



---

Я. В. ПОГРЕБНАЯ

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА  
РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ:  
**проблемы и тенденции**

2017

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Министерство образования и молодежной политики  
Ставропольского края  
Государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Ставропольский государственный педагогический институт»

**Я. В. ПОГРЕБНАЯ**

**ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА  
РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ:  
проблемы и тенденции**

•

Уровень основной образовательной программы магистратура  
Направление 44.04.01 — «Педагогическое образование»  
Профиль: «Языковое и литературное образование»

Ставрополь, 2017

УДК 821. 11 Зарубежная литература  
ББК 83(2Рос=Рус)1  
П 43

Печатается по решению редакционно-издательского совета ГБОУ ВО  
«Ставропольский государственный педагогический институт».

Рецензенты: **Останкович А.В.**, доктор филол. наук, профессор (Северо-Кавказский федеральный университет, Ставрополь),  
**Манджиева Б.В.**, канд. филол. наук, доцент (Калмыцкий государственный университет, Элиста)

Научный редактор **Дворникова Е.И.**, доктор педагогических наук, доцент (Ставропольский государственный педагогический институт).

**П 43** **Погребная, Я.В.**  
Зарубежная литература рубежа XX–XXI веков: проблемы и тенденции : учебное пособие. Практикум / Я.В. Погребная [Текст].. — Ставрополь : Изд-во СГПИ, 2017. — 322 с.

ISBN 978-5-6040510-9-2

В учебном пособии анализируются актуальные тенденции развития современной зарубежной литературы: интеграция, глобализация и дифференциация мирового литературного процесса, синестезия научного и художественного мышления, публицистики и литературы, разных видов искусства в ойкумене художественной литературы, а также адаптируются к обсуждению на практических занятиях произведения зарубежных писателей рубежа XX–XXI веков: А. Нотомб (Бельгия), М.В. Лосье (Перу), Ч. Паланика (США), Дж. Кутзее (Австралия), Дж. Апдайк (США), С. Мрожека (Польша), М. Сутера (Швейцария), А. Барикко (Италия), Дж. Литтла (США-Франция). Предназначена для магистрантов, обучающихся по направлению 44.04.01. — «Педагогическое образование», профилю «Языковое и литературное образование», а также для студентов гуманитарных факультетов и читателей, интересующихся актуальными тенденциями развития мирового литературного процесса.

УДК 821. 11 Зарубежная литература  
ББК 83(2Рос=Рус)1

© Погребная Я.В., 2017.

ISBN 978-5-6040510-9-2

© Ставропольский государственный педагогический институт, 2017.

---

---

# СОДЕРЖАНИЕ

---

---

	К ВОПРОСУ ОБ ЭФФЕКТИВНЫХ МЕТОДИКАХ РЕОРГАНИЗАЦИИ СОДЕРЖАНИЯ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ДИСЦИПЛИН В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ . . . . .	5
	ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ . . . . .	11
<b>Тема 1.</b>	<b>Некоторые ведущие тенденции развития мирового литературного процесса и творчество русских писателей-билингвистов И. Бродского и В.В. Набокова: стихотворение И. Бродского «1972» и неизвестное интервью В. Набокова . . . . .</b>	<b>23</b>
	Актуальные тенденции развития мирового литературного процесса рубежа XX–XXI веков . . . . .	24
	Между двух континентов: «большое стихотворение» И. Бродского «1972» как отражение судьбы поэта. . . . .	30
	Неизвестное интервью с Владимиром Набоковым . . . . .	48
<b>Тема 2.</b>	<b>История XX века как история любви: романы М.В. Льюиса «Похождения скверной девчонки» и М. Кундеры «Невыносимая легкость бытия» . . . . .</b>	<b>72</b>
	История XX века как роман в жанре «love story»: роман М.В. Льюиса «Похождения скверной девчонки» . . . . .	73
	Самостоятельная разработка семинарского занятия. «Пражская весна» в романе М. Кундеры «Невыносимая легкость бытия»: судьбы героев в отношении к центральному событию романа . . . . .	89
<b>Тема 3.</b>	<b>Образ вымышленного мира в творчестве современных писателей: К. Саймака, Дж. Кутзее, Ю. Буйды . . . . .</b>	<b>94</b>
	Вымышленный мир как часть реального в романе Клиффорда Саймака «Заповедник гоблинов» . . . . .	95
	Вымышленная Империя и ее крах в романе Дж. Кутзее «В ожидании варваров» . . . . .	106

	Вымышленный мир как мифологическое отражение реального в книге новелл Юрия Буйды «Послание госпоже моей левой руке» . . . . .	137
<b>Тема 4.</b>	<b>Человек в поисках идентичности как центральная тема романов А. Нотомб и Ч. Паланика</b> . . . . .	146
	Проблема идентичности героя в романе А. Нотомб «Словарь имен собственных» . . . . .	146
	Самостоятельная разработка семинарского занятия. «Поиски идентичности в романе Ч. Паланика «Бойцовский клуб»» . . . . .	159
<b>Тема 5.</b>	<b>«Вечные образы» в современной художественной литературе: «Дон Жуан» Алессандро Барикко как компендий интерпретаций «вечного образа»</b> . . . . .	163
<b>Тема 6.</b>	<b>Проблема терроризма в современной зарубежной литературе: роман Дж. Апдайка «Террорист» и пьеса С. Мрожека «Прекрасный вид»</b> . . . . .	180
	Проблема разоблачения терроризма в социально значимом романе Дж. Апдайка «Террорист» . . . . .	181
	Приемы эстетики «театра абсурда» как способ разоблачения терроризма в пьесе С. Мрожека «Прекрасный вид» . . . . .	194
<b>Тема 7.</b>	<b>Проблема миграции в современной зарубежной литературе: образ иммигранта в романе М. Сутера «Кулинар»</b> . . . . .	203
<b>Тема 8.</b>	<b>Лермонтовский текст в современном романе: Б. Акунин «Герой иного времени», Дж. Литтелл «Благоволительницы»</b> . . . . .	222
	Лермонтовский текст в романе Анатолия Брусникина (Бориса Акунина) «Герой иного времени» . . . . .	223
	«Лермонтовский текст в романе Дж. Литтелла “Благоволительницы” и проблема идентичности героя». Самостоятельная разработка семинара . . . . .	235

---

---

# К ВОПРОСУ ОБ ЭФФЕКТИВНЫХ МЕТОДИКАХ РЕОРГАНИЗАЦИИ СОДЕРЖАНИЯ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ДИСЦИПЛИН В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ

