

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

*кафедра русской, зарубежной литературы  
и издательского дела*

*Посвящается 60-летию филологического факультета  
Башкирского государственного университета*

**КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ  
ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

*Материалы I Всероссийской научно-практической  
конференции с международным участием*

*(г. Уфа, 14-15 декабря 2017)*

Уфа  
РИЦ БашГУ  
2017

УДК 821(4/9)09  
ББК 83.3(3)  
К90

*Печатается по решению кафедры русской, зарубежной литературы и издательского дела БашГУ (протокол № 4 от 22 ноября 2017 г.)*

Редакционная коллегия:

д-р филол. наук, профессор **Г.Г. Ишимбаева** (*отв. ред.*);  
канд. филол. наук, доцент **А.М. Ямалетдинова**;  
асс. **Н.Р. Ленкова** (*отв. секретарь*).

**К90 Культурные коды зарубежной литературы:** Материалы I Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Уфа, 14-15 декабря 2017 г.) / отв. ред. Г.Г. Ишимбаева. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2017. – 163 с.

ISBN

УДК 821(4/9)09  
ББК 83.3(3)

© Авторы, 2017  
© ФГБОУ ВО «Башкирский  
государственный университет», 2017

*Барковская А.А.,  
маг. филол. факультета МПГУ,  
г. Москва*

### **Специфика музыкальной интерпретации пьесы Г. Ибсена «Пер Гюнт» Э. Григом**

В статье рассматривается вопрос взаимодействия искусств на примере литературы и музыки, в частности, музыкальная интерпретация пьесы Г. Ибсена «Пер Гюнт» Э. Григом. Взаимосвязь литературы с музыкой позволяет усиливать воздействие на читателей-слушателей. Слово является фундаментом, от которого отталкивается композитор при создании мелодии. А музыка воспроизводит то, что недоступно слову. Автор статьи дает характеристику музыкальной композиции Грига, сопоставляя отдельные части сюиты с литературным произведениям.

*Ключевые слова:* Пер Гюнт, взаимодействие искусств, сюита, Эдвард Григ, драматургия Норвегии.

В течение веков неоднократно вспыхивали споры о том, какой вид искусства является наиболее важным, какому из них следует отдать первенство в точности воспроизведения жизни. Леонардо да Винчи отдавал предпочтение живописи. Просветители XVIII века – театру, Гегель, Лессинг, Белинский – литературе. Сейчас многие кивают в сторону кинематографа, что свидетельствует о расширении границ искусств. Мы не будем участвовать в этом споре. Предметом всех видов искусств, прежде всего, является человек. Остановимся на взаимодействии литературы с музыкой.

У каждого из видов искусств есть свои сильные и слабые стороны. Дополняя друг друга, они помогают эстетически осваивать мир во всем его богатстве, многообразии и сложности. Соотношение между литературой и музыкой, их меньшая или большая близость, противоборство, взаимотяготение, внутреннее сходство подвижны и исторически изменчивы. Однако

взаимодействие муз плодотворно сказывается на развитии искусства. Литература и музыка имеют определенную склонность к соединению, даже, в какой-то степени, к слиянию. Однако важно помнить о наличии у каждого из этих видов искусств своих специфических особенностей.

Что дает обращение к музыке? В сложном жанре симфонии можно изобразить очень широкую картину действительности. При этом ни исполнители, ни композиторы не прибегают к кисти художника. Слушатель и сам может «дорисовать», «домыслить» слышимое в своем воображении. При этом музыка хорошо контактирует со словом, она эмоциональна и при этом лишена в определенном смысле слова конкретности.

Музыке, как полагал Ф.М. Достоевский, под силу глубоко раскрыть внутреннее состояние человека, передать тончайшие переживания. Литература же, по мысли В.Г. Белинского, воплощает в себе достоинства всех видов искусств и располагает неограниченными возможностями изображения жизни во времени и пространстве.

По логике, лирика наиболее близка к музыке. В древности они вообще воспринимались как единое целое. Поэзия Нового времени отчасти унаследовала этот синкретизм.

Лирика и музыка имеют общие черты на уровне восприятия жизненного опыта, которые вызывают в слушателе сходные с реальными событиями воспоминания и впечатления. Литературу с музыкой сближает категория темы. Но средства создания образа разные. В литературе – это слово, а в музыке – звук.

Может быть, основное отличие музыки от литературы заключается в том, что музыка вызывает ощущение, которое минует рациональные аргументы и мыслительные доказательства, а литература выражает ощущение как непосредственное откровение.

Музыка нередко используется для опосредованной характеристики литературных героев. В свою очередь включение в литературные тексты музыкальной партитуры делает их убедительным средством обстоятельств и психологического анализа характеров. Таким приемом пользовались А.И. Куприн в «Гранатовом браслете», Л.Н. Толстой в «Крейцеровой сонате».

Многие композиторы были вдохновлены на работу

литературными произведениями, как, например, Эдвард Григ, который написал музыку к пьесе норвежского драматурга Генрика Ибсена «Пер Гюнт».

Как это ни удивительно, но пьеса была понята не всеми. Этому поспособствовали «несколько несдержанные» образы, данные автором. Например, крестьяне в пьесе представлены довольно грубыми, жестокими людьми, фольклорные персонажи – злобными и уродливыми существами. В Дании, да и Норвегии тоже, произведение восприняли негативно. Х.К. Андерсен посчитал «Пер Гюнта» бессмысленным. Но благодаря образу Сольвейг со временем началось переосмысление пьесы. Это произошло благодаря музыке Эдварда Грига. Ибсен обратился к нему с просьбой написать музыку к постановке «Пер Гюнта» [2]. Эта музыка имеет мировое значение как самостоятельное музыкальное произведение.

Сюита «Пер Гюнт» была написана в 1875 г. (сочинение 23). Это камерно-симфоническое музыкальное произведение. 24 февраля 1876 г. в Христиании (сейчас это Осло) состоялась премьера постановки пьесы вместе с музыкой Э. Грига.

Изначально партитура состояла из пяти актов, содержала 28 музыкальных произведений. До 1980-х гг. их большая часть была утрачена. Сейчас 8 самых популярных музыкальных композиций составляют 2 сюиты. В сюиту № 1 (соч. 46) входят: «Утреннее настроение», «Смерть Озе», «Танец Анитры», «В пещере горного короля». В сюиту № 2 (соч. 55) – «Жалоба Ингрид», «Арабский танец», «Возвращение Пер Гюнта», «Песня Сольвейг» [2].

Часть сюиты № 1 «Утреннее настроение» известно многим, к сожалению, ни благодаря увлечению классической музыкой, а из агитационных роликов российской политической партии «Патриоты России».

Кажется, сюиту «Утро», написанную к пьесе Ибсена, я могу слушать бесконечно. Хорошо, что она весьма популярна. В начале «Утра» флейта и гобой звучат по очереди. Пространство кажется широким. Чистая пастушеская свирель оглашает предрассветную тишину. Прозрачную мелодию подхватывает один инструмент за другим. Звук нарастает. Мы слышим, как шелестит ветер, и поют птицы. Кульминация подобна потокам солнечного света, так всеми красками сверкает оркестр. Такое ощущение, что музыка

объединилась с живописью.

Эта музыка является вступлением к IV действию, которое происходит в Африке. Если быть точнее, то это юго-западный берег Марокко. Ибсен обозначает декорации: пальмовая роща, накрытый стол, палатка и циновки. Чуть поодаль между деревьями натянута гамаки. Видна паровая яхта под американскими и норвежскими флагами. Садится солнце. Пер Гюнт предстает перед нами красивым господином средних лет в изящном дорожном костюме. Он сидит во главе стола. Логично предположить, что композитор мог бы попробовать «нацелить» слушателей на африканскую экзотику, создав соответствующую мелодию, которая служила фоном для действий, происходящих в далекой стране. Однако Григ пошел по-другому пути.

В своей музыке он создал образ норвежского, северного утра. Полагаю, Григ написал «Утро» как воспоминание Пера о его родине. Мелодия безмятежная, спокойная. Она построена на мажорном трезвучии. Все это напоминает нам о простом пастушьем наигрыше. В разных октавах у гобоя и флейты чередуется одна и та же фраза. Складывается ощущение, что это перекликаются два пастушьих рожка, разделенные большим расстоянием.

Сначала фактура мелодии весьма прозрачная. Как небольшой камерный ансамбль звучит оркестр. Утренняя тишина. Солнце ещё только-только встает. Тональность меняется, отчего тема звучит немного по-другому. Солнце поднимается выше, и краски меняются. Затем тема переходит скрипкам. Она звучит громче. Солнце все выше, все ярче.

Григ использует форму свободного развертывания. Между тактами нет пауз, каких бы то ни было разделов. Музыка постепенно нарастает. К музыке прибавляются новые инструменты. Мелодия растворяется в радостных, звучных арпеджио всей струнной группы [3].

И вот, наконец, звучит весь оркестр. Тема появляется сначала в солнечных пассажах альтов и скрипок... Тема фагота, гобоя, виолончелей удвоена в октаву. Перед нами – яркий полдень.

В завершении миниатюры снова звучит прозрачная фактура, как в начале. Тема не заканчивается, а как бы «исчезает» в трелях флейты и кларнета.

Насколько можно судить, в этом музыкальном произведении задействован практически весь оркестр. Не хватает разве что тубы и тромбона, то есть низких медных инструментов. И это понятно. Эти инструменты слишком грозные и мощные для радостного и светлого утра. Композитор оставил их для 4-ой части, чтобы произвести на нас наиболее сильное впечатление.

«Утро» воспринимается как что-то чистое, искреннее, жизнеутверждающее. На мой взгляд, эта музыка напоминает о том, что именно на своей малой родине, в Норвегии Пер Гюнт может обрести себя, выбрать правильный путь, прожить свою жизнь с Сольвейг и не допустить ошибок, которые приведут к встрече с Пуговичником.

Григ как бы предвещает, сигнализирует об исходе этого литературного героя.

К чему ещё может привести высказывание Пер Гюнта:

Прошу вас, пейте, господа!  
Мы рождены для наслажденья.  
Не возвратятся никогда  
Утекшей юности мгновенья.

Одним из самых драматических моментов в книге является смерть матери Пер Гюнта Озе (в некоторых переводах – Осе). Он рассказывает ей о том, как подвозит её к вратам рая. И в волшебных грезах она засыпает навсегда [4].

Пьеса «Смерть Озе» написана в сложной двухчастной форме. Первая наполнена скорбью, а вторая – это светлая сказка Пера. Звучит исключительно струнная группа. Именно смычковые инструменты наиболее проникновенно выражают такие человеческие чувства, как вера в светлую мечту и грусть [2].

Музыка в первых тактах напоминает нам своей размеренностью и четкостью похоронный марш, а смычковыми тембрами и аккордовым складом – хоровое пение.

Литературный и музыкальный образ, в этом случае, кажутся во многом схожими.

Так в тексте в конце III действия есть такие строки:

О, господи, в мире-то божьем  
Какая стоит благодать!  
Их произносит умирающая Озе.  
Она же говорит:  
Закрою глаза по дороге.  
Доверюсь тебе, мой сынок.

Смерть приходит к ней тихо, безболезненно. Она больше не тревожится и ни о чем не переживает. Хотя её диалог с сыном начинается с сетования на свою тяжелую жизнь и горькую долю. Григ в этой сцене двигался в том же ключе, что и писатель.

Первая часть начинается в си миноре, затем на небольшой временной промежутке тональность меняется на фа-диез минор, и снова возвращается в исходную си минор. Но звучит уже на октаву выше. Тема не меняется, но плотность аккордов, динамика, звук нарастают.

Если мы снова обратимся к миниатюре «Утро», то признаем, что Григ нередко прибегал к гармоническим, неожиданным, смелым краскам. В произведении «Смерть Озе» гармония подчеркивает остроту переживаний. Пер, может, и равнодушен к людям, но свою мать он любит. В резких, напряженных аккордах мы чувствуем его боль утраты. За внешней сдержанностью музыки слышится его страдание и глухая тоска.

Вторая часть гармонична. Это – сказка Пера. Григ создает нежный музыкальный образ. В этом ему помогают альтерированные аккорды, сочетающиеся с высоким регистром. Прежний ритмический рисунок в сочетании с другими средствами выразительности начинает напоминать колыбельную, а не траурный марш.

В первом разделе интонации были восходящие, что создавало напряжение всех чувств. А вот во втором интонации начали двигаться вниз. Эта музыка успокаивает. В ней слышится тихое напоминание о трагедии.

Но больше всего мне нравится музыка «В пещере горного короля». Горный король – это Доврский Дед, король троллей, внушавший Гюнту свои жизненные правила.

Доврский Дед – довольно интересный литературный персонаж. Женщина в зеленом при встрече с Пером сразу говорит:



«На Доврском нагорье король - мой отец». И это очень даже нравится нашему герою.

Она его предупреждает, как обстоят дела в её королевстве:

Нет, выслушай речь ты сначала мою,  
Таков уж обычай в нагорном краю.  
Что все раздвоилось. Нездешние, словом,  
Все вещи тут видят не с той стороны:  
Отец тебя примет в покое дворцовом,  
Но скалы одни тебе будут видны.

Пера это несколько не смущает. Он авантюрист, каких мало. Пер соглашается питаться отходами, пришить ему воскресный бант Доврского Деда, отказаться от христианской одежды... Однако ослепнуть не захотел. Как и оставаться в пещере пожизненно. И когда Доврский дед отдает приказ бросить его о скалы, а маленькие троллята измываются над ним, звучит колокол – и нечисть исчезает.

По большому счету, несмотря на легкость и игривость диалогов этого действия, перед нами трагедия: человек ради власти готов пасть настолько низко, насколько трудно себе представить.

Григ существенно обнажил проблему.

Музыка очень сильная. Пер, оказавшись в царстве троллей, окружен ими со всех сторон. Они вовлекают его в дикую пляску, от чего Пер теряет сознание.

Мелодия неизменна, но она проводится в форме вариаций[2]. Темп ускоряется с каждым новым проведением темы. Регистр поднимается. Динамика усиливается. Пьеса завершается маленькой кодой.

В этой части сюиты использован буквально весь оркестр: все медные с тубой и тромбонами, тарелки, литавры, деревянные духовые с флейтой-пикколо, а также струнные, большой барабан.

В самом начале, первом проведении, мы слышим контрабасы и виолончель. Тема ритмичная, четкая. Фаготы, аккомпанирующие теме, звучат жутковато. Валторны тянут последний звук. Потом фаготы меняются со струнными местами: они ведут тему.

В среднем разделе темы мы слышим точную, квинтой выше

секвенцию темы. В «Смерти Озе» был другой образ, а вот прием – тот же. Реприза, оркестровка темы в среднем разделе повторяет начало. От однообразия приемов рождается «колдовское» воздействие. Это как монотонность заклинания. Однако манера, с которой произносится заклинание, меняется. Постепенно динамика усиливается, ускорение нарастает. Оркестровка становится более сложной, она обогащается настолько, что на одном фортепиано уже сложно передать все тонкости. А потом вступают тарелки. Громкость находится на уровне фортиссимо (двойного форте). Контрабасы, басы виолончелей будто притоптывают в зловещей пляске. Все кружится и вертится. Гремят литавры. Тарелки с большим барабаном усиливают аккорды медных духовых, отбивающих «четверти». Завывающие выкрики приходят от деревянных духовых. Это настоящий шабаш.

Отдельные фразы темы в коде перемежаются с «разбойничьим» посвистом всего оркестра...

Предмет музыки – бесконечность. Так считали романтики. И были во многом правы. А взаимосвязь литературы с музыкой позволяет усиливать воздействие на читателей-слушателей. Слово является фундаментом, от которого отталкивается композитор при создании мелодии. А музыка воспроизводит то, что недоступно слову.

Литературный шедевр «Пер Гюнт» уже немыслим без музыкального сопровождения. А музыкальный – без магического слова. Синтез более чем удачный. От подобного взаимодействия двух видов искусств все остаются в выигрыше.

#### Литература

1. Адмони В.Г. Генрик Ибсен: очерк творчества / В.Г. Адмони. – М.: «Художественная литература», 1956. – 274 с.
2. Асафьев Б.В. Эдвард Григ / Б.В. Астафьев. – Л.: «Музыка», 1984. – 88 с.
3. Григ Э. Сочинения [ноты]: для фортепиано / Э. Григ. – М.: «Музыка», 1966. – 157 с.
4. Ибсен Г. Пер Гюнт / Г. Ибсен. – М.: «Азбука», 2011. – 256 с.
5. Самин Д.К. Сто великих композиторов / Д.К. Самин. – М.: «Вече», 1999. – 624 с.
6. Храповицкая Г.Н. Ибсен и западноевропейская драма его

времени / Г.Н. Храповицкая. – М.: издательство Московского государственного педагогического института, 1989. – 90 с.

© Барковская А.А., 2017

*Barkovskaya A.A.*

### **The specifics of musical interpretation of pieces H. Ibsen “Peer Gynt” by E. Grieg**

The article considered the question of interaction of arts on the example of literature and music, in particular, musical interpretation of the play of G. Ibsen of “Peer Gynt” by E. Grieg. Impact on readers listeners allows to strengthen the relationship of literature with music. The word is the base from which the composer makes a start during creation of a melody. And music reproduces what is inaccessible to a word. The author on this article gives the characteristic of musical composition of Grieg, comparing separate parts of the suite with literary works.

*Keywords:* Peer Gynt, interaction of arts, suite, Edward Grieg, dramatic art of Norway.

УДК 821.112.2

*Васильева Г.М.,  
доцент кафедры международных отношений НГУЭУ,  
г. Новосибирск*

### **Концептуально-онтологические смыслы Гёте и семантическое поле культуры**

В статье исследуются идеи Гёте, связанные (в диахронии и синхронии) с историей Европы. Это определяет интерес к творчеству классика с категориальных позиций: культурная среда, культурные модальности (развитие и деградация), культурно-историческая типология, смыслообразующие формы культуры.

*Ключевые слова:* культурно-историческая общность, архетип поэзии, интеллектуальное совершенноелетие, аксиологическая природа замысла.

Идея «Фауста» пронизывает европейскую культуру, начиная с XVI века [5]. Через судьбы людей пролегал подвижная граница между мирами культуры. Режиссер и актриса А.В. Азарх-Грановская вспоминает, как в 1915 г. Маяковский позвал ее на прогулку по Петербургу. «Прочитывая немецкую фразу Гёте, сказала, что – “Zwei Seelen leben in meine Brust: die Eine will sich mit einander trennen”. “Две души живут в моей душе. Одна рвется расстаться с другою”. Перевод мой, вольный. Это Гёте. Из “Фауста”. Он мне объяснял, что ужасно плохо, что я не могу избавиться от вековой культуры. Я доказывала, что как раз от этого не надо избавляться. И что ему очень хорошо, потому что он как раз к культуре приобщен, а все остальное идет от того, что он не хочет в этом признаться» [1, 15]. А.В. Азарх-Грановская имела, по ее словам, «колоссальное знание немецкой литературы» [1, 106]. Вопрос об отношении к традиции становится вопросом жизни человека. Происходит обращение к архетипу поэзии – в данном случае, к Гёте.

Трагедия «Фауст» связана (в диахронии и синхронии) с историей Европы. Размышляя на эту тему, Валери набрасывает род драматических диалогов или поэтической драмы в прозе «Мой Фауст» (1941). Часть фрагментов опубликована, но произведение не было закончено. Незавершенность, оборванные тексты станут свидетельствами избытка субъективной свободы, превосходящей творения авторов. В «безличности» творчества Шекспира восторжествовала идея авторства как абсолютного отсутствия такового. «Я не понимаю, – писал «поздний романтик» Поль Валери, – какое отношение к искусству может иметь то, что вызывает мысль о конкретном человеке. Мы ничего не знаем об авторах величайших творений. Шекспир никогда не существовал, и я очень сожалею, что его пьесы помечены именем. Книга Иова не принадлежит никому <...> То, что составляет произведение, не есть тот, кто ставит на нем свое имя. То, что составляет произведение, не имеет имени» [2, 375]. Португальский поэт Фернанд Пессоа в течение всей жизни работал над трагедией о

Фаусте. Но замысел остался на уровне довольно больших фрагментов. Фауст показан вне единоборства с Мефистофелем [6]. Его обрекает на поражение собственная ограниченность: жизнь оказывается разнообразнее умозрительных теорий.

«Фауст» является выражением бытийной предельности. Г. Лукач назвал трагедию «поэтической феноменологией духа» и «аббревиатурой человеческого развития» [8, 182–183]. Литературный критик замечал, что в пределах реально-символического толкования Фауст более не является личностью: на его место встает «фаустовский человек» [10, 153].

Первые литературные версии трагедии появились при жизни Гёте. Степень осознанности, с которой воспроизводят литературные формы, различна – от случайных совпадений до поставленной задачи. Можно найти и прямые отсылки, и проявления клишированных невольных переключек; художественному слову сопутствуют историко-литературные высказывания писателей. В отдельных случаях неверное прочтение бывает намеренным. Искажения при цитировании могут выдавать «ожидание», которое этим фрагментом «обмануто». В ряде произведений домысливается биография литературных героев «Фауста».

Многое из трагедии становилось общим местом, нередко теряло свою силу и выразительность. Но что-то, напротив, обрело полноправное продолжение. Или, оторвавшись от своих истоков, дало начало вполне самостоятельным и широко разветвленным опытам. Трагедия Гёте обладает возможностью приращения семантического объема в последующие эпохи. Цель сознательных заимствований заключалась, прежде всего, в осознании генеалогии собственного текста и расширении его смысловых границ. Можно предположить так называемое «подсобное» обращение к оригиналу: когда существует неполное знание чужого языка, но есть умение отождествлять нужные места, передавать средствами прозы, при случае обыгрывать. Такое пользование текстом подлинника связано обычно со знанием его и по другим источникам.

Произведения немецкого классика нередко становились объектом насильственно-форсированного восприятия и связанного с этим искажения. Идеи Гёте «растворились» в

интеллектуальной атмосфере эпохи. Для того чтобы постичь их суть, казалось, уже не нужно было читать первоисточник.

Восприятие трагедии соединяет академическую и массовую культуру, классику и модерн. На ее примере можно проследить традиционный и новаторский подходы к тексту. Театр А. Жарри связан с успехом на французской сцене. Фаустроль, герой романа «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика» (1911), был приверженцем патафизики. Ее авангардистские аксиомы сформулированы в пародийной форме. «Смерть доктора Фауста» (1926) «демонического фламандца» М. де Гельдерода продолжает традицию «жесточкого смеха» А. Жарри и отвечает идее «спиритуального театра».

В творчестве Гёте роль структурной доминанты играет идея морфологии. В «Фаусте» возникает глубокая многочленная морфологическая аналогия. Понятие «В Начале было...» («Im Anfang war...») имеет смысл переходного рубежа. Оно воплощает предельное оформление материала, завершенность произведения, идеальную сверхличную исчерпанность. Образ-парадигма оказывается универсальной структурой сознания. Wort, Sinn, Kraft, Tat представляют собой терминологический итог всей конфигурации. Они обретают подлинное основание только вместе и становятся корневыми (ростковыми) точками. Эти слова образуют то поле, где разворачивается драма со всем богатством наличных и возможных смыслов. Гёте дает им особые полномочия в передаче содержания. Они характеризуются большой валентностью в приобретении новых смыслов и определяют «интеллектуальное совершеннолетие» культуры. Современное понятие «интеллектуальное совершеннолетие» имеет установленный набор тех же определяющих свойств, что и прототип Канта. С течением времени оно не изменило свои парадигматические характеристики. В нем сохраняется философско-просветительское обоснование жизни. Термин обрел универсальное этическое значение, как путь к познанию добра и зла. Он становился предметом рефлексии в творчестве Шопенгауэра, Герцена, Шпенглера и был неизменно связан с художественными, научными представлениями Гёте.

Морфология позволяет выявить органический способ художественной интеграции: исследовать жанр как

морфологическую категорию, общую для всех искусств, постичь законы органической связи между ними, закономерности в мире культуры. В морфологии культуры Гёте намечаются три важных аспекта: история философии и культурный контекст эпохи; анализ опорных понятий социальных и гуманитарных дисциплин; практика перевода как особой формы мысли в культуре. Эти системы сообщаются на пути развития языка культуры. Проблемой морфологического исследования является вопрос об основной структурной единице, о критериях ее выделения. Гёте различает уровни культуры: родовой, видовой, жанровой. В его концепции органически слиты исторический и структурный анализ. Общие и различные черты разных искусств позволяют осуществить классификационную задачу, рассмотреть систему в ходе ее становления, в процессе (и перспективе) изменений.

Понятие «морфология» применяется на разных уровнях культурной и природной реальности, употребляется в различных научных концепциях. Оно отражается по «частям», и для его реконструкции необходимо множество произведений. Например, оно входит в широкий лингво-психологический контекст (со своим репертуаром ожиданий и конвенций). Мышление в рамках морфологии культуры требует параллелизма социокультурного и биологического порядка существования. В трудах И.-В. Гёте берет начало морфоструктурная биология. Генетико-морфологические проблемы связаны с морфогенезисом и разделением на категории. Эти понятия, хотя и зародились в далеких от литературы областях, но в современных процессах интеграции наук обрели междисциплинарный статус.

Наука является организующим принципом культурного строительства. Гёте не был «сциентистом», он не абсолютизировал свою позицию и понимал пределы науки. Историчность литературного предмета в большей мере заставляла его обращаться к Гегелю, нежели к Канту. «Эпистемологический» Кант (в отличие от Канта-моралиста) оказал меньшее влияние, чем Гегель. Кант считал теоретическую науку в гуманитарной области в принципе невозможной. Он полагал: в душе человека отсутствуют такие пространственные созерцания, которые необходимы для построения теоретического знания (например, о душе).

В диаде терминов *Geisteswissenschaft-Naturwissenschaft*, наук о духе и наук о природе, подчеркивается единство: гуманитарное знание соотносится с уже сложившимся естественно-научным знанием. Конечно, окружающая среда в естественных науках и интерпретация знака в культуре – не одно и то же. Аналогии условны, даже если имеется сходство между химическими процессами (в них трудно предсказать развитие будущего состояния) и общественными процессами (в которых царствует непредсказуемость). Писатель был приверженцем эмпирических наук. Исследования Гёте обладают качествами добросовестно-строгого наблюдения. Он рассуждает как чистый эмпирик, сторонится всего спекулятивного. При этом старается обеспечить факты системой понятий. Сознательно элиминируются детали, но возникает основа, необходимая для понимания. Характерна в этой связи история творческого расхождения между Гёте и художником К.Д. Фридрихом. В 1817–1822 гг. Гёте посвятил цикл очерков и стихотворений англичанину Люку Ховарду (например, «*Howards Ehrengedächtnis*»). В научной классификации Ховарда облака распределялись по трем зонам или слоям [7, 19–36]. Гёте стремился объяснить происхождение природных форм. Он также задумал научный опыт по классификации типов облаков. Фридрих отказался в нем участвовать, так как величественное видение порождается созерцателем, и отвлеченный вид «облака вообще» существует безотносительно к человеку [11, 81].

Гёте, автор работ по анатомии и зоологии («*Zur Morphologie*», 1817–1824), и современные авторы словарных статей по компаративистике напоминают, что сравнительный метод возник в анатомии. В гуманитарной сфере первыми объектами сравнения стали миф и язык. Французский философ-натуралист Ж.Б.Р. Робине, Гердер, Гёте развивали концепцию единого прототипа – *Urbild*. Они выдвигали на первый план принцип непрерывности. В эволюционной биологии утверждалось, что онтогенез отдельного существа повторяет филогенетическую эволюцию живого мира. Все элементы обладают сущностной общностью качеств, отличаются друг от друга степенью сложности. Морфология отражает деятельность формирования-трансформации, которая осуществляется в организмах (*Bildung-Umbildung*).



В. фон Гумбольдт, говоря о соотношении формы и материи в отдельном человеке, ссылается на исследования Гёте, в частности, на «Опыт о метаморфозе растений» (1790) [4, 32]. В культурно-антропологической концепции языка Гумбольдта искусство предстает как сложная структура. Виды художественного творчества он делит на «искусство формы» и «искусство массы» [4, 16]. Применяя антропологический принцип, ученый замечает: «<...> о каком бы предмете ни шла речь, его всегда можно соотнести с человеком, а именно с целым его интеллектуального и морального организма». Он исходит из высших качеств человека [4, 161]. В сочинении «Эстетические опыты I. “О Германе и Доротеи Гёте”» («Ästhetische Versuche I. Über Goethe's Hermann und Dorothea», 1799) ученый рассмотрел типы культуры: духовная, моральная, политическая. Анализируя поэму Гёте, Гумбольдт выделяет в жизни человечества «период природы» и «период культуры». Ученый отмечал парадоксальное развитие «периода культуры»: «<...> с того самого момента, когда человек устремляется к культуре, он должен начать и противоборство с ней, с того момента, когда он вступит в ее область, для него начинается борьба, которая не кончится до тех пор, пока человек не согласует культуру с природой» [4, 269].

Гёте судил о музыке также на основе морфологической системы, точного знания истории музыкальных стилей. Директор оперного театра, Гёте жил и творил в условиях сцены. Гёте читал ноты в разных ключах, был знаком с основами теории композиции и выступил в роли композитора. В 1813 году он написал четырехголосный хорал на слова одного из Псалмов. Писатель интересовался вопросом тональности и собирался систематизировать теорию звуков. Работа осталась в подготовительных записях, в виде ряда тезисов. В качестве помощника выступил музыкант И. Шлоссер, который пытался объяснить происхождение малой терции от деления струны. Гёте доказывал ему, что малая терция родилась в душе и чувствах человека, совершеннейшего музыкального и физического инструмента. Эмоциональный модус (оппозиция мажора и минора), ладовые мажоро-минорные средства обладают интенсивной степенью воздействия на слушателя. За период более четырех столетий они стали привычными для публики. Гёте считал

марш «Марсельеза» минорным. Он не приписывал минорным тональностям свойства печали и меланхолии. Поэт приводил примеры минорных полонезов, которые являлись парадными и пышными танцами. Минор и мажор составляют тономонаду, при расширении она создает мажор, а в сосредоточении – минор.

В истории культуры были также композиторы-гётеанцы, изучавшие морфологию произведения. Например, Антон Веберн видел в музыкальном искусстве органическое прорастание прекрасного. В течение всей творческой жизни Веберн перечитывал «Учение о цвете» Гёте. Ссылаясь на Введение, Веберн замечает: «Гёте рассматривает искусство как деятельность всеобщей природы, выступающей в особой форме человеческой природы» [3, 13]. Произведение искусства представляет собой продукт всеобщей природы. Веберн делает вывод: естествоиспытатель стремится найти закономерности, лежащие в основе природы, подобно ему художник отыскивает законы, согласно которым творит природа, выступающая в образе человека [3, 14]. Он не раз ссылается на высказывание Гёте: «<...> цвет – это закономерность природы, воспринимаемая зрением». Веберн не видит существенных различий между цветом и музыкой. Он повторяет слова Гёте о музыке, которая является «закономерным воздействием природы на орган слуха» [3, 15, 44]. В своих лекциях композитор прибегает к определению цвета у Гёте. На основе добросовестно составленной последовательности двенадцати тонов композитор представляет тематический материал. Он говорит: «Мы всегда имеем дело с одним и тем же, и лишь формы проявления все время разные». Веберн полагает, что его суждения перекликаются с взглядами Гёте на закономерности и смысл, которые можно проследить в явлениях природы.

Структурой произведений Гёте активно интересовался великий архитектор XX века Луис Кан. Его видение определяли чистая геометрия планов и форм, сила света [9, 394–395].

Подведем итог. Выявление закономерностей, которым подчинено обращение к Гёте, помогает по-новому увидеть то, что сложилось в литературный канон, и осознать онтологическое единство культуры. Восприятие творчества Гёте – особенно трагедии «Фауст» – связано с аксиологической природой замысла, авторефлексией и автометаописанием. Преломляясь через

авторское видение, мифологемы видоизменяются в зависимости от смысла произведения, по отношению к национальной традиции (мифологической, фольклорной, литературной). Концептуально-онтологический смысл трагедии образует тернарный принцип целостности: «слово», «мысль», «дело» развиваются, изменяя форму воплощения. К ним добавлен четвертый компонент – Kraft, сила. Они являются в образах, представлениях и символах.

#### Литература

1. Азарх-Грановская А.В. Воспоминания: беседы с В.Д. Дувакиным / коммент. В.И. Хазан, Г. Казовский. – Иерусалим; М.; Гешарим: Мосты культуры, 2001. – 196 с.
2. Валери П. Об искусстве / пер. с франц. А.М. Эфроса; изд. подгот. В.М. Козовой, предисл. А.А. Вишневого. –М.: Искусство, 1993. – 507 с.
3. Веберн А. Лекции о музыке, письма / пер. с нем. В.Г. Шнитке, сост. и ред. М.С. Друскина и А.Г. Шнитке. – М.: Музыка, 1975. – 143 с.
4. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985. – 440 с.
5. Ишимбаева Г.Г. Образ Фауста в немецкой литературе XVI–XX веков. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 261 с.
6. Пессоа Ф. Час дьявола / публ., пер. и ком. О.А. Овчаренко // Литературное обозрение. – 1992. – № 2. – С. 61–66.
7. Badt K. Wolkenbilder und Wolkesgedichte der Romantik. – Berlin: de Gruyter, 1960. – 117 s.
8. Lucasc D. Goethe und seine Zeit. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1955. – 364 s.
9. Mallgrave H.F. Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673–1968. – N.-Y.: Cambridge University Press, 2005. – 522 p.
10. Resenhöfft W. Goethes «Faust». Gleichnis schöpferischer Sinnerfassung / hrsg. H. Lang. – Frankfurt / M.: Peter Lang; Bern, 1975. – 270 s. (Europäische Hochschulschriften Reihe: Deutsche Literatur und Germanistik, Bd. 128).
11. Vaughan W. German Romantic Painting. – New Haven; London: Yale University Press, 1994. – 184 p.

© Васильева Г.М., 2017

### **The Goethe's conceptual-ontological meanings and the semantic field of culture**

The article explores the Goethe's ideas associated (in diachronic and synchronous) with the history of Europe. It defines the interest in the creativity of classic in categorical positions: cultural environment, cultural modalities (development and degradation), cultural-historical typology, sens-formative forms of culture.

*Keywords:* cultural-historical commonality, the archetype of poetry, intellectual adulthood, axiological nature of the design.

УДК 821.134.2

*Галлямов А.А.,  
маг. филол. факультета БашГУ,  
г. Уфа*

### **Идеи платонизма в романе Сервантеса «Дон Кихот»**

В статье рассматривается влияние идей платонизма на роман Сервантеса «Дон Кихот». Сравнительно-сопоставительный анализ романа и диалога Платона «Государство» показал, что философия Платона не просто была хорошо знакома Сервантесу, но сыграла концептуально-важную роль при создании художественного мира романа.

*Ключевые слова:* Сервантес, «Дон Кихот», идеализм, Платон, утопизм.

Рубеж XVI-XVII веков – период стремительных изменений в Европе. Непрерывные войны и территориальные конфликты не оставляют места для какой-либо стабильности. Постоянные пертурбации нашли свое отражение и в романе Сервантеса «Дон Кихот».

В начале своей военной карьеры М. Де Сервантес провел значительное время в Италии и был прекрасно знаком с итальянской культурой того времени, что нашло отражение в его литературном творчестве. Влияние итальянской новеллы на Сервантеса очевидно, но в данной статье мы рассмотрим, как на него повлияли философские идеи того времени.

В 1438 состоялся Феррарский собор, на котором «византийцы отстаивали мнение о превосходстве Платона над Аристотелем» [3, 463], после чего идеи Платона получили распространение в Италии. Медичи основали и всячески поддерживали Платоновскую академию в Кареджи (1462), созданную в том числе и для изучения наследия Платона. Сервантес, прибывший в Италию в 1569 году, несомненно был знаком с творчеством греческого философа, активно изучаемого уже более ста лет.

Изначально Платон был учеником Кратила и создал идеалистическую концепцию под влиянием своего первого учителя, пытаясь найти опору в мире, не имеющем ничего постоянного. Мы остановимся на двух положениях философии Платона: на его представлении о первичности, вечности и неизменности идеи по отношению к бытию, а также на его проекте идеального государства-утопии, в основе которого лежит идея «справедливости». Термин «утопия» ввел в широкий оборот Томас Мор, и в переводе с греческого он означает либо «место, которого не существует», либо «благое место». Утопизм стал неотъемлемой частью философии и литературы Возрождения. Утопические идеи проникли и в произведение Сервантеса и играют важную роль как в раскрытии характеров персонажей, так и в выражении авторской позиции.

Что же касается испанских реалий XVI-XVII веков, то их Дон Кихот воспринимает в понятиях и категориях рыцарского романа. Для хитроумного идальго рыцарский роман с его эстетикой и линейным сюжетом фактически представляет собой инструмент познания мира, выстраивающий четкую и неизменную картину мира.

Уже в первой главе романа раскрывается мировосприятие главного героя, который, становясь на путь странствующего рыцаря, видит окружающий мир, как историю подвигов идеальных

Амадиса Гальского, Рыцаря Феба, донна Галаора и других, отмечая про себя, что Сид Руй Диас (реальный испанский герой времен Реконквисты) «очень хороший рыцарь, но что он ни в какое сравнение не идет с Рыцарем Пламенного Меча, который одним ударом рассек двух свирепых и чудовищных великанов» [4, 60]. Перемена собственного имени, выбор имени для коня есть не что иное, как наполнение привычных вещей новым смыслом. Став Доном, идалго преобразуется в рыцаря, а кляча, которая «хромала на все четыре ноги» [4, 61], становится могучим конем, да таким, «что ни Буцефал Александра Македонского, ни Бабьёка Сида не могли бы с нею тягаться» [4, 61]. Вся первая глава представляет собой описание превращения идалго, чей возраст «приближался к пятидесяти годам» [4, 58], в удалого рыцаря со всеми атрибутами. Все дальнейшие приключения Дон Кихота будут восприниматься им как волшебное рыцарское путешествие, в ходе которого он встретится с великанами, злыми волшебниками и принцессами.

Значимый пример восприятия мира через категории рыцарского романа – посвящение в рыцари на постоялом дворе. Хозяин, «будучи ... изрядною шельмой» [4, 72], ради потехи соглашается провести ритуал посвящения и кроме этого сообщает Дон Кихоту, не имеющему при себе денег, о том, «что у всех странствующий рыцарей, о которых насочиняли столько романов, кошельки на всякий случай были туго набиты» [4, 73]. Далее следует посвящение Дон Кихота в рыцари, в ходе которого хозяин постоялого двора «изо всех сил треснул его по затылку, а затем, ... славно огрел рыцаря по спине его же собственным мечом» [4, 76]. Несмотря на всю абсурдность ритуала посвящения, Дон Кихот воспринимает его со всей серьезностью, для него совершенно не важна вещественная составляющая этого акта, важна смысловая составляющая процесса и его конечное значение.

Став полноправным рыцарем, «Дон Кихот не чаял, как дожидаться минуты, когда можно будет снова сесть на коня и отправиться на поиски приключений...» [4, т. 1: 77], но для начала решает «...возвратиться домой, чтобы запастись всем необходимым, главное деньгами и сорочками», так как после общения с хозяином постоялого двора-замка идея странствующего рыцаря была расширена.

Таким образом, первый выезд Дон Кихота дает нам художественное, но тем не менее четкое определение странствующего рыцаря, включающее в себя следующие атрибуты: рыцарское имя, рыцарский конь, дама сердца, деньги и сорочки и, конечно же, оруженосец, коего рыцарь присмотрел сразу после посвящения.

Мир рыцарского романа и его герой едины, в нем (мире) господствуют одни и те же представления. Став странствующим рыцарем и познавая мир через идею рыцарского романа, Дон Кихот действует внутри рыцарского хронотопа, ключевым элементом которого является «вдруг» – случайное событие, постоянно приключаящееся с главным героем и служащее катализатором развития сюжета. «Герой рыцарского романа устремляется в приключения как в родную стихию, мир для него существует только под знаком чудесного «вдруг», это – нормальное состояние мира» [1, 188].

В первом выезде Дон Кихота нам интересны два «вдруг» эпизода: первый с мальчиком Андресом и второй с толедскими купцами. В первом случае негодование Дон Кихота вполне оправдано жестокостью Хуана Альдудо по отношению к Андресу, и единственным моментом, не соответствующим действительности, является восприятие последнего в качестве рыцаря, но Дон Кихот убеждает себя «...и Альдудо могут быть рыцарями» [4, т. 1: 80]. Эпизод с толедскими купцами уже другой: совершенно обыденные купцы превращаются в странствующих рыцарей, от которых Дон Кихот требует признания превосходства его дамы над любой другой. Элемент искажения восприятия реальности под воздействием рыцарской идеи здесь значительно шире. Все дальнейшие подвиги хитроумного идадьго устроены по таким же принципам.

Перед вторым выездом Дон Кихота мы сталкиваемся с интересным эпизодом сожжения рыцарских романов, в ходе которого происходит символическая казнь материальных носителей рыцарских идей, доведших, по мнению цирюльника и священника, престарелого идадьго до сумасшествия. Экзекуция состоялась, но смерть воплощенного в книгах рыцарства не повлияла на прочно укоренившуюся в сознании Дон Кихота идею.

Сервантес был первым писателем, представившим героя, который находится в гносеологическом плену. Мировосприятие Дон Кихота, основанное на идеалистической концепции, порождает трагикомические ситуации. Знание для Дон Кихота не что иное, как ряд умозаключений, а впечатления, то есть чувственное восприятие мира, – иллюзия. Таким образом истинным является умозрительный «Шлем Мамбрина», а совсем не получаемый чувственным восприятием бритвенный таз.