---

---



В начале XXI века высшая школа оказалась в беспрецедентной ситуации, которая находит отдаленные и приблизительные аналогии только с тем периодом развития высшего образования, когда после изобретения И. Гутенберга рукописная книга уступила место печатной и, таким образом, значительно упростился процесс поиска и получения нужной информации. Хотя, бесспорно, в XV веке образование не носило массового характера, поэтому революционные изменения в области передачи и получения знания не определяли суть и направление текущих социально-исторических процессов. В современных условиях тотальной информатизации, возможности быстрого получения информации любого характера фактически в любой точке пространства, существенному, а порой, и кардинальному, обновлению должно подвергнуться не столько содержание образования, сколько сами методы и методики преподавания и обучения и в средней и в высшей школе. Методику преподавания речеведческих дисциплин, включая историко-литературные литературоведческие, необходимо реформировать и совершенствовать особенно тщательно и взвешенно, поскольку приобретение фактических знаний в этой области, хотя и сохраняет центрообразующее значение, все же не выступает главной стратегической целью, поскольку основные цели изучения историко-литературных дисциплин определяются их воспитательным и эстетическим значением и состоят в формировании активной гуманистической и гражданско-патриотической позиции, чувства ответственности за сохранение и приумножение культурного наследия, формировании художественного вкуса, культуры чтения, собственно побуждения к чтению.

Материалом, который лег в основу выработки концепции преподавания историко-литературных дисциплин в высшей школе, выступает комплекс методов и приемов, выработанный и апробированный автором на протяжении тридцати лет преподавания данных дисциплин в высшей школе, представленный в ряде опубликованных учебных и учебно-методических пособий, в том числе с Грифом УМО<sup>1</sup>, а также документы, регламентирующие современный образовательный процесс в высшей школе (ФГОСы, «Концепция преподавания русского языка и литературы в Российской Федерации» и ее общественное обсуждение, а также правительственные документы, предписывающие список мер по ее внедрению). Методами обработки и систематизации методического материала и накопленного практического опыта выступили общенаучные методы описания, анализа и обобщения эмпирического материала.

«Концепция преподавания русского языка и литературы в Российской Федерации» была утверждена распоряжением Правительства РФ 9 апреля 2016 года. Утверждению концепции предшествовало ее широкое общественное обсуждение, как подчеркнул 7 июля 2015 г. на заседании рабочей группы по разработке концепции Сергей Нарышкин (председатель ГД с 2011 по 2016 гг.): «...сама широта и сложность темы, за которую мы беремся, не терпит каких-либо кулуарных решений. Здесь затрагиваются не одни лишь вопросы образовательного процесса, подготовки учебно-методических материалов, но и интересы всего российского общества, причем не только нынешнего, но и будущих поколений»<sup>2</sup>. В утвержденном тексте «Концепции» в разделе «Значение учебных предметов «Русский язык» и «Литература» в современной системе образования» значение литературы как вида искусства и учебного предмета определено широко и емко, с полным осознанием того нравственно формирующего и воспитательного воздействия, которое литературное произведение оказывает на читателя: «Литература — это культурный символ России, высшая форма существования российской духовности и языка»<sup>3</sup>. Вместе с тем, в «Концепции» отчетливо сформулированы проблемы мотивационного и содержательного характера, с которыми сталкиваются преподаватели и ученики, а также студенты, в процессе изучения литературы. Первая существенная проблема вы-

1. Погребная Я.В. История зарубежной литературы Средних веков: учебное пособие. Гриф УМО. Ставрополь, 2011. 301 с.; Погребная Я.В. Актуальные проблемы современной мифологии: учебное пособие для магистратуры. ГРИФ УМО. Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2012. 372 с.; Погребная Я.В. Инновационные технологии в педагогическом образовании: практикум по зарубежной литературе средних веков и эпохи Возрождения в системе подготовки учителя словесника: учебно-методическое пособие. Ставрополь: Изд-во СГПИ, 2016. 200 с.; Погребная Я.В. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения. Учебное пособие. Изд. 1-е. М.: Флинта. Наука. 2017. 328 с.
2. Обсуждение концепции преподавания русского языка и литературы // Учительская газета. № 42 от 20 октября 2015 года // <http://ug.ru/archive/62345>
3. Концепция преподавания русского языка и литературы в Российской Федерации (утв. распо-

звана объективными социальными и техническими реалиями современности, в которой ориентация на прагматические потребительские ценности, ускоренный темп жизни и появление разнообразных носителей информации не способствуют возникновению настоящей, постоянной потребности в чтении, развитию художественного вкуса, хотя именно формирование читательской компетенции разработчики концепции преподавания литературы считают главной целью изучения литературы. Как подчеркнул А.Н. Архангельский, основной вопрос, на который должны ответить и разработчики «Концепции», и учителя, и родители — это «вопрос о том, как читать, как связать прочитанное со своей жизнью, как сохранить привычку к чтению на всю жизнь»<sup>4</sup>. Эту задачу можно в полной мере экстраполировать и на вузовское изучение историко-литературных курсов.

В качестве инструментов для решения поставленных задач и в «Концепции», в «Распоряжение Правительства РФ от 9 апреля 2016 г.»<sup>5</sup> и в «Плане мероприятий»<sup>6</sup> предлагается совершенствование методики преподавания литературы и применение инновационных методических приемов, внедрение цифровых технологий, более широкое и плодотворное использование возможностей региональной культурной среды — музеев, концертов, библиотек, театров, выставочных площадок. Не отрицая важности и результативности всех предложенных инструментов, особенно применения цифровых и интерактивных методов обучения как в школе, так и в вузе, позволю заметить, что названные инструменты скорее определяют форму подачи материала, чем собственно методы и приемы его анализа. Между тем, первая задача, с которой сталкивается преподаватель филологических литературоведческих дисциплин в вузе, состоит в очевидном противоречии между содержательным объемом той или иной историко-литературной дисциплины (как по русской, так и по зарубежной литературе) и тем количеством часов, которые отводятся на ее изучение.