Влияние утопизма на Сервантеса мы рассмотрим на примере губернаторства Санчо Пансы и предшествующих ему наставлений, полученных от Дон Кихота.

Платоновская «справедливость» сильно отличается от «справедливости» в современном понимании. Греческое мировоззрение предполагало для каждого человека или вещи наличие своего предопределенного места и функции, не зависящих от воли Зевса или других богов, так как сами боги подчинялись этому закону. «Под влиянием демократической теории мы стали ассоциировать справедливость с равенством, тогда как для Платона она не имела такого значения» [3, 119]. «Справедливость» Платона есть не что иное, как следование высшему закону предопределения «... город справедлив, когда купец, наемник и страж – каждый выполняет свою собственную работу, не вмешиваясь в работу других классов» [3, 118].

Для Сервантеса центральным понятием становится «добродетель». Данная категория была определена и исследована еще в античности, но впоследствии претерпела значительные изменения под влиянием христианских идей. Так что античные мудрость, мужество, справедливость, умеренность превратились в веру, надежду, любовь. Гуманисты Возрождения вернулись к античной трактовке «добродетели», но в представлении Сервантеса христианское влияние остается чрезвычайно мощным.

Государство Платона строится на трех основных положениях: аристократической системе, коммунистической собственности и тоталитарной культуре. Аристократическая система предполагает разделение населения на три основные группы в соответствии с их способностями: стражи – управленцы-философы, единственный слой, наделенный политической властью, воины и простые граждане – ремесленники. Подобное



деление людей на три сорта поддерживается «мифом» о том, что люди созданы из разных металлов: стражи – из золота, потому их мало, воины – из серебра, а простые граждане, коих больше всех, – из меди и железа. Социальный статус передается по наследству, но в зависимости от способностей гражданин может переходить из одной социальной группы в другую.

В отличие от философов-утопистов Возрождения, Сервантес не верит в возможность построения идеального общества. Для него Золотой век ушел навсегда, выражением этой необратимости времени является речь о Золотом веке, произнесенная Дон Кихотом перед козопасами. Здесь рыцарь с грустью вспоминает тот век, «...что древние назвали золотым <...> потому, что жившие тогда люди не знали двух слов: твое и мое» [4, 127-128].

Соглашаясь с Платоном в вопросах частной собственности, Сервантес не пытается создать модель государства-утопии, но, скорее, смеется над самой попыткой. Размеры государства, которое «...должно быть достаточным и единым» [2, 263], Сервантес обыгрывает, помещая его в границах острова. Таким образом, он следует завету Платона, согласно которому «...государство можно увеличивать лишь до тех пор, пока оно не перестает быть единым» [2, 263]. Обязательная для жителей «Государства» простота в пище проявляется в заботе Доктора Педро, который последовательно запрещает Санчо все сложные блюда и рекомендует простые и изысканные: «...сотню вафель и несколько тоненьких ломтиков айвы» [5, 378], – и это после трудового дня! В конце Санчо признается: «Теперь я вполне уразумел, что судьи и губернаторы должны быть сделаны из меди...» [5, 394] – это является еще одной отсылкой к «Государству», где властвуют сделанные из золота философы-стражи. Простолюдин Санчо в структуре платонова «Государства» несомненно принадлежал бы к самой широкой прослойке общества – медным и железным людям, но в ходе своего губернаторства он демонстрирует не свойственную простому человеку мудрость, и решения его справедливы, а потому критике подвергается само деление людей на разные сорта. «Я ожидал услышать о твоих оплошностях и упущениях, друг Санчо, а вместо этого услышал о твоём остроумии...» [5, 419] – пишет Дон Кихот своему оруженосцу, и,

словно в завершение спора с Платоном, рыцарь цитирует Аристотеля: «Amicus Plato, sed magis amica veritas» [5, 421].

Таким образом, проведенный сравнительно-сопоставительный анализ позволяет сделать вывод о том, что философия Платона не просто была хорошо знакома Сервантесу, но сыграла концептуально-важную роль при создании художественного мира романа.

#### Литература

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philolog.petrsu.ru/filolog/lit/bahhron.pdf>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Платон. Государство / Печат. По изд.: Платон. Сочинения в 3 т. – Т. 3, ч. 1. – М.: Мысль, 1971. – Санкт-Петербург: Наука 2005. – 576 с.
3. Рассел Б. История западной философии / Б. Рассел; науч. ред. изд. В. В. Целищев. – 3-е изд. – М.: Академический Проект, 2000. – 768 с.
4. Сервантес де Сааведра М. Собрание сочинений: в 5 т. Т. I: Дон Кихот Ламанчский: Роман / Пер. с исп. Н. Любимова; Стихи в переводе М. Лозинского; Примеч. В. Узина; Грав. Г. Доре. – М.: Правда, 1961. – 599 с.
5. Сервантес де Сааведра М. Собрание сочинений: в 5 т. Т. II: Дон Кихот Ламанчский: Роман/ Пер. с исп. Н. Любимова; Стихи в переводе М. Лозинского; Примеч. В. Узина; Грав. Г. Доре. – М.: Правда, 1961. – 623с.

© Галлямов А.А., 2017

*Gallyamov A.A.*

### **The ideas of Platonism in the novel of “Don Quixote” by Cervantes**

This article is considered the influence of the ideas of Platonism on the novel “Don Quixote” by Cervantes. A comparative analysis of the novel and Plato's dialogue “The State” showed that Plato's

philosophy was not only familiar to Cervantes, but played a conceptually important role in creating the artistic world of the novel.

*Keywords:* Cervantes, “Don Quixote”, idealism, Plato, utopianism.

УДК 82.09

*Демина О.Ф.,  
старший преподаватель кафедры лингводидактики  
и переводоведения БашГУ,  
г. Уфа*

### **Трансформация понятия «американская мечта» в романе Теодора Драйзера «Сестра Керри»**

Теодор Драйзер (1871 – 1945) является одним из самых значимых авторов рубежа XIX–XX века, который во многом определил путь развития американской литературы в наступающем XX столетии. Истоки такого миссионерского пути, определяющего вектор направления целой национальной литературы, вероятно, лежат в биографии художника.

Т. Драйзер разделил тяжелую судьбу многих американских и европейских авторов рубежа прошлого века, став ориентиром духовного развития и художественного осмысления современности для целой нации. Автор «Американской трагедии» пришел в литературу уже сложившейся личностью, пройдя непростой, но типичный путь от бедняка до журналиста и писателя. Подобным образом в литературу того времени вошли многие мастера слова: Э. Хемингуэй, Д. Лондон, У. Фолкнер и многие другие.

Вторым источником является, вероятно, самообразование Т. Драйзера, позволившее ему самостоятельно изучать труды философов, литераторов, ученых разных эпох и направлений, что способствовало формированию собственной картины мира, которая, безусловно, была эклектичной, однако, позволяла иначе взглянуть на традиционные американские ценности. Одна из таких основополагающих реалий американского сознания определяется словосочетанием «американская мечта».

Понятие «американская мечта» во многом являлась фундаментальным как в становлении американской нации, так и в формировании американского национального самосознания. Сам комплекс этических и философских представлений, обозначаемый термином «американская мечта», сложился еще в эпоху Войны за независимость и предстает в осознанном и сформированном виде уже в работах американских просветителей – Б. Франклина (1706–1790) и Т. Джефферсона (1743–1826). Как отметил еще Г.П. Злобин, «в этом звонком и захватанном словосочетании – американская мечта – соединились, слились, срослись представления о реальных достижениях американского народа и его популярные мифы, демократические чаяния и монопольные расчеты, благотворные надежды и бесплотные иллюзии. Трудно, почти невозможно высказать понятийным языком то, что переменчиво, зыбко, неуловимо...» [4, 8].

Другой американский литературный критик Уолтер Аллен предложил свою характеристику этому типично американскому явлению: «Американская мечта есть совокупное представление об идеальном демократическом будущем Америки, возникавшее в творчестве писателей США, начиная с Купера и кончая многими современными прозаиками» [1, 254].

Эту же реалию пытается охарактеризовать У. Фолкнер, писавший в 1955 году, что «Американская мечта – это земное святилище для человека-одиночки... Мечта, равно вдохновляющая отдельных индивидов, столь разобщенных друг с другом, что им оставались невнятными устремления и надежды, распространенные в странах Старого Света... Мечта, сливающаяся в едином звучании голосов мужчин и женщин...» [6, 300].

В конце 70-х годов прошлого века уже в отечественном литературоведении появилась попытка рассмотрения данного комплекса идей с точки зрения ее составляющих: «Если представить себе «Американскую мечту», как в глубокой древности представляли себе Землю, – плоскость, держащаяся на трех китах, – то и здесь найдем три главные опоры [5, 141]:

Первая – вера в то, что ресурсы американских владений необозримы и нескончаемы, а материальное благополучие является неотъемлемым правом каждого американца.

Вторая – убеждение, что лишь в США человек полностью освобождается от каких-либо предрассудков и ограничений, а также получает возможность в полной мере проявить себя как индивидуум.

И третья – уверенность, что в Америке права на счастье предоставлены всем без исключения, а шансы добиться этого эфемерного счастья у всех равны. Решающими факторами достижения благосостояния являются личные качества человека и умение распорядиться удачными обстоятельствами, ниспосланными судьбой.

Однако уже во второй половине XIX века страна из «обетованной земли» все явственнее превращалась в «трагическую Америку», а «американская мечта» стала извращенной и обманчивой иллюзией. Причины такой трансформации были предметом философских и художественных умов времен Теодора Драйзера.

Романист не только отражал общественные идеалы американцев, но также и делал попытки анализа изменений этих идеалов. Мечта, которая когда-то была основой, столпом американского общества, которая являла собой, по мнению У. Фолкнера, «свободу равного начала со всеми остальными людьми» [6, 295], превратилась в банальное стремление к благосостоянию и комфорту. У прекрасной мечты появился горький привкус, который ощущали все американцы. Вероятно, и сам писатель был подвержен влиянию этой разрушившейся мечты. Так, Роберт Дьюффус отмечает, что Драйзер в юные годы «видел, как счастье мчалось мимо него бешеным потоком, и безумно хватался за каждую соломинку» [3, 337]. Именно поэтому, отмечает критик, он так тонко описывает внутренний мир своих героев, обуреваемых подобными страстями.

У. Аллен приходит к мнению, что «в 30-е годы, в пору «Великой Депрессии» особенно очевидной стала несостоятельность и фальшь великой «американской мечты» [1, 225], что нашло отражение в творчестве многих американских писателей того времени. Возможно, Теодора Драйзера можно назвать человеком, во многом сопричастным к развенчиванию мифа о «великой американской мечте». Писатель не только

доказывает несостоятельность данной идеологической установки, но и нещадно критикует ее.

Так в его романах появляется целый ряд героев-авантюристов, подверженных разрушительному влиянию этой искаженной «американской мечты»: Каролина Мибер, Клайд Гриффитс, Стюарт Барнс, Анжела Блю, Фрэнк Каупервуд и другие. Эти герои, как и другие персонажи Теодора Драйзера, заменили романтические порывы достижения благосостояния праведным способом на почти животное, натуралистическое стремление разбогатеть любой ценой, не взирая на юридические и нравственные законы.

Таковой является уже героиня первого романа Теодора Драйзера «Сестра Керри» (1900) Каролина Мибер. Юная Керри – «солдатик судьбы», как назвал ее писатель, пытается найти свое место в жизни, прибыв в мегаполис из маленького провинциального городка с патриархальным укладом. Она даже устраивается на работу, однако вскоре понимает, что честный труд не принесет ей желаемого благополучия, не только финансового, но и душевного: «Дома ее ждал еще более тоскливый вечер. Ей все труднее становилось тянуть это унылое существование» [2, 75].

Керри постепенно, но неуклонно поддается соблазну, подчиняясь своим несмелым и полусознанным желаниям обладания материальными ценностями. Ради финансового благополучия она соглашается на незаконную связь с Друэ. Писатель тонко и психологически точно передает мучительный процесс моральной деградации героини. Сначала она позволяет Друэ накормить ее, потом купить ей мелкие детали туалета, затем первый наряд и, в конце концов, переезжает в квартиру, снятую для нее Друэ. Этот коммивояжер тонко чувствует внутренние терзания Керри и точно рассчитывает этапы соблазнения девушки.

Каролина становится содержанкой сначала Друэ, а потом и Герствуда. И если голос совести еще мучил ее, когда она жила с Друэ: «Посмотри на честных людей. С каким бы презрением они отвернулись, если бы им предложили то, что сделала ты» [2, 117], то ко времени совместного проживания с Герствудом внутренний конфликт оказался исчерпанным.

Таким образом, уже в первом большом произведении Теодор Драйзер отразил губительные последствия трансформации

основополагающего для американского общества понятия «американская мечта». Керри в романе предстает героиней нового времени, где понятия честного обогащения с помощью праведного труда, что являлось составляющей частью концепции «американской мечты», подменились банальной незаконной связью с богатым мужчиной. В результате Каролина находит то, о чем мечтала: она становится материально обеспеченной, успешной в своей области актрисой, но достигается это утратой лучших человеческих качеств.

Вероятно, аморализм современного Т.Драйзеру общества, подчиненного жажде наживы, являлся главным бедствием американцев, нравственным результатом разрушения «американской мечты». Именно об этом пишет автор романа, когда дает финальную оценку жизни героини, отмечая, что «Керри не была счастлива среди всей этой мишуры и блеска, которые окружали ее» [2, 540]. С горечью писатель говорит, что, добившись желаемого успеха и благосостояния, героиня начинает понимать тщетность мечты, к которой она стремилась. Не случайно Драйзер называет последнюю главу романа о судьбе Керри «Путь побежденных. Эолова арфа».

#### Литература

1. Аллен У. Традиция и мечта: Критический обзор английской и американской прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня. – М.: Прогресс, 1970. – 424 с.
2. Драйзер Т. Сестра Керри. – М.: Правда, 1986. – 544 с.
3. Дьюффус Р. Путь Драйзера // Драйзер Т. Собрание сочинений. – В 10 т. – Т. 7. – М.-Л., 1928. – С. 335-343.
4. Злобин Г.П. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы XX века. – М.: Художественная литература, 1985. – 335 с.
5. Литература США XX века. Опыт типологического исследования (Авторская позиция, конфликт, герой)/ Ответственный редактор Я.Н. Засурский. – М.: Наука, 1978. – 568 с.
6. Фолкнер У. О частной жизни // Писатели США о литературе. – М.: Прогресс, 1974. – с. 290-300.

© Демина О.Ф., 2017

### **Transformation of the notion “american dream” in Theodore Dreiser’s novel “Sister Carrie”**

The article discusses the concept of the "American dream" in the interpretation of different authors. Furthermore, the analysis of the transformation of this concept in the novel by Theodore Dreiser's "Sister Carrie" is represented.

*Keywords:* the novel, "American dream", Theodore Dreiser, transformation, "Sister Carrie", the turn of the century, American literature, the concept

УДК 821.112.2

*Ишимбаева Г.Г.,  
профессор, зав. кафедрой русской, зарубежной  
литературы и издательского дела БашГУ,  
г. Уфа*

### **Утопия Педагогической провинции И.В. фон Гете**

В статье исследуется внутренняя дисгармоничность Педагогической провинции Гете (роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся»). Главное внимание уделено художественным способам развенчания той идеологической системы, возможности которой проверял писатель.

*Ключевые слова:* Гете, «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся», Педагогическая провинция, утопия, развенчание.

Среди просветительских утопий конца XVIII – первой трети XIX вв. особое место занимают социальные проекты И.В. фон Гете, представленные в его романе «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» (1796–1821, 1829).



На наш взгляд, стремление Гете к созданию утопий напрямую связано с тем, что в 1780 г. он вместе с герцогом Саксен-Веймарским был принят в масонскую ложу «Амалия» в Веймаре и прошел все ее ступени. «Вступив в ложу учеником, через год он получил градус подмастерья, еще через год был возведен в мастера, а по окончании этого года получил четвертый шотландский градус строгого наблюдения; наконец, еще год спустя, то есть в 1783 году, Гете достиг градуса великого избранника» [5, 139].

Будучи масоном, Гете до последних дней был предан идеям братства Вольных каменщиков и рассматривал идеал человека в его утопической проекции как альтернативу современному плотскому человеку. Гете пытался претворить масонские идеалы как в своей практической деятельности в должности премьер-министра Веймарского герцогства, так и в художественном творчестве: ему принадлежат масонские гимны и стихотворение «Путь масона», он произнес в масонском храме речь «В память брата Виланда» и т.д.

Один из кардинальных вопросов мироздания, который волнует поэта-масона, связан с усовершенствованием человеческой личности и общества, с поисками путей становления и развития человечества. Поэтому Гете уделяет главное внимание двум вопросам: как отдельный человек должен организовать свою жизнь, чтобы, отрешившись от индивидуализма, стать полезным членом общества; и как необходимо выстроить общественные отношения, формы жизни и труда, чтобы они привели человечество к всеобщему счастью. Как сформулировал это современный французский исследователь Ж. Шмидт, «Годы странствий...» наполнены «мыслями Гете о жизни и творчестве – например, как трудно привести свои глубокие помыслы в соответствие с реальностью» [5, 289].

Гениальная прозорливость масона Гете проявилась в том, что он понимал всю иллюзорность концепции Золотого века и недостижимость идеальной мечты, поэтому его литературные утопические проекты располагаются в русле энтропии утопии и в романе «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» рассматривается несколько вариантов утопий с акцентированием их внутренней дисгармоничности. Утопичность

представленных проектов проявляется уже в том, что действие «Годов странствий...» разворачивается в некоем футуристическом пространстве Германии будущего. Безусловно прав был Ф. Гундольф, который в своем монументальном труде 1916 г. написал, что «Годы странствий...» – это «книга мудрости», стоящая в одном ряду с «Государством» Платона и «Письмами об эстетическом воспитании человека» Ф. Шиллера [1, 433].

Комментируя эту мысль, А. Аникст заявляет, что сравнение «не вполне правомерно, так как Шиллер теоретизирует напрямую, Платон, даже используя диалог, также ясно и целенаправленно излагает свою точку зрения, тогда как своеобразная форма романа, избранная Гете, дает ему возможность высказываться предположительно» [1, 434]. На наш взгляд, разность форм изложения родственных по духу мыслей в данном случае не важна. Гете, как Платон и Шиллер, синтезируя их концепции, обращается к теме совершенного общественного устройства и роли эстетического воспитания человека для становления нового мира. В типологии, выстроенной Гундольфом, гетевское сочинение рассматривается с точки зрения содержащихся в нем идей утопизма. Это детерминирует художественные принципы построения текста, где представлено несколько вариантов социальных утопий (христианская, сельскохозяйственная, ремесленно-производственная), сменяющих друг друга и раскрывающих свою сомнительность в связи с принципиальной противоречивостью исходного посыла о сочетании пользы каждого с пользой коллективной, личной собственности с общим благом [4].

Но наиболее убедительно эта тема раскрывается в ходе изображения в романе Педагогической провинции, своеобразного идейного стержня «Годов странствий...», поскольку там происходит воспитание будущих коммунаров. Гете, как и многие интеллектуалы эпохи Просвещения, уделял большое внимание вопросам образования и воспитания и находился под известным влиянием идей Ж.-Ж. Руссо, получивших развернутое изложение в романе «Эмиль» (1762).

Руссо проповедовал естественную религию и природное равенство всех людей, рекомендовал в процессе обучения учитывать возрастные и индивидуальные особенности ребенка,

настаивал на необходимости воспитания детей в непосредственной близости к природе, на их занятиях легким сельскохозяйственным трудом, на обучении в процессе игры и т.д. Данные принципы используются и в гетевском конструкте Педагогической провинции, которая в то же время явно опирается на опыт реальной сельскохозяйственной школы Ф. фон Фелленберга. Этот швейцарский ученый, педагог, филантроп, агроном в 1799 г. вместе с отцом организовал неподалеку от Берна воспитательное учреждение, куда съезжались ученики разных социальных слоев из разных европейских стран. Организационные и методические принципы школы Фелленберга, где учеников готовили прежде всего к практической деятельности в учетом характера способностей и талантов воспитанников и где большое внимание оказывалось музыке и пению, во многом повлияли на педагогическую концепции «Годов странствий...».

Гете художественно переосмыслил факты педагогической реальности своего времени и на их основе сочинил свой утопический проект. В сюжетном отношении его появление мотивировано тем, что Вильгельму необходимо где-то оставить сына на короткое время. И его друг Ленардо предлагает для решения проблемы обратиться в «некое педагогическое общество», которое, говорит он, «я счел чем-то вроде Утопии» [2, 124]. Программность моровской аллюзии подтверждается всем рассказом о Педагогической провинции – центральной в «Годах странствий...» утопической модели Гете. Она создана на сельскохозяйственной основе, изолирована от внешнего мира и сама себя содержит; она делает ставку на мальчиков, которых собирают по всей округе и которых, учитывая их потребности и интересы, воспитывают вдали от родителей по строго выверенной системе специализированной подготовки полезного члена общества, владеющего определенным необходимым ремеслом.

Гете сразу же посвящает читателя в многочисленные географические подробности той местности, в которой располагается Педагогическая провинция, и фиксирует момент невероятной плодородности края. Затем набрасывает структуру сообщества во главе с недостижимым Главным, которого представляют Трое, ведающие святынями Педагогической провинции, и с надзирателями. После этого следуют сменяющие

друг друга зарисовки множества мальчиков, обитающих там как бы в счастье и довольстве, которые сразу же обнаруживают свое казарменное происхождение. Оно проявляется на разных уровнях – в поведении и одежде детей, в том, как обустроены их трудовые будни и как проводятся праздники.

Гиперболический коллективизм, характерный для провинции, проявляется в поощряемом здесь постоянном массовом пении. Хор мыслится в «Годах странствий...» как прообраз идеального общества, в котором все едины в своих устремлениях и слаженно выполняют свои функциональные обязанности. Но образ этот не столь однозначен: маленькие хористы выступают винтиками системы, следящей за упорядоченностью своих поющих в определенные моменты определенные песни членов.

Музыка в целом в Педагогической провинции выступает в роли высшего искусства и прикладной отрасли, инструментом для распространения нужной идеологии и внедрения ее в общество, поэтому принципиально важен контроль над этой областью. Надзиратель раскрывает Вильгельму отношение властных структур провинции к музыке: она объявлена «самой первой ступенью образования» [2, 134], единой, официальной, общеобязательной, иначе говоря орудием идеологии. Из этого следует все остальное, касающееся монополизации всех форм и средств музыкальной культуры, контроля за ней, управления ею.

И. Голомшток писал о наличии в тоталитарном государстве XX в. «мегамшины» [3, 10] культуры – в Педагогической провинции существует своеобразная мегамашина музыки, которая определяет последовательность и этапы формирования человеческой личности. Все начинается с «начатков веры и нравственности», которые сообщаются детям при помощи песни, избранной в качестве «первоосновы воспитания» [2, 134–135].

Что касается инструментальной музыки, то в ее отношении надзиратели проявляют особую стратегию. Для занятия ею отведен специальный округ, где учатся играть на музыкальных инструментах некоторые мальчики в отдалении ото всех: «... в благоустроенном гражданском обществе вряд ли бывает мучение горше, чем терпеть по соседству начинающего флейтиста или скрипача» [2, 135].

Стремление соблности декорум «благоустроенного гражданского общества», однако, также приобретает формы казарменного порядка: начинающие музыканты «в похвальном намеренье никому не быть в тягость, добровольно удаляются в пустыню на больший или меньший срок и в одиночку усердно трудятся там, чтобы заслужить себе право вернуться в обитаемый мир; ради этого каждому разрешается время от времени держать испытание, и неудачи редки...» [2, 135]. Система контролирует процесс создания и обучения музыкальных кадров, находящийся под прямым влиянием государственной идеологии, которая делает вид, что все происходит само собой и является делом добровольным.

Любопытно, что музыка в Педагогической провинции рассматривается только в практической взаимосвязи с обществом, сопровождая трудовую деятельность воспитанников. Прикладное по своим целям музицирование, не предполагающее процесса самореализации в творческом одиночестве, объективно доказывает ущербность подобной установки. Об этом же говорит и тот факт, что традиционное актерское искусство здесь исключено: «... ведь драма предполагает наличие праздной толпы, может быть даже черни, а у нас ее нет, ибо сброд этот если сам не уходит от нас из недовольства, то выпроваживается за наши пределы силою» [2, 225].

Утопия, таким образом, саморазоблачается, проявляя свою элитарность, высокомерие по отношению к толпе, замкнутость, нежелание считаться с творческими порывами собственных членов. Последнее, казалось бы, опровергается таким признанием надзирателя Вильгельму: «Но поскольку среди основных правил для нас превыше и непреложней других одно: не преграждать пути никакому таланту, никаким задаткам, – мы не закрываем глаз на то, что у кого-нибудь из множества учеников может решительным образом проявиться и природное мимическое дарование <...> Мы этого не поощряем, но пристально наблюдаем за таким учеником...» [2, 226]. Однако вывод из такой стратегии настороженного наблюдения за актерским талантом отдельного воспитанника вполне в духе высокомерного отношения к театральному искусству: «... мы, состоя в связи с крупными театрами всех стран, немедленно посылаем к ним доказавшего свои

способности юношу, чтобы он, как утка, выпущенная в пруд, поскорей оказался бы в своей будущей стихии и обучился ковылять по подмосткам и крякать» [2, 226]. Образ крякающей и ковыляющей по сцене утки применительно к актеру так же, как и понимаемая только в прикладном смысле музыка, раскрывает внутреннюю дисгармоничность педагогической утопической модели. И это тем более важно, что Гете видел в театре основу нации и отдал дань увлечения драматургии.

Особенно подробно рассказано о «святынях» Педагогической провинции – о ее «предметах почитания»: они, по словам надзирателя, «сосредоточены в особом округе, вдали от всего постороннего и способного стать помехой; только несколько раз в год, в определенное время, туда допускаются воспитанники, соответственно ступени образования, чтобы получить там исторические и наглядные уроки, унести довольно впечатлений и некоторый срок находить в них пищу, занимаясь положенным делом» [2, 136]. Речь идет, таким образом, о некоем ритуале, призванном еще больше подчинить души детей определенной идеологии и основанном на выстраивании структурного поведения членов коллектива.

Основу основ методики наставников надзиратель формулирует одним произнесенным с большой эмоциональностью словом, выделенным в тексте романа курсивом: «*Благоговение!*» [2, 137]. Оно, однако, получает негативную расшифровку в афоризмах «Размышлений в духе странников», когда речь заходит о близком по смыслу понятии «благочестие»: «Благочестие – не цель, а только средство достичь безмятежного душевного покоя и через него прийти к высшей просвещенности. Поэтому можно заметить, что те, для кого нет иной цели, кроме благочестия, по большей части становятся ханжами» [2, 258].

Но педагоги не берут в расчет внутренние оттенки значения этого понятия и прививают своим ученикам «три рода благоговейного страха», которые, «слившись воедино, обретают высшую силу воздействия»: «благоговейный страх перед тем, что выше нас» [Богом – Г.И.]; «благоговение перед тем, что под нами [землей – Г.И.]; благоговение перед товарищами [2, 137]. Это – краеугольный камень, на котором строится религия Педагогической провинции, представляющая собой некий синтез.

По словам надзирателя, различается несколько типов религий: «Религию, в основе которой лежит благоговейный страх перед тем, что превыше нас, мы называем этнической», это все языческие религии; «религию, которая зиждется на благоговении перед тем, что равно нам, мы называем философической»; религию, основанную на «благоговении перед тем, что ниже нас <...> мы называем христианской» [2, 139]. Этническую, философическую, христианскую религии в совокупности и исповедуют в утопическом сообществе, где религиозность воспитанникам насаждается и осуществляется в разных формах уважения к Богу, природе, людям.

Программа, несомненно, носит универсальный характер. Трое начальствующих комментируют ее как вероисповедание большинства человечества, символ веры которого состоит из трех членов: «... первый его член – этнический, он принадлежит всем народам; второй член – христианский, он для тех, кто борется с страданиями и в страдании возвеличивается; наконец, третий возвещает нам учение об исполненной духом общине святых, то есть пребывающих на высшей ступени добра и мудрости» [2, 140].

Однако более детальное описание сюжетов картин, представленных в галерее «святых», и пояснения, сделанные провожатым, одним из Троиц, Вильгельму, берут под сомнение исходный посыл об универсальных религиозных основах. «Этническая» религия в этой странной картинной галерее демонстрируется исключительно на историях Ветхого Завета. Старейшина, явно вступая в этом вопросе в противоречие с отношением к евреям в ремесленно-цеховой общине, говорит о многих преимуществах израильского народа – о его самостоятельности, твердости, храбрости, цепкости, упорстве, о «превосходном собрании священных книг» [2, 142]. Последнее замечание касается Пятикнижия, т.е. пяти книг Моисея. Известно, что Гете вслед за И.Г. Гердером считал их явлениями не божественного происхождения, а произведениями первобытно-народного творчества. Так этническая религия в «Годах странствий...» теряет собственно религиозную основу и приобретает историко-фольклорный характер.

В еще большей степени этот пересмотр оснований проявляется в отношении христианской религии. Трое

начальствующих не считают личность и деятельность Иисуса Христа священными, видя в Нем прежде всего проповедника морали. Провожатый объясняет Вильгельму логику картин, посвященных истории Нового Завета и связанных с богочеловеком: «Жизнь его была жизнью частного лица, а учение – учением для каждого в отдельности...» [2, 143]. Явно иронизирующий над чудесами, которые вершил Христос, он считает, что правильным было закончить Его иллюстрированную историю сценой вечера, прощания учителя с учениками: «... мы отделили жизнь этого исключительного человека от его кончины» [2, 144]. Мироззренческая установка старейшин Педагогической провинции статична и не предполагает при таком раскладе возможности Второго пришествия и нового витка развития человеческой цивилизации, чьи пороки искупил своей мученической смертью Иисус Христос. В романе это символически изображено как движение по круговой картинной галерее: из залы, посвященной Новому Завету, герои попадают в первую ветхозаветную залу.

Тотальное единство остановившегося в своем развитии общества метафорически показано в эпизоде, раскрывающем принципиальную стадность мира Педагогической провинции. Вильгельм Мейстер, вступающий в ее просторы, видит «страшное облако пыли» [2, 214], которое заволочло горизонт: «Сплошной массой несутся благородные животные, верховые пастухи не дают им разбежаться врассыпную, направляют летящий размашистым галопом табун; чудовищный вал, теснясь, проносится мимо странника...» [2, 215]. Обращают на себя внимание слова «страшный» и «чудовищный», которые имеют отрицательные оттенки значения.

И они, эти оттенки, усиливаются в следующей сцене: Вильгельм попадает на ярмарку, куда стекаются местные жители, чтобы приобрести коней, и испытывает чувство тревоги за сына, который, думает он, может потеряться в ярмарочной сумятице и сутолоке. Надзиратель, успокаивая Вильгельма, объясняет, как учителя «не дают ученикам разбрестись» [2, 216] и демонстрирует свистульку, на свист которой тут же откликнулось со всех сторон дюжина таких же свистков: «... это только знак, что надзиратель рядом и хочет примерно знать, сколько человек его слышат. На



второй свисток они не откликаются, но должны изготавиться, по третьему бросаются ко мне, перед этим откликнувшись...» [2, 216]. Так возникает смычка двух образов: лошадей, которым пастухи не дают «разбежаться», и детей, которым учителя не дают «разбрестись», что в итоге создает мощный символ стадного мира.

Все негативные проявления бытования Педагогической провинции в «Годах странствий...» контекстно воспринимает читатель, но никак не герои Гете. Пожалуй, единственный раз, когда Вильгельм Мейстер выказал свое явное недовольство системой, приурочено к эпизоду с не принимаемым в провинции искусством театра. В целом же повествовательный дискурс романа жизне- и системоутверждающий. И сын Вильгельма Феликс счастлив от того, что попал в число воспитанников Педагогической провинции. Однако во всем тексте «Годов странствий...» разбросаны образы и высказывания, которые берут под сомнение педагогическую утопию. Так, герой «Новой Мелузины» говорит об «идеалах, которые мучат людей» [2, 327], один из руководителей Общества Башни Ярно-Монтан заявляет: «... толпа всегда достаточно разумна, коль скоро наделены разумом начальники» [2, 231]. Афоризмы «Размышлений в духе странников» гласят: «Всякая великая идея, едва явившись взорам, действует тиранически» [2, 260]; «Разуму подвластно только живое; до конца сложившийся мир <...> мертв» [2, 268]; «Ссылка на авторитет <...> весьма ценна, но только педант во всем требует авторитетов» [2, 261] и т.д.

В итоге Педагогическая провинция «Годов странствий...» теряет свой идеальный контур и приобретает новое измерение. Гете, последовательный мыслитель и художник, объективно развенчал идеологические системы, возможности которых для себя взвешивал, и сделал особенно очевидной утрату утопий однозначности, что чревато логическим перерождением ее в антиутопию.

#### Литература

1. Аникст А. Комментарии // Гете И.В. Собр. соч. в 10 т. Т.8. – М.: Художественная литература, 1979. – С.С.427-459.

2. Гете И.В. Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся / Пер. с нем. С. Ошерова // Гете И.В. Собр. соч. в 10 т. Т.8. – М.: Художественная литература, 1979. – 462с.
3. Голомшток И. Тоталитарная культура. – М.: Галарт, 1994. – 296 с.
4. Ишимбаева Г.Г. Энтропия утопии (От Гомера до Гете). – Саарбрюккен: LAP Lambert Academic Publishing, 2017. – 176с.
5. Шмидт Ж. Гете / Пер. с фр. Н.Н. Зубкова. – М.: Молодая гвардия, 2017. – 334 с.

© Ишимбаева Г.Г., 2017

*Ishimbaeva G.G.*

### **Utopia of the Pedagogical Province in Goethe's novel**

The article investigates the inner disharmony of Goethe's Pedagogical Province (in the novel "Wilhelm Meister's Apprenticeship"). The main attention is given to artistic ways of debunking the ideological system whose possibilities Goethe checked.

*Keywords:* Goethe, Wilhelm Meister's Apprenticeship, the Pedagogical Province, utopia, debunking.

УДК 821.111

*Ленкова Н.Р.,  
ассистент кафедры русской, зарубежной литературы  
и издательского дела БашГУ,  
г. Уфа*

### **М. Бэринг – русофил**

Статья посвящена русофильству М. Бэринга. Приводятся биографические сведения о русских связях английского писателя и дается обзор литературы вопроса.

*Ключевые слова:* М. Бэринг, Россия, русофильство.

Потомок аристократического рода, учившийся в Итоне и Кембридже, живший в Оксфорде, Морис Бэринг (1874–1945) прославился как писатель, в совершенстве владевший всеми литературными видами и жанрами, как драматург, поэт, прозаик, переводчик, эссеист, а также писатель-путешественник и военный корреспондент, знаток живописи и автор акварелей, пианист и мастер музыкальных шуток. По мнению его биографа Пола Хоргана, «он стал одним из самых высококультурных (cultivated) людей своего времени» [1].

Будучи семнадцатилетним юношей, он выпустил первую книгу стихов, за которой последовали другие. Творческое наследие Бэринга составляют сборники поэм – такие, как «Чёрный принц и другие поэмы» (1903), «Сонеты и короткие поэмы» (1906), «Поэмы 1914–1919» (1923), сборники новелл – «Орфей в Мэйфейре и другие рассказы» (1909), «Стеклодел мастер и другие рассказы» (1910), эссе и заметки о России – «С русскими в Маньчжурии» (1905), «Год в России» (1907), «Русские эссе и рассказы» (1908), «Русские люди» (1911), «Истоки России» (1914), переводы – «Вехи русской литературы» (1912), «Оксфордская книга русских стихов» (1924) и др.

Бэринг имел широкие связи с кружком английской аристократии и интеллигенции «The Coterie»; с литературной группой, в которую входят писатели-католики Г.К. Честертон и Х. Бэллок; с закрытым интеллектуальным клубом «Апостолы Кембриджа». В это университетское «Дискуссионное общество» входили философы Б. Рассел, Л. Витгенштейн, Д.Е. Мур, писатели Л. Вулф, Л. Стрейчи, Э.М. Форстер, историк Д.М. Тревельян и другие представители кембриджской духовной элиты, интеллектуалы, проповедовавшие «любовь, творчество, эстетическое наслаждение и стремление к познанию» [2]. Они были рационалистами-агностиками, брали под сомнение любые истины и догмы, на которых строились государство, церковь, наука, мораль. В атмосфере «фривольных игр разума, интеллектуальной и этической раскрепощенности и зародился флирт с марксизмом» [2] (самым знаменитым членом клуба в этом смысле был Ким Филби, руководитель британской разведки, коммунист, с 1933 года агент советской разведки). Бэринг, однако, увлёкся не марксизмом, а православием.

Событием его жизни стало открытие России. Любовь к России у Бэринга началась со знакомства и дружбы с семейством Бенкендорфов. Это произошло в 1903 году, когда русским послом в Великобритании назначили Александра Константиновича Бенкендорфа, много сделавшего для укрепления русско-английских отношений. «Бенкендорфы любили Бэринга. Графиня Софья говорила, что он “тролль, находящийся на границе между человечеством и сказкой”. Бэринг принял их приглашение посетить Россию, результатом чего стала, по выражению биографа Честертона Д. Баркера, “его долгая, мечтательная история любви с Россией”» [1].

Старший сын Бенкендорфа Константин с удовольствием занимался русским языком с Бэрингом, который часто бывал в их имении Сосновка Тамбовской губернии и именно там бегло заговорил на русском. «Его гениальная способность к языкам была больше чем естественный дар... Сэр Эдвард Марш говорил, что русские, бывало, обращались к нему по вопросам собственной грамматики» [1]. До 1914 года он регулярно приезжал в Россию, где увлечённо читал русскую литературу и изучал русскую культуру и русский язык. Итогом погружения Бэринга в русскую культуру и литературу стали 5 книг – три о России и две о русской литературе. По его собственным словам, комната в Сосновке была его «любимейшей комнатой во всём мире после итонской библиотеки» [1]. (Существует мнение, что именно после встречи с Бэрингом в 1913 году идеей посещения России загорелся другой английский писатель, известный своими «русскими» произведениями, – Герберт Уэллс [3, 293]).

В 1905 году Бэринг работал военным корреспондентом одной из лондонских газет и освещал события русско-японской войны. На фронте он читал романы Ф.М. Достоевского и размышлял о русской литературе [4]. Там военкор и знаток русской культуры Бэринг стал одним из первых русофилов, «деятельность которых задала новое направление пониманию “русского” в Британии» [5, 69].

Русский религиозный философ Н.О. Лосский так написал о Бэринге: «Живя в имении и находясь при армии, Бэринг наблюдал религиозность русского народа, посты, молебны, свечи перед иконами, подъем духа во время праздника Пасхи, но среди

образованных русских людей, говорит он, больше атеистов, чем в Западной Европе <...> В книге “Главные основы России” [“Истоки России” – Н.Л.] он говорит, что русский крестьянин глубоко религиозен, видит Бога во всех вещах и считает ненормальным, неумным человека, не верующего в Бога» [6, 23-24]. Образцом русского верующего интеллигента Бэринг считал Достоевского.

Известно, что Бэринг с удовольствием читал И.А. Крылова, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, А.П. Чехова, А.Н. Толстого и многих других классиков русской литературы, но только про Ф.М. Достоевского он сказал: «Достоевский – нечто большее, чем русский писатель. Он брат для всего человечества, а особенно для тех, кто отчаивается, страдает или угнетен» [7, 145]. Бэринг был убеждён, что ни Толстой, ни Шекспир не в состоянии были понять высоты и глубины человеческой души, о которых писал Достоевский [8].

В своей книге «Вехи русской литературы» (1913) Бэринг говорит о Достоевском как о религиозном, по-настоящему христианском писателе: «<...> чем более он [Достоевский. – Н.Л.] понимал безобразие и греховность жизни, тем более верил в Бога» [7, 140]. Бэринг даёт ёмкие характеристики романам Достоевского: «Преступление и наказание» – самая трагическая история убийцы со времён Макбета, перед лицом которой блекнут все английские и французские психологические и аналитические произведения; «Идиот» – «самое типичное произведение русской литературы вообще», наиболее ярко выражающее истинную авторскую душу [8]. Бэринг поднимает Достоевского на высочайший пьедестал: «Если бы Священное Писание было бесследно уничтожено, то книгами, в которых человечество, лишённое божественного слова, могло бы обрести наиболее близкое ощущение высшего послания и утешения, были бы книги Достоевского» [9].

Огромное влияние на Бэринга оказала православная духовность (в его книге «Истоки России» Русской Православной Церкви посвящена отдельная глава): «Может быть, в этом-то и есть, – в том, что русская душа полна человеческого христианского милосердия, которое горячее, интенсивнее и выражается с большей простотой и искренностью, чем где-либо и в каком-либо другом народе, виденном мною»; «То, что я люблю и чем восхищаюсь в русском народе, не есть что-либо живописно-

варварское или экзотическое, но это есть нечто вечное, всеобщее и великое – а именно: их любовь к человеку и их вера в Бога» [1].

Бэринг сравнивает православие с католичеством. На его взгляд, «различия между двумя Церквями на сегодняшний день незначительны... Православная Церковь имеет те же семь таинств, что и Католическая... Догмат о Непорочном Зачатии, хотя в теории не принят Восточной Церковью, на практике является частью их веры – то есть, они не перестают называть Святую Деву Всенепорочной или Пренепорочной... Православные верят, что время для формулирования новых догматов кончилось, для всех и навсегда... православная Церковь и, особенно Русская Церковь, оказалась подчинённой государственной власти... Союз Церкви и государства сдерживал интеллектуальный рост нации и препятствовал проникновению новых идей с Запада» [1]. Как пишет Т. Супрун, эта точка зрения «выявляет отсутствие, в общем-то, элементарных богословских знаний или намеренное игнорирование богословского аспекта. Бэринг равнодушен к спорным моментам, он не пытается вникать в проблемы, ибо они кажутся ему несущественными. Это позиция третьей стороны: точки противоречия для него эмоционально не нагружены, он выделяет то, что наиболее существенно для него лично (подход, между прочим, по типу чисто протестантский) – и приходит к выводу, что собственно религиозной разницы нет» [1].

Прямым следствием такого неразграничения православия и католичества, соприкосновения с православной духовностью и определённого влияния, испытанного Бэрингом со стороны писателей-католиков Г.К. Честертона и Х. Беллока, стало то, что один из «апостолов Кембриджа» и бывший агностик Бэринг в 1909 году принял католичество, назвав это «единственным поступком, о котором он совершенно уверен, что никогда не пожалеет» [10].

Английский исследователь Пол Хорган отмечает, что религиозная тема становится лейтмотивной в творчестве Бэринга: она то пропадает из виду, то появляется вновь. «А потом происходит нечто в религиозном смысле значительное... А затем, вследствие какого-то важного происшествия, вера вдруг становится неизбежной и начинает определять всё. Вера в Христа, любовь превыше всего в мире, и это, в действительности, катастрофа, но только через эту катастрофу человек может найти

единственный вход в полноту жизни, осмысленность смерти и жизненность вечности. Она становится, наконец, самой главной темой; и в значительно большей степени, чем другие романисты последних лет, пишущие на английском языке, Морис Бэринг сделал эту тему центральной в серьёзной литературе» [1].

Бэринг, считавший, что «когда-то вся Европа и, в особенности Англия, смотрели на религию так, как смотрят сейчас русские крестьяне» [4], и обретший веру, «очень хотел, как и подобает христианину, приобщить к ней и других людей» [4].

Творчество М. Бэринга, исследованное в англоязычном литературоведении в работах Л. Раймонда «Честертон, Беллок, Бэринг» (1938) [11]; Е. Смита «Морис Бэринг» (1938) [12]; П. Хоргана «Возрождение Мориса Бэринга: избранные работы» (1970) [13]; Э. Блейлера «Перечень фантастической литературы: библиография фантастических, таинственных и научно-фантастических книг, изданных на английском языке» (1972) [14]; Е. Лесли «Морис Бэринг: гражданин Европы» (1991) [15], мало изучено в отечественном. Исключение составляет одна проблема – проблема культурных связей Бэринга с Россией. Есть об этом упоминания в «Истории русской литературы с древнейших времён по 1925 год» [16] Д.С. Мирского – в связи с Крыловым, которого Бэринг цитировал, с Лермонтовым и А. Толстым, которых переводил, с Лесковым, которым восхищался, с Полонским, которого любил. Вспоминает о православных интересах Бэринга русский религиозный мыслитель Н.О. Лосский в книге «Характер русского народа» [17]. О личном знакомстве с Бэрингом пишет К.И. Чуковский [18], воспоминания о нём оставила Н.Н. Берберова [19]. И везде подчёркивается, что Бэринг был полномочным представителем русской литературы и культуры в Англии.

#### Литература

1. Супрун Т.Н. Английские русофилы на рубеже XIX–XX веков [Электронный ресурс] // Мгарский колокол, 2006. – №46. Режим доступа: <http://www.mgarsky-monastery.org/kolokol.php?id=74>, свободный, свободный. – Загл. с экрана.
2. Дискуссионный клуб «Апостолы» // «Живой журнал» mo77. – Запись от 2 апреля 2013 года. – Режим доступа:

- <http://mor77.livejournal.com/461434.html>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Кагарлицкий Ю.И. Вглядываясь в грядущее: Книга о Герберте Уэллсе / Предисл. П. Париндера. – М.: Книга, 1989.
  4. Супрун Т.Н. Английские русофилы на рубеже XIX - XX веков. Англичане с русской душой [Электронный ресурс] // Виноград. Журнал для родителей. – 2007. – № 1 (17). – Режим доступа: <http://www.vinograd.su/education/detail.php?id=42954>, свободный. – Загл. с экрана.
  5. Королёва С.Б. В поисках настоящей России (сложный выбор Мориса Бэринга) // Имагология и компаративистика. – 2016. – № 2 (6). – С. 69.
  6. Лосский Н.О. Характер русского народа. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1957.
  7. Беринг М. Вехи русской литературы / Пер. В. Базилевской. – М.: Товарищество Скоропечатни А.А. Левенсон, 1916.
  8. Бережков Ф. Достоевский на Западе (1916-1928): К 190-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского [Электронный ресурс] // Нева. – 2011. – №5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2011/5/be13.html>, свободный. – Загл. с экрана.
  9. «Захватывающее чувство пространства и безделья»: 16 мыслей о России английского писателя: 1906 год [Электронный ресурс] / С. Лосева // Журнал «Коммерсантъ Weekend». – 2016. – №34. – С. 32. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/3101459>, свободный. – Загл. с экрана.
  10. Морис Бэринг: Высококультурный человек своего времени [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.peoples.ru/science/literature/maurice\\_baring/](http://www.peoples.ru/science/literature/maurice_baring/), свободный. – Загл. с экрана.
  11. Raymond L. V. Chesterton, Belloc, Baring. – New York: Sheed & Ward., 1938.
  12. Smyth E. Maurice Baring. – The United Kingdom: William Heinemann, 1938.
  13. Horgan P. Maurice Baring Restored: Selections from His Work. – London: Heinemann, 1970.



14. Bleiler E. F. The checklist of fantastic literature: a bibliography of fantasy, weird and science fiction books published in the English language. – US: Fax Collectors Editions, 1972.
15. Letley E. Maurice Baring: A Citizen of Europe. – London: Constable, 1991.
16. Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времён по 1925 год. – Лондон: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. – 882 с.
17. Лосский Н.О. Характер русского народа. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1957. – 151 с.
18. Чуковский К.И. Высокое искусство. – М.: Советский писатель, 1968.
19. Берберова Н.Н. Железная женщина. – М.: Политиздат, 1991.

© Ленкова Н.Р., 2017

*Lenkova N.R.*

### **M. Baring – a Russophile**

The article is devoted to M. Baring's Russophilism. The author of the article gives some biographical details of Baring's Russian links and provides a review of literature.

*Keywords:* M. Baring, Russia, Russophilism.

УДК 821.111

*Михайленко Е.Н.,  
доцент кафедры русской, зарубежной литературы  
и издательского дела БашГУ,  
г. Уфа*

### **Образ рассказчика в романе Эмили Бронте «Грозовой Перевал»**

Предмет внимания в настоящей статье — фигура повествователя как объект авторской иронии в романе Э.Бронте «Грозовой Перевал». Автор статьи пытается выяснить причины,

побудившие писательницу ввести образ рассказчика, не вызывающего доверия читателя.

*Ключевые слова:* «Грозовой Перевал», образ рассказчика, «Я-повествователь», романтические клише, авторская ирония

«Грозовой Перевал» — один из самых необычных романов XIX века. Несвойственный литературе XIX века всеобъемлющий мифологизм, причудливое сочетание жанровых признаков готического, романтического и реалистического романа затрудняют восприятие произведения. В этой книге многое не то, чем кажется. Так, пристального внимания заслуживает образ одного из повествователей, мистера Локвуда, играющего двусмысленную роль в истории, рассказанной Эмилией Бронте.

По типологии Ф.К.Штанцеля (Stanzel, Franz K.) [6], Локвуд относится к категории «Я-повествователя», поскольку является одним из персонажей романа и живет в том же мире, что и остальные герои. Такого субъективного повествователя, «носителя речи, открыто организующего своей личностью весь текст» [4, 174], принято называть рассказчиком. Литература XIX столетия богата произведениями, в которых посредником между автором и читателем является именно рассказчик, выступающий в тексте от первого лица. Как правило, он транслирует позицию автора или во всяком случае не противоречит ей. Тем заметнее совершенно нехарактерная для романа XIX века ироническая дистанция, которая обнаруживается между автором и рассказчиком в «Грозовом Перевале».

Прецедент подобного остранения впервые в западной литературе был создан Стерном в «Сентиментальном путешествии». Определяя характер авторской иронии по отношению к образу Йорика, И.В. Банах отмечает, что при чтении романа необходимо делать поправку на «возмущающий эффект» рассказчика, поскольку по воле писателя «самооценки героя оказываются несоответствующими его поведению» [1]. В той же мере Локвуд Эмили Бронте — рассказчик, суждениям и выводам которого не стоит доверять. Первая же фраза его рассказа вызывает недоумение и настраивает читателя на критический лад: «Я только что вернулся от своего хозяина — единственного

соседа, который будет мне здесь докучать» [2, 599]. Последующие события показывают, что докучать обитателям Грозового Перевала будет именно Локвуд, который вторгся в дом, где ему не рады, и навязывается хозяевам. Нескрываемый авторский сарказм звучит в выводе Локвуда из его первого знакомства с Хитклифом: «Он, как видно, вовсе не желал вторичного вторжения. Тем не менее я приду» [2, 605]. Таким образом, Локвуд с первых же страниц дискредитирован автором, и возникает неизбежный вопрос: зачем писателю нужен такой рассказчик?

Этот вопрос тем более обоснован, что в романе есть еще один рассказчик — Нелли Дин. Как и Локвуд, она относится к типу «Я-повествователя», будучи свидетелем и непосредственным участником событий. Именно ей доверил свой голос автор, и потому ее статус рассказчика — скорее условность: подчеркнута личные оценки и суждения то и дело незаметно переходят в форму безличного объективного нарратива, образующего ткань романа, и растворяются в нем. Голос же Локвуда всегда отчетливо звучит в повествовании. Но не только авторская ирония окрашивает его. Если Нелли рассказывает преимущественно о прошлом — отсюда и объективная, «эпическая» манера повествования, то Локвуд комментирует то, что видит собственными глазами. Два рассказчика составляют резкий и едва ли не подчеркнутый контраст.

Как кажется, введение в роман субъективного повествователя, не вызывающего доверия читателя, способствует решению двух задач. Первая и главная связана со своеобразным подведением итогов романтизма. К концу сороковых годов — времени создания «Грозового Перевала» — романтизм, ставший уже достоянием массовой культуры, оформился в виде набора клише. Андре Моруа, комментируя «Госпожу Бовари», предположил, почему Флобер смог написать роман, столь жесткий и безжалостный по отношению к культуре, еще недавно владевшей умами европейцев: «он был неистовым романтиком и вместе с тем видел смешную сторону романтизма» [5, 148]. Эти слова могут быть отнесены и к Эмили Бронте, для которой была характерна, по словам Г.Ионкис, «повышенная эмоциональность, не та, что бьет ключом, выплескиваясь в экзальтации, а интенсивная напряженность чувств, глубоко затаенная страстность, лишь

внезапно прорывающаяся» [3, 6]. Именно потому, что Эмили Бронте была носителем подлинно романтического духа, она не хуже Флобера чувствовала нестерпимую фальшь и пошлость готовых формул, которые были усвоены массовым сознанием под видом романтизма.

Наблюдая за Локвудом, можно заметить, что это недалекая и ограниченная натура, надевшая на себя маску романтика и усвоившая «романтический» кодекс поведения, позаимствованный из книг. На первой же странице он сообщает читателю, что на Мызу Скворцов его привела потребность в уединении, столь хорошо знакомая романтическому герою, уставшему от светской суеты. Однако, едва оказавшись в этом тихом уголке Англии, Локвуд спешит завязать знакомство с соседями и навязать им свое общество. Этот «романтик», тщеславию которого льстит воображать себя «мизантропом» и человеком, «решившим держаться независимо от общества», на деле и полдня не может продержаться без общения. С удивлением признаваясь себе в этом, он тут же подменяет одно романтическое клише другим: оказывается, наедине с собой он испытывает «упадок духа и тоску одиночества». Этот пример позволяет заметить, что Локвуд постоянно держит перед собой мысленное зеркало, с помощью которого корректирует свой имидж, подбирая подходящую формулу из арсенала романтических штампов.

Локвуд словно торопится продемонстрировать все грани своей «романтической» натуры и там же, на первой странице, без видимого повода информирует читателя о своем неповторимом душевном складе: ему известно, что это отделяет «настоящего» романтика от заурядных людей, к которым он, разумеется, себя не относит. Далее совершенно не к месту Локвуд делится подробностями своего несостоявшегося любовного приключения. «На взморье, где я проводил жаркий месяц, судьба свела меня с самым очаровательным созданием — с девицей, которая была в моих глазах истинной богиней, пока не обращала на меня никакого внимания. Я «не позволял своей любви высказаться вслух»; однако, если взгляды могут говорить, и круглый дурак догадался бы, что я по уши влюблен. Она меня наконец поняла и стала бросать мне ответные взгляды — самые нежные, какие только можно вообразить. И как же я повел себя дальше? Признаюсь со

стыдом: сделался ледяным и ушел в себя, как улитка в раковину; и с каждым взглядом я делался все холоднее, все больше сторонился, пока наконец бедная неискушенная девушка не перестала верить тому, что говорили ей собственные глаза.» [2, 602-603]. В этом пассаже Локвуд вновь любит себя, на этот раз с затаенной гордостью примеряя маску бессердечного ловеласа.

Приведенных примеров достаточно, чтобы увидеть в Локвуде носителя обесценившегося ходульного романтизма, овладевшего посредственными умами к середине XIX века. Пародийная фигура Локвуда резко контрастирует с образом Хитклифа — собственно романтического героя, чья мрачная мизантропия органично вписывается в общую атмосферу романа.

Вторая задача, которую решает Эмилия Бронте, вводя образ не вызывающего доверия рассказчика, связана с чисто сюжетной функцией этого образа. Именно таким — недалеким, бесцеремонным и назойливым — должен быть герой, чтобы против воли обитателей Грозового Перевала проникнуть в их семейную трагедию.

#### Литература

1. Банах И.В. Структура повествования в «Сентиментальном путешествии» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/banah-struktura-povestvovaniya.htm>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Бронте Э. Грозовой Перевал // Бронте Ш., Бронте Э. Джен Эйр. Грозовой Перевал: Романы. – М.: Эксмо, 2005. – 960 с.
3. Ионкис Г.Э. Магическое искусство Эмилии Бронте // Бронте Э. Грозовой Перевал. Стихотворения. – М., 1990. – С. 5-21.
4. Корман Б. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б. Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск, 1992. – С. 172-188.
5. А. Моруа. Литературные портреты. – М.: Прогресс, 1970. – 456 с.
6. В. Шмид. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

© Михайленко Е.Н., 2017

**The image of the narrator in the novel by Emilia Bronte  
“Wuthering Heights”**

The subject of attention in this article is the figure of the narrator as an object of authorial irony in E. Bronte's novel “Wuthering Heights”. Author of the article tries to find out the reasons that prompted the writer to introduce the image of a storyteller who does not cause the reader's confidence.

*Keywords:* “Wuthering Heights”, image of the narrator, “narrating I”, romantic clichés, author's irony.

УДК 821

*Мухтаруллина А.Р.,  
ф. з. д., профессор Башқұрт мемлекеттік университеті  
Уфа қаласы, Ресей  
Анарқұл Ақерке,  
Қ. Жұбанов атындағы Ақтөбе өңірлік мемлекеттік  
университетінің филология факультетінің 3-курс студенті  
Ақтөбе қаласы, Қазақстан*

**Роман Жусипбека Аймаутова «Ақбилек»  
Жүсіпбек Аймауытовтың «Ақбілек» романы**

Данная статья посвящена анализу литературного творчества выдающегося казахского писателя, поэта, драматурга, ученого-педагога и публициста Жусипбека Аймаутова (род. в 1889 г.). Впервые опубликованный в 1927 году в журнале «Әйел теңдігі», роман "Ақбилек" долго (до 1989 г.) был под запретом, а на русском языке вышел в свет лишь в 2007 году. Автор, восторженно встретивший Февральскую революцию 1917 года, надеясь, что она принесет свободу, равенство, счастье народу, был арестован по обвинению в контрреволюционной деятельности и расстрелян в 1931 г. Роман "Ақбилек" является одним из первых романов, описывающих социальные преобразования в казахской деревне в по-

слереволюционный период. Главная героиня романа – Акбилек – девушка с непростой судьбой, становится символом борьбы за социальное равенство и права женщин. Исследователи творчества писателя справедливо полагают, что классические архетипы казахской девушки и женщины ввел в литературный мир именно Аймаутов. Аймаутовская героиня Акбилек идеально соответствует традиции воспитания казахскими отцами своих дочерей, желавших видеть в них нежных, скромных созданий, и, в то же время, прививавших им решительность и способность к мужественным поступкам.

*Ключевые слова:* роман, революция, героиня, символ борьбы, права женщин.

Іргелі қаламгердің "Ақбілек" романы да шабытты шақ пен талантты қолтаңба жемісі әрі халық өмірі мен тұрмысынан алынғаны шындық. Көрнекті сөз зергері Ғ. Мүсреповтың "Чудесный нәрсе" деп романға қатысты қысқа да ұтымды берілген бағасы. М.О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының фоножазбасындағы нөмірі 107 таспада сақтаулы. Белгілі қаламгердің "Менің ұстазым - Аймауытов!" деуі де оның таланты мен шығармашылығын танып, соған байланысты білдірілген әділ көзқарасын аңғартады анық. Пікір орайында, жазушы - аудармашы Б. Майлин атындағы сыйлықтың лауреаты Насыр Фазыловтың осы жолдар авторымен кездесуінде айтқан: "Ақбілектегі" ақ өлең үлгісіндегі жолдарды реттік жүйеге түсірсек - кәдімгі өлең оқимыз. Осындай ұқсастық Ғ. Мүсреповтың "Қазақ солдаты" романынан да ұшырасады. Демек, прозамен де өлең жазып, ақын атануға болады екен. Менімше, "Ақбілек" авторы кемел прозашы ғана емес, айтулы ақын да болған" деген сөздерінде шындық бар.

Күрделі жанрдағы шығарма "Әйел теңдігі" журналының 1927-28 жылдарғы бірнеше сандарында жарияланды. Бірақ кітап болып басылған жоқ. Демократия тағылымы нәтижесінде бірнеше қаламгерлермен (А. Байтұрсынұлы, М. Дулатұлы, М. Жұмабайұлы т.б.) бірге ақталған Ж. Аймауытұлының аталмыш романы белгілі аудармашы Х. Өзденбаевтан алынған нұсқасы бойынша "Жазушы" баспасынан (құрастырғандар: М. Атымов, Қ. Керейқұлов) жарық көрді.

Романның ішкі әлем-иіріміне еңбес бұрын бірер жайтқа назар аударған жөн. Алдымен ойға оралатыны - жазушы мұрасын қазіргі әріпке түсіріп, қайта жаңғыртып, жариялау ісіне бұрынғы архив қызметкері Б. Байғалиев елеулі еңбек етті. Бұған "Ақбілек" романының қолжазбасын қайта қарап, бір ізге түсіруін еске алсақ та жеткілікті.

Романға қатысты және бір жайт - Мәшһүр Жүсіп Көпеев пен Ж. Аймауытұлының өзара жазысқан хаттарына көрінер еді. «Хатты» байырғы баспасөз - "Социалистік Қазақстан" газеті арқылы қалың көпке таныстырған филология ғылымының кандидаты С. Дәуітов. "Хатқа" маңыз беруіміздің себеп-сыры - "Ақбілек" романының шығармашылық тарихына қатысты ұнамды, ұтымды пікірлердің білдірілуінде деп білеміз. Мәселен, романға қатысты ойын автор былай білдірген: "Екі жарым ай болды, үйден түзге шықпағаным. Не істеді десеңіз, "Қылуатта" жатып бір роман жазып бітірдім, өзіңіз көрген "Қартқожадан" үлкендігі екі есе болады. Бар ойым, ынтам, рухым сол романға кетіп, тап жынды болыппын, досты, жолдасты, құрметті қымбат ағаны ұмытып кете жаздаппын. Мен күнді қалай өткізеді десеңіз, міне былай: таңертең сағат сегізде тұрамын да, шай ішіп, қызметке - бала оқытуға кетемін. Күніне алты сағат бала оқытамын. Сағат үште үйге келемін, тамақ ішемін. Одан кейін ұйықтаймын. Сағат алты-жетілерде оянамын. Сүйтем де жазуға отырамын. Сол отырғаннан түнгі сағат екі-үшке дейін отырып қалам. Әбден талғанда барып ұйықтаймын. Міне, екі жарым айдай көрген өмірім осы". Бұдан кейін автор сөз еткен романының соңғы нүктесін қойып, "баспаға жіберіп отырмын" дейді. Жазушы өмірі мен шығармашылығын зерттеушілер үшін бұл келтірілген үзіндінің маңызы жоғары екені арнайы дәлел, дәйектемені қажет етпесе керек.

Жалпы жоғарыда еске алған "Хат" автордың М.Ж. Көпеевпен байланыста болғанын ғана көрсетпейді, сонымен бірге әдеби мұраны жинау, бастыру, көпке ұсыну мәселесін де көтереді. Айталық, 1927 жылдың 20 мамырында Шымкент шаһарынан жазылған хатта М. Ж. Көпеевтің өткен өмірін, көп жасағанын еске ала отырып автор: "...қалған өмірде қаламға сырласып, өткен дұрыс" дейді. Оған тоқсан үш жастағы түрікпен ақынының сөзін, Майлы (Майлықожа) мен Шәңгерей өлеңдерінен ұтымды мысалдар келтіріледі. Сөйтіп: қазіргі және бүгінгі өлеңдерін, қазақ



шежіресі мен ақындар айтысы, би-шешендердің өнегелі сөздерін еске түсіріп, жинап, жолдауын өтінеді. "...өз атыңызбен басылады" деуді де ұмытпайды. Бұл - Ж. Аймауытұлының ұстаздық, шығармашылық жұмыстарынан тыс әдеби мұраға, ұлттық қазынаға деген көзқарасын айқын аңғартады.

Ендігі бір түйінді мәселе - "Ақбілек" романының қайда жазылғандығы хақында. Біздіңше, мұның жауабы қысқа: алғашқы көлемді де көркем, "ұзақ әңгімесі" (автор осылай көрсеткен - Р.С.) "Қартқожа" 1926 жылы Қызылордада жарық көрсе, көп ұзамай Шымкент шаһарында алдымен ұстаз, сосын директорлық қызмет атқарған (педтехникумда - Р.С.) Ж. Аймауытұлының келесі көркем әрі шабытты жазылған, талант қарымын мол жұмсаған "Ақбілек" романын қысқа мерзімде аяқтады. Оған жоғарыда еске алған «Хат» және филология ғылымының кандидаты Ә. Оспанұлының "Ақбілек" - Шымкентте жазылған" атты мақаласындағы: "...ең әуелі жазыла бастауы да, аяқталуы да біздің облыс орталығында жүзеге асқан" деген жолдар нақтылай түседі.

"Ақбілекті" оқып-танумен бірге, әдеби-ғылыми тұрғыдан да зерттеп, бағалаудың мәні зор.

Алдымен еске аларымыз: жазушы таланты, шығармадағы өмір оқиғалары мен әлеуметтік мәселелер, жеке адамдар тағдыры кім-кімді болса да бей-жай қалдырмайды. Романның композициялық, образдар жүйесіндегі айқындық, тіл бедері, оқиға мен айнала-әлемнің көрініс, суреттері т. б. қуатты қалам қайратын, қалыптасқан қолтаңба мәнерін көрсетері хақ. Аталмыш шығармаға дейін көптеген өлең мен әңгіме, сонымен бірге роман жанрында да автор қаламы өткір ұшталған, қара сөздің хас шеберіне айналған. Автор алғашқы тұстан-ақ оқиға өтетін орта, айнала-әлемді нанымды суреттейді. Ой мен сөз тұтастығы, тіл бедері бірден, еріксіз баурап алады: "Күн жылт етсе, төрт түлік мал қарағайлы қарт Алтайдың, Алтай сынды анасының көкірегін аймаласып, тырандасып, мәйек басып, мамырласып жатқаны. Қарт Алтайдың қақ басында, алақанның аясында, бал татыған айна сулы, түрі де аспан, сыры да аспан, шарап сулы Марқакөлі. Марқакөлді алқалаған ақ ауылды Алтай елі. Алтай елі - Алтай жазы тау еркесі - киік болып, өзге елдерден биік болып, Марқакөлдің самалында сайран етіп жатқаны.

Марқакөлдің суы балдай. Марқакөлдің суын ішіп, отын жеген сары қарын, тұтам емшек жануардың бауырынан сүт сорғалап, сүті емес-ау, құт сорғалап, көнек-көнек лақылдайды; кара саба емізіктеп, кою салқын, сары қымыз быжылдаған дәрі қымыз шара-шара шылпылдайды. Бір шарасын ішкен адам дәл қор қызын құшқандай боп, беті шикан дуылдайды, аузы қобыз гүлдейді, мас болады, жас болады...

Әлгі Алтайдың аруларын айтуға тіл жетпейді. Жүзі айтарлық айнадай боп, көзі құралайындай боп, күлкісі атқан таңындай боп, бойы құба талындай боп, былқ-сылқ етіп бұрандасып, күбірлесіп, көлеңдесіп, езу тартса - есің кетіп, сұңқыл қақса - шым-шым етіп, бойың босап, қиялын қия кезеді".

Мұндай бедерлі сурет, табиғат көрінісі мен өмір өрнектері шығарманың өн бойынан жылы лептей есіп, көңілге кедергісіз ұялайды. Мұндай сәттерде кейіпкерлермен бірге өмірге енесің, кейде қуанып, күйінесің... Көркем шығарманың рухани олжасы да осында емес пе?

Назар аударлық бір жайт - автор роман оқиғасын түйінді, шешуші сәттен бастайды да келесі кезекте соның себеп, сырын тарата, көркем де келісті баяндайды. Бұл ретте автор болған оқиғаның мәніс-мәнін қызықты, серпінді баяндаса, енді бірде соған қатысты кейіпкерлердің басты-бастыларын (Ақбілек, Бекболат, Мұқаш, офицер т.б.) жеке, өзіндік ерекшеліктеріне сай сөз етіп, олардың жансарайларына, мінез қырларына үңіледі. Сол арқылы кезең кестелерін, адамдар қарым-қатынастарын, өлім мен өмірдің, ар мен айуандықтың сынға түскен мезеттерін нанымды көрсетеді. Роман оқиғасының бұлайша өріс-арна алуы кейінгі жерде баяндалар оқиғалардың кілті іспеттес. Тегінде, бұл ерекшелік роман авторының болашақ шығармасын ой "қазанында" қорытып, содан кейінгі жерде ұтымды, шешуші тұстан бастағанды қолайлы көретінінде болса керек. Біз үшін маңыздысы - реалистік шындықтың көркемдік шешімге табиғи ұласуында дер едік. Бұл міндет - өз биігінде, деңгейінде көрінген.

Романның жазылу әдіс-мәнерінде аса бір қалыптасқан жүйелілік жоқ. Автор өмір арнасы мен оқиға өріміне сай алдымен Алтай өңірін, Күршім мен Марқакөл маңайын, табиғат тамашаларын әсерлі, шабытты сөз етсе, енді бірде ала ат мінген жалғыз адам туралы, оның өзі бірнешеу болып бейбіт елге зәбір

көрсетуі, сосын жекелеген бейнелердің (Ақбілек, Бекболат, офицер, Мұқаш) өзін сөйлетеді. Адамдық мұрат пен міндет төңірегінде кейіпкер монологтары да қолданылады. Романның соңғы бөлімінде әуелдегі бейнелердің бірсыпырасымен есейген, көзқарастары өзгерген қалпында қайта кездесеміз. Әсіресе, Ақбілек пен Кәmilә әңгімесі, Ақбала - Ақбілек - Балташ линиялары, күнделік жазбалар т. т. жаңа өмір белгілері ретінде сыр толғайды. Бұл айтылған жайлар роман композициясына көркемдік нұқсан келтіріп тұрған жоқ. Керісінше, шындық өмірдің бейнесі ретінде оңды, сенімді әсер қалдырады. Мұның мысалын жекелеген кейіпкер мен өмір оқиғаларынан көптеп кездестіреміз. Оған ретті тұста арнайы тоқталып отырамыз.

Ендігі кезек роман кейіпкерлері туралы.

Шығарма атын иемденген басты тұлға - Ақбілекпен оқырман әке мен шеше ортасында еркін өскен сәтінде кездеседі. Құрбыларымен де әзілі жарасып, ақылына көркі мен көңілі сән беріп еді. Бірақ бұл жарастық, жастық салтанатын түстері суық, ойлары теріс, жүрістері суыт "қалпағы бар, мылтығы бар, қылышы бар, көк шекпенді, қақандаған қоқиланған" төрт атты бұзғанды. Олар бейбіт ауыл мен елдің апшысын қуырды... Түнерген түнде абайсыз ауып абалаған ит даусына айналды. Ауылдан бажылдаған, балдырлаған жат үн шықты. Бір тайпа ауыл - үш мылтықтың албастысы басып, тұншықты. Үлкен үй - дәулетті Мамырбайдың шаңырағын ортасына түсірді, орны толмас өкінішке қалдырды. Оның бәйбішесін атып "жас түлегі", жалғыз қызы - Ақбілегін "ойбайлатып алды да жөнелді". Бұдан кейінгі жердегі Ақбілектің өмірін, көрген зорлығы мен тартқан тауқыметін ешкім де дұшпанына тілемес. Ес білгелі әке-шешесінің көз алдында болып, ерке өскен, қиындық пен қорлыққа кезікпеген Ақбілек өмірі сын тезіне түскенде, оң мен түстің аралығында, үмітінен үрейі басым қауіпті, қатерлі кезеңге тап болып еді. "...есі кіріп, көзін ашса, алты сырықтың басын түріп киіз жапқан кішкене қоста өңшең серейген, бырқыраған, жат киімді, жат түрлі орыстардың ішінде жатыр. Оң қолын Ақбілектің үстіне артып, нақ қасында бетінен түгі шыққан, шашы дудыраған, істік мұрын жирен орыс жатыр. Оның бейнеусіз аңқиған, жарық ерінді, дүрдек аузынан шыққан демі Ақбілектің бетіне тамұқ лебіндей тиіп, денесін тітіркендірді. Өңі-түсі екенін біле алмай, көзі алас ұрып, қостың ішін сипай сүзіп шықты да,

түндегі оқиға есіне түскенде, қайнап шыққан бұлақтың көзіндей жасы мөлтілдеп, жылап ағып қоя берді". Бұл бай қызының ес білгелі кезікпеген кедергісі, жат адамдардың түсі суық, жүрістері суыт әрекеттерімен де алғаш кезігуі еді. Үмітін үрей басып, көлеңкесінің өзі қорқыныш әкелгендей болды. Ең болмаса, ол ортада Ақбілектің көңіл-күйімен, жағдайымен санасқан ешкім болмады. Қосты айналып, қашуға әрекет жасамақшы да еді, бірақ қырағы көз қалт жібермеді. Сұмдық сойқан, жан түршігерлік жәбірлеу, азап-қорлыққа толы өмір енді басталды. Бұрын еркек атаулыға қарсы келмек тұрмақ, тіктей қарамаған, он екіде бір гүлі ашылмаған Ақбілек енді содырлы топтың ортасына түсті. «Ашу - дұшпан, ақыл - досты" да, айла-амалды да жүзеге асыру қиын-ақ. Жан сауғалап «одан қашқан, бұдан қашқан жетпіс шақты офицер, флоттар» Ақбілектің еркінен тыс әрекеттер жасады, асыл қазынасы - абыройынан айырды, Қарамұртқа ермек болды...

Феодалдық - патриархалдық сана мықтап қалыптасқан кезеңде Ақбілек басынан өткерген ауыр хал, жан азаптары өмірлік таңба болып басылды. Жан сауғалап қашқан ақтардың артында "бұралқы күшіктей қаңғырып Ақбілек" жалғыз қалды. Ақтардан тартқан жан азабынан соң да Ақбілектің көрген қорлығы, күйзелістері көп болды. Ендігі жерде ол жан жарасын, көңіл толқынын "саялдық қара бұлттарға", "күздің сарғыш жапырақтарына" айтты: "саялдық қара бұлттар-ау! Ақбілектің жанын түншықтырған қара тұман аз болды дедіндер ме, үстіне мұнша төнгенше, анау асқар таулардың басына төнсеңдерші!

Күздің сарғыш жапырақтары-ау! Кімді әлдилеп, сыбырлап тұрсыңдар! Қалың бұтаның, қайғысыз, қамсыз бөденелері-ау! Несіне қара түнді жаңғырықтырып тұрсыңдар? Сұлудың жүрегін жанышқан ауыр шерді сендер сейілттем дейсіңдер ме? Қанатын қаршыға күйретіп, қикайған қостың алдында бір қолымен жер таянып, аспанға қарап отырған сұқсырдың налыған зарын тәңірісіне жеткізем дейсіңдер ме?!

Бұлттар-ау, серпілмейсіңдер ме?!

Жапырақтар-ау, сытырлап жерге төгілгенше, шерлі сұлуға сая болсаңдаршы!»

Ақбілектің жан дауысы, шерлі мұны, кеудесінде жаны, сезімі барға жеткендей-ақ. Бірақ оған тіл қатып, үн қосқан ешкім болмады. Ең негізгісі, ол ертеңгі күнге сенімін жоғалтпады, жақсы,

қайырымды жандарға жолығармын деген үмітін де үзбеді. Содан болса керек:

...Таза мінсіз асыл тас,  
Су түбінде жатады.  
Таза мінсіз асыл сөз,  
Ой түбінде жатады.  
Су түбінде жатқан тас,  
Жел толқытса шығады.  
Ой түбінде жатқан сөз,  
Шер толқытса шығады -

дегендей, көк пен жерге де, тау мен өзенге де сыр ашты, басынан өткерген жайларды бөлісті. Искендір дуанамен кездескеннен кейін жанын жегідей жеген азап пен қорлықтың салмағы бір мезет жеңілдеп, ұмытылғандай болып еді. Бірақ нағыз азап, күйзелістер алдынан тағы шықты. Ел ішіндегі өсек-аяң, бұрынғы ғашығы Бекболаттың тоятпаған соң сырт айналуы т.т. Ақбілектің жан жарасын одан сайын қоздырады. Бұған «көзі тікшиген, тымырайған» қатыгез мінезді өгей шешесі - Өріктің де кері әсері мол болды. Мұның өзі жазушы С. Мұратбековтің "Ақбілек" романы жайында жасаған баяндамасында атап көрсетілгендей: "Ақбілек басынан кешкен қауіп-қатер, Ақбілек басынан кешкен қорлау мен зорлау, Ақбілек басынан кешкен азапты жол сол кезеңдегі жалпы қазақ халқының басына түскен зобалаң еді».

Ес біліп, бой түзей бастағаннан тағдыр тауқыметін мол тартқан Ақбілекті араға бес жыл өткен соң көргендегі әсері өзгеше. Ағасы Төлегеннің артынан іздеп барып, оқуға түседі, нағашысы Кәмиләмен кездесіп, өз өмірлері туралы сыр-сұхбаттары, Ақбала, Балташ т.т. қатынастар мезгіл әуенін аңғартумен қоса басты тұлғаның дүниетаным эволюциясын да танытады. Жас өмірін өксікпен өткізген Ақбілектің Балташ сынды азаматпен көңіл қосып, Ескендірмен қайта табысуы жан жарасын жазып, нұрлы өмірге батыл, сеніммен қадам жасатады. Роман тілімен айтсақ, Ақбілектің жүрегін жуып тазартқан алтын леген аяулы жаны, қаралы таудай қайратты, ай мен күндей ғылым еді. Қысқасы, дүбірлі дәуірдегі қазақ қызының өмір, тағдыр жолы шындыққа сыйымды, келісті көрініс тапқан. Романда жекелеген бейнелердің монологтары, өмірдегі мұраты мен міндеттері айқын бедерленгенін айттық. Мұның өзі әдебиет зерттеушісі Р. Нұрғалиевтің атап

көрсеткеніндей: "Романда кейіпкер, оқиға көп емес, ықшамдылық, жинақылық, әсіресе драматизм принциптері ерекше ескерілген. Бір қаракетке қатысып, үзіліп қалатын кейіпкерлердің өзін жазушы даралап, есте қалатындай етіп, сомдап соғып береді. Кескін, сөз мақамы, қимыл-қозғалыс - бәрі образ жасауға аса қажет көркемдік құралдар, персонаждардың өзін-өзі сипаттауы - Жүсіпбек Аймауытов жиі қолданатын әдеби тәсілдердің бірі".

Мәселен, Бекболат өзі жайында төмендегіше сыр толғайды: "Қара торы, орта бойлы, қошқар тұмсық, түлкі мұрт, шүңірек көз жігітпін. Жасым жиырманың жетеуіне шығып тұр. Атым - Бекболат. Басымда барқытпен тыстаған қара елтірі жекей тымақ, үстімде орысшалау пенжек, шалбар. Сұр шапан, сар сафиянға қара ала жапқан күміс белбеу, аяғымда көнелеу қисық табаным бар. Белбеуімдегі жарғақ далбағайым, шашақты сары қынды мүйіз сапты өткір кездігім, алдыңғы қапталдағы дабыл байлайтын ұзын қайыс шеттегім - менің өнерсіз жігіт еместігіме айғақ болар".

Одан әрі Бекболат «бұрын байдың», қазір «орта шарқы үйдің ортаншы баласымын» дейді. Үй-ішілік, тұрмыстық жағдайларын да еске алып өтеді. Балалық, жастық шағының да босқа өтпегенін айтады. «Жаманбаланың шотпақ қара қызын менсінбей, Мамырбайдың Ақбілегін елден тандап айттырғанын», соған жолыққалы шыққанда, ақтарға кезігіп, оң иығынан жарақат алғанын қысқа, шешен баяндайды. Бұдан кейін Бекболат Мамырбайдың Төлегені арқылы ауруханаға жатады. Ақбілектің кейінгі өмір, тағдыры жайында естіп, білгісі келеді. Ол туралы романда төмендегідей жолдар бар: "Оны қандай жаман адамдарға араластырып, одан қандай жиренейін, жек көрейін, безейін десе де, оны алғаш көргені есіне түскенде, ол ойының бәрі жел қуған тұмандай серпіліп, баяғы періштесіндей, Ақбілек көзіне елестейді де тұрады. Оны осылайша ойлаймын деп, үйдегі атын, құсын, мылтығын, аң аулағанын есіне түсірейін дей ме, болмайды. Ат, құс, аң, сейіл-сеурен, қызық-думан - бәрі де соның айналасында жүргендей көрінеді де тұрады. Бәрін Ақбілек аударып әкеткен тәрізді. Бұл Бекболаттың Ақбілекке шексіз сенген, таза көңілмен берілген сәті еді. Ақбілектің айналасындағы сан қилы тақырыптағы сөздерді де тура мағынасында қабылдамай, өзін көріп, тілдескенше жаны байыз таппайды. Тіпті Жылтырдың «жылы» сөзі де «жанын» семіртеді. Ақбілектің Ұрқия жеңгесі арқылы

Бекболат көңілі қалаған жанмен кездеседі. Жаны «тоят» тапқан соң, көңілі семді, «...ел тұрмай атқа қонды». Орыс офицерінен аяғы ауыр екенін білген соң біржола үмітін үзді.

Жалпы Бекболат бейнесі адамдық қасиеттері тұрғысынан, айнала-әлемге көзқарасы жағынан көңілге ұялағанымен, махаббат мәселесінде, әсіресе «елден таңдап, айттырған Ақбілегін» аялап өтуде жігерлілік жетіспейді. Бұл ретте қаламгер де Бекболат линиясын аса көп дамытпайды. Өйткені, басты тұлғаның бұдан кейінгі тағдырының да ызғары мол, көлеңкесі көп еді. Автор Ақбілектің өмір тағдырының кейбір сәттерін суреттеген тұстарында Бекболат бейнесі сүйгеніне шын ғашық, берілген жан ретінде көрінеді. Бұл реттен алғанда, Бекболаттың адами-имандық қырлары келісті. Бұл бейне осынысымен де мәнді.