В процессе общественных слушаний в Общественной палате РФ темы «Обсуждение проекта Концепции преподавания русского языка и литературы в образовательных организациях Российской Федерации» от 1 декабря 2015 года С.А. Зинин, доктор педагогических наук, про-

- 
4. Архангельский А.Н. «Хороший учебник литературы, так сказать, бетонирует дно. И помогает держать планку» // Интервью у классной доски. Беседовал Вс. Волков // Литература в школе. № 4. 2016. С. 4-5.
  5. Распоряжение Правительства РФ от 9 апреля 2016 г. № 637-р. «О концепции преподавания русского языка и литературы в Российской Федерации» // Система ГАРАНТ: <http://base.garant.ru/71380432/#friends#ixzz4oQuNo7Tn>.
  6. План мероприятий по реализации «Концепции преподавания русского языка и литературы в Российской Федерации», утвержденной распоряжением Правительства Российской Федерации от 9 апреля 2016 года, № 637-р. // <http://www.edustandart.ru/wp-content/uploads/2016/07/Plan-meropriyatij.pdf>.

фессор, Председатель Федеральной предметной комиссии по литературе, сопоставляя объем программных произведений для обязательно-го изучения с количеством отводимых на это изучение часов, разумно предположил, исходя из распространенного сейчас в организации процесса обучения способа решения проблем, что первым предложенным решением выступает «оптимизация», то есть сокращение: «Первое решение, как известно, это оптимизировать программу. Привести ее в соответствие, такая аккуратная очень формулировка: «привести в соответствие с часами, которые отводятся на нее»<sup>7</sup>. О той же возможности через соотнесение вариативной и основной ядерной части программы говорил и Д.П. Бак: «Нужно определить «золотой» список классики — мне это хорошо известно, потому что я преподаю 34-й год. А дальнейшая вариативная часть обязательно должна быть в школьном образовании. Нет цели изучить, подробно прочесть и понять абсолютно все. Цель другая — научить правильно понимать литературу, любить литературу»<sup>8</sup>. Но при этом конкретное применение «оптимизации» к содержанию как вузовских, так и школьных курсов литературы оказывается не только сложным, но и фактически неосуществимым процессом: иными словами, какие произведения каких писателей можно исключить из школьной или вузовской программы по литературе? Как замечает тот же С.А. Зинин, тот, кто решится взять на себя такую ответственность, «это какой-то русский лихой человек с большой дороги, которого все боялась наша интеллигенция на протяжении веков»<sup>9</sup>. Более того, значительное увеличение вариативной части программы приведет к утрате общих ценностных и культурных ориентиров, которые формируются прежде всего на основании приобщения к духовному, нравственному и историческому опыту народа, отраженного в его художественной литературе, то есть фактически к утрате единых нравственных принципов, консолидирующих народ и государство.

Не менее остро эта проблема стоит и в организации содержания той или иной историко-литературной дисциплины в терминах той сетки часов, которая отводится на ее изучение. В качестве способа решения проблемы можно предложить актуализацию не столько межпредметных, сколько внутрипредметных связей на поле сравнительно-го литературоведения. В эфире ТВ «Культура» в программе «Новости

7. Общественные слушания в Общественной палате РФ темы «Обсуждение проекта Концепции преподавания русского языка и литературы в образовательных организациях Российской Федерации» от 1 декабря 2015 года <http://uchitel-slovesnik.ru/data/uploads/obsugdenie-conceptcii/2/stenogramma.pdf>.

8. Разрабатывается концепция преподавания русского языка и литературы. Новости культуры. Эфир ТВ «Культура» от 06.07. 2015 г. 19-00. // [http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/136851](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/136851)

9. Общественные слушания в Общественной палате РФ темы «Обсуждение проекта Концепции преподавания русского языка и литературы в образовательных организациях Россий-

культуры» от 06.07.2015 г. Д.П. Бак — председатель рабочей подгруппы по разработке концепции преподавания литературы — тоже акцентировал внимание на необходимости актуализировать не только межпредметные, но и внутрипредметные связи в рамках сравнительно-исторического изучения литературы: «Нужно показывать, как русская литература связана с мировой и попытаться понять, как в середине XIX века она стала властительницей дум интеллигенции Европы и Азии»<sup>10</sup>. В процессе изучения историко-литературных дисциплин в вузе аспект сравнительно-исторического анализа как микро-, так и макро явлений литературного процесса необходимо актуализировать в еще большей степени, исходя из большей степени мотивированности и лучшей теоретической подготовки студентов-филологов сравнительно с школьниками.

Фундаментальной основой теории искусства как «социального действия», разработанной М.М. Бахтиным, выступала идея понимания произведения искусства как части «всей культуры эпохи», а именно идея «большого времени», как единства «процесса становления культуры человечества», направленного на постоянное развитие и обогащение новыми смыслами<sup>11</sup>. Осмысливая итоги развития мировой литературы XX века, Л.Г. Андреев приходит к следующему выводу: «Таким, образом, достигается синтез в природе искусства, как, впрочем, и духовной культуры в целом»<sup>12</sup>. Тенденция к объединению мирового литературного процесса приводит к выработке устойчивого эстетического концепта, общности тем, образов, сюжетов, мотивов, проблем и персонажей в творчестве писателей, принадлежащих к разным национальным литературам. Поэтому целесообразно выстраивать содержание разделов дисциплины «История литературы», включая историю русской и зарубежной литературы, исходя не из дифференциации литературного процесса, рассматривая историю национальной литературы автономно, но по общим проблемным направлениям (тема судьбы и преодоления власти обстоятельств, тема детства, тема молодого человека и его взросления, тема конфликта поколений, человек в поисках своего места в жизни, человек в эпоху социально-исторических катаклизмов), особенностям метода и жанра (трансформации классических типов художественного сознания реализма и модернизма и тенденции

ской Федерации» от 1 декабря 2015 года <http://uchitel-slovesnik.ru/data/uploads/obsugdenie-conceptii/2/stenogramma.pdf>

10. Разрабатывается концепция преподавания русского языка и литературы. Новостной репортаж Эфир ТВ «Культура» от 06.07. 2015 г. 19-00. // [http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/136851](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/136851)

11. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 350.

12. Андреев Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и модернизм) //Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учеб. пособие / Л.Г. Андреев, Г.К. Косиков, Н.Т. Пахсарьян и др.; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 2001. С. 293.