Офицер - романның басты тұлғасын жәбірлеп, арын аяққа таптаған жиіркенішті жан ғана емес, империялық саясаттың ғасырлар бойы халқымызды билеп, басып-жаншып келген көрінісі ретінде де есте қалады. Автор роман өзегін Ақбілек пен офицер арасындағы қатынасқа құрғанда да «махаббат символының» үздік үлгісі ретінде емес қазақ-орыс арасындағы «туыстық» байланысты терең ашады. Бұған өз жайынан бірер мағлұмат берген офицердің төмендегідей ойлары айқын дәлел: "Орыс сияқты жері мол, қолтығы кең жұрттың қол астына қарағанына қазақ тәубә қылу керек қой. Анығында, қазақ мемлекетке не пайда келтіріп отыр?... Тек қымызын ішіп, қарнын сипап, қатынына қарап, борбайын тыртыр қасығанды біледі... Тегінде қазақтың солдат болудан қорыққаны бізге теріс те емес. Кім біледі, қолына қару берсе, орыс жұртына жау болып кетпесіне кімнің көзі жетеді?... Әйтеуір, қазақ өз алдына ел болып жатқан жоқ. Ендеше, орысқа бағынуы керек». Бұдан кейін офицер қазақ жеріне, малына көз тігеді. Ресей тағдырын ойлап қамығады. "Әйтсе де біз қазақтан кек алғалы жүргеміз жоқ. Қазақ жеріне келейік деп келгеніміз жоқ, - дейді ақ офицері қазіргі қауіпті, үрейлі жүрістері жайында. - Ресейде төңкеріс болып, патшаны түсірген соң, өзара екі жарылып, ел билегенге таласқан соң, үкіметті қара жұмысшы мен қара солдатты жоқтаған большевиктер алып кеткен соң біздер орыстың шын ұлдары құл-құтанға бағынбаймыз деп, соғысып, жеңіліп, қашып келіп отырмыз... Тауда жатып біз қарап өлейік пе? Қара таласқан соң маңайдағы қазаққа шабуылдап, азыққа мол, баспанаға киіз

төсеніш, ыдыс-сайман алып тіршілік қып жатырмыз». Ақ офицері үміттерін үрей басып, қыл үстіндегі қалдерін еске алумен бірге қазақ әйелі, адамның өміріндегі орны туралы да толғанады. Ол әйелді ермек көрсе, өмір мәнін, «қабақтың қаққаны» деп біледі. Автор ақ офицерінің осындай тайыз саналы тоғышар көзқарасын Ақбілекпен арадағы қатынаста да, жан сауғалап ілгері қашқанда да нақты көрсетеді. Бұдан шығатын түйін: қызылдардың бой тасалап, жол-жөнекей ауыл-аймақтың дүние-мүлкін, жылы-жұмсағын қысқа уақытқа болса да пайдаланып, ар-намысты аяққа таптаған «одан қашқан, бұдан қашқан жетпіс шақты офицер» - тұтас ауылға, елге дүрбелең әкелді, сүйекке таңба, жүрекке жара салды. Ендеше, романдағы ақ офицерінің елді тонап, мал-мүлкін ұрлап «қазақтың кара көздерінің сиқырлы күші Европа әйелінен кем емес» деп сұқтана қараумен бірге айуандықпен қорлауына оқырманның жиіркенішпен қабылдауын құптау керек. Өйткені сүйіспеншілікке білек күші, кара ниет, теріс ой төрелік айтпауға тиіс. Таза махаббаттың шындығы осы.

Осы орайда, офицер бейнесі, іс-әрекеттері арқылы ұлы "халықтың" державалық саясатын, қазақ халқын ұлтсыздандыру мен әуел бастағы мәдени құнарынан қол үздіру секілді тағылық «мінезін» танимыз, билік пен білек күшін де, озбырлығын да көреміз. Ендеше өткеннің өкініші келешекте қайталанбайтындай сабақ болуға тиіс.

Ал Мұқаш өз жайында былай дейді: «Мен таңқы мұрын, бадырақ көз, шұнақ құлақтау, жарбақтау, кірпі шаш, қырыс маңдай, кара сұр жігітпін. Жасым 35-те. Әкем Тойбазар, өзім Мұқаш болғалы аузым асқа, ауым атқа жарыған емес. Ес біле есікте жүрдім». Онан соң Төлеубайдың қозысын, Шаманбайдың қойын баққанын, балалық базары жат босағада, кісі қабағын бағумен өткенін еске алады. «Қалай Бадығұлдың жылқысын бақтым, солай көзім ашыла бастады, - дейді ол. - Қашағанды жалғыз ұстаймын. Асауды жалғыз үйретемін. Күзетке жалғыз барамын. Боранда жылқы бағамын. Аязбен, асаумен, қараңғы ұзақ түнмен, ұрымен, қасқырмен қауіп-қатермен алыспай, адам адам болмайды екен... Жылқы бақтым кісі болдым». Мұқаш аузынан кейінгі жерде ел қатарына қосылғанын, отбасы болғаны, қызметке кірісе бастағанын, болыс болу ниеті барын да естиміз. Бірақ, ел үстінен күн көрген жоғарыдағы «қызметтерінің» әсерінен



болыстыққа сайланбайды. Мамырбайдың баласы іс-қағаздарды кеңсеге тапсырыпты дегенді естиді. Тілін шайнап, тісін қайрайды. Кек қайыруды ойлайды. Ақтармен астыртын байланысып, Мамырбайдың Ақбілегін оларға шығарып береді, ағасынан кегін қайырады. Мұның соны белгілі - Ақбілек бір топ еркектердің ортасына түсіп, қарамұртқа ермек болады...

Бұл ретте Мұқаш - өз мүддесі үшін жан алып, жан беретін, бір есебі ішінде, түпкі ойында соны жүзеге асыруды ғана діттейтін тұлға. Әйтсе де, «ішкі есебі» уақыт өте келе жария болатын, соның азап-күйігін молынан да тартып жүреді. Жанама кейіпкер ретінде Мұқаш өз міндетін атқарғанымен Ақбілектің азапты, күйіншіті өміріне себепкер болды. Сол үшін де Мамырбай ауылының алғысын емес, қарғысын алды, оқырман жұртшылықтың да кері әсерін туғызды. Ендеше, біздің қоғамымызда теріс ой, екі жүзділік мінез жат. Мұқаш шындығы осы.

Жазушы жаңа өмірдің тыныс-тірлігін әр тип, түрлі деңгейдегі адамдар арқылы да көрсетеді. Айталық, Ықан (Ыстықбай), Тыпаң (Тышқанбай) кезінде беделі де, достары да көп болғанымен «дәулет құсы бастарынан ұшқан адамдар». Әйтсе де ағалық, үлкендік жолдарын, ескі беделдерін көңілге медеу етеді. Төлегеннің үйіндегі бас қосуда Ықаң мен Тыпаңның мұндай «қасиеттері» танылады. Олардан басқа да онда төрт жігіт болып еді.

Оның бірі "қошқар туған қозыдай келбетті, бітімді, Ақбала еді, енді бірі келбеті де, киімі де қоңырлау, жүріс-тұрысы да солапаттау Балташ деген жігіт еді. Төртіншісі - Доғаның жанында ершіктей, Балтаның жанында шапашоттай жымырайған Жорғабек деген кісі еді». Алғашқы кезден-ақ бұлар әңгімеге именбей араласты, өзіндік ой-пікірлерімен де жылы әсер қалдырғаны анық. Әйтсе де Жорғабек жеңіл, жылпостау көрінсе, Доға беделге де, ішімдікке де жақын болып шықты. Ақбала сөзге жақын болса, Балташ тәп-тәуір қызметкер, махаббат мәселесінде де баянды ғұмыр кешеді. Оның өз тұстары туралы да көзқарасы айқын. Мысалы, Ақбала туралы: «...өзі қиялшыл жігіт қой. Болмайтын істі болдырам деп, кейде ұзын шабатыны бар. Сөзді тәуір көреді» десе, өзгелер жайында, атап айтқанда: «Жорғабекте тұтынған жол жоқ. Одан да мен Төрекелдіні құрмет етем... Ол өзі ісшіл жігіт қой, азырақ мақтаншақтығы болмаса». Қысқасы, бұлардың іс пен

сөздегі әрекеттерінен, өмірге көзқарастарынан кезең шындығы, уақыт талаптары айқын аңғарылады. Бүгін айтып, жаза бастаған тәуелсіздік талаптары романдағы өзекті ойлардың арнасын құрайды.

Сондай-ақ ісінде бірлік, сөзінде береке жоқ кейіпкердің бірі - Жылтыр. «Оның қылмаған бұзақылығы жоқ. Од әуелде Матайдың Әбенінен тілмаш болған. Әбенмен бірігіп елді қанаған. Әбенге шәкірт болған. Ол қазынаның ақшасын да жеген... абақтыға жүз түсіп, жүз шыққан... Оның өтірігіне найза бойламайды... Қашан көрсең де көзі ойнақтап, пұшықтау мұрынының жұқа танауы делдиіп, дөңес маңдайы жылтырап, құнақ құланша атырылып тұрғаны. Өзі де орта бойлы, арам еті жоқ, қагілез, сайтан секілді ұшып тұр. Жүріс-тұрысына, бет құбылысына, қол сермесіне көз ілеспейді, бір минутта жүз құбылады». Жылтырдың мұндай «ерекше белгілеріне» Бекболат ауруханада жатқанда әлденеше рет көз жеткізеді. Бұл реттен алғанда Жылтыр ойымен де, ісімен де Әбен, Мұқаштар қатарында. Романдағы оқиғалардың даму, эпизодтардың өзара байланыстары тұсында бұған әбден көз жеткізуге болады. Осы орайда, жазушы бедерлеген бейнелердің әрбірі өз орындарында әрі іс-әрекеттерімен нанымды сөз болатындығын байқаймыз. Демек қаламгер кейіпкер жансарайын ашуда да едәуір жетістіктерге жеткен, оларды даралауда дәлдік, нақтылық секілді сипаттарымен де ерекшеленеді.

Күрделі жанрдағы туындының төртінші бөлімі алғашқыларына қарағанда публицистикалық сарында өріс алады. Ақбілек пен Кәмиләнің кездесуі, өткен өмірлері туралы сұхбаттары, күнделік шерткен сырлар тұтастай қазақ әйелінің тұрмысынан, іс-әрекеттерінен мол деректер береді.

Романдағы әйелдер бейнесін еске алғанда Ақбілектің жақын, жақсы көретін жеңгесі Ұрқия мен өгей шешесі Өрікке тоқталған жөн. Ұрқия жақсылыққа жаны құмар, мейірімді жан. «Бар айыбы - пұшпағы қанаған жоқ, әйтпесе жібі түзу әйел». Мамырбайдың бәйбішесі дүниеден қайтқанда да, Ақбілектің ақ солдаттарының жұртында қалып, Ескендір дуана арқылы еліне келген соң жана-шыры да, сырлас, мұндасы да Ұрқия болды. Қайын сіңлісінің бақытты болғанын қалаған Ұрқия оны Бекболатпен де кездестіреді, баласын бауырына басып, тәрбие де береді. Бұл реттен алғанда Ұрқия жаңалық, жақсылықты өзгенің басына тілеуді, өзі соның

жылу, шапағатымен өмір сүргенді қалайтын ұнамды тұлға. Ал Өрік болса «үйге жылан кіріп келгендей» сүйкімсіз, «қара сұр адам еді». Ақбілектің бауырларына да, көрші-қолаңға да жағымсыз, жайсыз жан. Автор бұл бейнелерді - аналарды сомдағанда шындық өмір фонында, ер-азаматтардың жары, отбасының береке, ұйтқысы ретінде қарайды. «Дүниеде бойың өспей, бұғанан қатпай тұрып, туған анаң өлмесін! - дейді автор. - Жас жүрегіңді қанды жас пен шер қыласың!.. Көкірегіндегі жылы жүректі, бауырмалдықты кім берді саған? Өлдилеп, аялаған, аяған, бәйек болып, бағып-қаққан кім сені? Ана... Ана... Мейірімді ана. Адамды сүйгіш, ар-ұятты, көргенді бала болсақ, әкемізге бір есе, анамызға он есе борыштымыз. Тәжім еттік бізді тәрбиелеген аналарға!..»

Бұл романдағы әйел - ана, арудың орнын, оған деген құрметтің шынайы көрінісі. Автор әйел - ана орнын айқындау арқылы әрбір адам анасымен бақытты екенін, сонысымен де асқақ, биіктігін көрсетеді. Бұл бүгінде, болашақта да солай екені анық.

Өмірде өз ісі мен орнын білетін адамдар аз емес. Романда да ондай тұлғалар бар, бірақ көп те емес, Айталық, Алтынайдың (Мұқаштың келіншегі) күйеуі кекшіл, даңқ пен дақпыртқа жақын болғанымен, өзі «үй міндеті - әйелде» екенін жақсы түсінген. Ал Ескендір дуана - жақсылық, жанашыр жанның бейнесі ретінде көрінген. «Ескендірде үй жоқ, - дейді автор. - Кез келген үй - оған үй. Тау-тас, сай-сала, ескі мола - бәрі де оған үй. Онда ел де жоқ. Оның елі - дүйім қазақ. Онда мал да жоқ. Ол дүние жинамайды. Ақша берсең, кез келген ауылдың балаларын жарыстырады да, бәйге үлестіреді. Ескендір дорба салмайды, ірімшік, құртыңды алмайды, оған қолма-қол тамақ берсең болғаны. Ол істеген ісін, жасаған жақсылықтарын саудаға салмайды. Онда жасырын сыр, ішкі есеп жоқ ....өтірік айтуды, кісі алдауды білмейді, адам баласына жамандық ойламайды. Үлкенді "әке", "аға", деп тұрады. Мейлі жаңа түскен келіншек, қатын біткенді «шеше» дейді. Еркек, әйел деп айырмайды, бала біткенді «балақайым» дейді, кісіге өмірі қатты сөз айтпайды. Өзін ренжіткен адамға да түк демейді, тек басын шайқайды». Міне, осындай кісіге пайдасы болмаса зияны тимейтін жан Ақбілекке кезіккен болатын. Ақбілек адасқанын айтқанда: - "Алып барайын, жолға салайын", - деп нақты көмек еткен. Жасын да, еңбегін де есепке алмаған Ескендірдің бұл жақсылығы Ақбілекке ғана емес, оқырманға да жылы, тағылымды

әсер қалдырады. Роман авторы адам - пенденің өмірдегі орнын жақсылық жасаумен, ізгілік, өнеге көрсетумен баянды, мағыналы екенін Ескендір дуана арқылы нанымды көрсеткен. Ақбілек романын оқып, танысып, талдау үстінде кемел ой мен көркем, нақышты тілге, келісті суреттеулерге кез боларымыз хақ. Оны романның кез келген тұстарынан, атап айтқанда, ауыл көрінісі мен табиғат тамашаларынан, адам портреттерінен, этнографиялық деректерден де кездестіреміз. Айталық, Ақбілектің ауылы: "Марқакөлдің шыныдай тұнық суы да, көл жиегіндегі иірім-иірім ауыл да, пырылдап, кісінеп, ақырындап, өріске тартып бара жатқан жылқы да, жылқышының қызыл ала тысты тымағы да, анау қозы алып жүрген қайқы төс келіншектің жасыл көйлегі де, аттың жалы да, жеңгесінің басындағы күлді-бадам орамалы да батар күннің сарғылтым сәулесіне шомылып, жер-дүние сары көзілдірікпен қарағандай» көрінсе, қара түнді Алтай көрінісі: «Қызыл көз, қасқыр жүз, қабылан азу» деп қысқа, нұсқалы үлгіде жеткізіледі. Ал Ескендір дуананың сыртқы келбеті: «етегін кірмен зерлеген, төбесін үкі сәндеген басында найза ақ тақия, қолында шәңгішт асасы, асасының өн бойы шығыршық, көпшік, сылдырмақ, ұшы қозы жауырын, мойнында хұсыр тасбысы, танауы таңқиған, омырауы аңқиған, кеңірдегі сорайған, жіліншігі сыйдифан, саусақтары сымпиған, үркек малша оқшиған, бес тал сақалы шоқшиған, шынжау етті, шың бетті, жағына пышақ жанитын, бір көргеннен танитын» болса, ақтардың арасындағы қазақша білетін тілмәш: «сеңсең бас, теке көз, бұжыр сары» кейпінде берілген.

Сайып келгенде Ж. Аймауытұлының қазақ қызының өмір, тағдыр жолын баяндағанда да ескі ауыл мен этнографиялық суреттерді, адамдар қарым-қатынасын көрсеткенде де ой мен сөздің табиғи оралымдарына, тіл байлығына, шеберлік иірімдеріне көз жеткіземіз. Сондай-ақ романдағы әлеуметтік-психологиялық иірімдер, жекелеген кейіпкерлерді мүсіндеу мен олардың ішкі монологтары, ең негізгісі - қазақ тұрмысы мен заман көріністері реалист суреткердің қолтаңбасын көрсетеді. Бұл ретте аудармашы әрі жазушы, қазақ тілінің жанашыры Г. Бельгердің төмендегідей пікірлеріне қосылып, қолдауға әбден болады, «Аймауытовты оқығанда еріксіз таң қаласың, әсіресе сөз кестесі, айшықты, әшекей тілі оқушының өзін бірден баурап, үйіріп әкетеді. Шын мағынасында эстетикалық ләззат алып, шынайы сезімге бөленесіз.

Аймауытов сөздік қоры орасан бай, ағыл-тегіл молдықтың арқасында жазушы қаламынан туған, дүниенің тынысы кең, емін-еркін көсіліп жазып, нақышына келтіріп суреттер жасайды... тіл байлығы ағыл-тегіл, төкпе жазушы-суреткер тақ-тұқты місе тұтпайды, еселеп, екпіндетіп, шабыты шалқып, рухтанып кетеді... Аймауытов сынды ұлттық мәдениеттің аса ірі қайраткерін қолына қалам ұстаған кейінгі ұрпақ жан-жақты зерттеп, талдап, терең ұғымыз керек». Бұл жазушы шығармаларын оқығаннан кейінгі алғашқы әсер, құрғақ тамсану, түйсіну емес. Таза талантты тану, құрметтеу әрі көпке ұнамды, үлгілі қырларын да көрсету. Бұған аталмыш романды оқып, танысқан әрбір адам анық көз жеткізеді. Өйткені таза талант белгісі - бай да кестелі тіл, көркем ойларымен ерекшеленері хақ.

Түйіндей айтқанда, "Ақбілек" романы - қазақ ауылындағы дүрбелең жылдар шындығын, олардың дәстүрі мен тұрмысын, жекелеген адамдардың іс-әрекеттері мен қарым-қатынастарын, әсіресе негізгі тұлға - Ақбілектің қызығынан қиындығы мол өмір жолдары жайында мұң мен шер де, сыр да толғайтын туынды. Сонымен бірге халқымыздың өткен өмір көріністерін, адамдар арасындағы көзқарастар қақтығысын, ел мен жер, келешек күндерге деген наным, сенімдері серпінді, шабытты, көркем кестеленеді. Кейіпкерлер келбеті, іс-қимылдары да нанымды жеткізіледі. Оқырманның - әдемі әлем, әсерлі ой құшағында қалары да анық. Араға ұзақ уақыт салып жарық көрген қаламгердің бір томдық «Шығармаларына» жазған алғы сөзінде ғалым - әдебиетші С. Қирабаев: «Ақбілек» бір қыздың тағдыры негізінде әлеуметтік революциялар дәуіріндегі қазақ ауылының жаңаруын суреттейтін алғашқы қазақ романының бірі десе, профессор Т. Кәкішев: «Жүсіпбек Аймауытовтың әдебиет тарихына оралуы, оның "Қартқожа", "Ақбілек" романдарымен, талай мәнді драматургиялық шығармаларымен әдебиетіміздің қалыптасу дәуірінде де шыншыл, реализм дәстүрінің озық үлгілері өзінің орасан зор ықпалын жасап қана қоймай, жаңа көркемдік әдіске ұласқанына нақты дәлел бола алады» деп, жазушы шығармашылығына, сөз өнеріндегі нақтылы көзқарасын білдіреді. Жазушы Р. Токтаров: «Ақбілек» романынан адам мінездерінің энциклопедиясын көруге болады» деп қысқа сөзбен нұсқалы, нақтылы түйін жасайды.

Тұтастай алғанда «Ақбілек» романы қысқа мерзімде жазылғанымен кезең, уақыт шындықтары, кейіпкерлердің орыны мен іс-әрекеттері бейнелі де бедерлі жеткізіледі әрі байыпты ой мен сөз жүйесінен, қалыптасқан қолтаңба мен стиль сұлулығынан табиғи талант белгілері терең танылады. "Ақбілек" романының шыны да, сыры да осы.

#### Пайдаланылған әдебиеттер

1. [http://aimauytov.psu.kz/images/stories/pdf/akbilek\\_aimauytov.pdf](http://aimauytov.psu.kz/images/stories/pdf/akbilek_aimauytov.pdf)
2. [http://baq.kz/kk/regional\\_media/post/1742](http://baq.kz/kk/regional_media/post/1742)
3. [http://www.pushkinlibrary.kz/vyst/Akbilek\\_kaz/nasha\\_akbilek\\_kaz.ht](http://www.pushkinlibrary.kz/vyst/Akbilek_kaz/nasha_akbilek_kaz.ht)
4. <http://kitaphana.kz/odna-strana-odna-kniga/247-odna-strana-odna-kniga/3539--lr-.html>
5. Аймауытов Ж. Ақбілек: роман / – Алматы: Раритет, 2003. – 240 бет.

© Мухтаруллина А.Р., 2017

© Анаркүл Акерке, 2017

#### ***Mukhtarullina A.R., Anarkul Akerke***

The article is devoted to the analysis of literary activity of the outstanding Kazakh writer, poet, playwright, scholar and publicist Zhusipbek Aymaoutov (born in 1889). First published in "Ayel Tendigi" Journal (1927), the novel "Akbilek" for a long period (up to 1989) has been forbidden and was only printed in the Russian language in 2007. The author, who heartily greeted the February Revolution of 1917, hoping for liberty, equality and welfare of his people, was soon accused of contr-revolutionary acts and was shot down in 1931. The novel "Akbilek" was one of the first literary works depicting social changes in Kazakh villages in post-revolutionary period. The main character of the novel - Akbilek - the girl in the time of hardships, becomes the symbol of struggle for social equality and women's rights. The literary critics justly note that it was J. Aymaoutov who first introduced classical archetypes of Kazakh girls and women into the literary works. In fact, Aymaoutov's heroine Akbillek ideally fits in Kazakh traditional schemes of bringing up daughters as modest and soft-hearted

girls alongside with cultivating in them manlike fortitude and resolution.

*Keywords:* novel, revolution, heroine, symbol of struggle, women's rights.

УДК 821.112.2.01

*Поршнева А.С.,  
доцент кафедры иностранных языков УрФУ,  
г. Екатеринбург*

### **Своеобразие сюжетных решений в романе Клауса Манна «Вулкан»**

Статья посвящена вопросам сюжетной организации романа Клауса Манна «Вулкан». В фокусе внимания находятся второстепенные сюжетные линии – линия Дитера и линия Кикжу. Анализируется их связь с основными линиями и роль в сюжетной организации романа К. Манна.

*Ключевые слова:* эмиграция; эмигрантский роман; К. Манн; «Вулкан»; сюжет; сюжетная линия; компенсация.

Немецкий эмигрантский роман, представленный произведениями Э.М. Ремарка, Л. Фейхтвангера, К. Манна, А. Зегерс и других авторов, отличается особой сюжетной организацией. Основные сюжетные линии эмигрантского романа представляют собой модификацию циклической схемы, поскольку сохраняют все важнейшие ее компоненты («потеря – поиски – обретение»), связанные с симметричным расположением сюжетных функций и компенсирующим событийным комплексом; но обеспечивающее компенсацию путешествие в иной мир и возвращение оттуда заменяется имеющим то же значение «путешествием из центра на окраину». Для описания этого типа сюжета мы ввели термин «катарсический сюжет» [см.: 4].

В романе Клауса Манна «Вулкан» (1939) ключевые сюжетные линии – катарсические: функциями-коррелятами<sup>1</sup> «недостача» и «ликвидация недостачи» в них являются «европейские» травмы и их компенсация в США или французских колониях у Марион фон Каммер, Беньямина Абеля и Давида Дойча [см.: 3]. Но «Вулкан» – роман с большим количеством персонажей и сюжетных поворотов, и, помимо основных, заслуживают внимания и периферийные сюжетные линии.

Одна из них связана с персонажем по имени Дитер. Возможности наблюдать за его эволюцией у читателя нет, однако Дитер выведен в романе в композиционно «сильных» его частях – Прологе, последней главе и Эпilogue. В Прологе романа он пишет письмо своему другу Карлу, который уехал в Париж из-за принципиального несогласия с происходящим в Германии, и упрекает его в следующих выражениях: «Наше место здесь. Здесь мы должны проявить себя, здесь мы должны бороться, здесь в нас нуждаются»<sup>2</sup> [8, 9–10]. К установлению в Германии национал-социалистического режима Дитер относится в целом положительно: «В Германии веет новый дух. Никто еще не знает, что из этого получится; но из этого может выйти что-то великое. Молодые люди внезапно обрели совсем другие, новые, сияющие лица, говорит мой старик» [8, 9]. Второй раз этот герой появляется в Эпilogue: он нелегально переходит немецко-швейцарскую границу, дезертируя из армии рейха и надеясь начать за пределами страны эмигрантскую жизнь. Возможность таких изменений в установках героя заложена изначально, так как, по его же собственным словам, он не является фанатиком: «Я не наци, и я признаю, что в последние несколько месяцев случилось много ужасного, ...но вскоре все должно стать другим» [8, 8]. Эта изначальная «открытость» его позиции и позволяет Дитеру впоследствии осознать истинную природу режима и принять решение покинуть страну.

В 1938 году герой тайно покидает Германию через швейцарскую границу, и наблюдающий за этим Ангел рассказывает Кикжу его историю: «Сначала он был за наци, хотя и

---

<sup>1</sup> Термин Р. Барта [1, 205].

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод мой. – А.П.



с определенными оговорками. Он ругался на эмигрантов, и писал довольно обидные письма друзьям, которые покинули страну. Это было в 1933 году. Тогда он хотел предоставить себя в распоряжение нового государства, он был полон добрых намерений, ничего не знал, был ко всему готов. Как много времени прошло, прежде чем у него открылись глаза!» [8, 539]. И, поскольку у героя действительно «открылись глаза», Ангел дает ему силы, уверенность в том, что «самое трудное позади» [8, 542], и показывает дорогу к Праге. Эпилог, как и Пролог, представляет собой письмо Дитера Карлу (теперь уже не из Германии, а из Марселя), в котором герой уже предстает как носитель эмигрантского мироощущения: здесь тоже имеет место симметричное построение сюжетных функций.

Другой сюжетной линией, демонстрирующей действие механизмов компенсации, является линия Кикжу – проживающего в Европе бразильца. Этот герой, формально не принадлежа к сообществу немецких эмигрантов, тем не менее чувствует свое глубинное родство с ними: «У меня нет дома. Я слишком долго прожил с теми, кто не имеет родины, – я принадлежу к ним, они мои братья» [8, 514]; «Хотя я, собственно, не вполне отношусь к эмигрантам, я тем не менее чувствую себя в очень большой степени принадлежащим к их кругу» [8, 517]. Кикжу дважды совершает путешествие в иной мир, и каждый раз оно демонстрирует очень точное соответствие ходу и смыслу обряда инициации в том виде, в каком он описан В.Я. Проппом.

По Проппу, инициация стала обрядовой основой определенной категории фольклорных текстов, а именно – волшебных сказок. Ее смысл заключается в том, что «юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным членом его и приобретал право вступления в брак. Такова социальная функция этого обряда» [5, 39]. «Пропуском» в мир взрослых мужчин становится сакральное знание, получаемое в ходе инициации и отделяющее посвященного от тех, кто этим знанием не владеет, – женщин и детей. Получение этих знаний становится возможным благодаря посещению мира мертвых: «Предполагалось, что мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком. Это – так называемая временная смерть» [5, 39]; М. Элиаде акцентирует в этой связи

происходящее в ходе инициации «превращение неопита в эмбрион с его последующим рождением заново» [7, 79]. В ходе инициации «посвящаемый якобы шел на смерть и был вполне убежден, что он умер и воскрес» [5, 40]; «Весь обряд посвящения представляет собой нисхождение в преисподнюю. То, что происходило с посвящаемыми, происходило и с умершими» [5, 79].

Обряд инициации нашел свое отражение, в первую очередь, в фольклорной «волшебной сказке», но на его основе формируется и сюжет – или отдельные его части – и в ряде авторских литературных текстов. В романе «Вулкан» героем, проходящим посвящение, становится Кикжу. Оба раза это связано с появлением «Ангела тех, кто лишен родины» (*Engel der Heimatlosen* [8, 517]), вместе с которым Кикжу, путешествуя по воздуху, наблюдает за определенными событиями. Оба путешествия героя в сопровождении Ангела начинаются в особом пространстве – холодной комнате в деревенском доме, где он укрывается от искушений, связанных с жизнью в Париже. Необычное жилище Кикжу и его местонахождение описаны в следующих выражениях: «Он жил где-то в сельской местности. Относилась ли еще эта мрачная деревня к Франции? Или он уехал дальше, добрался до Бельгии, до Голландии? Он почти никогда не покидал свою комнату; она была *голой и тесной, настоящая келья*» [8, 346; выделено мной. – *А.П.*]; «Раскинувшаяся пустошь заволакивалась туманом» [8, 347].

Здесь важно не только то, что эта комната голая, холодная и потому мало пригодная для проживания там живого человека. Не менее значимо и настойчивое сравнение комнаты Кикжу с кельей монаха – «*die mönchische Zelle*» [8, 359]. Известно, что обряд пострижения в монахи представлял собой символическое умирание: человек должен был умереть для земного мира, чтобы отрешиться от мирских забот и посвятить себя служению Богу. Соответственно, Кикжу в своей «келье», которая к тому же не имеет четкой географической привязки к какой-либо местности или даже стране, находясь где-то между Францией, Голландией и Бельгией (ср. сказочную формулу «тридесятого царства»), уже не принадлежит миру живых и фактически пребывает вне его пределов. Аналогичным образом покидал свой обычный мир и посвящаемый в ходе обряда, и фольклорный герой, который

отправляется в «“тридесатое” или “иное” или “небывалое” государство» [5, 242]. И «монашеская келья» Кикжу становится аналогом «большого дома» в обряде и избушки Бабы Яги в волшебной сказке, которая «охраняет тридесатое царство от живых» [5, 55].

Тот факт, что Кикжу во время путешествия с Ангелом мертв, подтверждается и фактом их невидимости для тех, кого они посещают: Марион фон Каммер, борцов антифранкистских сил в Испании, Давида Дойча и др. Видя мертвого Марселя, Кикжу сетует на то, что он «приговорен к невидимости, как к наказанию» [8, 353]. Это согласуется с распространенными представлениями о том, что либо мертвые не могут видеть живых, либо живые не видят мертвых [5, 106]: по К.А. Богданову, невидимость мертвых для живых – это «перевертыш слепоты мертвых по отношению к живым» [2, 121]. Имя Аида, бога подземного царства мертвых в греческой мифологии, также переводится как «невидимый» [6, 11].

Следующим важным аспектом инициации героя становится приобретение им новых знаний и, как следствие, выход на новый этап эволюции. В ходе первой инициации Ангел показывает Кикжу погибшего Марселя в разрушенном испанском городе, Марион фон Каммер, готовящуюся к очередному выступлению в рамках своего антинацистского турне по Европе, и мать Марселя (обеим Ангел сообщает о его смерти). Цель Ангела – донести до Кикжу следующую установку: «Мне ведомы страдания, свидетелем которых ты был. И ты должен пострадать. Иди туда. Возьми это на себя. Быть человеком – горько» [8, 359].

После первого путешествия с Ангелом в жизни Кикжу начинается новый этап. Если до этого герой был «богомалец, грешник, очарованный, ...одинокий, одинокий, со своими молитвами, своими восторгами, своими сомнениями» [8, 356], то после он присоединяется к людям, ведущим борьбу против национал-социализма, выступает на политических собраниях, участвует в вооруженной борьбе в Испании и нелегальной работе в Германии. Кардинально изменив свой образ жизни, герой меняется в том числе и внешне. Марион, встретив его на одном из политических собраний, замечает: «Он стал шире в плечах. Теперь он был уже не мальчик» [8, 380]; «Его лицо совсем не такое мягкое, каким, я помню, было раньше; оно стало более твердым,

смелым, мужественным» [8, 380–381]. Эти изменения согласуются с исконным смыслом обряда посвящения, в ходе которого мальчики становились мужчинами [5, 39]. В итоге герой романа «Вулкан» проходит посвящение в еще более явном виде, чем это наблюдается у фольклорных героев, поскольку в инициации Кикжу акцентирован не только мотив путешествия (обязательный компонент данного сюжетного комплекса), но и факт его взросления, превращения из мальчика в мужчину – то, что не сохраняется в волшебной сказке.

Вторая инициация Кикжу выстроена аналогично первой и включает в себя появление Ангела, путешествие по воздуху, наблюдение за другими героями романа и возвращение в мир живых. В этот раз Ангел показывает ему Марион и Бенямина Абеля, которые обрели свое семейное счастье в Америке; Давида, который прошел обучение практической профессии в специальном центре переподготовки для еврейской интеллигенции и готовится к отъезду из Европы, т.к. ему обеспечено место работы за ее пределами; разрушенный бомбардировкой испанский город Тортозу и Дитера, нелегально переходящего немецко-швейцарскую границу, чтобы покинуть Третий рейх и стать эмигрантом. В данном случае Ангел фактически демонстрирует Кикжу катарсическое завершение основных сюжетных линий произведения. Это, опять-таки, не случайно. Ангел побуждает Кикжу посвятить себя литературному творчеству и завершить начатый его покойным другом Мартином роман о немецкой эмиграции. На эту мысль героя наталкивает поцелуй Ангела, который, по его собственным словам, «пришел, ... чтобы поцеловать тебя. Чтобы благословить тебя» [8, 520]. Если в ходе первой инициации Ангел показывал герою людей, посвятивших себя борьбе с национал-социализмом, чтобы побудить его внести в нее свой вклад, то теперь он фактически снабжает Кикжу материалом для его «панорамного» романа об эмигрантах – «хроники нашего смятения, страданий, а также надежд» [8, 522]. Вторая инициация, как и первая, выводит героя на новый этап его жизни: если первая превратила его из мальчика в мужчину, принимающего посильное участие в борьбе против распространяемого национал-социализмом зла, то вторая открывает ему его личное предназначение писателя.

В обоих случаях посвящение Кикжу становится частью механизмов компенсации: в первом случае он становится культурным героем, замещая погибшего Марселя, а во втором – писателем, замещая умершего Мартина; тем самым он ликвидирует вызванные их смертью недостатки.

\* \* \*

Сюжетные линии Кикжу и Дитера основаны на действии механизмов компенсации. Для Дитера роль недостатки в завязке играют его заблуждения относительно природы нацистского режима, а ликвидация недостатка в его случае – прозрение и бегство из страны. Кикжу, сам не будучи эмигрантом, после своей первой инициации замещает погибшего Марселя Пуаре (присоединившегося к эмигрантскому сообществу француза), а после второй – умершего писателя Мартина Корелла. Каждое его путешествие в иной мир – это ликвидация одной из недостатков в жизни эмигрантского сообщества. Соответственно, эти два сюжета – биография Дитера от заблуждений до прозрения, путешествие с Ангелом и возвращение Кикжу – нельзя уравнивать с сюжетными линиями героев-эмигрантов.

Однако эти «сопутствующие» сюжетные линии романа «Вулкан» дополняют основные. Сюжетная линия героя-эмигранта Мартина Корелла, если рассматривать ее обособленно, не завершается «обретением»; но смерть героя скомпенсирована тем, что его писательские функции берет на себя Кикжу. А сюжет прозрения Дитера, которого К. Манн выводит в Прологе, одной из последних глав и Эпilogue, важен с точки зрения трансляции идеологических установок немецкой антинацистской эмиграции (что в 1939 году было для эмигрантской литературы важным и актуальным). «Вулкан» – роман панорамный, со множеством героев, и его ведущие сюжетные линии – катарсические – сопровождаются другими (формально второстепенными), которые в одном случае придают завершенность сюжетному рисунку романа, в другом – усиливают его идеологическое воздействие.

#### Литература

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к

- постструктурализму. – М., 2000. – С. 196–238.
2. Богданов К.А. Игра в жмурки: сюжет, контекст, метафора // Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. – СПб., 2001. – С. 109–180.
  3. Поршнева А.С. Мир эмиграции в немецком эмигрантском романе 1930–1970-х годов (Э.М. Ремарк, Л. Фейхтвангер, К. Манн): монография. – Екатеринбург: Изд-во УМЦ УПИ, 2014. – 306 с.
  4. Поршнева А.С. Сюжетология немецкого эмигрантского романа // Мировая литература в контексте культуры. – 2014. – № 3 (9). – С. 39–44.
  5. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.
  6. Словарь мифов / пер. с англ. Ю. Бондарева. – М.: Фаир-Пресс, 1999. – 432 с.
  7. Элиаде М. Аспекты мифа: пер. с фр. – 3-е изд. – М.: Академический Проект: Парадигма, 2001. – 224 с.
  8. Mann K. *Der Vulkan: Roman unter Emigranten*. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. – 572 s.

© Поршнева А.С., 2017

*Porshneva A.S.*

### **Specific features of K. Mann's “The Volcano” plot organization**

The paper deals with plot organization of K. Mann's “The Volcano”. The author focuses on supporting plotlines, namely Dieter's and Kikjou's stories. Their importance for the main plotlines is analyzed, as well as their role in Klaus Mann's novel.

*Keywords:* exile; exile novel; K. Mann; “The Volcano”; plot; plotline; compensation.

**Сейбель Н.Э.**  
*проф. кафедры литературы и МОЛ ЮУрГГПУ,  
г. Челябинск*

### **Слово и камень как объекты осмысления в эссеистике, художественных текстах и живописи А. Штифтера**

В статье рассматривается аппозиция двух эстетических объектов, в художественном мире Адальберта Штифтера в равной мере связанных с вечностью. Австрийский прозаик, педагог и художник стремился осмыслить общие закономерности движения истории и место человека как её хранителя, поколениями сопротивляющегося разрушительности стихий и моды, вторжению «чужого» и «дикого» в пространство культуры и легкомыслию городской цивилизации, выступающей против утопии «старого доброго» дома. Материалом для анализа служат роман «Бабье лето», новеллы и повести Штифтера, а также его эссе (в особенности «О школе и семье») и картины 30 – 40-х гг.

*Ключевые слова:* слово, камень, искусство, педагогика, гармония, Штифтер

Адальберта Штифтера называют то поздним романтиком, то предтечей импрессионизма, о нем говорят как об одном из самых медлительных авторов и как о создателе текстов, полных тайн. Он отражал свои взгляды в трудах по эстетике (*Vorlesung über Ästhetik*, 1847; *Über den geschnitzten Hochaltars in der Kirche zu Kefermarkt*, 1852; *Tagebuch über Malereiarbeiten*, 1854), был автором цикла педагогических статей (эссе) «О школе и семье», опубликованных в «Венском курьере» в 1849 году. Эти тексты существенным образом дополняют его новеллы и роман «Бабье лето» (1856), ставший «заглавным» произведением его творчества.

Много сил посвятивший общественному образованию, он был энтузиастом педагогики. «*Министр просвещения*, – пишет он в эссе «О школе и семье», – *в государстве должен быть не столько специалистом, сколько находкой – самым мудрым человеколюбцем во всей стране*» [2, 58]. Однако ко времени написания романа этот

энтузиазм был утрачен. В 1856 году Штифтер ушел с поста школьного инспектора Верхней Австрии и отказался от руководства основанной им в 1850 году реальной школой. Герой, которого он рисует как образцового в своём романе, получает домашнее образование, путешествует, читает книги и беседует со знающими людьми. Автор убежден: *«Самая превосходная и высшая школа – вся долгая человеческая жизнь»* [8, 475].

В своём творчестве Штифтер создает противоречивую и жестокую картину естественной истории и развития культуры. Он уверен, что есть эпохи созидающие (для него это античность и зрелое средневековье) и сохраняющие. В античной «простоте» и средневековом «простодушии» (термины Штифтера) «говорит душа... тогда как позднейшие времена создавали ... лишь холодные фигуры в неправдоподобно развивающихся одеждах и неестественных позах» [5, 296]. Неспособные к созиданию должны осознавать свою миссию по собиранию, изучению, передаче потомкам. В противном случае они начинают разрушать, причем одинаково разрушительными являются и деятельность людей, и природные стихии, и само время. В общем контексте истории, вероятно, часть великих эпох вообще не оставила следа, «целые ряды таких эпох как Греция и Рим ... забылись, может быть, пройденные дали мировой истории вообще забываются...?» [5, 386]. Человеческая безответственность, суетность, неумение смирять сиюминутные страсти ради вечности ведут к упадку: в «странно обветшавшем, побитом непогодю замке» [7, 306] доживают век герои «Горного леса», поглощен бездушной природой «Замок дураков», монументальны картины разрушения в «Старой печати». Одна из самых знаменитых картин Штифтера – «Руины Виттенгаузена» – отражает ту же борьбу гордыни с вечностью. В «Бабьем лете» таких картин множество: описание церкви в Кербеге, рассказ о судьбе статуи Навсикаи, описание селения, окруженного разрушающимися замками, «владельцы которых живут в далеких отсюда местах» [5, 450]. Знаками умирания становятся развалины древних церквей, нагромождение вещей, бездумность которой выражается словом с негативной коннотацией «всяческий» (allerlei). В дальних комнатах собраны «всяческие» предметы, на картинах, вызывающих смешанные чувства Генриха, изображены «всяческие» объекты, театральные представления могут вызвать «всяческие» чувства [см.: 3,



61]. Выстраиваемые автором однородные ряды – изблюбленный штифтеровский способ создания эффекта чрезмерности. Мир продуманный и организованный отражается с помощью другой однородности: трехчастных однородных рядов, заключающих этические категории. Только строгая иерархия для Штифтера – залог гармонии и развития, поэтому упорядоченные знания обладает статусом науки, строгая связь цели, содержания и формы – статусом искусства.

«Транспортом истории», соединительными звеньями эпох являются у Штифтера письменное слово (хроники, художественные произведения, даже частные записи) и каменное сооружение (статуя, здание, горная гряда). *«Ни один человек не мог бы извлечь из собственного сознания, сведения о том, что произошло в предшествующие эпохи, если ... он не прочел бы этого в книге — и, тем не менее, это знание является, собственно, самым важным в жизни — и никакой человек не изобрел бы чтение и письмо в течение одной жизни, миру потребовались для этого тысячелетия...»* [2, 38]. Письменную речь он трактует как одно из наиболее значительных изобретений человечества: *«Где может проще сохраниться каждое слово, которое должно сохраняться, чем в письме... Память людей, которая могла бы сохранить все значительное, конечно, и человек, который несет память, неустойчив и смертен. Как было бы бедно человечество...!»* [2, 41].

Автор выделяет поэзию среди других видов искусств: «Поэты... — священнослужители красоты и, как таковые, передают нам, при вечном изменении взглядов на мир, на назначение человека, на его участь и даже на дела божественные, то, что вечно живет в нас и всегда дарит нам счастье» [5, 256]. Поэзия в воспитательной системе Штифтера обладает стабильностью этического образца, воплощает незыблемость нравственного идеала. Поэтому все его образцовые персонажи так тщательно её изучают: в доме княгини, куда оказывается вхож повзрослевший Генрих Дрендорф, занимаются разбором испанской поэзии, герой «Старой печати» получает от отца совет выбрать достойное дело – будущий предмет описания и разговоров. Чтение и ликование (*reden und jauchzen*) – цель обучения во многих теоретических трудах Штифтера. «Ликование (просветленная радость, умеренная, порожденная не осущ-

ствлением желаний и страстями, а соприкосновением с божественной гармонией) напрямую связано у Штифтера со словом» [4, 99].

Поэзия нетленна. Она не поддается всеобщему распаду, поскольку «только у поэтического искусства нет материала, мысль в её самом широком значении, слово – не материал, оно только носитель мысли, подобно тому, например, как воздух доносит звук до нашего уха» [5, 256]. В силу «отсутствия материала» поэзия неподвластна времени, сохраняет лучшее, соединяет эпохи и культуры, удовлетворяет потребности как приватные, так и общественные, создает благочестивого человека и гражданина, приносит «... самую большую пользу: все, что люди узнали об искусстве, науке, торговле, бизнесе, государстве, может, к благу всех следующих времен, сохраняться почти неистребимо, и то, что люди сделали глупого и плохого, также можно преподать будущим поколениям для предупреждения... Несколько недостатков, которые пришли, однако, с книгами в мир, не говорят против них...» [2, 35].

Поэзия обладает преимуществом субъективизма и индивидуализма. Персонажей Штифтера часто упрекали в отсутствии психологически разработанного характера, рефлексии, дуализма. Путь познания у Штифтера – путь индивидуальности. Понятие красоты, вводимое в роман «Бабье лето», основывается на противопоставлении единственного и множественного числа: «... ich konnte keine eigentliche einzelne Schönheit entdecken, was wir im neuen Sinne Schönheit heißen, und ich erinnerte mich auf der Treppe sogar, dass ich oft von einem Buche oder von einem Schauspiele ja von einem Bilde sagen gehört hatte, es sei voller Schönheiten, und dem Standbilde gegenüber fiel mir ein, wie unrecht entweder ein solcher Spruch sei, oder, wenn er berechtigt ist, wie arm ein Werk sei, das nur Schönheiten hat, selbst dann, wenn es voll von ihnen ist, und das nicht selber eine Schönheit ist, denn ein großes Werk, das sah ich jetzt ein, hat keine Schönheiten, und um so weniger, je einheitlicher und einziger es ist ... und mir wurde begreiflich, ein welch hohes Ding die Schönheit sei, wie schwerer sie zu erfassen und zu bringen sei, als einzelne Dinge, die die Menschen erfreuen und wie sie in dem großen Gemüte liege, und von da auf die Mitmenschen hinausgehe, um Großes zu stiften und zu erzeugen» (... я не находил никаких отдельных красот в том, что мы называем красотами в новом значении слова, я даже вспомнил на лестнице, что при мне говорили о какой-нибудь книге,

о каком-нибудь спектакле или картине, что в них много красот, и тут перед статуей мне стало ясно, как несправедливо такое суждение, или, если оно справедливо, как бедно произведение, если в нем есть только красоты, пусть даже в изобилии, но не само оно – красота ... и мне стало понятно, какая это высокая вещь – красота, насколько её труднее постичь и выразить, чем отдельные человеческие радости, и я увидел, что заключена она в самом духе и оттуда нисходит на людей, порождая и создавая великое) [1, 344-345]. Грамматическая оппозиция составляет одну из значительных линий романа: толпа – человек, коллекция, собранная ради владения большим количеством произведений и собрания, где важна каждая вещь. Штифтер предлагает путь от осуществления индивидуальной пользы к общей, полагая, что индивидуально осознанное, обретшее ценность для человека, обладает ею и для мира. Красота у Штифтера не просто связана с духом, но с духом (das Gemüt) в его индивидуальном и интеллектуальном проявлении, в отличие от der Geist. В эссеистике Штифтер отстаивает идею индивидуальности и самостоятельности человека в постижении мира еще активнее: *«Кто должен руководить нами и поддерживать, пока мы все больше приближаемся к этой цели? Ответ легок: тот, кто вообще может создать человеку любое благо и процветание, а именно, мы сами. Бог дал нам самое могущественное оружие, самый совершенный из всех инструментов, разум, и сказал: «Теперь владейте миром вместе со мной». Поэтому мы сами являемся учредителями нашего счастья или нашего бедствия. Кто надеется на других или на счастливый случай, тот грешит против Бога, так как не применяет и не уважает самый крупный Его дар...»* [2, 64]. В романе «Бабье лето» процесс самосовершенствования бесконечен, время взросления героя не регламентируется достижением определенного возраста. Поскольку ему предстоит пройти самостоятельный и только им самим определённый путь, ему предоставляется полная свобода развиваться в соответствии с его наклонностями и способностями.

Сходной силой воздействия и большей доступностью обладает камень (как материал скульптуры и архитектуры и как часть ландшафта). Он – второй предмет, обладающий исторической значимостью и способный нести память о великих эпохах прошлого в ожидании наступления будущих.

*«Кроме роскоши, которая сопровождает церковные службы, ... кроме картин и статуй, которые украшают церкви, простолоудин, пожалуй, сталкивается с немногими произведениями искусства. ... В Мюнхене три года назад я видел, как несколько крестьян из Швабии в длинных сюртуках, синих чулках и пыльных башимаках с пряжками стояли перед мраморами в художественном зале. Мраморной статуе более двух тысяч лет, она из Древней Греции, и чудесно прекрасна... никакое время не могло сознательно произвести нечто более прекрасное, чем Древняя Греция. Однако швабские крестьяне долго стояли перед ней погруженные во внимание, в восхищение. Я присутствовал при этом и был тронут восприимчивым нравом этих людей» [2, 51].*

Камень гор-элемент пространства соотносится с камнем-предметом искусства. Большинство картин Штифтера 30-х годов оказывают сходное впечатление: маленький и уязвимый мир человека, воплощенный в доме или небольшой усадьбе на первом плане, где среди построек, написанных теплыми красками, еле видны его обитатели, почти теряется на фоне огромного холодного горного массива, парализующего своей мощью, статикой и величием. Кажется, вечность природы противопоставлена человеку и его цивилизации, он уязвим, зависим, обречен. От этих картин веет тревогой и ощущением слабости и потерянности человека во Вселенной.

Однако постепенно в творчестве Штифтера меняются акценты. Величие и незыблемость гор сменяется картинами движения и изменчивости. В системе эстетических координат позднего творчества слово, оказывается, обладает гораздо большей устойчивостью и надежностью, чем горы. Эта мысль наглядно отражается и в романе «Бабье лето» и в живописных полотнах (Wasserfall im Hochgebirge, Felsstudie и др.).

Абсолютно неподвижные горные массивы живут своей жизнью, неподвластной человеческому разуму. С точки зрения масштаба «природной», естественной истории, горы претерпевают множество изменений: «Воды ли, спеша к озеру, так красиво избороздили, издолбили, разрезали, распороли горы, или наше ощущение вызвано противоположностью воды и гор: ведь вода образует мягкую, гладкую, нежную плоскость, которую на самом деле разрезают грубые подводные камни, канавы и борозды» [5,

248]. Первоначально кажется, что неизбежное следствие взаимодействия стихий – разрушение. Однако картина высохшего русла реки (глава «Дальше») заставляет Генриха осознать сложную диалектику распада и созидания, неясности подспудных процессов, невидных глазу, идущих под каменными насыпями, где воды настойчиво продолжают свой бег. «Зачем все сущее, как оно возникло и как обращено к нашей душе?» [5, 248] – вопросы, беспокоящие героя при виде этой картины. Горный пейзаж наглядно демонстрирует, насколько вид не соответствует сути. Истина никогда не определяема однозначно: размывая горы, вода заполняет обломками собственное русло, уничтожая и реку, и озеро. В результате тысячелетнего взаимодействия стихий мир меняется самым непостижимым образом. Любой прогноз лишь свидетельство слабости человеческого разума: «Для Бога это не так. Вовсе не велико то, что во много раз больше, чем наше мерило, и не мало то, для чего у нас и мерила-то нет» [6, 100]. Конструктивное и деструктивное дополняют друг друга, а человеку недоступно ни бесконечно великое, ни бесконечно малое – инструменты его познания: поэзия, письменное слово, опыт поколений.

Сравнение поэзии со скульптурой свидетельствует, насколько вечна она в сравнении с любым искусством, опирающимся на материал. Строения и статуи больше других произведений искусства подвержены распаду и многочисленные живописные развалины, разбросанные по страницам и картинам Штифтера – жестокая иллюстрация безжалостности времени. Прекрасные статуи Навсикаи и Водопадной нимфы формируют пространственные координаты романа «Бабье лето». Они демонстрируют разницу между Великим (античная статуя Навсикаи) и хорошо сработанным (позднейшая Водопадная нимфа). Посредственные эпохи могут лишь подражать, но не создавать прекрасное. Однако они не бесцельны и не бесполезны, если дают себе труд на великих образцах прошлого учиться и эти образцы хранить и систематизировать. Гарантом гармонии и стабильности культуры в эстетической системе Штифтера становится нравственный человек, достигший путем самосовершенствования *«самой искренней религиозности, самой возвышенной чувствительности к искусству, самой тщательной*

*добросовестности»* [2, 68]. Его лучшие герои поэтически открыты миру, они «творят» слово заново, наделяют его эмоционально-образными поэтическими смыслами. Ищет лучшее слово в письме другу для отражения своего смятения герой «Полевых цветов». Свой собственный язык, который смог бы отразить её мир, создает Дита в «Авдии». Попытками познать мир через слово занят Петер Родерер – поэт в «Наследниках». «Слова, дававшие чувственное представление о предмете» [5, 513] дороги барону Ризаху. Поэзию рождает уединенность, тишина природы, непосредственность и детская открытость миру, поэтому она – путь всё новых открытий и вопросов, поиск ответов на которые ведет к просветлению.

#### Литература

1. Stifter A. *Der Nachsommer*. – München, 1980. – 720 s.
2. Stifter A. *Über Schule und Familie*. – Nürnberg: Hans Carl Verlag, 1973. – 69 s.
3. Сейбель Н.Э. Австрийская параллель: Штифтер, Брех, Музиль. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2005. – 290 с.
4. Сейбель Н.Э. Эссе А. Штифтера «Über Schule und Familie» и роман «Der Nachsommer: педагогическая теория и художественная практика // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – № 4 (38), 2005. – С. 97 – 103.
5. Штифтер А. *Бабье лето* / Пер. С. Апта. – М.: Прогресс – Традиция, 1999. – 616 с.
6. Штифтер А. *Лесная тропа. Повести и рассказы* / Пер. С. Апта. – М.: Худ. литература, 1971. – 570 с.
7. Штифтер А. *Полевые цветы. Кондор. Горный лес* / Пер. Н. Федоровой. М.: evidentis, 2002. – 312 с.
8. Штифтер А. Предисловие к «Пестрым камням» / Пер. С. Апта // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5-ти тт. Т. 3. М.: Искусство, 1967. С. 471 – 478.

© Сейбель Н.Э., 2017

**Word and stone as objects of comprehension  
in essayistics, art texts and painting by A. Stifter**

The article deals with the apposition of two aesthetic objects, in the artistic world of Adalbert Stifter, equally related to eternity. The Austrian prose writer, educator and artist sought to comprehend the general laws of the movement of history and the place of man as its guardian, generations of resisting the destructiveness of nature and fashion, the invasion of "alien" and "wild" into the culture space and frivolity of the urban civilization opposing the utopia of the "good old" house. The material for analysis is the novel "Nachsommer", novels and the story of Shtifter, as well as his essays (especially "On the School and the Family") and paintings of the 30s-40s.

*Keywords:* word, stone, art, pedagogy, harmony, Stifter.

УДК 821.111

**Симонова К. В.,**  
*маг. филол. факультета БашГУ,  
г. Уфа*

**Хронотоп дороги в романе М. Брэдбери  
«Профессор Криминале»**

В статье рассмотрена теория хронотопа (М.М. Бахтин) и выявлены признаки хронотопа дороги в романе М. Брэдбери «Профессор Криминале». Анализ текста произведения позволили сделать вывод о том, хронотоп дороги является сюжетообразующим компонентом романа.

*Ключевые слова:* хронотоп, хронотоп дороги, английский роман XX века, Малкольм Брэдбери, «Профессор Криминале».

Понятие «хронотопа» – одно из определяющих в литературоведении. Этот термин зарождается благодаря

естественнонаучным открытиям XX века, в гуманитарные науки, в частности в литературоведение, хронотоп вводится М. М. Бахтиным. В своей работе «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» Бахтин разрабатывает теорию хронотопа – именно хронотопом определяются жанр и жанровые разновидности в литературе.

«Хронотоп – это существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [1, 234]. Согласно М. М. Бахтину, существует связь хронотопа с разными типами романного единства. Он рассматривает три типа: авантюрный роман испытания, авантюрно-бытовой роман и автобиография.

Составляющими элементами «авантюрного романа испытания» являются бегство героев, их путешествие, неожиданные встречи с друзьями или врагами. Пространственно-временные определения здесь имеют абстрактно-технический характер – дорога проходит в абстрактно-чужом мире, сюжетное действие разворачивается в трех-пяти странах. Авантюрное время бесконечно, его моменты лежат «в точках разрыва нормального хода событий, нормального жизненного, причинного или целевого ряда» [1, 245]. При этом человека ведет игра судьбы, случая.

В «авантюрно-бытовом» романе пространство и время становятся более существенными и конкретными, хронотоп дороги наполняется реальным жизненным смыслом. Благодаря этому появляется возможность широко развернуть быт. Однако сам главный герой и основные переломные события его жизни по-прежнему принадлежат дороге, оставаясь вне быта. По замечанию М. М. Бахтина, быт располагается «в стороне от дороги и на боковых путях ее» [1, 271].

В третьем типе романа – автобиография или биография – дорога рассматривается в значении «жизненный путь». «Хронотоп дороги, или «жизненный путь» всегда неразрывно связан с личностным развитием героя» [1, 279].

Теория хронотопа М. М. Бахтина является методологической основой анализа романа М. Брэдбери «Профессор Криминале».

Здесь дорога – главное место действия. Пространство и время здесь имеют четкие границы. На фоне исторических



событий определенного периода, выбранного автором, протекает жизнь главных героев. Как в авантюрном романе испытания, Джей проделывает долгий путь, полный приключений от начальной точки событий до конечной цели. Однако содержание романа имеет значение, в отличие от типа, описанного М.М. Бахтиным. Время в дороге и есть время событий.

Хронотоп встречи рассматривается также в тесной связи с хронотопом дороги. По Бахтину дорога — «преимущество место случайных встреч» [1, 392]. Началом путешествия и кардинального изменения жизни главного героя, действительно, стала случайность — знакомство с тележурналисткой Роз. Случайной же встречей заканчивается одна из главных сюжетных линий романа — столкнувшись с Басло Криминале на одной из конференций, Френсис Джей ставит для себя точку в этом деле и получает ответы на все вопросы. Таким образом, можно сказать, что случай является важным композиционным приемом, который проходит тонкой нитью сквозь весь сюжет.

В «Профессоре Криминале» есть признаки и «авантюрно-бытового» романа. Во-первых, это более точное понимание пространства. Здесь оно становится конкретным, обретает реальный жизненный смысл, получает непосредственное отношение к герою и его судьбе.

Отправляясь в авантюрное приключение, журналист, вслед за профессором Криминале, путешествует по миру. География его странствования начинается в Англии, перемещается в Австрию, затем Джей отправляется в Венгрию, Италию, Швейцарию, Аргентину, Бельгию и Германию. Путешествие осуществляется не в пределах одной страны — герои становятся гражданами мира.

Ощущение времени, в котором разворачивается основное действие романа (всё авантюрное время), оказывается ложно длительным. Структура романа имеет определённый ритм. Всё происходит быстро, очень часто спонтанно. Ловкая смена декораций, и вот только вчера герой работал газетным критиком, а сегодня пытается раскрыть сложную загадку эпохи, он засыпает в одной стране, а просыпается в другой. Несмотря на ритмичные движения в пространстве, категория времени оказывается у Брэдбери обманчивой. На пути героев несколько стран, научные конференции, постоянные знакомства и передвижения. С точки

зрения реального времени, в котором находится читатель, все события случаются в достаточно длительный промежуток, в художественном времени, в реальности романа Френсис Джей, возвращаясь в Лондон, говорит: «Казалось, я отсутствовал годы и годы, а полутораподвальная квартира пустовала всего несколько недель» [2, 355].

Второй компонент «авантюрно-бытового» типа романа – собственно, быт.

Он в стороне от дороги и на боковых ее путях. Главный герой его «только наблюдает, иногда вторгается в него как чужеродная сила, иногда сам надевает бытовую маску, но по существу он быту не причастен и бытом не определяется» [1, 272].

У Криминале есть квартира в Венгрии, и выглядит она как уютный тихий островок, на котором профессор мог укрыться от перипетий истории, создать что-то значимое: «Он спал и спал на этой кровати, работал и работал за этим столом» [2, 157]. Квартира не главное место для Басло Криминале. Здесь всё устроено для комфорта и продуктивной деятельности ученого – просторный письменный стол, десятки томов литературы, собственные сочинения на разных языках, фотографии любимых когда-то женщин, сделанные собственной рукой профессора.

Все события происходят с Криминале вне быта. Его биография помещена в различные временные рамки – основное действие происходит в реальном времени, однако открывается тайна и прошлого профессора. Только тогда, узнав Криминале в самом начале его пути, можно утверждать, что он всю жизнь пытался найти себя. Переезжая из одной страны в другую, профессор нуждается не просто в безопасном месте, где можно остановиться, в первую очередь он ищет пути, чтобы остаться в мировой истории.

Противоположная ситуация с бытом у Фрэнсиса Джея. Оба они, и Криминале, и Джей, сами выбрали ту жизнь, которой живут. Джей, сняв маленькую квартирку в полуподвале, посвятил себя журналистике и никогда не жаловался на своё существование, несмотря на сарказм в рассказах о себе. Ему было комфортно в минимализме: рацион из полуфабрикатов, микроволновая печь, чтобы их разогреть и мопед, чтобы ездить в магазин. «Журнец» лёгок на подъём, потеряв работу из-за лишней искренности,

неоправданного проявления эмоций, он соглашается на авантюру – сделать программу для телевидения о знаменитом человеке своего времени. Он останавливается в дешёвых отелях, для фуршетов на конференциях Джей – слишком маленький человек. И такая обстановка дел его, в общем-то, нисколько не смущает. В то время, как Лавиния спускает все спонсорские деньги, предназначенные для съёмок, весело проводя время, Фрэнсис занимается раздумьями и поиском ответа на вопрос: кто же такой Басло Криминале? Если у профессора есть все условия, чтобы творить и работать в комфорте, независимо от страны и города, в котором он находится, Джей строит теории и анализирует там, где придётся: в тесном номере отеля, лишённом элементарных средств сантехники, в кафе за завтраком, в поезде во время утомительных переездов в погоне за профессором.

Идея сделать телешоу о пикантных моментах жизни Криминале перерастает у Джея в желание понять его личность. Журналист пишет биографию Басло. Всё, что узнает Фрэнсис, не для широкой общественности, не для публикаций в модных научных журналах, это лишь ответ на его собственный вопрос. В одном из типов «биографического» романа, по мнению М. М. Бахтина, «характер не растёт и не меняется, — он лишь восполняется: не полный, не раскрывшийся, фрагментарный вначале – он становится полным и округленным в конце» [1, 292].

Джей считает неоправданным описывать свою биографию: «Я мог бы заморочить вам голову нескладным автобиографическим очерком (семья, школа, успехи в спорте, ранние несмелые соития), но составлять его что-то лень» [2, 19]. Он останавливается на недалеком прошлом – окончании Сассекского университета и личность героя представляется в художественном настоящем. Джей «хватал звезды с неба» в учебе и получил профессию литературоведа. С первых строк знакомства Фрэнсис кажется по-юношески глупым. Какой выпускник-отличник решит завербоваться в армию? «Военных действий, к счастью, не предвидится, и я до пенсии прокантуюсь в Баварии, всласть накушаюсь пива — мечта!» [2, 21]. В журналистике, в первую очередь в критической, он оказался благодаря своему преподавателю: «Великолепно, такая позиция обеспечит вам

головокружительную журналистскую карьеру». Случайность направляет Джея и он вступает на «новый путь» [2, 21].

В отличие от Криминале, ему не требуется мировое признание и сотни тысяч долларов за проделанную работу. Он рассуждает об отсутствии хоть какой-то связи между ним и профессором: «Колеса по свету в интересах современной науки, он останавливался в гранд-отелях, до того изысканных <...>, что горничных туда выписывают исключительно из Швейцарии, а портье — из Сорбонны; мне же и лосьон после бритья, подаренный кем-нибудь на Рождество, казался невысказанной роскошью» [2, 38].

Фрэнсис плывёт по своему жизненному пути, не сопротивляясь течению. Его любовь — в профессии: «...чего я только не сочинял: серьезные рецензии, эссе о южно-американской прозе, тексточки для поп-музыкантов, рекламу для радио. Я обозревал, колумнировал, выпаливал такие сарказмы в адрес несчастных авторов, что уши вяли» [2, 23].

При первом знакомстве кажется, что Джей — эдакий повеса, молодой человек, живущий для себя и довольствующийся тем, что имеет. Однако в конце романа он — серьезная интеллектуальная личность. Джей приобретает аналитический склад ума, размеренность в действиях и, одновременно, способность быстро принимать решения.

Басло Криминале в представлении Фрэнсиса кажется совершенной противоположностью. Человек, имя которого ежедневно упоминается в газетах, без которого не обходится ни один международный литературный форум, интеллектуальный супергигант, философ мирового значения.

И именно здесь, на дороге, пересекаются две судьбы, два жизненных пути, которые пересекаться не должны. Джей и Криминале — разъединенные социальной иерархией и пространственной далью, личности, по ряду признаков совершенно противоположные, сталкиваются, их судьбы переплетаются. Джей попадает в совершенно новый поток, его жизнь как бы вливается в жизнь общества, с которым есть вполне объяснимая социальная дистанция, но в данном времени и в данном пространстве границы этой дистанции стёрты. Дорога — место завязывания и совершения событий.

Персонаж делает передышки, останавливается на дороге своей жизни и размышляет, оценивает свои поступки, фиксирует свои интересы и, сопоставляя их с требованиями эпохи, выбирает дальнейший путь. Характер Басло Криминале представлен в настоящем художественном времени, он как итог всего пути, который прошел персонаж. Только узнав правду о жизни Криминале, вернувшись в его прошлое, можно интерпретировать его поступки в настоящем.

Отец Басло Криминале поддерживал нацистов и был после войны расстрелян как фашист. Мать заплатила, чтобы сын смог поехать в Будапешт и жить там по-другому. С самого раннего детства Криминале вынужден находится на дороге, кажется, это ему предписано. Жизненный путь профессор меняет достаточно часто, в зависимости от исторических обстоятельств. «Он боролся за свое существование в мире сил, остановить которые не в состоянии никто. Он родился среди хаоса, жил среди хаоса. Ждал хаоса, писал о нем. Он видел хаотичность, присущую всему на свете — разуму, истории» [2, 459].

Дорога для Криминале – способ выжить. И если к жизни Дджея понятие «дорога» применяется в основном как метафора жизненного пути, то у Басло Криминале, помимо этого, «дорога» – неотъемлемая часть жизни в прямом значении, а после – и гибели. Заканчивается жизнь Криминале не просто случайностью, а случайностью на дороге – профессор погибает от столкновения с велосипедистом.

Хронотопом дороги, а также его компонентами пронизан весь роман «Профессор Криминале». Дорога представлена в прямом и в переносном значении. С одной стороны, она является местом начала и окончания истории, здесь происходят ключевые моменты и очень важные для понимания характеров персонажей – личностные изменения. С другой, дорога в значении «жизненный путь» позволяет погрузиться в мир художественного произведения и вместе с героем заглянуть за закрытые двери, посмотреть на историю и место человека в ней. Путешествие не бесцельно, оно наполнено событиями и в конце дает ответы на вопросы, заданные в точке отправления.

## Литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Брэдбери М. Профессор Криминале. – М.: Иностранная литература; БСГ-ПРЕСС, 2000. – 472 с.

© Симонова К.В., 2017

*Simonova K.V.*

### **Chronotope of the road in M. Bradbury's novel “Professor Criminale”**

The article considers the theory of the chronotope (M.M. Bakhtin) and identifies the signs of the chronotope of the road in M. Bradbury's novel “Professor Criminale”. Analysis of the text of the work allowed to conclude that the chronotope of the road is a plot-forming component of the novel.

*Keywords:* chronotope, chronotope of the road, the English novel of XXth century, Malcolm Bradbury, «Doctor Criminale».

УДК 821.14

*Стефанов О.С.,  
доктор филол. наук, член Болгарской академии наук  
г. София*

### **Аристотел и Софокъл: функции на рецепцията**

Статья посвящена пересмотру устоявшихся тенденциозных представлений об Аристотеле и Софокле. Дается новая интерпретация трагедии «Царь Эдип» и ее аристотелевской рецепции.

*Ключевые слова:* Аристотель, Софокл, «Поэтика», «Царь Эдип», идеократия, катарсис, рецепция.

Самото определение за наука включва потребността чрез понятия и категории да бъдат описвани свойства, взаимни зависимости и тенденции от обективно съществуващи природни или обществени феномени. Задължителна е точността, строгото съответствие и дори когато се издигат научни хипотези, те трябва да са достатъчно обосновани чрез вече фиксирани тенденции и несъмнени резултати, които са били наблюдавани в аналогични области на знанието. С други думи, можем да се опираме само на потвърдени в действителността закономерности.

Но докато това са идеалните параметри и критерии за научно дирене, при реалната „практика“ истините биват подменяни, фактите се заобикалят, или са подложени на съмнително, удадено в силогизми и условни наклонения интерпретиране. При такива явления и тенденции прозира не само епигонска приблизителност или ленива нагласа да се разчита на „косенсусна“ половинчатост. Далеч по-смушаващо е силовото вмешателство на идеологията, която се стреми да подчини науката, докато обслужва властта - независимо дали тя е светска или религиозна. Това сервилно отношение аз наричам с обобщаващото понятие ИДЕОКРАЦИЯ. Тя изкривява „зрителния ъгъл“, налага изопачаваща оптика, за която научните критерии стават излишни. Вместо да се търси истината, се изреждат факти и данни в „насипно състояние“, а от тях не поизтича ново същностно познание. Залага се на нетърпящи възражение авторитети и на техните отдавна наложени, но всъщност безпочвени „теории“. Съответно, опитите да се каже нова дума, да се мотивират оригинални възгледи биват обявявани за крамола, за екстравагантно бунтарство на еретици, които следва да бъдат изолирани, премахнати ако не физически, то със сухата гилотина за недопускане в „сакралните пространства“ на научната общност...

Като говори за инерцията в човешкото мислене, Артур Кьостлер специално подчертава колко по-упорита е тя при професионалистите, които са адепти на традициите и отстояват монополното си положение в науката:

"За академичната посредственост новаторството е двойно опасно, тъй като заплашва нейния пророчески авторитет, и в същото време поражда най-дълбоки страхове, че съградената с толкова упорит труд интелектуална постройка може да се

сгромоляса“. Съответно, критериите на науката отстъпват на втори план: далеч по-важна става „борбата за оцеляване“.

Разбира се, с лъженаука могат да се занимават и хора с „идеални“ подбуди и намерения, своеобразни екзалтанти с езотерични или конспиративни теории, но тяхната несъстоятелност е сравнително нагледна и е лесно да бъде опровергана. Налага се да сме далеч по-внимателни към онова „затваряне на очите“ за реалните закони и съотношения, което определям с понятието „интерпретативна дислексия“. По аналогия с детската неспособност да се проумява прочетеното, при тенденциозните интерпретации не се отчитат реалните факти и обстоятелства и се изграждат „удобни“ мисловни конструкции. Разбира се, тук е добре да уточним, че те са „мисловни“ само привидно. За да се види отблизо, как биват налагани изопачени представи, ще се спра на знаковото име на елинския философ Аристотел. Разглеждайки безкритичното му възхваляване, ще се убедим колко коварна бива интерпретативната дислексия. Затвърдили са се аберации с напълно противоположни резултати и при Стагирид има неразбиране на негови основни категории, което в наши дни би трябвало да е недопустимо!

Ще започна с налаганата от Аристотел представа за движението на телата. Неговата дефиниция: „движи се само движимото“ е коренно невярна, но въпреки съвсем нагледното несъответствие с наблюдаваната действителност, твърдението се е задържало чак до Галилео Галилей. На физиката са потрябвали две хилядолетия, за да бъде извършен съвсем елементарен експеримент, чрез който е отхвърляно трайното заблуждение. Представям опита, за който научих от гимназиален учебник:

...По наклонена плоскост с фиксиран ъгъл и от набелязано място Галилей пускал едно и също топче, но в долния край сферата се посрещала от друга плоскост, чийто наклон спрямо водоравната линия бил променян. Съответно, топчето преодолявало различни дължини. Оттук и извода: не е важно само да се прилага движеща сила, но е добре и да няма препятствия. И тогава веднъж задвиженото тяло ще продължава да се премества без изобщо нещо да го тласка. На учениците се обясняваше, че античният мислител не се е досетил да направи въпросното наблюдение. По-нагледно ще е, ако кажем, че Аристотел се е заблуждавал. Но философът е



трябвало да спасява невярното твърдение за движението, което не спира, когато от тетивата на лък е изстреляна стрела, или прелита копие, хвърлен е диск. За тези „несъответствия“ той прибегва до специално въведения термин – „антиперистазис“ и обяснява, че уж възникналите вихри упражняват допълнителен тласък върху прилепналите въздушни частици. Виждаме, че чрез това „изобретение“ за спирачката на движението е възложена ролята на двигател. Казано с други думи, Аристотел съвсем преднамерено е заблуждавал.

Този сюжет има и продължение във важната подробност, че когато двама века по-сетне „ревизионистът“ Галилео се е „досетил“ да направи своя опит и установява истината за движението, той не заявява претенции за авторство и не търси признание на приоритета си. Без да споменава конкретен предшественик, той се позовава на неизвестен трактат, което в дисциплината „история на науката“ се възприема като ново поле за дирене. Съответно, посветили се на това интересно поприще научни кадри запретват ръкави да открият къде Галилей е прочел за топчето и плоскостите, но техните усилия нямат резултат и до ден днешен!

...Според мен, този неуспех на историците е предвидим, понеже едва ли съществува какъвто и да било първоизточник! Просто на строго надзиравания от „светата“ инквизиция учен му се е налагало да си „мери“ откритията. Шега ли е просто тъй да се оспори авторитета на Аристотел? Подобна многознайство може да те закара на кладата, както по-рано става с Джордано Бруно, а Галилей избягва тази участ едва след като се отказва от хелиоцентричната теория на Коперник, и след застъпничеството на папата. Впрочем, гениалният полски учен също премълчава своето авторство: новаторската теория е отпечатана без да се сочи кой е нейният автор малко преди смъртта му.

От казаното дотук става ясно, че за да се освободим от интерпретативната дислексия трябва да привлечем широк кръг от ценностно значими факти, да съпоставяме психологически подбуди и историческа конкретност, като сверяваме данните с неотменими истини. Едва тогава ще си обясним защо за църковната догматика схоластиката на философа-езичник е толкова ценна, защо е пазен от каквато и да било критика. И

съответно, след като с научна реконструкция възстановихме подбудите на Галилей да скрива своя приоритет, търсенето на несъществуващия първоизточник за движещата се по плоскостите сфера също ще попадне в рубриката „лъженаука“.

Обаче е още рано да спрем с въпросите: трябва нови нетрадиционни отговори. С постигнатата трезвост и възискателност могат да се анализират и мотивите, които са карали Аристотел да ни заблуждава. От неговата „некоректност“ във физическата сфера е добре да се насочим към критично осмисляне на следващи теории и твърдения от обширното му трактатно наследство. Някои от тях и досега се възприемат за меродавни, а всъщност са напълно ненаучни. (Разбира се, отдавна никой не дискутира неговите 56 кристални сфери за небесните тела, нито пък преповтаряното до преди два-три века „авторитетно“ описание, че уж мухата има осем крака.)

...Сред налаганите от Аристотел смущаващи твърдения е представата за прословутия катарзис. Според глава 14 от неговата „Поетика“, като възбужда „афектите“ страх и състрадание, трагедията цели тяхното очистване. И вече 24 века различни мислители предлагат многобройни интерпретации, но всички са приблизителни, половинчати, „условни“. С най-нагледен пример за отказ от непротиворечиво обяснение за катарзиса се е отличил Исак Паси. След като споменава някои от най-известните версии за обясняване на проблема, той настоява да престанем с измислянето на нови концепции. По-добре било да се избере някоя от вече съществуващите: т.е., научното дирене императивно се отменя. Но в тази подкана има доста коварство: понеже не съм способен да предложа свой възглед, нека никой друг не търси по-нататък някакъв нов отговор. И е съвсем неприемливо, че професорът даже не предлага по какъв критерий да определяме своя избор? Не посочва начин как поне да се приближим до истината. Или за този учен тя е без значение? Така излиза, че е достатъчно да „прегърнем“ която и да било концепция, пък ако ще тя да ни се е паднала от разбъркани в шапка варианти.

Съзнавам възможния упрек, че не е редно да иронизирам, ако сам не предложа оригинално решение за проблема. Подобно възражение има своя резон, но работата е там, че още в края на миналия век, в монографията „Едип тиранина“ от Софокъл –

неразгаданите значения на една велика трагедия“, за която ми бе присвоена степената „доктор по филология“, аз предложих свой, свободен от условности и уговорки възглед за катарзиса:

"Стремежът на Аристотел е поданиците да не се разколебават от страха и в боя да не ги възпира състраданието. (...) Според конструкцията на Аристотел очистването от страха и състраданието би гарантирало неподвижност в обществото, непроменяемост на хората“ [1, 176].

Впоследствие обнародвах и студията си „Театрофобията на Аристотел и проблемът с катарзиса“ в български и в руски издания, за радикалното си преосмисляне съм говорил на научни форуми, в лекции и моноспектакли, много са публикациите в авторитетни интернет-сайтове. И неизменно получавам одобрение, може да е имало премълчаване. Но не ми е известно някой да е оспорил с научни аргументи моя критицизъм към Стагирид!

Или казано обобщено, време е в многостранните клонове на науката да се надмогне респектът от догматиката на Аристотел! Тогава не би се стигало до съвсем абсурдното допускане на Умберто Еко, което той е заложил в сюжета на романа си „Името на розата“. Уж, че църковната схоластика би се сгромолясала и средновековното мракобесие би отстъпило на светлите истини, ако скривания от игумена Хорхе трактат на Аристотел за комедията стане известен и прояви разрушителната си сила. Лично за мен е несъмнено, че щом в „Поетиката“ е прокарано невярното твърдение, че сериозните драматурзи пишат трагедии, а несериозните – комедии, Аристотел е нямало как да изпълни „обещанието“ си и да съчини трактат за комедията. Защото към трите трагедии от дадения митологичен цикъл напълно „сериозните“ автори са добавяли и четвъртата, комична част от тетралогията. Но ако при трагедиите може да се внушават скръбни настроения с препращане на отговорностите към предопределеност от свръхестествени сили, комичното въздействие няма как да бъде интерпретирано в официозните рамки, към които неотклонно се е придържал възпитателят на най-големия завоевател в световната история Александър Македонски... Тъкмо поради тези свои нагласи Аристотел сочи емблематичния Софоклов герой Едип за образец: човекът трябвало да се изобразява "такъв, какъвто трябва да бъде". Обаче заглавието на трагедията в оригинал е „Едип

тиранинът” и никой в самата пиеса не използва това прозвище при обръщението си към владетеля. В стремежа към идеализиране, Стагирид дава названието в орязан вид, тъй като си служи със същия елински език. При преводите пък се използва подменено значение и пиесата вече я знаем като „Едип цар”. Независимо от това, че при една от песните на Хора неизбежно е запазена осъдителната думичка: "Гордостта тирани ражда".

Когато напомням тези истини, обикновено започват уговорките, че тази дума е нямала днешния осъдителен смисъл. Но това не е така, защото никой не я изрича в лицето на тирана, доколкото просто би изгубил живота си! Софокъл като автор не е зависим от владетеля и дава на трагедията съответното проблематизиращо заглавие. Докато не се допуска това проблемно назоваване, а се дават безобидни интерпретации, всъщност бива извършвана подмяна. Хем твърдим за автора, че е велик и ненадминат, хем прозрението му да драматизира мита остава непризнат, конфликтите отпадат, за да се прокара ре-митологизация. А в неговия трактат "За поетичното изкуство" тази образцова според Аристотел драма се споменава единствено в орязан вид: "Едип". Без да се казва "кой". Но това премълчаване можем да уподобим на препоръчаната от него кратка форма на силогизма. Чрез ентимемата, когато се пропуска средния аргумент можело да остане по-незабележима подмяната на истината!

Тогава защо не възприемаме тези вероломни препоръки пред близкия му кръг ученици (защото "Реториката, от която взимам тези наставления е именно езотерична, за затворен кръг от посветени).

Значи интерпретаторите от Аристотел насам посвещават своите усилия на заглаждането на онези "остри ъгли", които биха подразнили силните на деня... тирани!

Ние би трябвало да проумеем, че истински силен е не онзи, който залага на физическото насилие, а свободният да отстоява несломимостта на духовното начало!

А сред тях няма как да причислим толкова прехваления Аристотел, който, впрочем, освен че е бил придворен философ в кръга на Филип Македонски е станал и зет на тирана на Атарнея Хермий. Няма как подобна личност да разкрива истините за епохата, в която е живял. УВИ!..

## Литература

1. Стефанов О. «Едип тиранинът» от Софокъл: ееразгаданите значения на една велика трагедия. – София: ЛИК, 2002 г. – 183с.

© Стефанов О.С., 2017

*Stefanov O.S.*

### **Aristotle and Sophocles: peculiarities of reception**

The article is devoted to reconsideration of traditional and tendentious views about Aristotle and Sophocles. It gives a new interpretation of the tragedy “Oedipus Rex” and its Aristotelian reception.

*Keywords:* Aristotle, Sophocles, “Poetics”, “Oedipus Rex”, ideocracy, catharsis, reception.

УДК 82-293.7+821.112.201

*Турьшева О. Н.,  
профессор кафедры русской и зарубежной  
литературы УрФУ,  
г. Екатеринбург*

### **Брехтовский код в кинотворчестве Ларса фон Триера**

Анализируется характер ориентации Ларса фон Триера на эстетику эпического театра. Выдвигается гипотеза о том, что брехтовская техника очуждения в творчестве датского режиссера сочетается с моделированием катарсического вживания. Вывод об основаниях такого рецептивного парадокса делается на материале анализа сценария фильма «Догвилль».

*Ключевые слова:* эпический театр, очуждение, вживание, Б. Брехт, Л. фон Триер.

В кинокритике Ларс фон Триер считается признанным последователем Брехта, вновь – после Ж.-Л. Годара – актуализировавшим эстетику эпического театра в кинематографе. Однако Годара и фон Триера отличают разные траектории следования Брехту. Годар, моделируя на экране брехтовский эффект очуждения, очевидно преследует те же цели, что и Брехт. Об этом пишет исследователь творчества Годара Александр Тарасов [9]. По мысли критика, Годар в целой системе приемов разрушает иллюзию достоверности события, выведенного на киноэкран, и так купирует возможность вживания зрителя в героя, в результате чего зритель принуждается к размышлению не о сценической иллюзии, а об актуальной реальности.

Такое табуирование сопереживания трактуется в кинокритике как сознательное следование Годара Брехту, центральным пунктом эстетики которого было неприятие аристотелевской концепции катарсиса. Напомним, что Брехт понимал катарсис как своего рода «опьянение», порождающее иллюзии и забвение актуальной жизни [3; 4], сопоставимое, как пишет современный философ, с «практикой снятия психических коллизий и напряжений с помощью наркотиков и алкоголя, с практикой массовой суггестии, внушения и заражения, с квазирелигиозной практикой культивирования ... мифов, с практикой продажи и потребления «суррогатов наслаждений» [7]. Поэтому катарсическое переживание Брехт и противопоставляет социальной рефлексии зрителя, формирование которой, как известно, составляет непосредственную цель эпического, неаристотелевского театра. Исследователи творчества Годара видят в его кинематографе следование этим же целям – и через воспроизведение тех же стратегий воздействия на реципиента.