к их интеграции, историческая поэтика жанра и типология жанра романа, например, актуального для XX века романа-антиутопии), соответственно с типологией жанра (социальный роман, философский роман, детективный роман, фантастический роман, исторический роман, семейная хроника), особенностям организации текста (интертекстуальность и ее формы, миф и литература, фольклор и литература, история и литература, текст в тексте), учитывая функциональный критерий (массовая литература, литература и кино), в соответствии с ведущей философской концепцией (философия Просвещения и художественная литература, концепция «естественного человека» в художественной литературе, романтическая концепция свободы в художественной литературе, экзистенциализм и художественная литература). Адекватно отвечающей целям изучения данного раздела дисциплины представляется стратегия типологического сопоставления разнонациональных литератур на макро- и микроуровнях: от художественных течений и направлений, модификаций родо-жанровых явлений до развития отдельных тем и образов в творчестве различных писателей. Необходимо отметить, что тематическая организация историко-литературных курсов позволяет достаточно полно проанализировать значительное число художественных произведений, несмотря на небольшое количество часов аудиторной работы, запланированных программой.

Необходимо подчеркнуть, что тематическая организация историко-литературных курсов не означает игнорирование анализа мирового литературного процесса в контексте его взаимосвязей с текущей гражданской историей и развивающимся культурным процессом, равно как и исключение из числа актуальных проблемы национального своеобразия литературы и культуры, необходимости изучения и анализа национальной литературы как системного художественного единства, изучения аспекта взаимосвязей и взаимообогащения различных национальных литератур. Особенности национального менталитета, категория национального как эстетический фактор составляют исследовательскую доминанту при оценке художественного своеобразия и всемирного значения любой национальной литературы. Но при этом значение и роль отдельной национальной литературы могут быть осознаны только при условии ее анализа в контексте литературы мировой, равно, как и значение отдельного произведения или творчества отдельного писателя идентифицируются только при условии его рассмотрения как части мирового литературного процесса в целом.

Таким образом, воплощение «Концепции преподавания русского языка и литературы» не только насущная необходимость и важнейшая государственная образовательная задача, но долгосрочный креативный процесс в рамках педагогики сотрудничества, который открывает новые перспективы для изучения и преподавания литературы в школе и в вузе.

---

---

# ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ

---

---

Учебная дисциплина «Зарубежная литература XX–XXI веков: проблемы и тенденции» рекомендуется для изучения в магистратуре по специальности 44.04.01. — Педагогическое образование, по профилю «Языковое и литературное образование». Организация содержания учебной дисциплины, выбор тем, вопросов для обсуждения и заданий определяются целями освоения учебной дисциплины, ее местом в структуре учебного процесса, кругом тех общекультурных, образовательных, профессиональных и специальных компетенций, которые должны сформироваться у магистранта в результате освоения данной учебной дисциплины.

**Целями освоения дисциплины «Зарубежная литература XX–XXI вв.: проблемы и тенденции» являются:**

- формирование общекультурных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций в сфере профессиональной деятельности выпускника магистратуры, направленных на комплексное изучение содержания данной учебной дисциплины;
- формирование ряда общекультурных и профессиональных компетенций магистранта, направленных на повышение общего интеллектуального уровня, совершенствования и развития аналитических и исследовательских навыков;
- приобретение и продуктивное освоение предусмотренного программой объема знаний.

**Достижение поставленных целей реализуется путем решения следующих учебных задач:**

- формирование целостного представления об актуальных тенденциях развития мирового литературного процесса;
- формирование знания идеологических, философских и художественных основ для осуществления разнонаправленных тенденций к глобализации, интеграции национальных литератур и к их дифференциации путем автономизации и регионализации;
- формирование знания тенденций к синэстезии научного и художественного путей познания, публицистики и литературы, разных видов искусств как особенностей современного литературного процесса;
- формирование знания основ синкретизма родов и жанров литературы в творчестве современных зарубежных писателей;
- формирование умения определять жанровые особенности произведений современных зарубежных писателей;
- формирование умения идентифицировать философско-мировоззренческие основы творчества современных зарубежных писателей;
- формирование владения современным инструментарием анализа художественного творчества современных зарубежных писателей;
- формирование владения инструментарием современного художественного перевода как способа освоения произведений современной зарубежной литературы.

В системе подготовки магистра педагогического образования данная учебная дисциплина входит в модуль «Обязательных дисциплин», в варианттивную часть модуля.

**Для изучения данной учебной дисциплины необходимы следующие знания, умения и навыки, формируемые предшествующими дисциплинами:**

**Дисциплина:** «АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX–XXI ВЕКОВ В ШКОЛЕ И В ВУЗЕ»

**Знания:** закономерностей развития современного литературного процесса в отечественной литературе, типологических взаимосвязей русской и зарубежной литературы на современном этапе развития мирового литературного процесса в его синхроническом измерении.

Умения: идентифицировать разные типы типологических взаимосвязей и определять их значение в развитии современной русской и зарубежной литературы.

Навыки: исследовательской деятельности, направленной на анализ и интерпретацию художественных феноменов разного значения и масштаба, выступающих компонентами мирового литературного процесса.

Опыт деятельности: практический и исследовательский.

**Дисциплина: «ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЬНОМ КУРСЕ»**

Знания: закономерностей развития литературного процесса, типологических взаимосвязей русской и зарубежной литературы на разных этапах развития мирового литературного процесса в его синхроническом и диахроническом измерениях, истории типологических сближений, контактов и аналогий, творческого освоения наследия мировой литературы литературой русской.

Умения: идентифицировать разные типы типологических взаимосвязей и определять их значение в развитии русской литературы и творческой эволюции отдельных писателей и поэтов

Навыки: исследовательской деятельности, направленной на анализ и интерпретацию художественных феноменов разного значения и масштаба и относящихся к разным историческим эпохам.

Опыт деятельности: практический и исследовательский.

В системе подготовки магистра данная дисциплина формирует знания, умения и навыки, необходимые для освоения последующих учебных дисциплин:

- «Формирование читательской компетентности у школьников»
- «Чтение как социокультурный феномен»
- «Современный литературный процесс»
- «Новейшая русская литература в школе»
- «Сравнительно-историческое изучение литературы»

Изучение дисциплины «Зарубежная литература XX–XXI вв.: проблемы и тенденции» направлено на формирование у обучающихся следующих компетенций.

**Код компетенции (ПК–3)**

**СОДЕРЖАНИЕ КОМПЕТЕНЦИИ «СПОСОБНОСТЬ РУКОВОДИТЬ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТОЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ»**

В результате освоения компетенции магистрант:

**должен демонстрировать:**

- знание особенности развития современного литературного процесса;

- знание принципов и приемов анализа современного литературного процесса;
- знание стадияльной теории развития литературы;
- знание разновидностей типологических взаимосвязей;
- знание основ генетической, историко-литературной, типологической, историко-функциональной характеристики литературных явлений;
- знание современных концепций перевода как средства типологической взаимосвязи литератур.