В творчестве фон Триера взаимоотношения с эстетикой эпического театра представляются более сложными и неоднозначными. Отчасти цели фон Триера, воспроизводящего язык эпического театра в кадре, совпадают с брехтовскими (это активизация работы сознания, разрушение стандарта восприятия, провокация аналитического, критического отношения к изображенному). Но в отношении средств достижения этого эффекта, как в прочем, и в отношении возложенной на него сверхзадачи, фон Триер явно размышляет. Думается, что в первую

очередь предметом его рефлексии является вопрос о катарсисе, о его уместности в рецептивной стратегии интеллектуального кино и его функциях, а именно, вопрос о том, должно ли интеллектуальное (в брехтовском смысле) кино обязательно исключать катарсическое воздействие на зрителя, противоречат ли приемы остранения миметическому вживанию или возможно их «сотрудничество». У Годара 60-х годов – невозможно (как и у Брехта), у фон Триера, как представляется, – возможно и необходимо.

Предваряя анализ, обозначим брехтовские приемы, формирующие остранение у фон Триера. Ярче всего эпизация фильма по брехтовской модели представлена в фильмах «Идиоты», «Танцующая в темноте» и «Догвилль», что неоднократно было прокомментировано в кинокритике [1; 2; 12; 13]. В «Идиотах» эффект очуждения достигается через включение в ткань фильма интервью, которые режиссер берет у актеров. В «Танцующей в темноте» это происходит посредством использования в нарративе социальной драмы музыкально-танцевальных номеров (зонгов), а в «Догвилле» – благодаря прямым ссылкам на ряд брехтовских пьес<sup>3</sup>, условным декорациям, развернутому комментарию рассказчика, системе мифологических аллюзий, переводящих действие в условное и универсальное время-пространство, использование в качестве эпилога реальных фотодокументов.

Все эти приемы по-брехтовски разрушают иллюзию достоверности изображенного события. Но не по-брехтовски воздействуют на зрителя. Эта мысль была высказана российским кинокритиком Зарой Абдуллаевой [2]. С ее точки зрения, фон Триер не полностью перевоплотился в Брехта, он очуждает саму брехтовскую эстетику, обнажает ее странность для новейшего момента в искусстве, требующего особых взаимоотношений с реципиентом. По мнению исследователя, очуждение брехтовской эстетики у датского режиссера связано с развенчанием актуальности поучительной пьесы-притчи для современного

---

<sup>3</sup> Фон Триер в ряде интервью говорит, что сюжет «Догвилля» он «вырастил» из зонга «Пиратка Джени» («Трехгрошовая опера»), сочинив историю, которая могла бы предшествовать событиям этой баллады. Также в «Догвилле» очевидны отсылки к пьесам «Добрый человек из Сезуана» и «Святая Иоанна скотобоен».

зрителя: фон Триер в эффективность ее воздействия не верит. Недаром, по мысли З. Абдуллаевой, в «Догвилле» он моделирует ситуацию постановки поучительной пьесы, приводя ее автора и режиссера к тотальному краху. Автором такой пьесы в названном фильме является Том Эдисон. Он предлагает Грейс, бежавшей от отца-гангстера и надеющейся на приют в Догвилле, разработать игровую стратегию, которая позволила бы ей привлечь жителей города на свою сторону и так снискать их расположение. Первостепенная цель Тома – не помочь Грейс, а дать жителям Догвилля поучительный урок, утвердиться в роли пастора города. Итог неутешителен: догвилльцы, как и сам Том, проявляют самые низкие стороны своей природы, за что все они в финале фильма принимают казнь. Как пишет З. Абдуллаева, фон Триер так размышляет над нежизнеспособностью брехтовской идеи эпического театра как формы воспитания и просвещения.

Поддерживая это наблюдение, обратим внимание на то, что идея перевоспитать другого посредством какого-то показательного жеста звучит не только из уст Тома, но также из уст героини, которая демонстративно унижает Грейс. Это Вера, разбивающая фигурки, выкупленные Грейс в догвилльском магазине в знак возможности согласного сосуществования с жителями города. Вера прямо говорит, что хочет перевоспитать Грейс; фактически, она разыгрывает театральную сцену. Отвратительный в своей жестокости и несправедливости поступок Веры наглядно девальвирует идею действенности поучительного театра в контексте фильма – и еще до того, как такой же вывод мы сделаем в отношении режиссуры Тома. Фон Триер очевидно не верит в поучительность театрального примера – в отличие от Брехта, противопоставившего поучительный театр театру удовольствия.

Поддерживая идею З. Абдуллаевой о том, что фон Триер остраивает брехтовскую эстетику, предложим и другой аргумент. С нашей точки зрения, датский режиссер выражает сомнение не только в педагогической эффективности притчевой, эпической драматургии, но и в том, что катарсис мешает рефлексии и отвлекает от остросоциальных вопросов. Мы предлагаем следующий тезис: фон Триер сочетает катарсис, сострадание и вживание с формированием рефлексивной позиции у зрителя. Сопереживание в его фильмах ни в коем случае не препятствует



аналитическому отношению, поэтому и остранение у него не противоречит катарсическому переживанию, не исключает его. Другое дело: то отношение, которое формирует кинематограф фон Триера, подразумевает несколько иные цели, нежели эпическая эстетика Брехта.

В данном случае мы вновь солидаризируемся с Зарой Абдуллаевой, которая даже высказывает мысль о том, что остранение у фон Триера парадоксально работает *на обострение* эффекта сопереживания. Она поясняет свою мысль идеей о том, что фон Триер движется от эпического кинематографа к его диалектической форме – как Брехт в своем творчестве шел от эпического театра к театру диалектическому. З. Абдуллаева здесь имеет в виду ряд заметок Брехта о «диалектике на театре» (как перевел это название Е. Эткинд), в которых Брехт размышляет о необходимости отказаться от термина «эпический театр». И далее З. Абдуллаева формулирует, почему кино фон Триера – это кино не эпическое, а диалектическое: «Диалектическая устремленность Триера проявляется в разрушении эстетической иллюзии и *одновременно* в создании зрелища [т. е. формировании эстетической иллюзии]; в обнажении приема и в беззастенчивой чувственности [образа]; в провокации рефлексивной зрительской позиции, отказе от катарсиса по Аристотелю, но в присутствии «критического катарсиса» (выражение Барта)<sup>4</sup>. Это и составляет фундамент его фильмов сопротивления» [2].

В попытке предложить иное объяснение парадоксу, о котором идет речь, первоначально покажем, как фон Триер сочетает технику остранения с моделированием катарсической реакции – на примере нескольких эпизодов из «Догвилля». Это эпизоды, развивающие тему слез. Предварительно напомним фрагмент брехтовской заметки «О неаристотелевской драме. Театр удовольствий или театр поучения?», где речь идет о слезах героя и зрителя: «Созерцающая переживания героя, зритель драматического театра говорит: “Да, это я тоже уже переживал. И я таков. Это

---

<sup>4</sup> Интересно, что Ролан Барт в статье 1955 года «Фото-шоки» описал воздействие, которое предполагает эпический театр, используя аристотелевский термин катарсис, добавив к нему эпитет «критический», правда, оговаривая, что он не тождествен аристотелевскому «эмоциональному очищению». С подачи Барта этот термин стали использовать в отношении брехтовского театра (об этом: [8]).

естественно. Так будет всегда. Горе этого человека потрясает меня, потому что у него нет выхода. Это великое искусство: здесь все само собой разумеется. Я плачу вместе с теми, кто плачет, я смеюсь вместе с теми, кто смеется”.

Зритель эпического театра говорит: “Этого я бы не подумал. Так делать нельзя. Это в высшей степени удивительно, почти неправдоподобно. Этому надо положить конец. Горе этого человека потрясает меня, потому что у него все-таки есть выход. Это великое искусство: здесь нет ничего само собой разумеющегося. Я смеюсь над теми, кто плачет, я плачу над теми, кто смеется”» [4].

Что же говорит зритель «Догвилля», когда видит плачущего героя? Как моделируется фильмом рецептивная реакция в этих сценах? В «Догвилле» тема слез присутствует в двух сценах. Первая описывает, как Вера разбивает семь китайских фигурок, которые Грейс выкупила в догвилльском магазине. Очевидно, что для Грейс они символизируют возможность единения с приютившим ее городом, возможность, потребовавшую от нее максимальной самоотдачи. В этом плане покупка фигурок имеет и глубинный смысл: ее вполне можно трактовать как искупление Грейс грехов Догвилля. Недаром ее имя означает «Милость», «Благодать», а образ ее легко рифмуется с образом Христа. В мстительном порыве Вера разбивает фигурки, обещая остановиться, если Грейс сможет сдержать слезы. Рассказчик комментирует переживание Грейс так: «Глядя на то, как фарфоровые осколки покрывают пол, Грэйс ощущала, как распадаются ее собственные плоть и кровь. Происходящее было плодом ее взаимоотношений с жителями города, таких прекрасных поначалу. Именно в эту секунду Грэйс окончательно покинула вера в то, что ее страдания, несмотря ни на что, служили высокой цели. Грэйс не смогла сдержаться и впервые с детских лет заплакала» [10, 357].

Плачем ли мы вместе с Грейс? Думается, что да. Это тот случай, который Брехт описывает, имея в виду созерцание зрителем переживаний героя аристотелевского, драматического театра: горе Грейс потрясает нас, потому что у нее нет выхода. Эта мысль прямо сформулирована в слове рассказчика: «Грейс окончательно покинула вера в то, что ее страдания служили

высокой цели» [Там же]. Недаром в следующем эпизоде сообщается о том, что Грейс приняла решение бежать из Догвилля. В этой сцене мы идентифицируем себя с плачущей героиней, т. к. глубоко сопереживаем ей.

Кстати, в этой сцене нет подчеркнутой брехтовской театральности предыдущих: действия героев не имитируют реальные поступки, а действительно совершаются. Если в предыдущих сценах актеры только изображали, что они открывают двери, окучивают кусты крыжовника или пропальывают грядки, то в этой сцене действия не имитируются, а совершаются непосредственно: Вера действительно разбивает китайские фигурки.

Вообще, все, что связано со страданиями Грейс, имеет в фильме отнюдь не брехтовские формы воплощения. Так, мы ужасаемся, слыша лай Моисея и понимая, что Бен, обещавший обеспечить побег Грейс и взявший за это дополнительную плату, воспользовавшись безвыходностью ее положения, привез Грейс обратно в Догвилль. Мы чувствуем тяжесть мельничного колеса, к которому с помощью металлического ошейника догвилльцы приковали Грейс. В сценарии фон Триер предполагал и натуралистичное изображение сцен сексуального насилия над Грейс, правда, в фильме этот замысел не был воплощен<sup>5</sup>: об эпизодах надругательства рассказывается в слове рассказчика. Таким образом, в этих сценах моделируется и сценическая иллюзия, и катарсическое сопереживание. А оно, в свою очередь, обостряет наш гнев по адресу обидчиков и осознание того, что «так [как они] делать нельзя» (Брехт).

Второй эпизод, связанный с темой слез, зеркально дублирует содержание первого: в момент расправы с городом Грейс просит гангстеров убивать детей Веры на глазах матери, пообещав ей остановиться, если она сможет сдержать слезы. «Горько улыбаясь себе самой», она сожалеет: «Увы, ее так легко заставить расплакаться». Но разрешая себе месть («Верну ей долг»), Грейс чувствует крайнее смятение. При этом она соглашается, чтобы были подняты шторы на окнах автомобиля, и наблюдает

---

<sup>5</sup> За исключением первого случая – насилия со стороны Чака.

уничтожение города. Ее лицо залито слезами. Она плачет, и когда собственноручно расстреливает Тома.

Какую рецептивную реакцию вызывает этот фрагмент? Плачем ли мы вместе с Грейс? Нет, здесь механизм идентификации не работает. Здесь как раз использована техника очуждения: казнь остраивается, будучи изображена сквозь призму взгляда палача, оплакивающего гибель своих жертв, и происходит это в подчеркнуто театральном формате (багровый задник сцены, театральные крики, снопы огня, вылетающего из оружия гангстеров и т. д.). Этот странный (в брехтовском смысле) ракурс купирует сочувствие плачущему палачу, но, конечно, вызывает у зрителя шоковую реакцию. Это тот самый критический катарсис, который требует рефлексивного отклика. Моделируя здесь очуждение, фон Триер так кодирует призыв зрителя к рефлексии об оправданности решения Грейс. Нет, мы, конечно, не смеемся над ее слезами (но и не сочувствуем им), и мы даже можем найти им психологическое объяснение (игра Николь Кидман это допускает: это игра в традициях психологического театра перевоплощения, по Станиславскому, не по Брехту, хотя в предыдущих сценах в ее игре очевидно брехтовское дистанцирование от роли). Но здесь зритель не включен в ее переживание, т. к. поставлен перед вопросом о том, как бы он повел себя перед лицом зла, допустимы ли столь радикальные формы сопротивления. Этот вопрос поставлен тем более остро, что в предыдущих сценах – сценах унижения, истязания и предательства Грейс – мы идентифицировали себя именно с ней, глубоко ей сопереживая. В момент расправы идентификационные связи распадаются, их не в силах удержать даже слезы героини, и мы вынуждены мучиться вопросом о правомочности убийства. Вряд ли этот вопрос встал бы перед зрителем с такой неотвратимой силой, если бы на протяжении всего фильма его нарратив не настаивал на нашем сочувствии ей и отвращении к ее истязателям.

Правомерность такой реконструкции рецептивной направленности фильма подтверждает и реакция на фильм реальных читателей (до сего момента речь шла об имплицитном реципиенте, той фигуре, которую моделирует сам фильм): уже полтора десятка лет пишущие о «Догвилле» яростно спорят об

оправданности последнего решения Грейс. Одни отстаивают «святое право на убийство» [6] преступников – тем более что его допускают ветхозаветные аллюзии и притчевый формат фильма. Напомним, что именно так и прочитал фильм норвежский террорист Андрес Брейвик: объясняя свое преступление, он ссылаясь на модель, позаимствованную из фильма фон Триера.

Другие зрители, наоборот, категорически осуждают решение героини о том, что уничтожение Догвилля «сделает мир чуточку лучше» (например, Антон Долин, автор монографии о творчестве фон Триера [5], формулирует свою позицию так: «Я не с Грейс»). Представляется, что фильм склоняет зрителя к этой точке зрения: вряд ли фон Триер закладывал дидактический эффект в рецептивную стратегию своего произведения, если внутри его сюжета он дискредитировал концепцию поучительной драматургии. Причем в сферу дискредитации этой брехтовской идеи – идеи притчевого, апеллирующего к интеллекту театра – фон Триером вовлечены все центральные герои «Догвилля». Так, Том, режиссер педагогической пьесы, в финале признает свое поражение: он становится свидетелем расстрела всей своей паствы и последним получает пулю в голову. Грейс, также режиссирующая улучшение мира, отказывается от первоначальной позиции милосердия и санкционирует казнь города, а ее слова об улучшении мира через уничтожение Довилля выглядят как карикатура на брехтовский тезис, согласно которому театр должен служить желанию зрителя изменить ход событий. Кстати, Том воспринимает ее решение о расправе именно как поучительный пример, своего рода поучительную пьесу: «В самую точку, Грейс. Должен сказать, что твой пример оказался чертовски ярким – ярче моего. Пугающе, но чрезвычайно доходчиво. Я благодарен тебе за урок» [10, 393]. Наконец, Вера, во имя поучительного урока унижающая Грейс, тем самым подписывает смертный приговор себе и своим детям. Театр, нацеливающий на исправление мира, в интерпретации фон Триера терпит тотальное поражение – во внутреннем мире его фильма.

Предпочтительность такой трактовки убедительно поясняют и слова самого фон Триера, сказанные им после теракта Брейвика: в интервью датской газете «Politiken» он объяснил, что террорист неверно интерпретировал моральный посыл его фильма: «Я

чувствую себя ужасно, когда думаю о том, что “Догвилль”, который я считаю одним из своих лучших фильмов, стал своего рода сценарием для террориста. Это ужасно... Я не хотел, чтобы зритель ассоциировал себя с главным героем, напротив, я сам абсолютно дистанцировался от мести. Иными словами, я закладывал в свою картину совсем не монохромное содержание» [11].

В контексте вышесказанного становится понятен вектор полемики фон Триера с Брехтом: *в концепции эпического театра зритель подталкивается к познанию мира*, к осознанию исторической обусловленности тех событий, на почве которых вырастает драматургический конфликт, и в конце концов, к стремлению изменить положение вещей в реальном мире, а не примириться с ним, оплакивая судьбу героя на почве идентификации с ним. *В триеровской рефлексии зритель подталкивается к самопознанию* (а не познанию и изменению мира), фон Триер предлагает зрителю направить анализ *вглубь самого себя*, исследовать свои поступки, свое отношение к изображенной ситуации. В этом случае размышление о низости догвилльцев и их судьбе поставит перед зрителем вопросы о собственном отношении к другому человеку<sup>6</sup>, а размышление о Грейс – вопросы о том, как он сам бы распорядился властью: уничтожил бы обидчиков, остался бы с ними для их перевоспитания (брехтовский вариант, его героиня осуществляет в «Мандерлее», следующем фильме фон Триера, также посвященном Грейс) или же просто покинул бы их в презрении и гневе. У Грейс были все три возможности. Она выбрала уничтожение оскорбителей, так делегировав зрителю авторефлексию. И вот чтобы состоялась эта встреча зрителя с собой, фон Триеру и необходимо было, с одной стороны, подчеркнуть искусственность, схематичность и универсальность изображенного на экране (по модели Брехта), а с другой стороны, вызвать в первой части

---

<sup>6</sup> В отношении догвилльцев тоже работают идентификационные механизмы: когда речь идет о трудностях их жизни, о необходимости принять решение относительно того, дать ли приют Грейс. Правда, по ходу фильма поводов для самоотжествления с жителями города у зрителя остается все меньше.

фильма сопереживание героине, чтобы во второй части принудить зрителя к размышлению о правомочности ее поступка.

Таким образом, если Брехт требует, чтобы зритель размышлял о мире, то фон Триер – чтобы зритель размышлял о себе. На этой почве в творчестве датского режиссера и складывается парадоксальное сочетание аристотелевской и эпической эстетики. Именно поэтому (для достижения такого рецептивного эффекта), фон Триер, изображая Грейс в качестве жертвы, моделирует вживание и сопереживание, используя идентификационные техники; а изображая Грейс в качестве палача, практикует технику очуждения.

#### Литература

1. Абдуллаева З. Добрый человек из Догвилля // Искусство кино. – 2003. – № 9. – С. 24-42.
2. Абдуллаева З. Триер и Брехт. Диалектический кинотеатр // Театр. – 2012. – № 8. – С. 126-135.
3. Брехт Б. Критика вживания в образ. (Критика «Поэтики» Аристотеля) [Электронный ресурс] // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. – В 5-ти т. – Т. 5. – Ч. 2. – М.: Искусство, 1965. – Режим доступа: [http://lib.ru/INPROZ/BRENT/breht5\\_2\\_1.txt](http://lib.ru/INPROZ/BRENT/breht5_2_1.txt), свободный. – Загл. с экрана.
4. Брехт Б. Примечаниях к опере «Расцвет и падение города Махагони» [Электронный ресурс] // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. – В 5-ти т. – Т. 5. – Ч. 1. – М.: Искусство, 1965. – Режим доступа: [http://lib.ru/INPROZ/BRENT/breht5\\_1\\_5.txt](http://lib.ru/INPROZ/BRENT/breht5_1_5.txt), свободный. – Загл. с экрана.
5. Долин А.В. Ларс фон Триер: контрольные работы. Анализ. Интервью. – М.: Новое лит. обозрение, 2004. – 454 с.
6. Забалуев В. Убийство ради жизни [Электронный ресурс] // Русский журнал. – 2006. – 27 июля. – Режим доступа: <http://www.russ.ru/pole/Ubijstvo-radi-zhizni>, свободный. – Загл. с экрана.
7. Земляной С. Лукач и Брехт как советские писатели [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

- [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2002-11-14/4\\_lukach.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2002-11-14/4_lukach.html), свободный. – Загл. с экрана.
8. Скидан А. Анахронизм Брехта // А. Скидан. Тезисы к политизации искусства и другие тексты. – СПб., Транслит, 2014. – 62 с.
  9. Тарасов А. Годар как Вольтер [Электронный ресурс] // Элементы. – 2000. – № 9. – Режим доступа: <http://arcto.ru/article/543>, свободный. – Загл. с экрана.
  10. Триер Л., фон. Догвилль. Сценарий / пер. с англ. Н. Хлюстовой // Долин А. В. Ларс фон Триер: контрольные работы. Анализ. Интервью. – М.: Новое лит. обозрение, 2004. – С. 283-394.
  11. Фон Триер извинился за Брейвика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.gazeta.ru/culture/2011/08/01/a\\_3717981.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/2011/08/01/a_3717981.shtml), свободный. – Загл. с экрана.
  12. Brady M. Brecht and film // The Cambridge Companion to Brecht / Edited by Peter Thomson and Glendyr Sacks. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – P. 297-317.
  13. Koutsourakis A. Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading. – New York and London: Bloomsbury, 2013. – 264 p.

© Турышева О.Н., 2017

*Turyшева O.N.*

### **The Brechtian Code in Lars von Trier's Filmmaking**

The article explores the nature of Lars von Trier's engagement with the aesthetics of the epic theater. The hypothesis is that the Danish director's works show a combination of the Brechtian technique of "estrangement" with the modeling of the cathartic "go method". The grounds for such receptive paradox are analyzed on the script of the film "Dogville".

*Keywords:* epic theatre, estrangement, the go method, Bertold Brecht, Lars von Trier.



**Ұлықпанова Ә.Ж.,**  
*Қ.Жұбанов атындағы Ақтөбе өңірлік мемлекеттік университетінің аға оқытушысы, г.ғ.м.  
Ақтөбе қаласы, Қазақстан*

**Женісова Б.Қ.,**  
*Қ. Жұбанов атындағы Ақтөбе өңірлік мемлекеттік университетінің 3 курс студенті  
Ақтөбе қаласы, Қазақстан*

### **Қазақ және түрік поэзиясының үндестігі**

В этой статье рассматривается преемственность в литературе и культуре народов Казахстана и Турции тюркских народов. Обсуждаются одинаковые художественные особенности и общие темы поэзии казахской и турецкой литературы. Сходство и различия казахской и турецкой литературы четко различаются. Близость двух народов и преемственность жильцов подтверждаются еще раз.

*Ключевые слова:* поэзия, литература, художественные особенности, тема.

Кешегі Кеңес заманында түркі тектес халықтардың Орал мен Қара теңізге, Алтайдан Анадолыға дейін ен жайлап жатқан ірілі-ұсақты талай-талай ұлыстарға бөлініп жататынын білсек те туысқандық таным көкжиегімізді кеңейтуге мүмкіндік аз болып, сол халықтар жөнінде ешқандай түсігіміздің де болмағаны рас. Сол түркі тектес халықтардың ішінде бір кездері өзіміздің кең даламыздан, Сыр өзенінің бойы мен Арал теңізінің жағалауына жеткен, Кіші Азияда өзінің мемлекетін құрып отырған түрік ағайындарымыздың орны бөлек екендігін сезінгенімізбен, олар жайлы мәлімет жоқтың қасы еді. «Ел мен елдің арасында елшілікке ақын жүреді» деген қабырғалы қағиданы ұстанып әңгіме өрбітер болсақ, қазақ оқырманының кеңестің қол астында өткен жетпіс жылда Назым Хикмет пен Әзиз Несин секілді бірнеше түрік қаламгерінің ғана шығармашылығын жан-жақты білуі біздің

тотолитарлық идеологияның темір құрсауында мықтап қалғанын аңғартады.

Дегенмен, сонау кердең Кеңестік заманда да түрік поэзиясы арқылы түрік ділі мен рухын тануға талпыныстар жасалыпты. Сондай талпыныстардың бірегейі Ж. Нәжімеденовтей ұлы ақынымыздың түріктің он екі шайырын қазақ тілінде сөйлеткені де ақиқат. Ал еліміз тәуелсіздігін алып, жеке мемлекет болған тұста мұндай рухани-мәдени қатынастардың жаңа сапада және жоғары дәрежеде қарқын алуы да тарихи заңдылық деп білеміз.

«Түрік әдебиеті өз өзегінен ғана жарып қоймай, Батыс пен Шығысты тел емген, дүрі мен гауһарын ойына да бойына да сіңіре білген іргелі әдебиет деп бағалауымызға болады. Ал сол үлкен әдебиеттің құрамдас бөлігі болып табылатын түрік жыры-батырлық пен ғашықтықты, елге деген перзенттік махаббат пен жерге деген ыстық ықыласты өзінің шырқау биігіне алып шығар қос қанатындай тең ұстаған текті жырлардың ғасырлардан ғасырға бет алған тоқтаусыз керуен көшіндей әсер қалдырады» [1, 5].

Түрік халқымен түп негізіміз бір. Бір атадан тарап, сайын даланың төсінде тай-құлындай тебісіп өскен бауырлас халықпыз. «Түркі әлемі» деп аталатын үлкен қара шаңырақтың төл перзенттеріміз. Екі халықтың ортасында ылғи да жақындық бар. Себебі қанымызға сіңген бауырмалдық, қонақжайлық секілді асыл қасиеттер бізді бір-бірімізге ылғи да тартып тұрады. Екі халықтың қандастық жақындығынан өзге мәдениеті, әдебиеті, өнері мен білімі ылғи байланыс үстінде. Ол байланысты сонау тасқа қашалып жазылған Орхон-Енсей жазбаларынан бастап бүгінгі таңның ақындарының шығармашылықтарнын рухани үндестікті байқауға болады. Тіпті олардың жырлаған тақырыптары, арқау еткен өмір шындығы да бір арнаның айдынында жүзіп жүрген тұнық ойлар.

«Поэзия - өте күрделі құбылыс. Дарынды жеке тұлғаның дүниетанымы, рухани және интеллектуалдық әлемінің қайнауынан келіп туындайтын танымдық, этикалық, эстетикалық тылсым дүние. Поэзиялық шығарманың жанры мен түрі де бір күнде туып, даралана салатын осал дүние емес»[2, 78].

Асылында, түрік әдебиетінің тарихы қазақ қоғамына әлі де болса беймәлім, белгісіз тұстары бірталай. Кеңестік кезеңдегі социалистік көзқарастағы ақын-жазушылар болмаса,

сайып келгенде, түрік әдебиетінің даму сатылары, кезеңдік қатпарлары, түрік әдебиетінің даңқты өкілдері, әдеби-эстетикалық көзқарастары қазақ оқырманына толыққанды жете қоймады. Бұл қазақ мәдениетінің, жалпы, қазақ және түрік халықтарының мәдени-әдеби байланысының кенжелеп келе жатқан тұсы деуге болады. Кеңестік кезеңде жалпақ жұртқа аты мәлім болған Назым Хикмет, Әзиз Несин, Сабахаддин Әли, Иззеддин Динамо т.б. шығармашылығы XX ғасыр түрік әдебиеті, соның ішінде, қазіргі түрік әдебиеті турасында толымды түсінік бере алмасы хақ. Сондықтан, қазіргі түрік әдебиетінің жаңаша даму кезеңдері, оның әдеби-эстетикалық бағыты, идеялық-көркемдік көкжиегі тиянақты талдауды қажет етеді. Екі елдің ақындарының шығармашылық байланыстары мен үндестіктерін зерделеу өте маңызды.

«Әр ұлттың тарихи тағдырына сай, туған топырағына, өскен ортасына лайық мінез-құлқы, әдет-ғұрпы, салт-санасы қалыптасатыны мәлім. Мұның бәрі әр ұлттың өзіне тән өзгешеліктерін – сыртқы түріндегі ғана емес, ішкі сырындағы айырықша сипаттарын да белгілейтіні хақ»[1, 20]. Осындай таным тұрғысынан келгенде түрік халқының да өзіндік мінез-құлқы, салт-дәстүрі мен әдет-ғұрпы оның өнерінде де айқын көрініс тапқан.

Ендеше, сол рухани үндестік пен екі халықтың мәдениеті мен әдебиетінің, тарихы мен салт-санасының бір-бірімен астасқандығын дәлелдеу үшін Қазақ және Түрік халықтарының ақындарының жалынды жыр шумақтарына кезекті берсек.

Жалпы алғанда ақынның ақындығын, даралығын, талантын танытатын тұс – әрине, оның өлеңдері ғой. Олай болса, екі елдің жыр дүлділдерінің өрнекпен өрілген кестелі әсем жырларына кезек беріп, оларда кездесетін көркемдік ерекшеліктерге тоқталып өтсек .

Көркемдік ерекшеліктің, айшықтау өрнектерінің бір түрі – ауыстыру, яғни метафора болса, бұл да бауырлас екі елдің ақындарының шығармашылығында өзіндік орынға ие болған. Түрік поэзиясында:

Кірпігі-жебе, қастары-садақ,

Көп жанның қолы жетпеген келсін.

(Гавһери «Ешкім бұзбас сертімді»)

Ал қазақ поэзиясында:

Ақын-жел, есер, гулер жүйрік желдей,

Ақын-от, лаулап жанар аспанға өрлей.

(М. Жұмабаев)

Сөздегі суретті дәлдеп, ойдың ықпалын күшейтуде эпитеттің атқарар қызметі өте зор. Эпитетті өз орнында ойната қолдануда екі елдің ақындары да шеберлік танытқан деп айта аламыз. Аталмыш ақындардың өлеңдерінен төмендегідей эпитеттерді кездестіруге болады:

Мөлдіреп тұнып ауа таңғы уақыт,

Дүние демін алып қалды жатып.

Жұлдыздар түнде тұрған қарауылға

Көз ілді ұйқы жеңіп балбыратып.

(С. Мәуленов «Таңғы тыныштық»)

Ал түрік халқының поэзиясында:

Мен де аңсаймын кешегі қыр мен сайды,

Күндіз Күн, түнде күміс нұрлы Айды.

Бізді жібек құндаққа орап алып,

Бауырында әлпештеген ана – Алтайды.

(Ф. Будақ «Мағжанға жауап»)

Фейзулах Будақ(1951 жылы туған) – Сиваста дүниге келген.

Белгілі саясаткер, қаржы саласының қызметкері.

Ақындар шығармашылығында көп қолданылатын бейнелеу құралдарының бірі – теңеу. Теңеуге З.Қабдолов мынадай анықтама береді: «Мұнда суреткер заттың, құбылыстың ерекше белгілерін көрсетпей-ақ, оны басқа затпен, құбылыспен салыстыра суреттейді» [2, 117].

Ендеше, ағайындас халықтың поэзия өнеріндегі теңеудің үлгілеріне тоқталсақ. Түрік поэзиясында:

Содан болдың арыстандай айбатты,

Мол қайратың жау біткеді жайратты.

(М.Э. Йурдакул «Ей, Түрік, оян!»)

Қазақ ақындарының шығармашылығында:

Арыстандай айбатты,

Жолбарыстай қайратты,

Қырандай күшті қанатты-

Мен жастарға сенемін!

(М. Жұмабаев «Мен жастарға сенемін»)

Жоғарыда көрсетілген өлең шумақтарынан байқағанымыз, екі елдің өкілдері де теңеуді сан құбылта қолданып, тіпті, бірдей сөздерді қолданған екен.

Бұдан екі елдің арасындағы рухани байланыс, оның ішінде сөздің байланысы жоғарғы дәрежеде екендігі аңғарылады.

Әдеби шығарманың ажарын келтіретін тағы бір нәрсе – дыбыс қайталаулар арқылы шығарманың акустикасын күшейтіп, оған музыкалық қасиет дарыту арқылы кестелі сөзбен көркем жыр өрнектерін маржандай қып жіпке тізу. Бұл– өлеңнің айтылуын әуездендіріп, ерекше сән береді. Өлеңнің музыкалығына көп көңіл бөлген екі халықтың ақындары да, бұл тәсілдерді шебер пайдаланған.

Су алған сайда әжемнің,  
Сырғасы қалған Кегейлі.  
Сырласы қалған Кегейлі,  
Мұндасы қалған Кегейлі.

(Т. Айбергенов «Кегейлі»)

Бұл жыр жолдарындағы дауыссыз «с» дыбысының қайталанып келуі ақынның сырға, сағынышқа, сынғырлаған сазды үнге толы әсем қолданысын көрсетеді. Ал түрік ақынының төменде көрсетілген өлең жолдарында «б» дыбысының қайталанып келуі жыр шумақтарына көркем ерекшелік беріп тұр.

Біреу –күс оқ тиген, құлайды жалп етіп,  
Біреу-балық, шошиды жалт етіп.  
Біреу-кеме,  
Біреу-баржы, біреу-бұлт,  
Біреу үн,  
Біреу-түтін...  
Барлығың ырсылдап-гүрсілдеп,  
Бір үзім нан іздеп жүрсіңдер.

(О. У. Канык «Ғалат көпірі»)

Орхан Уәли Канык (1914-1950) – XX ғасырдағы атақты түрік ақындарының бірі. Бүркеншік есімі Мехмет Али Сел. «Жапырақ» журналының негізін салушы, «Неден бас тартқым келмейді», «Жаңа леп», «Кедергіге қарамастан» секілді жыр жинақтарының авторы.

Ақбілек жырды жастанып,  
Ақтарып ойды тынықтым.

Ақбоз ат-арман қашты алып,  
Ақ тулы-жігіт үмітті.

(Н. Қабылбек)

Ал, бұл жыр жолдарындағы дауысты «а» дыбысының қайталанып келуі өлеңге көркемдік, ерекшелік беріп, оның сәніне – сән, мәніне – мән қосып тұр. Ал түрік ақынының төменде көрсетілген өлең жолдарында да «а» дыбысының қайталанып келуі екі халықтың поэзиясының үндестігінің тағы бір дәлелі.

Арман менен естелік

Арман-бір жақ,

Ал естелік-бір жақта.

Айтшы, қалай өмір сүріп жатырсың,

Бұл қалада нұрын төгер күн жоқта?

(О. У. Канык)

Ең әуелі екі елдің авторларының өз шығармаларына арқау еткен өмірдің шындығын, яғни тақырыптық аясы мен ауқымына тоқтала кетсек.

Қазақ ақындары мен түрік ақындары қыздың сұлулығын, әсем образын шебер тілмен тамаша суреттеп жеткізе білген. Бұл орайда, екі елдің ақындары сұлулықты бірдей көзқараспен бағалап, жырға қосқан екен.

Сондай ақындардың бірі – Қаражаоғлан (1606-1689). Ол – Адана қаласында дүниеге келіп, ауыл-ауылды аралап, ескі әдет-ғұрып пен халықтың тұрмыс-салтына байланысты өлеңдер жазған. Түріктің сыршыл ақыны Қаражаоғлан:

Қасың да сенің қап-қара,

Қап-қара тағы көздерің.

Өлуге тұрам шақ қала,

Өзіме жетпей өз демім,

- десе, Түріктің тағы бір дүлділ ақыны, тек ақындығымен ғана емес музыканың хас шебері ретінде де танылған, өлеңдерін буын және арзу өлшемдерімен жазған, халық арасында өзіндік мақамымен кеңінен тараған Гавһери(XVII-1737):

Қара көз, ай қабақтым,

Бұлбұл боп маған жыр арна.

Мен ақылдан адастым,

Сұлусыз көңіл тынар ма!? - деген екен.

Баршамызға белгілі қазақ ақындары да қыздың сұлулығын суреттеуде «қас пен көздің» сұлулығын асқан шеберлікпен жырлап, сұлудың сұлулығын бейнелеуде аса бір керемет образдар жасаған. Мәселен, жауынгер жырауымыз Қ. Аманжолов:

Сақыпжамал! Бір өзінде,  
Екі әйелдің аты бар.  
Күн боп көзің күлгенінде,  
Қабағыңнан ай туар, - деген екен.

Екі ел де түбі бір түріктің ұрпағы болғандықтан, пір тұтатын аң-құсы да, қасиетті санайтын жан-жануарлары, өсімдіктері де шамалас. Жалпы түркі халықтары өздерін «көк бөріден» жаратылдық деп есептейтіні тарих беттерінен де белгілі. Сондай пірдің бірі - аққу құсы. Бұл құсты - екі халық та киелі санаған. Бұл құсқа байланысты біздің халықта: «Аққуды атпа, досыңды сатпа», «Аққудың ақтығы, махаббаттың пәктігі» деген секілді мақал-мәтелдер мен тіркестер де бар. Ал Түрік халқының жыр дүлдiлі Гавһери болса:

Сұлулық пен тазалықтың үлгісі,  
Аққулардың серкесі сен, аққуым!  
Жаратқанның ай маңдайлы нұр құсы,  
Аққулардың еркесі сен, аққуым! - деп аққуды жырға қосқан екен.

Бауырлас елдің атақты ақыны, ұлттық әдебиет пен түрікшілдік ағымның белді өкілі, Түрік саяси партиясының негізін салушы М.Э.Йурдакул(1869-1944) мен қазақтың жалынды ақыны М. Дулатұлының шығармалары үндес, сарындас болып келеді. Екі ақын да, халқының көкірек-көзін ашып, маса болып ызыңдап елін қараңғылық атты қалың қамыттан оятуды мақсат тұтқан.

Түрік ақыны:  
Оян, ұлтым! Оянатын шақ туды,  
Аялайық Тұран құсы-аққуды.  
Ұлы Тұран империясын құрайық,  
Қас-дұшпанның бәрін қуып жат тілді! - десе.  
М. Дулатұлы:  
Көзінді аш, оян Қазақ, көтер басты,  
Өткізбей қараңғыда бекер жасты.  
Жер кетті, дін нашарлап, хал харам боп,  
Қазағым, енді жату жарамас-ты, - деген екен.

Түрік және Қазақ ақындарының жырлар аясы мен тақырыптарының арнасы сарындас. Жырлар тақырыптары да өте кең. Жоғарыда көрсеткеніміз, сол үлкен бір арнаның кішкене ғана толқыны.

Түрік ақындары мен қазақ ақындарының үндестігі шексіз. Екі елдің ақындарының бір-біріне деген құрметі терең, сыйластығы берік, достықтары мықты. Оны, Түріктің заманауи поэзиясының белді өкілі, М. Жұмабаев атындағы сыйлықтың иегері Ә. Акбаш(1942 жылы туған) өз өлеңінде айтып кеткен болатын. Ол:

Абай ата-

Шөлге біткен қызғалдағы жайлаудың,

Шәкәрім, Мағжан, Шоқан – талай дарын

Қараңғыға сәуле шашқан алаудайын.

Біз бір Айдың келеміз жарығымен,

Бір ұлы Айдың жарығымен-Абайдайын [1, 352], - деп, екі елдің ақындарының да көксеген мақсат-мұраттары бір және де бір тұлғаны пір тұтып, бір бағытты бетке алып келе жатқандығын жеткізген.

Бауырлас екі халықтың поэзиясын салыстыра отырып байқағанымыз, түбі бір түркі жұртының екі перзенті Қазақ пен Түрік ұлтының рухани, мәдени, әдеби байланыстың тамыры тереңде жатқанын аңғарамыз. Екі халықтың да ақындарының жырлайтын ауқымы мен жырлаудың тәсілі, өлең жолдарына арқау еткен өмір шындықтары да шамалас. Оның себебі: екі халықтың шығу тегі бір және де түп негізі бір атадан тараған. Екі халыққа да бірдей тарихи оқиғалар мен шамалас географиялық аумақ пен салт-дәстүр әсер етеді. Бірақ айта кететін бір жайт Түрік елі де Қазақ елі де бір қара шаңырақта тетелес өскен екі бауыр іспетті. Екеуінің де өзіндік ерекшелігі, өзіндік даму сатысы мен жеткен жетістіктері бар. Сондықтан бұл екі мемлекетті бауырлас, ағайындас, қандас деп қарап, өнердің саралы сарқыншақтары мен «Түркі» деп аталатын асылдың сынығы деп бағалаған дұрыс. Бауырлас екі елдің әдебиетін, соның ішінде поэзиясын бірлікте алып қарастырған жөн. Екі елдің поэзиясының үндестігінің жоғарғы дәрежеде екенін мойындап, екі ел арасындағы татулық пен бірлікті одан әрі күшейтіп, әдеби және мәдени байланыстарымызды тереңірек талдап, нығайтуымыз қажет.



### Пайдаланылған әдебиеттер

1. Түрік поэзиясы. Бас ред. Жакыпов Б. Ө. – Алматы, 2012. –400 бет.
2. Қабдолов З. Сөз өнері. – Алматы: «Санат», 2002. – 360 бет.
3. Алькаева Л., Бабаев А. Турецкая литература. Краткий очерк, Наука, М. – 1967, 175 ст.
4. Тастемирова Г.А. Қазақ және Түрік әдебиетіндегі үндестік. Мақала. ҚазҰУ хабаршысы. 2007. №8. – 162-165 бет.

© Ұлықпанова Ә.Ж., 2017

© Женисова Б.К., 2017

***Ulykpanova A.Zh., Zhenisova B.K.***

In this article, continuity in the literature and culture of the peoples of Kazakhstan and Turkey of the turic peoples is considered. The same artistic features and common themes of the poetry of Kazakh and Turkish literature are discussed. The similarities and differences in Kazakh and Turkish literature are clearly different. The proximity of the two peoples and the continuity of the residents are confirmed once again

*Keywords:* poetry, literature, artistic features, topic.