**могут применять:**

- навыки владения современной теорией интерпретации произведения;
- навыки комплексного анализа художественных явлений;
- навыки анализа тенденций развития мирового литературного процесса.

**обладают умениями:**

- достигать обоснованных результатов комплексного анализа литературного процесса и его составляющих;
- дифференцировать разновидности типологических взаимосвязей разнонациональных литератур;
- прогнозировать тенденции развития мирового литературного процесса.

**Код компетенции ПК–4**

Содержание компетенции: «готовность к разработке и реализации методик, технологий и приемов обучения, к анализу результатов процесса их использования в организациях, осуществляющих образовательную деятельность»

В результате освоения компетенции магистрант

**должен демонстрировать:**

- знание разных методов и приемов, школ и концепций анализа литературного процесса в целом и отдельных произведений в частности;
- знание методик, методов и приемов анализа результатов процесса обучения;
- знание основных технологий и приемов изучения зарубежной литературы в школе и вузе.

**могут применять:**

- навыки современные исследовательские стратегии и технологии анализа произведения и мирового литературного процесса;

- навыки целостного анализа художественных явлений;
- навыки оценки результатов анализа произведений современной зарубежной литературы;

**обладают умениями:**

- достигать обоснованных результатов применения и оценки результатов применения современных исследовательских практик и технологий;
- комбинировать разные исследовательские стратегии и практики;
- добиваться объективной и полной оценки результатов применения современных технологий, практик и методик анализа произведений современной зарубежной литературы.

**Код компетенции: ПК–6**

Содержание компетенции: «готовность использовать индивидуальные креативные способности для самостоятельного решения исследовательских задач»

В результате освоения компетенции магистрант

**должен демонстрировать знание**

- содержания и тенденций развития мирового литературного процесса в объеме, необходимом для работы с информацией общекультурного и профессионального содержания;
- содержания дисциплины в контексте осуществления практического взаимодействия в языковой среде и в искусственно созданном языковом контексте;

**может применять:**

- различные формы, виды устной и письменной коммуникации на русском и иностранном языках в учебной и профессиональной деятельности;
- знания и навыки использования истории развития современной зарубежной литературы с применением знания русского и иностранного языков для проведения и организации научно-исследовательской и профессиональной деятельности;

**обладает умениями:**

- оперировать при освоении содержания дисциплины «Зарубежная литература XX–XXI вв.: проблемы и тенденции» русским и иностранным языком в объеме, необходимом для работы с информацией общекультурного и профессионального содержания;

- оперировать содержанием программных тем, приемами комплексного анализа литературных явлений рубежа веков;
- владения основными навыками общения на русском и иностранном языке в условиях межкультурной коммуникации, предусмотренными содержанием дисциплины «Зарубежная литература XX–XXI вв.: проблемы и тенденции»;
- адекватно понимать, получать и оценивать информацию в области профессиональной деятельности из профессиональных источников на русском и иностранном языках.

**Код компетенции: ПК–21**

Содержание компетенции: способность формировать художественно-культурную среду.

**В РЕЗУЛЬТАТЕ ОСВОЕНИЯ КОМПЕТЕНЦИИ МАГИСТРАНТ****должен демонстрировать:**

- знание тенденций развития образовательной среды в контексте содержания дисциплины «Зарубежная литература XX–XXI вв.: проблемы и тенденции»;
- знание способов достижения личностных, метапредметных и предметных результатов обучения учащихся в образовательной среде, опираясь на знание содержания дисциплины «Зарубежная литература XX–XXI вв.: проблемы и тенденции»;
- знание механизмов достижения качества учебно-воспитательного процесса средствами преподаваемых учебных предметов, актуализируя знания по дисциплине «Зарубежная литература XX–XXI вв.: проблемы и тенденции»;
- знание принципов научного анализа закономерностей развития образовательной среды с целью прогнозирования достижений личностных, метапредметных и предметных результатов обучения учащихся, актуальных для дисциплины «Зарубежная литература XX–XXI вв.: проблемы и тенденции».

**может применять**

- в практической профессиональной деятельности приобретенные знания;
- приобретенные навыки анализа и интерпретации современного художественного произведения для форми-

- рования художественного вкуса и развития читательской культуры у школьников старших классов;
- применять исследовательский инструментарий сравнительного литературоведения к анализу современных произведений художественной литературы.

**обладает умениями**

- организовывать учебно-просветительскую работу, транслировать приобретенные знания в кружках по интересам;
- формировать читательские кружки, проводить читательские конференции;
- формировать культурную среду;
- формировать компетентного читателя;
- прививать школьникам любовь и интерес к чтению и желание транслировать приобретенные знания и навыки читательской культуры.

**Код компетенции СК-1**

Содержание компетенции: «способность анализировать литературные процессы, пользуясь системой основных понятий и терминов литературоведения, ориентироваться в основных этапах истории науки и вопросах современного литературоведения»

Содержание компетенции: способность формировать художественно-культурную среду.

**В РЕЗУЛЬТАТЕ ОСВОЕНИЯ КОМПЕТЕНЦИИ МАГИСТРАНТ**

**должен демонстрировать**

- знание особенностей и тенденций развития современного литературного процесса за рубежом;
- знание основных методов, течений, школ и направлений современного литературного процесса;
- знание творчества ведущих зарубежных писателей;
- знание отечественной периодики и СМИ, задачей которых является освещение современного литературного процесса за рубежом.

**может применять**

- способности к синтезу академических и инновационных исследовательских стратегий к анализу литературных явлений и процессов;
- знание основных этапов развития литературы и литературоведческой науки для идентификации явлений современного литературного процесса;

- знание стратегий современного литературоведения для анализа произведений современной зарубежной литературы.

**обладает умениями**

- владения навыками понимания, описания и анализа произведений современной зарубежной литературы;
- владения навыками идентификации явлений современного литературного процесса;
- навыками применения информационных и цифровых технологий для анализа произведений современной зарубежной литературы;
- навыками синтеза академических и инновационных методов исследования для анализа явлений современного литературного процесса за рубежом.

Учебные, образовательные и общекультурные задачи, решаемые в ходе освоения данной дисциплины, определили принципы формирования содержания и селекцию учебного материала, актуализируемого в процессе изучения дисциплины «Зарубежная литература XX–XXI вв.: проблемы и тенденции».

Данное учебное пособие предназначено для подготовки магистрантов к практическим занятиям. Учитывая многообразие и сложность развития современного литературного процесса важно было максимально полно представить тенденции его развития, показать современную модификацию основных литературных жанров, в первую очередь — жанра романа, новых героев современной зарубежной литературы, новые проблемы, поднимаемые в современных художественных произведениях. Необходимо было также учитывать заметно расширившуюся географию современного литературного процесса, охватывающего страны Ближнего и Дальнего Востока (О. Памук (Турция), Х. Мураками, Рю Мураками (Япония), Гао Синцзян (Китай)), Африки (Н. Градимер (ЮАР)), Австралии (Дж. Кутзее). Заметную роль в современном литературном процессе играют писатели из стран восточной Европы (М. Кундера (Чехия, Франция), М. Павич (Сербия), С. Мрожек (Польша)). Таким образом, происходит формирование новой литературной зоны, отмеченной одновременно разнонаправленными тенденциями развития: к глобализации и интеграции, и регионализации и дифференциации. Содержание дисциплины выстраивалось максимально репрезентативно, учитывая сложность и неоднозначность процессов развития современных литературы и искусства.

Дисциплина «Зарубежная литература XX–XXI вв.: проблемы и тенденции» выступает обобщающей по отношению к базовым историко-литературным курсам: «Истории русской литературы» и «Истории зарубежной литературы». Содержание дисциплины, таким образом, направлено на ин-

теграцию по признакам сходства и различия разнообразных компонентов литературного процесса от типа художественного мышления до конкретного художественного произведения, как в синхроническом, так и в диахроническом аспектах.

В аспекте актуализации межпредметных связей изучение данной дисциплины способствует обогащению и углублению знаний по страноведению, культурологии, философии, истории искусств и осознанию места литературы в ряду других видов искусства. Принимая во внимание тот факт, что в содержании дисциплины справедливо отводится значительное место теории перевода, как средству контактных типологических взаимосвязей литератур, данная дисциплина соприкасается с курсом иностранного языка, а также разнообразными разделами курса «Современного русского языка», изучаемыми как в бакалавриате, так и в магистратуре.

Освоение содержания данной дисциплины способствует формированию и развитию этно-национальной толерантности, бережного отношения к культурному наследию человечества, преодолению националистических тенденций в отношении к собственному и инациональному культурному наследию.

Содержание дисциплины строится на взаимодополнении теоретического материала и прикладного анализа. В базовых историко-литературных дисциплинах монографический анализ доминирует над типологическим, поэтому данная дисциплина, опираясь на опыт монографического анализа художественного явления, направлена на дополнение его компаративистским аспектом.

Приобретение профессиональных компетенций направлено на формирование и развитие навыков самостоятельного научного исследования в области истории литературы и литературоведческой компаративистики, способности самостоятельно находить, определять и решать конкретную исследовательскую задачу, а также — дать будущим магистрам целостное представление о мировом литературном процессе в аспектах типологических взаимосвязей от прямых литературных контактов и влияний до типологических схождений и аналогий. Ни одна творческая и в том числе писательская индивидуальность, равно, как ни одно художественное произведение не существует в мировом художественном процессе изолированно от других художественных явлений, вступая в диалог как с уже сформировавшейся мировой художественной традицией, так и с будущей, формирующейся сейчас.

Выбирая темы для практических занятий, следовало учесть необходимость показать те связи с традицией, которые работают в ойкумене современного литературного процесса, показать, как тенденции, созревшие в истории литературы XX века, полностью сформировались и стали доминирующими на рубеже XX–XXI веков. Поэтому в качестве первой темы занятия предлагается анализ творчества русских писателей-билингвистов: И. Бродского и В.В. Набокова. Наследие Набокова актуализировалось в

начале XXI века, благодаря публикации неоконченного романа «Лаура и ее оригинал» (2009), а также появлением в 2014 году неизвестного интервью В.В. Набокова израильской журналистке Нурит Берецки. Тому же принципу следует построение содержания темы «Образ вымышленного мира в творчестве современных писателей: К. Саймака, Дж. Кутзее, Ю. Буйды», при изучении которой предлагается анализ трех способов порождения новой реальности — методами фэнтези (К. Саймак), методом художественного проектирования (Дж. Кутзее), методом иносказания (Ю. Буйда). При этом роман К. Саймака «Заповедник гоблинов» (1968) приобрел актуальность на рубеже XX–XXI веков на волне массового интереса к фэнтези. При этом необходимо отметить, что билингвизм, бывший исключительным явлением в истории литературы XX века, перестает быть прецедентом в веке XXI: Дж. Литтелл (США–Франция), М. Кундера (Чехия–Франция), А. Нотомб (Бельгия–Япония), А. Рой (Индия), С. Рушди (Индия–Пакистан–Англия) — примеры современных писателей-билингвистов.

Содержание некоторых избранных для анализа на практических занятиях тем раскрывается с привлечением типологически сходных художественных явлений из современной русской литературы, с тем чтобы показать включенность русской литературы в общие тенденции развития мирового литературного процесса и активизировать навыки типологического анализа в рамках методологии сравнительно-исторического литературоведения. Так, одна из тем практических занятий, посвященная анализу роли и значения лермонтовского текста в современном романе, раскрывается на материале романа современного американско-французского писателя Дж. Литтелла «Благоволительницы» (2006) и на материале романа Б. Акунина «Герой иного времени» (2010).

Половина практических занятий носит инновационный характер и проводится в форме турнира ораторов («Человек в поисках идентичности как центральная тема романов А. Нотомб и Ч. Паланика»), занятия-дискуссии («Проблема терроризма в современной зарубежной литературе: роман Дж. Апдайка «Террорист» и пьеса С. Мржека «Прекрасный вид»), круглого стола («Образ вымышленного мира в творчестве современных писателей: К. Саймака, Дж. Кутзее, Ю. Буйды»), открытой кафедры («Проблема миграции в современной зарубежной литературе: образ иммигранта в романе М. Сутера «Кулинар»). Инновационные интерактивные формы проведения и организации работы магистрантов на практических занятиях способствуют активизации познавательной деятельности, стимулируют к развитию креативных способностей магистрантов, а также способствуют приобретению полезного методического опыта, который может быть применен в будущей профессиональной деятельности магистрантов. Кроме того в конце каждого занятия магистрантам предлагается выполнить итоговые задания, направленные на контроль владения компетенциями, а также инновационные творческие задания, направленные на развитие креативных способностей.