УДК 82-1/-9

***Филипченко Е.В.,***

*маг. филол. факультета БаиГУ,  
г. Уфа*

### **Черты «новой драмы» в раннем творчестве Генрика Ибсена**

Статья посвящена творчеству Г. Ибсена как явлению «новой драмы». В статье основное внимание уделено ранним произведениям, в частности, пьесе «Пер Гюнт». Анализ данного художественного произведения осуществлен с точки зрения становления поэтики «новой драмы» в творчестве Ибсена. Конкретно рассматривается поэтика ремарок, выделяются её типы

и особенности. Определяется её значение для характера персонажа и его внутреннего мира. «Пер Гюнт» оценивается как литературное драматургическое произведение, в котором проявляются ранние черты «новой драмы».

*Ключевые слова:* «новая драма», сюжет, эволюция, персонаж, ремарка.

Впервые термин «новая драма» ввел Эдгар Штейгер в своей работе 1902 года «Новая драма. Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Зудерман» [1, 12]. На сегодняшний момент это историко-литературное понятие главным образом применимо к двум периодам в мировой литературе рубежа веков: конца XIX – начала XX вв. и конца XX – начала XXI вв.

Под новой драмой принято понимать театральное произведение, которое не следует традиционным сложившимся в XIX веке жанровым канонам и посвящено актуальным современным социальным, психологическим, нравственным проблемам. Под новой драмой понимается художественное произведение, в центре которого оказывается современная личность, находящаяся в сложных личных взаимоотношениях с окружающими. При этом сами конфликты, возникающие как во внутреннем мире персонажа, так и в общении с другими людьми, обычно не выведены на первый план произведения и представляют собой драматургический контекст произведения. Отличительной особенностью новой драмы является конкретность бытовой точности жизненного пространства, в котором действуют персонажи. Зачастую герои новой драмы обретают «биографию», с которой в том или ином виде знакомятся зрители.

В своих оригинальных формах «новая драма» была посвящена острым духовным проблемам современного человека и побуждала зрителя к пониманию жизненных процессов и места человека в мире. В литературоведческой традиции принято считать, что наиболее ярким представителем, зачинателем «новой драмы» в её традиционном понимании является норвежский драматург Г. Ибсен [2, 144].

Как известно, вызвали полемику критические работы Б. Шоу, посвященные Генрику Ибсену. Шоу заявлял, что пьесы

Ибсена могут быть более важными, чем пьесы Шекспира. «Шекспир выводил на сцене нас самих, но в чуждых нам ситуациях. Ибсен удовлетворяет потребность, не утоленную Шекспиром. Он представляет нас самих, но нас в наших собственных ситуациях. То, что случается с его героями, случается и с нами» [3, 21]. Он, по мнению Шоу, одним из первых показал несовершенство человеческой жизни в её истинном состоянии, его персонажи выглядят как герои из зрительного зала, погруженные в реальные нравственные и социально-бытовые проблемы. Он также выступил в защиту Ибсена и высказал ряд общих положений касательно нового типа драматических пьес Ибсена. Таким образом, Шоу обосновал современность и актуальность драматургии Ибсена.

В работе «Драматургический метод Бернарда Шоу» (1965) А.Г. Образцова подподчеркивала, что «через знаменитую фигуру норвежского драматурга раскрывается сам Бернард Шоу: Ибсен помог Шоу найти себя как художника, хотя Шоу со своей прямолинейностью и односторонним подходом так до конца и не сумел прочувствовать всю силу воздействия драмы Ибсена» [4, 85]. Следует заметить, что, по мнению А. Г. Образцовой, Шоу интерпретировал творчество Ибсена со своих позиций, т.е. «лишил его драмы свойственной им психологической глубины» [4, 87]. Отметим также, что А.А. Федоров в монографии «Идейно-эстетические искания в английской литературе 80-90-х гг. XIX в. и драматургия Г. Ибсена» (1987) безусловно относил творчество Ибсена к «новой драме» и отмечал, что «полемика вокруг творчества Ибсена совпала с оживлением общественно-демократического движения. В связи с этим важной стороной понятия «английский ибсенизм» становится идея духовного бунтарства» [5, 21]. В работах, посвященных европейской драматургии, также рассматриваются черты поэтики и драматической формы «новой драмы», уточняется перечень относящихся к ней драматургов. Так, О.В. Журчева в своей работе «Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века» (2001) посвящает отдельный параграф элементам поэтики «новой драмы», подробно рассматривая в нём подтекст, систему ремарок, диалогическую речь персонажа. Фокусируя свое внимание на тенденциях развития «новой драмы» начала XX века,

исследовательница причисляет Ибсена к списку её зачинателей, при этом выделяя её специфические особенности лишь на примере творчества А. П. Чехова и М. Метерлинка.

В своей работе «Генрик Ибсен. Очерк творчества» (1989) В.Г. Адмони предположил, что само понятие «новая драма» впервые было употреблено в театроведении и литературоведении в начале XX века с целью «обозначения многообразного творчества тех драматургов и целых драматургических стилей, которые на рубеже XX века пытались на Западе радикально перестроить традиционную драму» [2, 140]. К направлению «новая драма», по мнению Адмони, относят таких авторов, как Ибсен, Стриндберг, Золя, Гауптман, Шоу, Метерлинк и др. Адмони признавал «новую драму» особым направлением в развитии драматургии и отмечал важнейшую роль Ибсена в её становлении, а также сформулировал три основные черты «новой драмы» в творчестве Ибсена.

Первая черта – это достоверность жизненной ситуации, изображенной в пьесах. «Все они разыгрываются в Норвегии – и это не случайно, потому что только норвежская действительность, как считал Ибсен, была ему до конца знакома» [2, 142].

Вторая черта – появление типических образов мировой литературы, обладающих свойством многомерности. «Они не одномерны, как герои классической пьесы, потому что всегда подчеркнута индивидуализированы. Они не приподнято-условны, как романтические герои, потому что органически связаны с жизненной реальностью», – пишет Адмони [2, 143].

Третьей особенностью, по мнению Адмони, является наличие замкнутого сценического пространства, присутствующего в пьесе. Работа Адмони указывает на черты «новой драмы» в творчестве Ибсена и конкретные элементы поэтики произведений Ибсена. Следовательно, необходимо рассмотреть особенности поэтики и её эволюции в творчестве Генрика Ибсена. И в качестве примера можно взять одну из первых его пьес «Пер Гюнт» (1864).

На фоне романтических традиций драма «Пер Гюнт» является еще достаточно традиционной с точки зрения разрешения конфликта и развития сюжета. В ней драматический конфликт разрешился лишь со смертью Пера. В пьесе охвачен значительный

промежуток его жизни, в том числе путешествия персонажа, переплетенный с мотивом странствия в дальних странах, герой противопоставляет себя окружающему миру, а его чувства и переживания определяют дальнейшее поведение.

В то же время в пьесе присутствует большое количество авторских ремарок, открывающих свое новое текстовое назначение. Ремарки отличительны по стилистике речи и своему смысловому наполнению, их также можно классифицировать и выявить ряд схожих закономерностей. К первой группе следует отнести ремарки, отражающие портрет персонажа, например, такие, как «Пер Гюнт, крепкий старик, седовласый и седебородый, стоит неподалеку от штурвала. Одет он как матрос – куртка и высокие сапоги», «два тролля со свиными головами в белых колпаках и прочие приносят яства и пития», «Сольвейг прибегает на лыжах с равнины; на голову наброшен платок, в руках узелок». Второй и достаточно частотной группой являются ремарки, в комплексе отражающие настроение персонажа и особенности линии его поведения: «ожесточенно рубит», «злобно смеется», «с жаром продолжает рубить», «с криком выпускает киль», «словно вырастая перед ним из мрака и приветливо раскланиваясь». Присутствуют и ремарки, в которых автор не просто указывает на характер героев, а поясняет мотивы его поступков, будто бы открывая читателю информацию, позволяющую лучше узнать героя: «Подходит ближе, лицо обретает несвойственное ему выражение», «ступая нетвердо, точно во хмелю», «отгоняя черные мысли, закуривает сигару, ложится и смотрит вдаль», «тем временем усердно прикладывавшийся к бутылке». К ним примыкают ремарки, описывающие действия, совершающиеся параллельно основному действию героя: «выбегает свинья с веревкой вместо уздечки и старым мешком вместо седла. Пер Гюнт садится на нее верхом и сажает впереди себя женщину в зеленом», «Бегриффелфельдт вводит Пера Гюнта, запирает ворота и кладет ключи в карман».

Третья группа – это ремарки, относящиеся к конфликту в драме: «вдруг, словно испугавшись, меняет угрожающий тон на робкий, молящий», «вдруг осененный мыслью, говорит тихо и резко», «сам того не замечая, приближается к избушке и, увидав ее, не сразу приходит в себя от изумления». К четвертой группе

следует отнести ремарки, описывающие ландшафт и интерьер: «В лесу. Троицын вечер. Вдали на расчищенном месте избушка с прибитыми над дверью оленьими рогами», «горный склон, поросший лиственными деревьями, близ дворе Осе. Сверху сбегает горная речка. Налево старая мельница. Жаркий летний день». При этом авторское описание ландшафта тесно переплетено с эмоциональной составляющей персонажа и его действиями, т.к. смерть матери Пера, Озе, предваряет осенний и мрачный пейзаж: «В глубине бора. Серая осенняя погода. Падает снег. Пер Гюнт, без куртки, рубит строевой лес», а спор Пера с матерью и последующая кража невесты осуществляется в разгар лета: «горный склон, поросший лиственными деревьями, близ дворе Озе. Сверху сбегает горная речка. Налево старая мельница. Жаркий летний день».

Таким образом, некоторые черты поэтики, в частности, авторская ремарка, показывают, что Ибсен создает предпосылки для развития драматургии принципиально нового типа. В пьесе преобладают типы ремарок, раскрывающие особенности характера, линии поведения, настроения, чувств и внутреннего состояния главного героя. Ремарка Ибсена – это не просто способ дополнить драматургический текст, но и воссоздать особое сценическое пространство, показать весь спектр мыслей и чувств персонажей, объяснить мотивы их действий, тем самым погружая читателя и зрителя будто бы внутрь своей пьесы.

#### Литература

1. Штейгер, Эдгар. Новая драма: Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Зудерман / Эдгар Штейгер; Пер. с нем. под ред. Е. Соловьева. – Санкт-Петербург: Б.Н. Звонарев, 1902. –376 с.
2. Адмони В.Г. Генрик Ибсен: очерк творчества. – Л., 1989. – 275 с.
3. Шоу Б. О драме и театре. – М. 1963.–689с.
4. Образцова А.Г. Драматургический метод Бернарда Шоу. – М., 1965. –315 с.
5. Федоров А.А. Идеино-эстетические искания в английской литературе 80-90-х гг. XIX в. и драматургия Х. Ибсена. – Уфа, 1987. –75 с.

6. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.
7. Ибсен Г. Пер Гюнт: Драматическая поэма в пяти действиях. – М.: ОГИ, 2006. – 778 с.

© Филиппченко Е.В., 2017

*Filipchenko E.V.*

### **New drama features in Henrik Ibsen`s early works**

The article is devoted to analysing Ibsen's work as a «new drama» phenomenon. It focuses on his early works, in particular, the play Peer Gynt. The analysis of this composition is carried out by examining the formation of the new dramas' poetics in the works of Ibsen. Specifically, the poetics of remarks are being looked at, its types and features are singled out, its significance for the nature of the character and his inner world is determined. Peer Gynt is evaluated as a dramatic literary work in which the early features of a new drama are being shaped.

*Keywords:* «new drama», plot, evolution, character, remark.

УДК82-312 .4.

**Чернышов М.Р.,**  
*доцент кафедры русской и  
зарубежной литературы УрФУ,  
г. Екатеринбург*

### **Зачин англоязычного серийного детектива**

В статье исследуется проблема «формульности» зачина детективного повествования на материале ранних и классических образцов жанра. Из детективных произведений Эдгара Аллана По, Артура Конан Дойла и Агаты Кристи изучаются в этом аспекте те, которые соответствуют специфической нарративно-сюжетной ситуации: повествование ведет друг сыщика, сам принимающий

участие в расследовании. Анализ ведется как в синхроническом аспекте (типология зачинов), так и в диахроническом (эволюция зачинов).

*Ключевые слова:* детектив, формульность в литературе, зачин, предисловие, экспозиция, завязка.

Детектив относится к тем жанрам, для которых характерна «формульность» – повторяемость устойчивых элементов структуры: сюжетных ходов, композиционных приемов, мотивов и их комбинаций[1]. Во времена т. н. «золотого века детектива» (1920-1930-е годы) была даже выработана система правил написания таких произведений, задававших строгие рамки жанра и ограничивавших свободу авторов едва ли не сильнее, чем правила классицистической драматургии[см., например, 2, 38-41, 77-79]. Впрочем, эти правила касались в основном выстраивания сюжета, а не особенностей нарратива, однако и этот аспект подвержен формульной схематизации. Элементами структуры жанрового произведения, которые в наибольшей степени должны тяготеть к формульности, являются «определители текста» зачин и концовка – речь не только и не столько о вступительных и финальных частях композиции в целом (экспозиция, завязка, развязка), сколько о речевой организации и мотивной наполненности их начальных и завершающих фрагментов. Ярчайшим примером являются зачины и концовки народных сказок, где повторяются даже словесные формулы («жили-были», «жить-поживать и добра наживать»), но и в авторских произведениях «жанровой» литературы эта тенденция заметна. В детективе она должна быть видна особенно отчетливо, поскольку здесь сразу появилась традиция серийного производства, читатель нуждался в маркерах принадлежности к серии, и именно для зачинов это было особенно актуально.

Уже у основателя детектива в современном понимании Эдгара По сложился небольшой цикл из трех детективных рассказов о сыщике-любителе Дюпене. Эту линию продолжил француз Габорио в серии романов о полицейском Лекоче. Окончательно канон серийного детектива оформил Артур Конан Дойл в 60 произведениях (56 рассказов и 4 повести) о частном сыщике Шерлоке Холмсе (далее ШХ). В предыдущих работах на



эту тему мы разработали типологию зачинов дойловской холмсианы [4] и исследовали самый распространенный, встречающийся во всех типах ее зачинов мотив представления главного героя. В настоящей статье мы планируем выяснить, применимы ли сделанные при анализе одной авторской серии наблюдения и выводы к детективным сериям других писателей. Материал мы решили ограничить английским языком, а также специфической «нарративно-сюжетной ситуацией», заимствованной Дойлом у По и имеющей важнейшее значение для речевой организации всего текста, но зачина в особенности: повествование ведет друг и помощник сыщика, живущий или живший с ним в одной квартире и принимающий непосредственное участие в расследовании. Кроме произведений Дойла<sup>7</sup> и По, из наиболее известных англоязычных детективов так построены те из рассказов и романов Агаты Кристи, где о приключениях бывшего полицейского Эркюля Пуаро повествует его друг капитан Гастингс (далее соответственно ЭП и КГ).

Делимитация зачина художественного текста представляет собой отдельную проблему, общепринятого решения которой нет [3, 28-29]. В большинстве случаев логичнее всего считать зачином первый абзац произведения, но иногда, особенно если произведение начинается с диалога или короткой фразы, за которой следует диалог, мы расширяли зачин до первых двух реплик.

Зачины 56 произведений канонической холмсианы мы разделили на три основных типа: 22 зачина-предисловия (далее ЗП), 18 зачинов-экспозиций (далее ЗЭ) и 16 зачинов-завязок (далее ЗЗ). Следует оговориться, что эта типология не имеет строгого характера, поскольку основания для выделения типов не вполне единообразны: в одном случае это только наличие характерного мотива, в других скорее функция мотивов в сюжетно-композиционной организации.

---

<sup>7</sup>Следует уточнить, что 4 произведения холмсианы имеют другое нарративное построение: «Его прощальный поклон» и «Камень Мазарини» написаны от 3 лица, а «Человек с белым лицом» и «Львиная грива» от лица самого ШХ. Их мы здесь исключим из рассмотрения.

Основным признаком ЗП является наличие в зачине самосознания рассказчика как литератора. Доктор Уотсон (далее ДУ) ведет записи о всех делах ШХ, в которых участвует сам, и впоследствии наиболее интересные из них обрабатывает и публикует. Эту свою писательскую ипостась ДУ нередко обсуждает с ШХ или сам рефлексировать на эту тему, что бывает чаще всего как раз в зачинах. Среди ЗП выделяются две разновидности. В первых абзацах 15 рассказов (ЗП-1) ДУ размышляет над проблемой выбора сюжета для нынешнего рассказа из всех или нескольких конкретных дел ШХ, иногда делая их ретроспективный обзор. Вот один из самых коротких зачинов такого рода (рассказ «Картонная коробка»):

*Выбирая несколько типичных дел, иллюстрирующих замечательные свойства ума моего друга Шерлока Холмса, я старался, насколько возможно, отыскать среди них наименее сенсационные, но в то же время открывающие широкое поле для его талантов. Однако, к сожалению, совершенно невозможно отделить сенсационное от криминального, и летописец оказывается перед дилеммой: он должен либо пожертвовать подробностями, необходимыми для его отчета, и, следовательно, дать неверное представление о деле в целом, либо использовать материалы, которые дает ему не выбор, а случай. После этого краткого вступления я перехожу к моим запискам о странной и в своем роде ужасной цепи событий.*

В 8 рассказах (ЗП-2) зачин посвящен характеристике одного конкретного дела – например, в «Знатном клиенте»:

*- Теперь это никому не повредит, – так ответил мне Шерлок Холмс, когда я в десятый раз за десять лет попросил у него разрешения обнародовать нижеследующее повествование. Так что мне наконец-то позволено написать отчет о том деле, которое в определенном отношении можно считать вершиной карьеры моего друга.*

Если ЗП легко выделяются по указанному мотиву, то ЗЭ и ЗЗ дифференцировать сложнее. Разница между ними в том, что в ЗЗ уже описаны действия, связанные с предстоящим делом, а в ЗЭ еще нет. Есть мотивы, характерные только для ЗЗ – например, визит клиента. Но за любым характерным экспозиционным мотивом – например, описанием обстановки на Бейкер-стрит или

философским рассуждением ШХ – может в том же абзаце последовать мотив завязки, который в квалификации типа зачина имеет преимущественное значение.

Критериями выделения разновидностей ЗЭ и ЗЗ являются комбинации повторяющихся мотивов и их комплексов с элементами речевой организации текста (диалог, повествование, описание и т. п.)

Чаще всего (в 6 случаях) ЗЭ строится на описательной характеристике ШХ – таков, например, «Скандал в Богемии». В 4 случаях зачин повествует о действиях ШХ до события-завязки – («Знак четырех»). Другие 4 новеллы начинаются с диалога ШХ и ДУ, не имеющего отношения к основному сюжету, – например, «Медные буки». Дважды ДУ начинает повествование с рассказа о себе вне связи с ШХ – это, в частности, «Этюд в багровых тонах», где описано их знакомство. И еще в двух ЗЭ охарактеризован второстепенный персонаж: в «Шести Наполеонах» инспектор Лестрейд, а в «Человеке с рассеченной губой» знакомый ДУ, который даже никак не связан с главной интригой.

Самый распространенный тип ЗЗ – повествовательный абзац о действиях ШХ и ДУ по делу. Таких зачинов<sup>7</sup>, причем три из них, в том числе два самых ранних – «Союз рыжих» и «Голубой карбункул» - начинаются с мотива встречи героев, а три других, в том числе два самых поздних – «Сиреневая сторожка» и «Суссекский вампир» - содержат мотив полученного ШХ письма или телеграммы. Единственный ЗЗ этого типа, не содержащий данных мотивов, - это «Собака Баскервилей», где ДУ за спиной завтракающего ШХ изучает оставленную клиентом трость. В двух повествовательных зачинах рассказывается о появлении визитера («Случай в интернате» и «Усадьба “Три конька”»). Зачины двух ранних рассказов «Тайна Боскомской долины» и «Горбун» строятся на экспозиционном описании конкретного момента семейной жизни ДУ, прерываемого телеграммой или появлением самого ШХ. И, наконец, пять произведений начинаются с прямой речи. В 2 случаях ДУ обращается к ШХ («Берилловая диадема» и «Долина ужаса»), в двух наоборот («Серебряный» и «Глория Скотт»), и однажды, в «Алом кольце», ШХ обращается к клиентке. Везде, кроме «Долины ужаса», мотив завязки присутствует уже в первой реплике.

Наибольшим единообразием отличаются, безусловно, ЗП, в которых используется довольно ограниченный круг мотивов: определенный отрезок времени, констатация богатства материала, проблема выбора конкретного дела для литературной обработки, причины, по которым раньше печатать эту историю было нежелательно, упоминание других дел ШХ – все это встречается в большинстве ЗП-1 и ЗП-2 с соответствующими различиями. Это и понятно: в отличие от ЗЭ и ЗЭ, такой тип зачина не был ранее распространен, при том, что он идеально подходит именно для сериальной литературы. Любопытно, что Дойл нашел его не сразу, он впервые появился лишь в пятом рассказе первой стрэндовской серии 1892 года – «Пять зернышек апельсина», а вторично – через несколько месяцев в восьмом - «Пестрой ленте». Очевидно, такой зачин показался писателю настолько удачным и перспективным, что он даже буквально повторил некоторые характерные слова и обороты. «Пятьзернышекпелесина»: «*When I glance over my notes and records of the Sherlock Holmes cases between the years '82 and '90, I am faced by so many which present strange and interesting features that it is no easy matter to know which to choose and which to leave.*» «Пестраялента»: «*On glancing over my notes of the seventy odd cases in which I have during the last eight years studied the methods of my friend Sherlock Holmes, I find many tragic, some comic, a large number merely strange, but none commonplace*» (здесьидалеевыделениявцитатахнаши – М. Ч.). В дальнейшем такого явного копирования он уже не допускал, но все же использовал обе схемы очень часто, так что ЗП стал самым распространенным зачином холмсианы.

Что же касается ЗЭ и ЗЗ, то они гораздо более разнообразны. Даже самые популярные разновидности (характеристика ШХ в ЗЭ и действия героев, связанные с делом, в ЗЗ) включают в себя очень разные мотивы, не говоря уже о речевых формулах. Лишь в одном случае мы обнаружили явное сходство начал двухЗЗ – это близкие даже хронологически «Союз рыжих» (“*I had called upon my friend, Mr. Sherlock Holmes, one day in the autumn of last year*”) и «Голубой карбункул» (“*I had called upon my friend Sherlock Holmes upon the second morning after Christmas*”) – второйиседьмой рассказы первой стрэндовской серии, где Дойл разрабатывает тему временного расставания героев из-за женитьбы ДУ, описанной еще

в досериальном «Знаке четырех». Обратим внимание на то, что написанные подряд седьмой и восьмой рассказы этой серии – единственные, где встречаются такие явные совпадения в зачинах с более ранними рассказами. Этому можно найти психологическое объяснение. Первоначально «Стрэнд» заказал Дойлу лишь шесть рассказов, но их беспримерный успех заставил просить его о продолжении, за которое писатель взялся через несколько месяцев после окончания первой половины серии неохотно и, пожалуй, небрежно, если не на уровне сюжета (и «Голубой карбункул», и «Пестрая лента» относятся к общепризнанным шедеврам), то на уровне языка. Известно, что амбициозный Дойл претендовал на место в «высокой» литературе и к холмсиане относился чуть ли не негативно, как к «халтуре» ради заработка. Возможно, поэтому он почти демонстративно повторил в первых рассказах продолжения серии подходящие речевые обороты из предыдущих, интуитивно утверждая даже на этом уровне формульность новорожденного массового жанра.

Мог ли он в этом опираться на опыт предшественников? Посмотрим на зачины новелл о Дюпене Эдгара По. Первые две из них начинаются с длинных, на несколько абзацев и даже страниц научно-философских рассуждений рассказчика о некоторых особенностях психики человека. Никаких мотивов завязки и даже экспозиции сюжета они не содержат. Из выделенных на материале холмсианы типов зачинов они ближе всего к ЗП, но построены совершенно иначе. Мотив самосознания рассказчика как литератора в них почти отсутствует – лишь в третьем абзаце «Тайны Мари Роже» повествователь говорит не только о событиях, описанных в «Убийствах на улице Морг», но и о своем рассказе на эту тему. Такой зачин Конан Дойл не использует ни разу; с другой стороны, у По он неоднократно встречается в новеллах иного типа (например, «Без дыхания», «Бесе противоречия», «Беренике»), которые строятся как своего рода эссе, где сюжетная история служит иллюстрацией к изложенным в начале тезисам. Таким образом, ничего специфически детективного в таком зачине нет – есть авторская манера начинать рассказы подобным образом.

Другое дело «Похищенное письмо», которое начинается типичной «серийной» детективной экспозицией с указанием времени и места действия, представлением рассказчика и его друга

Дюпена и описанием их вечернего времяпрепровождения – обсуждения криминальных загадок из предыдущих рассказов. В конце первого абзаца появляется полицейский префект, который попросит потом о помощи, а значит, данный зачин следует отнести не к ЗЭ, а к ЗЗ. Нечто отдаленно похожее мы видим, например, в «Собаке Баскервилей», но такого же набора мотивов ни один зачин холмсианы не содержит. Представляется маловероятным, что в строении зачина Дойл мог опираться на По, которому при этом был обязан большинством элементов образной системы, сюжетной структуры и композиции детектива.

У Агаты Кристи интересующей нас нарративной структуре соответствуют 34 произведения – 9 романов и 25 рассказов, написанных с 1916 по 1937 годы (кроме последнего романа «Занавес» 1975 года). Их зачины обладают определенным своеобразием, но все же вполне соответствуют критериям выделенных на основе анализа холмсианы типов ЗП (7 случаев), ЗЭ (14) и ЗЗ (12). Зачин рассказа «Наследство Лемезюрье» из сборника «Ранние дела Пуаро» содержит настолько отчетливые маркеры ЗП и ЗЭ, что невозможно определить доминанту и его придется выделить в отдельный тип комбинированных зачинов.

Обратим внимание прежде всего на то, что число ЗЭ и ЗЗ у обоих авторов примерно равное и на этом фоне выделяется доля ЗП, только у Дойла она несколько выше, а у Кристи существенно, почти в два раза, ниже. Это, видимо, связано с тем, что литературная ипостась КГ вообще эксплицируется автором иначе, чем ДУ. При этом Кристи использует обе схемы ЗП Дойла (как обзор разных дел, так и характеристика конкретного), и ее опора на предшественника здесь представляется очевидной. Например, зачин рассказа «Похищение премьер-министра» с ключевым мотивом обоснования возможности публикации уходом в прошлое политической актуальности явно соотносим с рассказами Дойла «Второе пятно» и «Знатный клиент». Самое первое произведение о КГ и ЭП, роман «Загадочное происшествие в Стайлзе», начинается с констатации известности дела и обоснования публикации необходимостью распространения правды и искоренения ложных слухов. Похожее начало обнаруживаем, например, в «Знатном холостяке» Дойла, правда, там нет мотива слухов. Любопытно, что этот мотив имеется в рассказе «Человек на четвереньках»,

структуры зачинов очень близки, но при этом рассказ Дойла написан в 1923 году, на семь лет позже романа Кристи. Ясно, что о заимствовании здесь вряд ли может идти речь и мы имеем дело со сходством уже не генетического, а типологического характера: набор типичных «формул» детективного зачина к этому времени полностью сложился.

К наработкам предшественника Кристи подходит творчески и обогащает их своими новинками. Зачин романа «Смерть лорда Эджвера» интересен тем, что характерные мотивы ЗП-2 разворачиваются в нем на протяжении целых четырех абзацев (чего у Дойла никогда не бывает) – яркий пример того, что делимитация зачина одним первым не может быть принята как универсальный принцип, хотя в большинстве случаев вполне оправдана. В зачинах романа «Загадка египетской гробницы» и рассказа «Наследство Лемезюрье» вообще отсутствует главный признак дойловского ЗП – самосознание рассказчика как литератора, хотя доминирование типичного для него мотива характеристики дела не дает возможности отнести их к какому-либо другому типу. В романе же «Убийство на поле для гольфа» мотив авторефлексии повествователя присутствует, но если ДУ-писатель всегда сознает себя исключительно летописцем подвигов друга, то здесь КГ предстает в ипостаси художника слова как такового, обыгрывающего эффектную начальную фразу:

*Есть один старый анекдот о молодом писателе, который, желая привлечь внимание редакторов, начал свой рассказ оригинальной фразой: «Черт побори!» — вскричала герцогиня».*

*Как ни странно, мой рассказ начинается так же. Только дама, произнесшая эту фразу, не была герцогиней!*

В ЗЭ и ЗЗ Агата Кристи еще более независима и оригинальна. Хотя она почти не использует здесь мотивов, не встречавшихся у Дойла, но речевая организация ее зачинов, как правило, другая.

ЗЭ типа «рассказ повествователя о себе вне связи с другом», примененный Дойлом дважды, использован Кристи лишь в «Убийствах по алфавиту», зато у нее трижды встречается интонационно близкий, но совершенно оригинальный по содержанию тип «рассуждение рассказчика, не связанное с другом» (например, в «Большой четверке»). Повествовательный

ЗЭ о действиях героев в своем домеоба автораприменяют неоднократно, но с характерными различиями. Если у Дойла все 4 таких зачина описывают действия только ШХ, то у Кристи КГ обязательно упомянет и о себе («Исчезновение мистера Дэвенхейма», «Коробка конфет»). Самый распространенный дойловскийтип ЗЭ (описательная характеристика ШХ) использован Кристи лишь однажды («Двойной грех») и в своеобразном виде: *«Я зашел в квартиру моего друга Пуаро и обнаружил его в состоянии крайнего переутомления и острого раздражения. Причин для раздражения было более чем достаточно, поскольку любая богатая дама, забывшая где-то браслет или потерявшая котенка, не раздумывая, обращалась за помощью к великому Эркюлю Пуаро. В натуре моего славного друга странным образом сочетались спокойное фламандское трудолюбие и пылкое артистическое рвение. Благодаря преобладающему влиянию первого из этих врожденных свойств он расследовал множество малоинтересных для него дел.»* У Дойла такие зачины с характеристики и начинаются, кроме одного, позднего и самого лаконичного, где она, так же, как и здесь, следует за описанием состояния героя в конкретный день: *«В то утро Шерлок Холмс был настроен на философско-меланхолический лад. Его живой, деятельной натуре свойственны были такие резкие переходы»* («Москательщик на покое»). Но Кристи начинает первую фразу даже не с описания состояния, а с действия – визита повествователя к другу. Это мотив характерно дойловский, здесь даже использован тот же оборот (*«I had called in at my friend Poirot's rooms...»*), однако Дойл применяет такое начало только в ЗЗ и никогда в ЗЭ.

Похожий зачин находим в рассказе «Дама под вуалью»: *«Я заметил, что Пуаро становился все более недовольным и беспокойным. В последнее время нам совсем не попадались интересные случаи, ничего, где мой друг мог бы проявить свой острый ум и необычайную способность к дедукции. В то утро он отложил в сторону газету с возгласом нетерпения «Уфф», что было более похоже на шипение кота.»* Но он начинается с описания состояния героя в конкретный отрезок времени, характеристика дается во второй фразе мимоходом, а заканчивается зачин действием героя. Очень похож по теме (сучка



героя в период безделья) зачин рассказа Дойла «Чертежи Брюса-Партингтона», но там, кроме объяснения причины этого, погоды, описаны только действия героя.

Еще один описательный тип ЗЭ – характеристика второстепенного героя – дважды встречается у Дойла и однажды у Кристи; начало «Тайны смерти итальянского графа» напоминает зачин «Шести Наполеонов». Наконец, зачин рассказа «Исчезновение клэпемской кухарки» уникален и не имеет аналогов у Дойла: это краткая характеристика одной из привычек героевремени их совместной жизни.

В четырех ЗЭ Кристи доминирует прямая речь, и среди них нет двух одинаковых. «Тайна охотничьего дома» начинается с единичной реплики ЭП о себе, не продолжающейся диалогом. Зачины «Кражи в “Гранд-Метрополе”» и «Затерянного прииска» содержат диалоги главных героев, но во втором случае ему предшествует короткая ремарка, что, конечно, меняет интонационную окраску начала. Оба диалога начинаются с реплики КГ – возможно, эта деталь не стоила бы упоминания, но у Дойла рассказчик сам начинает диалог лишь в ЗЭ: в статичных ЗЭ ДУ сосредоточен на друге, КГ на себе, возможно, заразившись самодовольством ЭП. Точно так же ни один дойловский зачин не начинается с реплики второстепенного героя, как это происходит в ЗЭ «Тайны Маркет-Бэйзинга» и целых трех ЗЭ Кристи.

Вообще ЗЭ у Кристи исключительно богаты прямой речью: она содержится в 75% из них (у Дойла всего в 38%; в ЗЭ ее превосходство более скромное: 29% против 22%). Оба писателя не раз начинают свои произведения диалогами главных героев, относящимися к предстоящему делу, у обоих не бывает в этих диалогах одних реплик, без ремарок. Различия выделяются такие. Если у Дойла произнести реплику, с которой начинается ЗЭ, могут оба персонажа (в 2 рассказах один и в 2 другой), то у Кристи это только КГ (2 случая). Если первую реплику в ЗЭ произносит ЭП, то ей обязательно предшествует короткое повествовательное вступление. Именно к этому типу относятся самые близкие в речевом отношении (и лишь отчасти по мотивам) два зачина наших авторов. Сравни: *«Пуаро прочел телеграмму, и его глаза оживленно заблестели. Торопливо выпроводив курьера, он повернулся ко мне.*

– *Собирайтесь, друг мой, и поскорее. Мы едем в Шарпле.*» («Чертежи субмарины») и «*В холодное, морозное утро зимы 1897 года я проснулся оттого, что кто-то тряс меня за плечо. Это был Холмс. Свеча в его руке озаряла взволнованное лицо моего друга, и я сразу же понял: случилось что-то неладное.*

– *Вставайте, Вотсон, вставайте!* - говорил он. - *Игра началась. Ни слова. Одевайтесь, и едем!*» («Убийство в Эбби-Грейндж»).

Ни разу не попадается у Дойла в начале зачина реплики второстепенного героя. У Кристи целых четыре таких случая: в «Тайне Маркет-Бэйзинга» это отвлеченная сентенция полицейского, выбравшегося с ЭП и КГ на уик-энд, в «Корнуольской тайне» это доклад квартирной хозяйки о визите клиентки, в «Приключении Джонни Уэйверли» и «Двойной улике» речь самих клиентов, причем ремарки при их словах до пародийности схожи, а эти рассказы в сборнике «Ранние дела Пуаро» идут подряд: «*You can understand the feelings of a mother, ' said Mrs Waverly **for perhaps the sixth time***»; «*'But above everything - no publicity,' said Mr Marcus Hardman **for perhaps the fourteenth time***». Такое буквальное словесное совпадение, безусловно, подтверждает формульность детективного зачина, но особо примечательным нам здесь кажется другое обстоятельство: автор явно заставляет своего героя-рассказчика прибегнуть к композиционному изыску, начиная ЗЗ репликой из середины или даже конца разговора, что вынуждает потом дать предысторию задним числом, создавая ретардационный эффект. У Дойла такое тоже встречается, но обычно уже в неначальных абзацах вступления. Впрочем, в поздних вещах вроде «Долины ужаса» или «Алого кольца» нечто подобное есть и в зачинах, но столь очевидного погружения в середину разговора или действия там не происходит, поскольку нет необходимости освещать их начала, не имеющие отношения к делу. Амбиции ДУ как мастеровитого литератора практически не раскрываются, КГ же на эти лавры явно претендует.

Это подтверждается еще одним типом ЗЗ Кристи. Рассказ «Экспресс на Плимут» и роман «Немой свидетель» начинаются пассажами о судьбе или действиях второстепенных персонажей без участия главных героев, которые появляются в первом случае

через несколько абзацев, а во втором лишь в пятой главе. Если нарративная ситуация большинства рассматриваемых нами текстов маскирует их художественность под беллетризованные очерки реальных событий, то эти зачины притворяются традиционным повествованием от 3 лица. У Дойла такое встречается лишь во второй части «Этюда в багровых тонах» и в рассказе «Его прощальный поклон», целиком принадлежащих к этому типу наррации.

Наконец, самый простой и самый частый дойловский тип ЗЗ (повествование о действиях главных героев, связанных с делом) у Кристи встречается лишь дважды – в рассказах «Пропавшее завещание» и «Тайна багдадского сундука». Мотивы там самые традиционные – получение информации из письма и газеты, но речевая организация в последнем случае необычна: *«Заголовок звучал броско, и я указал на него своему другу, Эркюлю Пуаро. Я ничего не знал об участниках этого дела. Мой интерес был так же беспристрастен, как взгляд прохожего на улице. Пуаро согласился со мной»*. Такой зачин в форме пересказа диалога – единственный во всем нашем материале.

Итак, зачин серийного детектива классического периода действительно тяготеет к «формульности», но набор этих «формул» не только достаточно велик, но и имеет тенденцию к расширению. Доля ЗП - самого оригинального (по сравнению с другими повествовательными жанрами) и самого единообразного и устойчивого для этой его разновидности, с конкретной нарративной ситуацией, – у Дойла составляет 39%, у Кристи всего 21%. Зачины Дойла, как правило, более цельны, один мотив обычно разрабатывается в нескольких фразах; Кристи чаще разнообразит зачины, объединяя в них разные мотивы. Разрабатывая тот же тип речевой организации зачина (например, прямую речь), Кристи использует гораздо больше вариаций, чем Дойл. Если говорить о некоем гипотетическом «естественном» уровне «формульности» зачина серийного детектива, то нет ничего удивительного в том, что у первого крупного представителя этого жанра Конан Дойла (По можно считать лишь предшественником) этот уровень оказался повышенным, утверждая и закрепляя канон, а в дальнейшем началось его постепенное снижение. Конечно, для определенных выводов на этот счет нужен более обширный

материал, но, скажем, даже беглое знакомство с зачинами детективов американца Рекса Стаута о Ниро Вульфе и Арчи Гудвине, построенных на той же нарративной ситуации, заставляет предполагать, что там доля ЗП еще меньше, а ЗЗ еще больше, и выше уровень беллетризованности нарратива. На наш взгляд, это перспективное, хотя и довольно узкое, направление исследования поэтики классического детектива.

#### Литература

1. Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33-64.
2. Как сделать детектив / Сост. А. Строев. – М., 1990. – 320 с.
3. Силаев В.В. Проблема делимитации зачина текста и выделение его структурных типов // Известия Вологодского государственного педагогического университета. – 2013. – № 1-2. – С. 28-34.
4. Чернышов М.Р. Типология зачинов в классическом детективном повествовании (на примере произведений А. К. Дойла о Шерлоке Холмсе) // Дергачевские чтения – 2014. Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций. – Екатеринбург, 2015. – С. 313-317.

© Чернышов М.Р., 2017

*Chernyshov M.R.*

### **Opening sequence in the English detective fiction**

The article investigates the problem of the “formulaic” character of opening fragments of the detective narrative, based on early and classical pieces of the genre. From among the many detective works of Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, and Agatha Christie, the study focuses on those showcasing a specific narrative and plot structure – with the story narrated by detective’s friend taking part in the investigation. The analysis deals with both the synchronic (types of the beginnings) and in the diachronic (evolution of the beginnings) aspects of the studied phenomenon.

*Keywords:* detective, literary formulas, beginning of a literary work, preface, introduction, opening of a literary work.

УДК 811.161.1'373.42+811.581'373.42

**Чэн Юйсяо,**  
*аспирант кафедры русского языка, общего языкознания  
и речевой коммуникации УрФУ,  
г. Екатеринбург*

### **Особенности создания образности в русской и китайской фразеологии**

В статье рассматриваются особенности создания образности в русской и китайской фразеологии, и проводится сравнительно-сопоставительный анализ русских и китайских фразеологических единиц.

*Ключевые слова:* образность, фразеологизм, русский язык, китайский язык.

Фразеологизм представляет собой явление, находящееся на пересечении языка и культуры, он изначально насыщен культурой, и это делает его потенциально культурным знаком. Предметы, действия, явления, их сущностные характеристики, онтологические свойства, сопряженные с обрядами, ритуалами и др. «входят» в образ фразеологизма, становятся основой его образования, будучи уже переосмыслены в культуре, уже подвергнуты усложненному, символизированному восприятию мира [3, 147]. Таким образом, образные средства во фразеологизмах могут свидетельствовать о культурно-национальных спецификах.

В русском и китайском языках отмечено большое количество фразеологических единиц [далее ФЕ. – Ч.Ю.], обозначающих эмоциональное состояние лица. Эмоции пронизывают жизнь человека, сопутствуют любой его деятельности, они - важная сторона человеческого существования. Хотя нет ни одного переживания, которое было бы доступно для одной

национальности и недоступно для другой, «словарь эмоций» в разных языках далеко не одинаков [2, 23]. Языковые единицы (в том числе ФЕ) со значением «эмоционального состояния лица» имеют национальную специфику, так как отражение эмоций в каждом языке самобытно.

Для выявления национально-культурной особенности русского и китайского народов проведено сопоставительное исследование 161 русского фразеологизма и 150 китайских фразеологизмов со значением «эмоционального состояния лица».

Сопоставление русских и китайских ФЕ со значением «эмоционального состояния человека» проявляется в описании наглядных различий слов-компонентов в качестве образной основы фразеологизмов. Компоненты ФЕ, несущие образность, являются именами реалий, получивших культурное переосмысление и представляющих код культуры.

Код культуры – это «сетка», которую культура «набрасывает» на окружающий мир, членит, категоризирует, структурирует и оценивает его. Коды культуры соотносятся с древнейшими архетипическими представлениями человека. Собственно говоря, коды культуры эти представления и «кодируют» [4, 232]. По мнению Д. Б. Гудкова и М. Л. Ковшовой, «коды культуры соотносятся с древнейшими архетипическими представлениями человека, в них зафиксированы наивные представления о мироздании. Выделяются следующие коды культуры: соматический (телесный), пространственный, временной, природно-ландшафтный, предметный, биоморфный, духовный» [1, 29].

В исследуемом материале во ФЕ облечены следующие коды культуры:

Соматический код культуры – один из основных видов кода культуры во всех национально-культурных картинах мира. Наименования тела человека (его внешние части и внутренние органы) в значительной степени входят в компонентный состав русских и китайских фразеологизмов. С их помощью человек выражает эмоциональное состояние или отношение человека к кому-либо или чему-либо.

Среди русских фразеологизмов насчитывается 65 ФЕ с лексическим компонентом «часть тела», что составляет 40% от

всего числа. А среди китайских – 56 ФЕ, что составляет 37% от общего числа. Соматический код культуры воплощен в таких лексемах, как *сердце*, *душа*, *голова*, *грудь*, *лицо*, *брови*, *глаза*, *живот*, *кишка*, *руки*, *ноги*, и т.д. в русском и китайском языках. Например, *с упавшим сердцем* [7, 422], *Не верить <своим> глаза* [7, 59], *разводить руками* [7, 378], *вставать с левой ноги* [7, 84]; китайские ФЕ: *急痛攻心* (дословно: сильная боль нападает на сердце) [8, 221], *悼心疾首* (дословно: в душе боль, голова болит) [8, 96], *面红耳赤* (дословно: красное лицо, красные уши) [8, 264], *胆寒发竖* (дословно: желчный пузырь дрожит, волосы встали дыбом) [8, 96] и др. Все данные единицы в составе русских и китайских ФЕ демонстрируют как общее, так и своеобразие в наивных картинах двух народов.

Из 161 русских ФЕ со значением «эмоционального состояния человека» 32 ФЕ включают в свой состав слова-компоненты *сердце* или *душа*, а из 150 китайских ФЕ – 19. Слово *душа* по существу является синонимом к слову *сердце*. Это подтверждается словарями, где отмечается взаимозамена двух слов. Например, *сердце [душа] падает, отрывается от сердца [души], кошка скребёт на сердце [душе]*; *动人心弦* (дословно: потрясти струну души (сердца) человека) [8, 112], *安心落意* (дословно: спокойная душа, спокойное сердце) [8, 3] и др. Из примеров видно, что сердце, по представлению русского и китайского народов, является местом, где обитает душа.

Для китайского мироощущения характерно то, что органы чувств в языке фигурируют в парах. Например, *кишки* составляют пару с *печенью и животом*. *肝肠寸断* (дословно: печень и кишки разрываются на цунь (мера длины, около 3,2 см). В знач. 'быть в сильном горе') [8, 155]; *翻肠搅肚* (дословно: кишка и живот переворачиваются. В знач. 'кто-либо сильно волнуется') [8, 125], *腹热肠荒* (дословно: живот жаркий, кишки волнуются. В знач. 'быть в замешательстве, волнении') [8, 152], *眉开眼笑* (дословно: брови расправляются, глаза смеются. В знач. 'кто-либо испытывает радость') [8, 264], *捶胸顿足* (дословно: бить в грудь и топать ногами. В знач. 'быть в безысходном горе') [8, 78] и т.п.

Интересно отметить, что в китайском языке фразеологизм *甘心如荠* (дословно: сладкая душа как свекла) [8, 155]. В китайской культуре сладкий вкус ассоциируется с положительными эмоциями, горький – с отрицательными. Данный фразеологизм исходит из сборника стихотворений «Шицзин», в котором описана женщина, которую бросил муж. Она сказала: «*谁谓荼苦? 其甘如荠*» (дословно: кто считает ту (название горькой травы) горькой? Они сладкие как свекла. В знач. 'в сердце так горько, что кажется сладкой'). Но со временем значение этого фразеологизма изменилось, в современном китайском языке он обозначает: 'охотно делать что-то, несмотря на усталость, и испытывать удовлетворение от сделанного'.

Предметный код культуры понимается как совокупность имен и их сочетаний, которые обозначают объекты и предметы, в том числе, повседневного обихода и приписываемые им свойства. Данные имена несут в дополнение к природным свойствам именуемых объектов и предметов функционально значимые для культуры смыслы, придающие этим именам роль знаков «языка» культуры [5, 284].

Русских фразеологизмов, в составе которых имеются наименования предметов, в 2 раза больше, чем китайских ФЕ. Например, как на *иглах* [7, 177], *нож острый* [7, 284]; *бросает в краску* [7, 48]; *перевернулся бы в гробу* [7, 313]; *жевать мочалку* [7, 156]; *завивать горе веревкой* [7, 160]; *проглотить пилюлю* [7, 361] и т.д.; Китайские ФЕ: *高枕无忧* (дословно: повыше взбивать подушки и беспечно почивать) [8, 159], *安枕而卧* (дословно: положить подушку и спать) [8, 3], *屐齿之折* (дословно: тапочки порвались) [8, 216], *恨铁不成钢* (дословно: досадовать, что железо не становится сталью) [8, 190] и др.

Использование предметного кода культуры обусловлено тем, что эти предметы окружающие. Человек знает функцию их свойства, которые ложатся в основу образования этих единиц в обоих языках. В русском фразеологизме *завивать горе веревкой* [7, 160] имеется лексический компонент *веревка*, обозначающий обиходное средство, с помощью которого в повседневной жизни человек связывает что-то, упаковывает, не дает распасться. С помощью веревки можно решить человека или животного свободу



движения. Это свойство веревки лишения свободы движения, развития и распространения отражается в значении фразеологизма: 'переставать печалиться, горевать, страдать, обращать внимание на неприятности, неурядицы и т.п.'. Китайский фразеологизм *骨鯁在喉* (дословно: кость в глотке. В знач. 'невозможно что-либо сказать, в состоянии неловкости') [8, 168]. *Кость* – очень острый предмет, который может ранить человека. Когда кость в глотке, человек чувствует боль и не может говорить. В следствии этого в данном фразеологизме развилось значение 'невозможно что-либо сказать в состоянии неловкости'.

Ярким своеобразием отличается русский фразеологизм *лезть на стену* [7, 224]. По лексикографическому источнику «Русская фразеология. Большой этимологический словарь» знакомимся с исторической справкой: *Оборот возник среди воинов старой Руси. Укрепленные города тогда обносились высокими каменными или деревянными стенами. Штурмовать их было крайне опасно и трудно: в атакующих сверху стреляли, их кололи, обливали кипящей смолой, забрасывали камнями. Лезть на стену значило проявлять особую храбрость, а также – иногда – и безрассудную горячность* [5, 667]. Со временем данный фразеологизм уже утратил свой первоначальный смысл и обозначает 'приходить в крайнее раздражение, иступление'. Без фонового знания понять его невозможно.

К природному коду культуры относятся лексические компоненты в ФЕ, обозначающие природные реалии. В нашем материале было обнаружено небольшое число русских и китайских фразеологизмов, включающих такие слова-компоненты, как *огонь, жар, земля, почва, камень, туча, небо, море, лист, гора* и др. Например, русские ФЕ: *с огоньком* [7, 294], *бросает в жар* [7, 48], *как осиновый лист дрожит* [7, 226], *небо с овчинку кажется* [7, 14], *море по колено* [7, 254], *не слышать земли под собой* [7, 436] др.; китайские ФЕ: *欢天喜地* (дословно: радость как небо и земля) [8, 203], *怒火中烧* (дословно: гневный огонь зажигается) [8, 136], *愁山闷海* (дословно: тоска как гора и море) [8, 70], *哀思如潮* (дословно: печальное чувство как прилив) [8, 1] и т.п.

Интерес представляет русский фразеологизм *как гора с плеч <свалилась>* [7, 116]. В этом фразеологизме природный код *гора*

совмещается с соматическим кодом *плечи*. Слово-компонент *гора* соотносится с архетипическими оппозициями «легкий/тяжелый», «верх/низ». Он является символом каких-либо тяжелых дел, требующих физических и душевных усилий человека. Лексический компонент *плечи* также связан с представлением о физической силе (например: *косая сажень в плечах, могучие плечи, тащить на своих плечах*). На этом основании данный фразеологизм обозначает 'рассеялись тревоги, сомнения; наступило полное облегчение после избавления от забот, обязанностей, от чего-либо обременительного и т.п.'.

В природном коде культуры также зафиксировано мировоззрение китайского народа. Фразеологизм *欢天喜地* (дословно: *Радость как небо и земля*. В знач. 'быть безгранично счастливым') [8, 203] соотносится с природным кодом культуры через компоненты *небо* и *земля*. В древности китайцы считали, что все принадлежит небу и земле, поэтому они безграничны в своем объеме. В данном фразеологизме радость такая большая, как небо и земля, т.е. человек испытывает безграничное счастье.

Таким образом, в результате сопоставительного анализа русских и китайских ФЭ со значением «эмоциональное состояние человека» мы выявили как универсальные, так и национально-культурные черты фразеологии двух языков. Данная работа позволяет нам сформулировать представление о том, как носители двух языков осмысливают окружающую действительность, а также свидетельствует о богатстве образных средств в двух языках.

#### Литература

1. Гудков Д. Б., Ковшова М. Л. Телесный код русской культуры. – М.: Гнозис, 2007. – 288 с.
2. Додонов Б. И. Классификация эмоций при исследовании эмоциональной направленности личности // Вопр. психологии. – 1975. – № 6. – С 21-33.
3. Ковшова М. Л. Лингвокультурологический метод во фразеологии. Коды культуры. Изд-е 3-е. – М.: ЛЕНАНД, 2016. – 456 с.
4. Красных В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология: лекционный курс. – М.: Гнозис, 2002. – 284 с.
5. Русская фразеология. Историко-этимологический словарь / под ред. проф. В. М. Мокиенко. – М.: Астрель; АСТ; Люкс. 2005. –

927с.

6. Телия В. Н. Русская фразеология: семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 288 с.
7. Фразеологический словарь русского языка: свыше 4000 словарных статей / сост. Л. А. Войнова, В. П. Жуков, А. И. Молотков, А. И. Фёдоров; под ред. А. И. Молоткова. Изд-е 4-е, стереотип. – М.: Рус. яз., 1987. – 543 с.
8. Большой фразеологический словарь китайского языка / под ред. Вань Сэн. – Пекин: Коммерческий пресс, 2013. – 880 с.

© Чэн Юйсяо, 2017

*Cheng Yuxiao*

### **Features of creating imagery in Russian and Chinese phraseology**

The article considers the features of the creation of imagery in Russian and Chinese phraseology and comparative-comparative analysis of Russian and Chinese phraseological units is carried out.

*Keywords:* imagery, phraseology, Russian language, Chinese language.

УДК 811.111-31

*Шушпанова М.А.,  
аспирант факультета романо-германской  
филологии БашГУ,  
г. Уфа*

### **Мировая сказочная традиция в романах А.С. Байетт**

В статье анализируются литературные сказки А.С. Байетт, представленные в романах «Обладать» и «Детская книга». Исследование показало, что на сказки английской писательницы в значительной степени повлияла предшествующая литературная традиция (творчество братьев Гримм, Э. Гофмана, Г. Андерсена и др.). Романные волшебные истории маркируют основные

авторские идеи и помогают раскрыть обширную проблематику произведений.

*Ключевые слова:* А.С. Байетт, «Обладать», «Детская книга», сказка, фольклор, литературная сказка.

Литературная сказка окончательно оформилась как жанр в XIX веке благодаря творчеству таких писателей, как А.С. Пушкин, П.С. Лесков, Г.Х. Андерсен, Э. Гофман и др. Авторская сказка, безусловно, основана на фольклорной, а та, в свою очередь, берет начало в мифологии.

Исследователи отмечают несколько характерных черт литературной сказки, отличающей ее от предшественницы. Будучи индивидуальным, а не коллективным жанром, литературная сказка «ориентирована не только на жанры народной сказки, но и на ассимиляцию элементов предшествующей культурной традиции» [5, 21]. Автор может свободно использовать уже знакомые мифологические или фольклорные образы в рамках одного текста, вводить не типичные для фольклорной сказки ситуации и принципы построения сюжета, композиции, внедрять свои собственные лексические сказочные формулы и т.д. Герой такой сказки, как правило, индивидуализирован и приближен к литературному образу, чего невозможно встретить в фольклоре. При этом сказочная установка на вымысел сохраняется: волшебные события становятся двигателем действия.

Согласимся с определением А.Б. Бритаевой, согласно которому «литературная сказка – это многовариантный жанр художественного словотворчества, произведение с фантастическим сюжетом, оригинальной авторской концепцией, основанное на синтезе фольклорных и литературных традиций и преследующее этическое-эстетические цели» [3, 68]. Синтетическая природа жанра, предполагающая игру с традицией, отвечает запросам постмодернизма. В частности, свои собственные литературные сказки предлагает читателю английская писательница А.С. Байетт, романы «Обладать» (1990) и «Детская книга» (2009) которой содержат некоторые постмодернистские черты.

Сказки из первого романа принадлежат перу выдуманной автором викторианской поэтессы Кристабель Ла Мотт. Ее сборник «Сказки для простодушных» создан под влиянием братьев Grimm и Л. Тика. Примечательно, что во всех историях есть характерный сказочный зачин: «Жила-была Королева», «Жил да был бедный башмачник» [2, 70], «Жил да был на свете портняжка» [2, 78]. Также встречается свойственная для фольклорной сказки троичность: башмачник – отец трех сыновей и трех дочерей, встреченный портному старик предлагает ему три подарка и т.д. Не обошлось в произведениях и без сказочных средств и помощников: Девица-Ветрица, стеклянный ключик, покой-трава.

Тексты некоторых сказок даны не полностью. Однако уже в отрывке из рассказа о дочери башмачника угадывается аллюзия на сказку Л. Тика «Белокурый Экберт». В обоих произведениях речь идет о девушке, не способной к практической деятельности и из-за гонения родителей ушедшей из дома. У Л. Тика Берта становится романтическим антиидеалом: неумение вести хозяйство сначала объясняется творческой натурой героини, которую «занимали самые необыкновенные фантазии», от которых она «становилась еще более неловкой» [4, 171]. Но романтический ореол рушится после того, как Берта крадет из дома приютившей ее старухи волшебную птицу и драгоценности.

Сказка у А.С. Байетт прерывается на том месте, когда девушка покидает семью: «Может, там-то и выпадет ей случай исполнить то, чего просила её душа...» [2, 71]. Есть основания полагать, что эта история окончится не развенчанием, как у Л. Тика, а реализацией героиней своих способностей, т.к. сказка «Стеклянный гроб» из того же сборника (ее текст дан в романе в полном варианте, а в дальнейшем опубликован А.С. Байетт в книге «Джинн в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» [1994], объединившей пять сказок) повествует о приключениях одаренного портного, для которого работа стала смыслом жизни.

Название этой детской истории отсылает к одноименной сказке братьев Grimm, к тому же их сюжеты во многом совпадают. А.С. Байетт вводит своих волшебных помощников (петух, курица, коза, собака), а также фантастические предметы (сафьяновый кошелек, котелок), которых не было у немецких сказочников. Сказка братьев Grimm имеет характерный для фольклора финал:

портной освобождает богатую девушку из плена чернокнижника, и она в благодарность выходит за героя замуж. Но А.С. Байетт такая концовка не интересна: ее портной – это прежде всего мастер своего дела, обладающий смекалкой и любящий создавать что-то новое. Предложение принцессы о свадьбе не радует его, напротив, он начинает сомневаться в искренности девушки: «Но что ты лишь за вызволение из стеклянного гроба готова отдать мне руку и сердце – это мне как-то странно. <...> когда ты вновь утвердишься в своих правах, <...> ты вольна будешь передумать» [2, 87]. Поэтому в финале этой сказки свадьбы не происходит, а беззаботная жизнь в замке принцессы быстро надоедает портному, и тот вновь начинает заниматься своим любимым делом, но на этот раз не ради денег, а «для души». Так схематичность и предсказуемость сказки братьев Grimm трансформируются у А.С. Байетт в историю о жизненном пути художника, чьи приключения развиваются во имя одной цели – самореализации.

В романе «Обладать» дан краткий пересказ еще одного произведения Кристабель Ла Мотт, основанного на сказке «Ганс мой еж» немецких фольклористов. История о хитроватом мальчике-ежике братьев Grimm, как и свойственно волшебной сказке, заканчивается свадьбой, получением богатства и воссоединением с семьей. У английской писательницы же это существо сравнивается со святым: в иллюстрации романной художницы Бланш Перстчетт «колючки на уродливой головке напоминают лучи нимба» [2, 72], «ручища, которая требовательно указывает на стоящую перед малышом тарелку» [2, 71], ассоциируется с властной рукой Бога.

После сжигания ежовой шкурки мальчик становится прекрасным принцем, как и у братьев Grimm. Но финал этот оказывается ложным, т.к. сказка заканчивается неоднозначной фразой: «А жалел ли он, что потерял своё оружие, острые иглы, и свою дикарскую смелливость, – про то в истории не рассказывается» [2, 72]. Смысл этой сказки заключается в том, чтобы показать трудность стоящего перед человеком выбора: оставаться самим собой и при этом не устраивать окружающих или потерять себя, но обрести всеобщее уважение и любовь. Жизненная сила, проворство и хитрость покидают полумальчика-

полуежа в тот момент, когда он теряет свои колючки и превращается в человека.

Намек на сказку «Ганс мой еж» есть и в произведении А.С. Байетт «Детская книга». Романная писательница Олив Уэллвуд создает сказки для своих детей: в роли главного героя выступает своеобразное alter ego ребенка, истории постоянно дополняются новыми событиями. В сказке одной из дочерей Олив, Дороти, сюжет выстраивается вокруг одного персонажа – Пегги, которая находит в саду тайный вход в волшебную страну. Ее жители – полулюди-полуживотные – могут менять свой размер и шкурку. Здесь Пегги становится наполовину ежиком и меняет имя на миссис Хиггель (в романе есть прямое указание на значение этого имени: «<...> миссис Хиггель в честь сказки “Ханс майн Игель”» [1, 519]).

В сказке Олив героиня не хочет избавляться от ежовой шкурки, потому что с ее помощью можно «уменьшаться или становиться невидимкой» [1, 520]. Это волшебное средство становится символом не только природного дара, но и намеком на инаковость самой Дороти, которая воспринимается матерью подменным, существом из другого мира. Отцом девушки оказывается не Хамфри Уэллвуд, а немецкий кукловод Ансельм Штерн. Когда тайна рождения становится раскрытой, Олив дополняет сказку эпизодом о краже ежовой шкурки, из-за чего «мышинный народец, лягушачий народец, лисята – тоже потеряли способность превращаться, потому что исчезла колючая оболочка» [1, 517]. Фантастический сюжет братьев Гримм оборачивается в романе историей о потере детской наивности и столкновении с реальной, взрослой жизнью. Поэтому и финал у А.С. Байетт далек от сказочного: «Шкурка была на месте. Заскорузлая и пыльная. Пегги наклонилась, подняла шкурку и увидела, что это не ее ежинный плащик. <...> Это был ежик, настоящий ежик, давно умерший и высохший, так что от него осталась только шкурка. На носу ежика засохли капельки крови, а блестящие глазки были закрыты веками» [1, 649].

Главная сказка в романе «Детская книга», вокруг которой выстраивается весь сюжет, – это «Том-под-землей»; ее герой ассоциируется с любимым сыном Олив, Томом. Образ романного Тома во многом напоминает Питера Пэна Дж. Барри: нежелание

взрослеть, детская наивность и непосредственность становятся роковыми в жизни Уэллвуда-младшего, который так и не смог реализовать себя.

Приключения сказочного Тома начинаются с того момента, когда мальчик замечает, что он не имеет тени. Принц встречает своего первого волшебного помощника – королеву светлых эльфов, которая рассказывает ему, что, когда он был еще маленьким, его тень отгрызла крыса. Истории о потерянной тени и враждебной крысе распространены в мировой литературе: «Тень» Г. Х. Андерсена, «Тень» Е. Л. Шварца, «Щелкунчик и Мышиный король» Э. Гофмана. Противопоставление двух королей, темной и светлой, отсылает к текстам «Старшей Эдды», где мир населяют альвы и дверги, эльфы света и эльфы подземелья, а также к сказке Л. Кэрролла «Алиса в Зазеркалье», в которой есть Белая и Черная королевы.

Примечательно и то, что все волшебные события происходят в подземелье. Этот образ, ассоциирующийся с древнегреческим загробным царством Аида, был неоднократно переработан в мировой сказочной литературе. К примеру, в сказке Х.К. Андерсена «Дюймовочка» главная героиня попадает в кротовую нору и рискует никогда больше не увидеть солнечного света. Эта история, бесспорно, восходит к мифологическому архисюжету об Аиде и Персефоне. В романе «Детская книга» указывается на одну из косвенных причин, побудивших Олив написать историю о мальчике под землей: «<...> может быть, блуждания Тома под землей начались с ее собственного детского страха за Дюймовочку в кротовьей норе» [1, 121]. К тому же у датского сказочника девочка становится доброй королевой эльфов – аналогичный образ мы встречаем и в сказке Уэллвуд.

У А.С. Байетт сказка и миф как бы выходят из своих волшебных границ и начинают развиваться в романной плоскости: сын Олив, как и его сказочный собрат, «уходит под землю», прячется от своих школьных обидчиков в подвале. Но его разоблачают и отбирают текст сказки, которая в метафорическом смысле оказывается его тенью, душой. Окончательную расправу над Томом совершает Олив, сама того не ведая. Поставленный по сказке спектакль разрушает связь между матерью и сыном, чья кровавая тайна становится достоянием общественности. И на



этот раз романый Том совершает реальный переход в иной мир, покончив жизнь самоубийством.

В произведении «Детская книга» встречаются и описания театральных постановок по уже известным читателю сказкам. Романые кукловоды Август Штейнинг и Ансельм Штерн представляют вниманию зрителей спектакль «Золушка». Однако А.С. Байетт берет за основу не распространенный вариант Ш. Перро, а ужасающий и далеко не детский сюжет братьев Гримм. Надеясь примерить золотую туфельку и стать женой принца, одна названная сестра Золушки отрезает себе палец на ноге, другая – пятку. В конце истории глаза обеих девушек выклеивают голуби. Кровавые сцены не оставили никого равнодушным: «Многие дети потом долгие годы будут вспоминать, как капало красное из башмачка» [1, 74].

Еще одна пьеса в кукольном театре была поставлена по сказке Э. Гофмана «Песочный человек». Штейнинг и Штерн снова не жалеют своих зрителей: ужасающий рассказ няни о Песочном человеке, сцена драки князя и доктора за марионетку Олимпию, в ходе которой кукла оказывается разорванной на куски – всё это только нагнетает мрачную атмосферу. При этом А.С. Байетт меняет финал гофмановской истории. Сошедший с ума Натанаэль не просто прыгает с башни ратуши, а терпит поражение в борьбе с собственной тенью: «<...> тень разила его когтями с задника сцены. Натанаэль взмыл вверх, крутя ногами, будто на невидимом велосипеде... на миг взлетел, став невесомым... а затем рухнул через парашют навстречу гибели» [1, 108].

Сознательное использование ужасающих детских сказок выполняет прогностическую функцию. Кровавые и шокирующие сцены как бы предвещают начало Первой мировой войны, описание которой дано писательницей в конце романа. Не многим ее героям суждено будет выжить в сложившихся исторических реалиях. К тому же подобные кукольные спектакли указывают на обманчивость идеалистической картины жизни в поместье Уэллвудов «Жабья просека»: супружеские измены, интриги и душевные трагедии тщательно скрываются взрослыми под маской добропорядочности и честности. Образ Олимпии, безвольной куклы-автомата, близок многим героиням романа, вынужденным жить, следуя воле родителей, мужей или общества. Введенный

А.С. Байетт эпизод с тенью и ее хозяином перекликается со сказкой Тома и предвещает беду: «Том переводил дух – словно сам участвовал в схватке и проиграл» [1, 108].

Таким образом, в своих романах А.С. Байетт активно использует известные сказочные сюжеты и видоизменяет их. Ее авторские сказки предназначены не для развлечения детей: в них отражаются трудности реальной жизни, которые будут понятны лишь взрослым. В этих сказках поднимается проблема творческой личности и реализации своих способностей, самодостаточности и свободы индивида, звучит тема «отцов и детей», заостряется внимание на жестоких перипетиях истории, которые также не остаются вне поля зрения автора.

#### Литература

1. Байетт А.С. Детская книга. – М.: Эксмо, 2012. – 832 с.
2. Байетт А.С. Обладать. – М.: Гелеос, 2004. – 656 с.
3. Бритаева А.Б. Литературная сказка: проблема дефиниции // Известия СОИГСИ. – 2011. – № 6(45). – С. 63-68.
4. Тик Л. Белокурый Экберт // Немецкая романтическая повесть: в 2-х т. – Т.1. – М., Л.: Academia, 1935. – С. 169-187.
5. Цикушева И.В. Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы) // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2008. – Сер. 2. Филология и искусствоведение. – № 1. – С. 21-24.

© Шушпанова М.А., 2017

*Shushpanova M.A.*

#### **The world fairy tradition in A.S. Byatt's novels**

This article analyzed the A.S. Byatt's literary fairy tales which are presented in the novels «Possession: A Romance» and in «The Children's book». The research showed that the previous literary tradition (creativity of brothers Grimm, E. Hoffmann, H. Andersen, etc.) influenced on the A.S. Byatt's fairy tales. The novel's magical history emphasize the main author's ideas and to help to reveal a vast perspective works.

*Keywords:* A.S. Byatt, «Possession: A Romance», «The Children's book», fairy tale, folklore, literary fairy tale.

УДК 821.111

*Эриштейн М.О.,  
доцент кафедры русской, зарубежной литературы  
и издательского дела БашГУ,  
Уфа*

### **К проблеме творческого метода М. МакДонаха**

В статье даётся краткий обзор мнений современных критиков о возможных вариантах определения творческого метода современного английского драматурга и сценариста М. МакДонаха.

*Ключевые слова:* МакДонах, «новая драма», натурализм, постмодернизм, творческий метод.

Мартин МакДонах – возможно, один из самых знаменитых английских драматургов из поколения 70-х XX века. 47-летнего автора называют классиком, великим драматургом, современным Шекспиром. Вряд ли найдётся другой современный писатель, чьи пьесы более двадцати лет не покидают мировые сцены. Имя МакДонаха уже включено в учебники по современной зарубежной литературе, изучением его творчества с энтузиазмом занимаются студенты [4], театральные критики, литературоведы; в декабре 2017 состоится защита первой в России кандидатской диссертации по его пьесам [2].

На сегодняшний день М. МакДонах – автор восьми пьес (все они переведены на русский язык [6; 7]): 1) «Королева красоты из Линэна» (The Beauty Queen of Leenane), 1996; 2) «Череп из Коннемары» (A Skull in Connemara), 1997; 3) «Сиротливый Запад» (The Lonesome West), 1997; 4) «Калека из Инишмаана» (The Cripple of Inishmaan), 1997; 5) «Лейтенант из Инишмора» (The Lieutenant of Inishmore), 2001; 6) «Человек-подушка» (The Pillowman), 2003;

7) «Безрукий из Спокэна» (A behanding in Spokane), 2010; 8) «Палачи» (Hangmen), 2015; и четырёх сценариев к фильмам: 1) «Полная обойма (Шестизарядник)» (SixShooter), 2005 (за эту киноленту МакДонах получил премию «Оскар»); 2) «Залечь на дно в Брюгге» (In Bruges), 2008; 3) «Семь психопатов», 2013; 4) «Три рекламных щита на границе Эббинга, Миссури», 2017 (картина была показана в августе 2017 года на 74-м Венецианском фестивале).

Известно, что драматург работает над новой пьесой, в основу которой будут положены мотивы из сказок Г. Х. Андерсена («Тень», «Гадкий утёнок», «Русалочка» и другие). Её рабочее название – «Очень-очень-очень-темная-материя»; пьесу уже готовят к постановке в лондонском Бридж-театре к осени 2018 года.

Вполне закономерно, что исследователей волнует вопрос: в чём состоит феномен МакДонаха? Какие секреты мастерства делают его произведения близкими и понятными читателям и зрителям в разных уголках мира? Каковы ключевые черты его творческого стиля?

Для определения особенностей творческой манеры писателя, естественно, необходимо знать факторы, формировавшие его творческую личность. Мартин МакДонах родился 26 марта 1970 года в Лондоне. Родители будущего писателя – ирландские иммигранты: отец (родом из Голуэя) – рабочий, мать (из Слайго) – уборщица. Мартин вырос в ирландской иммигрантской среде, часто бывал в Ирландии (куда, в конце концов, вернулись его родители). В 16 лет МакДонах окончил школу и стал предпринимать первые шаги на писательском пути: создавал радио-пьесы и сценарии, которые упорно отвергали различные издательства. Известность пришла через десять лет – театр МакДонаха стремительно покорил мировые сцены. 1 февраля 1996 года состоялась премьера первой пьесы МакДонаха «Красавица из Линэна» в Голуэе (Ирландия). Автор получил за неё первую награду; через год вторая пьеса МакДонаха – «Калека с острова Инишмаан» – уже идёт в Национальном театре Лондона, а ещё через год драма «Красавица из Линэна» завоевывает 4 премии «Тони» в Нью-Йорке.

В 2004 году Сергей Павлович Федотов, руководитель пермского театра «У Моста», увидел постановку «Сиротливого Запада» в Праге, и открыл творчество МакДонаха для нашей страны: на сегодняшний день в России осуществлено более 120 постановок по произведениям английского драматурга. 11 ноября 2011 года состоялась премьера уфимской версии «Калеки с острова Инишмаан» в Национальном Молодежном театре РБ им. М. Карима (режиссер-постановщик – Олег Пронин, г. Рязань).

С. П. Федотов также организовал два Международных фестиваля МакДонаха (Пермь, октябрь 2014 и октябрь 2016). Состав выступавших на I и II фестивалях коллективов красноречиво свидетельствует о широкой международной популярности МакДонаха: его пьесы играют в России, Боснии и Герцеговине, Германии, Австрии, Иране, Польше, Азербайджане, Чехии, Шотландии.

В театре «У Моста» сейчас можно посмотреть постановки всех восьми пьес МакДонаха, включая «Палачей». Таким образом, «умостовцы» обладают уникальным опытом работы с корпусом драматических текстов английского писателя, и могут делать обоснованные ценные выводы о ключевых чертах его творчества. Как заметил С. П. Федотов, «у МакДонаха в его жестких сюжетных историях всегда есть человечность и душа. Он антипод всей современной драматургии, которую именуют «чернухой». Наши сегодняшние проблемы, жестокие ситуации он поворачивает так, что мы начинаем открывать что-то в себе, понимать, что мы станем добрее, что человека надо любить» [9].

По мнению Н. Гайдаш, одним из самых успешных драматургов М. МакДонаха сделали такие характерные особенности его творческой манеры, как «неожиданные повороты сюжетов и непредсказуемые финалы пьес, яркие характеры и сочный язык, органичный сплав чёрного юмора, трагизма и пронзительной лиричности» [1, 752].

Проблема определения творческого метода М. МакДонаха, очевидно, не может иметь однозначного решения. Сам М. МакДонах утверждал в интервью, что «его не интересует ни один из возможных «измов» что единственное, чего он хочет – это «рассказывать истории», чтобы «оставить после себя небольшие драмы, которые бы никто, кроме него, не смог создать» [3, 188].

Однако это не означает, что не стоит предпринимать попытки определить характерные черты, составляющие «феномен МакДонаха». Нельзя не согласиться с мнением одного из ведущих и увлечённых исследователей творчества писателя П. Лонергана, о том, что «открытость для интерпретаций является основной причиной мирового успеха МакДонаха»; Патрик Лонерган совершенно справедливо указывает на универсальность творчества МакДонаха, что делает его произведения понятными в любой точке мира [5, 258].

Каковы возможные источники формирования художественного своеобразия макдонаховских текстов? Сам писатель категорически отвергает любую идею драматических традиций в своём творчестве. Как сообщает К. Рис, МакДонах не раз подчёркивал, что не испытывал влияния других драматургов, так как он почти не ходил в театр, предпочитая кинематограф [15, xiv]. Особенно близки ему по духу работы Линча, Скорсезе, Тарантино. Он упоминал о том, что ему нравятся некоторые ранние фильмы Тарковского и немного из Звягинцева.

Попробуем очертить круг терминов и фамилий, соотносимых на данный момент в современном литературоведении с именем М. МакДонаха:

Профессор Казанского федерального университета Вера Борисовна Шамина в статье «Образ ирландской глубинки в пьесах М. МакДонаха» называет имена Б. Шоу, С. Беккета, Ш. О'Кейси, и указывает на то, что, по мнению многих критиков, Мартин МакДонах вместе с такими драматургами, как Сара Кейн (1971 – 1999) и Патрик Марбер (род. в 1964 г.) «способствовал тому, что квалифицируется как ренессанс английской драматургии [10, 292].

Ф. О'Тул размышляет о глубинной связи творчества МакДонаха с ирландской литературой XX века: Йетсом, Джойсом, Беккетом, Джоном Сингом (1871 – 1909), Томом Мерфи (род. в 1935 г.); также исследователь предполагает возможность влияния на формирование творческой манеры МакДонаха американского писателя Дэвида Мэмета (род. в 1947 г.), английских драматургов Харольда Пинтера (1930 – 2008) и Джо Ортона (1933 – 1967) [14, x]. К. Рис добавляет к данному списку английского писателя Марка Равенхилла (род. В 1966 г.) и ирландца Брайана Фрила

(1929 – 2015), а также Г. Ибсена, А. П. Чехова и А. Стриндберга [15, xxxvi].

В критических работах при попытках определить художественный метод М. МакДонаха встречаются следующие термины: «прошальный гуманизм», «чёрный юмор» [9], «абсурдистская комедия, жестокая мелодрама, «драматургия кухонной мойки» [14, x], постмодернизм [3, 188], «новая драма», «гипернатурализм», (обозначающий «усиленный, чрезмерный, доведенный до предела»), театр «In-Yer-Face-theatre» («театр, бьющий в лицо») [2, 10], натурализм [15, xxxvi].

Даже этого краткого перечня вполне достаточно, чтобы наглядно показать пёстроту и калейдоскопичность мнений современных исследователей о поэтике произведений М. МакДонаха. Безусловно, исследования по проблеме определения его творческого метода будут продолжаться в самых разных направлениях.

Хотелось бы остановиться на вопросе влияния «новой драмы» рубежа XIX-XX веков на художественный метод МакДонаха, поскольку данный аспект проблемы традиций в творчестве английского писателя представляется нам весьма перспективным. В качестве обоснования приведём несколько примеров возможных точек соприкосновения творческих методов М. МакДонаха и А. Стриндберга (лучшего драматурга XX века, по мнению Ф. Дюрренматта), взяв для сравнения пьесы А. Стриндберга «Отец» (1887), «Фрёкен Жюли» (1888), «Пляска Смерти» (1901) и произведения «линэнской трилогии» МакДонаха. Обращает на себя внимание похожий подход авторов к выбору названия произведений: так, в названии пьесы «Фрёкен Жюли» использован интертекстуальный приём, отсылающий читателя к роману «Юлия, или Новая Элоиза» Ж. Ж. Руссо [11, 437]; название «Пляски смерти» – интермедiallyно, помимо богатой литерной традиции связано с произведениями живописи и музыки. Названия двух пьес МакДонаха – «Красавица из Линэна» (The Beauty Queen of Leenane) и «Сиротливый Запад» (The Lonesome West) [12; 13] отсылают нас к названию пьесы Дж. Синга «Удалой молодец – гордость Запада» (The Playboy of the Western World) [8, 151], а название драмы «Череп из Коннемары» представляет собою цитату из «Ожидания Годо» Беккета (фраза Лакки).

Ещё одним похожим приёмом видится использование МакДонахом и Стриндбергом макабрических мотивов в «Черепе из Коннемары» и «Пляске смерти». Теория Стриндберга о любви/ненависти органично вписывается в изображаемый МакДонахом в «линэнской трилогии» причудливый мир семейных отношений.

#### Литература

1. Гайдаш Н. Коротко об авторах / Антология современной британской драматургии. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 751-755.
2. Кириченко Д. А. Экспликация темы насилия в «новой драме» Мартина МакДонаха. – АКД. – Симферополь, 2017. – 25 с.
3. Лантер Ж. «Как «Тоттенхэм»: постмодернистские моралите Мартина МакДонаха / П. Лонерган. Театр и фильмы Мартина МакДонаха. – МБУК «Театр «У Моста». – Пермь: Тип. «Астер», 2014. – С. 188-203.
4. Лебедева А. В., Сазонова А. А. Проблематика драмы «Палачи» (2015) М. МакДонаха / Актуальные проблемы современной филологии: сб. мат. I Молодёжной очно-заочной научно-практической конференции с международным участием, посвященной 60-летию филологического факультета БашГУ. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2017. – С. 39-41.
5. Лонерган П. Театр и фильмы Мартина МакДонаха. – МБУК «Театр “У Моста”». – Пермь: Тип. «Астер», 2014. – 368 с.
6. МакДонах М. Пьесы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/authors/m/mcdonagh>, свободный. – Загл. с экрана.
7. МакДонах М. Калека с острова Инишмаан / Антология современной британской драматургии. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 175-258.
8. Синг Дж. Удалой молодец – гордость Запада // Дж. Синг. Драммы. – Ленинград: Художественная литература, 1937. – С. 151-236.
9. Чеботарёва А. Интервью с Мартином МакДонахом: путешествие из Брюгге в Миссури [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://teatru-mosta.livejournal.com/320070.html>, свободный. – Загл. с экрана.



10. Шамина В. Б. Образ ирландской глубинки в пьесах М. МакДонаха // Филология и культура. – 2013. – № 2(32). – С. 292-295.
11. Эрштейн М. О. Интертекстуальные включения в пьесах А. Стриндберга «Отец» и «Фрекен Жюли» // Межкультурная ↔ Интракультурная коммуникация: теория и практика обучения и перевода. Материалы IV Международной научно-методической конференции. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2015. – С. 436-440.
12. McDonagh M. McDonagh Plays: 1: The Beauty Queen of Leenane; A Skull in Connemara; The Lonesome West. – London – N. Y.: Bloomsbury Methuen Drama, 2014. – 224 с.
13. McDonagh M. The Beauty Queen of Leenane. – London – N. Y.: Bloomsbury Methuen Drama, 2013. – 70 с.
14. O'Toole F. Introduction / McDonagh Plays: 1: The Beauty Queen of Leenane; A Skull in Connemara; The Lonesome West. – London – N. Y.: Bloomsbury Methuen Drama, 2014. – P. iv-xiii.
15. Rees C. Commentary / McDonagh M. The Beauty Queen of Leenane. – London – N. Y.: Bloomsbury Methuen Drama, 2013. – P. xi-lviii.

© Эрштейн М.О., 2017

*Ershtein M.O.*

### **To the problem of M. McDonagh's method**

The article gives a brief review the range of the modern critical opinions on possible approach to determining M. McDonagh's method.

*Keywords:* M. McDonagh, “new drama”, naturalism, postmodernism, method.

## СОДЕРЖАНИЕ

1. **Барковская А.А.**  
Специфика музыкальной интерпретации пьесы  
Г. Ибсена «Пер Гюнт» Э. Григом..... 3
2. **Васильева Г.М.**  
Концептуально-онтологические смыслы Гёте  
и семантическое поле культуры..... 11
3. **Галлямов А.А.**  
Идеи платонизма в романе Сервантеса «Дон  
Кихот»..... 20
4. **Демина О.Ф.**  
Трансформация понятия «американская мечта»  
в романе Теодора Драйзера «Сестра Керри»..... 27
5. **Ишимбаева Г.Г.**  
Утопия Педагогической провинции  
И.В. фон Гете..... 32
6. **Ленкова Н.Р.**  
М. Бэринг – русофил..... 42
7. **Михайленко Е.Н.**  
Образ рассказчика в романе Эмили Бронте  
«Грозовой Перевал»..... 49
8. **Мухтаруллина А.Р., Анаркүл Ақерке**  
Роман Жусипбека Аймаутова «Акбилек»  
Жүсіпбек Аймауытовтың «Ақбілек» романы..... 54
9. **Поршнева А.С.**  
Своеобразие сюжетных решений в романе  
Клауса Манна «Вулкан»..... 71
10. **Сейбель Н.Э.**  
Слово и камень как объекты осмысления в  
эссеистике, художественных текстах и живописи  
А. Штифтера..... 79
11. **Симонова К. В.**  
Хронотоп дороги в романе М. Брэдбери  
«Профессор Криминале»..... 87
12. **Стефанов О.С.**  
Аристотел и Софокъл: функции на рецепцията..... 94

13.	<b>Турышева О.Н.</b> Брежтовский код в кинотворчестве Ларса фон Триера.....	101
14.	<b>Ұлықпанова Ә.Ж., Жәнісова Б.Қ.</b> Қазақ және түрік поэзиясының үндестігі.....	113
15.	<b>Филипченко Е.В.</b> Черты «новой драмы» в раннем творчестве Генрика Ибсена.....	121
16.	<b>Чернышов М.Р.</b> Зачин англоязычного серийного детектива.....	127
17.	<b>Чэн Юйсяо</b> Особенности создания образности в русской и китайской фразеологии.....	141
18.	<b>Шушпанова М.А.</b> Мировая сказочная традиция в романах А.С. Байетт.....	147
19.	<b>Эрштейн М.О.</b> К проблеме творческого метода М. МакДонаха.....	155