В системе занятий в магистратуре по программе «Педагогическое образование», теоретическое содержание дисциплины полностью уравновешено его адаптацией на практике. Такая дистрибуция содержания дисциплины предоставляет преподавателю возможность реализовать специфичность магистерского образования, в полной мере осуществить адекватный перевод теоретических знаний в область практического литературоведческого анализа, то есть достичь продуктивного качества приобретенного магистрантами знания. Кроме того, продуктивное знание будет гармонично дополнено актуализацией ранее приобретенного репродуктивного: итоговый, обобщающий характер дисциплины позволяет осуществить в ретроспективном порядке актуализацию ранее приобретенных фактических знаний, а также уже выработанных компетенций в области осуществления практического литературоведческого анализа. Однако обращение к ранее изученным историческим периодам в развитии всемирной литературы, равно, как и репрезентация уже известных из историко-литературных дисциплин и из истории отечественной и зарубежной литератур произведений, не означает их репродуктивного повторения. Содержание дисциплины, направленной на актуализацию одного из классических и чрезвычайно перспективных методов исследования литературного процесса, творчества отдельного художника, равно как и автономно рассматриваемого произведения (произведений), предполагает сопоставительный анализ отечественной и зарубежной литератур в различных аспектах и на разных уровнях синхронического взаимодействия.

При отборе произведений для анализа на практических занятиях учитывались не только актуальные тенденции развития мирового литературного процесса, но читательские предпочтения и интересы магистрантов. Таким образом, содержание дисциплины представлено романами и интервью В. Набокова, лирикой И. Бродского (концептуальным стихотворением «1972», написанном на двух континентах), романом М.В. Льюиса (Перу – Испания) «Записки скверной девчонки», М. Кундеры (Чехословакия – Франция) «Невыносимая легкость бытия», романом-фэнтези К. Саймака (США) «Заповедник гоблинов», романом Дж. Кутзее (ЮАР – Австралия) «В ожидании варваров», книгой Ю. Буйды (Россия) «Послание госпоже моей левой руке», романом А. Нотомб (Бельгия) «Словарь имен собственных», Ч. Паланика (США) «Бойцовский клуб», А. Барикко (Италия) «Дон Жуан», Дж. Апдайка (США) «Террорист», пьесой С. Мрожека (Польша) «Прекрасный вид», романом М. Сутера (Швейцария) «Кулинар», П.П. Зюскинда (Германия) «Парфюмер. История одного убийцы», Дж. Литтелла (США – Франция) «Благоволительницы», Б. Акунина (Россия) «Герой иного времени».

С целью стимуляции учебных, образовательных и креативных видов деятельности некоторые темы предлагаются магистрантам для самостоятельной разработки и представления на семинарском занятии:

- «Пражская весна»<sup>1</sup> в романе М. Кундеры «Невыносимая легкость бытия»: судьбы героев в отношении к центральному событию романа;
- «Поиски идентичности в романе Ч. Паланика «Бойцовский клуб»»;
- «Лермонтовский текст в романе Дж. Литтелла «Благоволительницы» и проблема идентичности героя».

Целью практических занятий по специальной дисциплине «Зарубежная литература XX–XXI вв.: проблемы и тенденции» выступает, таким образом, выработка соответствующих профессиональных компетенций и общекультурных компетенций в области научно-исследовательской, педагогической и проектной деятельности.

Практические занятия по данной специальной дисциплине вместе с самостоятельной контролируемой работой составляют единую систему практического освоения магистрантом теоретического содержания дисциплины. Темы практических занятий не дублируются в самостоятельной контролируемой работе. Оба типа работы направлены на развитие разных профессиональных и общекультурных компетенций магистранта в процессе освоения дисциплины. Так работа магистранта на практических занятиях, в первую очередь, направлена на развитие профессиональных компетенций, на способность применения и адаптации теоретических знаний к анализу конкретных художественных явлений и текстов художественных произведений, в то время, как самостоятельная работа студента актуализирует не столько аналитическое, сколько поисковое начало и направлена на работу с первоисточниками и библиографиями и способствует развитию не только профессиональных, но и общекультурных компетенций.

1

«Пражская весна» — период либерализации в Чехословакии с 5 января по 21 августа 1968 года, связанный с избранием первым секретарём ЦК КПЧ Александра Дубчека и его реформами, направленными на расширения прав и свобод граждан и децентрализацию власти в стране. Период политического либерализма в Чехословакии закончился вводом в страну более 300 тыс. солдат и офицеров и около 7 тыс. танков стран Варшавского договора в ночь с 20 на 21 августа.

---

ТЕМА 1.

**НЕКОТОРЫЕ ВЕДУЩИЕ  
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ  
МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО  
ПРОЦЕССА И ТВОРЧЕСТВО  
РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ-  
БИЛИНГВИСТОВ И. БРОДСКОГО  
И В.В. НАБОКОВА:**

**стихотворение И. Бродского «1972»  
и неизвестное интервью В. Набокова**

---



**Форма занятия:** семинар.

**Методы учебной деятельности магистрантов:** индивидуальные и групповые, работа в парах и небольших группах, выполнение письменного домашнего задания, конспектирование указанных источников, самостоятельная работа с произведениями художественной литературы и публицистики.

**Методы литературоведческого анализа:** биографический, историко-литературный, сравнительно-исторический, феноменолого-герменевтические методы, применяемые в описательной поэтике.

**Вопросы для обсуждения.**

1. Каковы ведущие тенденции развития мирового литературного процесса на рубеже XX–XXI веков? В чем выражается его диалектика? Как взаимодействуют разнонаправленные тенденции?
2. Почему на рубеже XX–XXI веков приобретает актуальность творчество русских писателей-билингвистов В.В. Набокова и И.А. Бродского?
3. Каково значение стихотворения «1972» в поэтическом наследии И. Бродского? Охарактеризуйте интертекстуальное поле стихотворения и его образный строй. В чем особенности композиции и строфики стихотворения? Каковы жанровые параметры «большого стихотворения» в наследии Бродского? Как метатекст творчества

- Бродского способствует пониманию смысла стихотворения «1972»?
4. Какими произведениями В.В. Набокова, ранее не публиковавшимися, отмечен рубеж XX–XXI веков? Как Набоков определяет свою писательскую идентичность в интервью Нурит Березки? Каковы основные темы интервью? Какова связь интервью с эстетической концепцией В.В. Набокова и его идентификацией как писателя?

## МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ

### **Актуальные тенденции развития мирового литературного процесса рубежа XX–XXI веков**

Своеобразие литературного процесса конца XX – начала XXI веков определяется взаимодействием нескольких противоположных тенденций: с одной стороны, это тенденция к интеграции разных национальных литератур, их продуктивному взаимодействию, направленному на разработку общих тем и коллизий, актуальных для данного культурно-исторического периода, с другой, — это не менее значимая и действенная тенденция к дифференциации национальных литератур, к поиску и манифестации национальной идентичности в культуре и литературе. Наряду с разнонаправленными процессами глобализации и дифференциации мирового литературного процесса развитие всемирной литературы продолжает определяться взаимным антагонизмом и взаимным обогащением реалистического и нереалистического типов художественного сознания. Причем, если первый достаточно консервативен в выборе средств художественной выразительности, жанрово-родовой идентификации литературных произведений и принципах и приемах создания образов человека и мира в произведении художественной литературы, то второй чрезвычайно динамичен и представлен парадигмой сменяющих друг друга художественных направлений от авангарда и модернизма до неореализма, «нового журнализма» и постмодернизма.

Современный историк и исследователь зарубежной литературы XX века И.В. Кабанова указывает: «При всей существенной разнице в истории и облике отдельных национальных литератур — французской, итальянской, английской, немецкой, американской, — при всех различиях, обусловленных языком, они столетиями развивались в тесном взаимодействии, так что давно составляют некое единство, и творчество Данте, Шекспира, Гете и Бальзака в равной степени является частью общеевропейских культурных ценностей»<sup>1</sup>. В зарубежной литературе уже в начале XX века наметилась отчетливая тенденция объединения мирового процесса развития культуры и литературы. Национальные и языковые границы, и ранее не

имевшие для европейской литературы определяющего значения, во второй половине XX века фактически утрачивают актуальность. Известный афоризм Гете, что полностью понять писателя можно, только побывав на его родине, приобретает характер метафоры, а не буквального указания. Если феномен Дж. Конрада (Джозефф Конрад — псевдоним Теодора Юзефа Конрада Коженёвского (1857–1924), английского англоязычного писателя польского происхождения) или Лотреамона (настоящее имя Изидор Люсьен Дюкасс (1846–1870), уроженец столицы Уругвая Монтевидео, писавший по-французски, по-испански и по-английски, но получивший известность как французский поэт, благодаря «Песням Мальдорора» (1869) были для литературы XIX века исключением, то XX век стал в истории культуры эпохой «бесприютных скитальцев»: Т. Тзара (настоящее имя — Сами Розеншток (1896–1963) французский поэт, румынского происхождения, писавший по-французски) и С. Беккет (ирландский писатель и драматург (1906–1989), писавший по-английски и по-французски), В. Набоков (русский и американский писатель (1899–1977), писавший по-русски и по-английски) и И. Бродский (русский и американский поэт (1940–1996), писавший по-русски и по-английски), Х. Кортасар (аргентинский писатель (1914–1984), писавший по-испански, но живший и работавший в Париже) и Э. Ионеско (французский драматург румынского происхождения (1909–1994), писавший по-французски) и С. Вальехо (перуанский поэт (1892–1938), в 1923 году эмигрировавший в Париж) — вот далеко не полный перечень художников, поменявших не только отечество, но порой и язык. Х. Кортасар шутливо замечал, что вопрос о причинах отъезда из Аргентины, непременно задаваемый ему журналистами, в конце концов будет поставлен последним интервьюером — апостолом Петром у райских врат. Самый знаменитый роман Набокова «Лолита», написанный по-английски, сначала был издан во Франции (в издательстве «Олимпия-пресс», 1955), а затем при поддержке английского писателя Г. Грина — на второй родине писателя, в 1959 году, в США. Набоков сам осуществил перевод романа на русский язык, а фактически написал его по-русски заново, русскоязычная версия романа была опубликована в США, в издательстве «Федра», в 1967 году. Единство мирового литературного процесса приводит к выработке устойчивого эстетического концепта, общности тем, образов, сюжетов, мотивов, проблем и персонажей в творчестве писателей, принадлежащих к разным национальным литературам. В качестве общезначимого социального феномена уже после Первой мировой войны выступил феномен «потерянного поколения», который получил художественное раскрытие в литературах США (Э. Хемингуэй, Дж. Дос Пассос, Ф.С. Фицджеральд), Великобритании (Р. Олдингтон),

1.

Кабанова И.В. Введение к практикуму по зарубежной литературе XX века // Зарубежная литература XX века: практические занятия / под ред. И.В. Кабановой. М.: Флинта: Наука, 2009. С. 12.

Франции (А. Барбюс, Л.Ф. Селин). Тем же статусом общности для мирового литературного обладают тема противопоставления судьбы и свободы преодоления власти обстоятельств, получающая художественную разработку как у писателей-реалистов (Т. Уайлдер «Мост короля Людовика Святого», 1927), так и в творчестве писателей-экзистенциалистов (Ж.-П. Сартр «Мухи», 1943; А. Камю «Чума», 1947), равно как и в модернистском романе (К. Воннегут «Сирены Титана», 1959), не теряет актуальности разработка темы детства и становления личности, причем, не только и не столько в рамках жанра романа воспитания (Н.Х. Ли «Убить пересмешника», 1960), но в жанре философской притчи (У. Голдинг «Повелитель мух», 1963) и психологической повести (Ф. Мориак «Маргышка», 1951; Дж. Селинджер «Над пропастью во ржи», 1951); продолжает разрабатываться тема социализации человека со сверхъестественными способностями (П.С. Вежинов «Барьер», 1976; «Белый ящер», 1977, «Озерный мальчик», 1978; С. Кинг «Мертвая зона», 1979, «Воспламеняющая взглядом», 1980). Помимо общезначимых для мирового человеческого сообщества тем в художественной литературе разных стран разрабатываются одни и те же жанры и направления: модернистский роман в литературе начала XX века, жанр романа-антиутопии на протяжении всего XX века и в начале XXI века: от романа-антиутопии «Мы» Евгения Замятина (1921) до романов-антиутопий рубежа веков — Дж. Барнса «Англия, Англия» (1998), Т. Толстой «Кысь» (2000), Д. Быкова «Эвакуатор» (2005); произведения, отражающие «магический реализм» как тип художественного сознания (Г.Г. Маркес, М.А. Астуриас, К. Фуэнтес, А. Карпентер, К. Абэ, Дж. Фаулз); драмы направления «театр абсурда» (Э. Ионеско, С. Беккет, Ж. Жене, Сл. Мрожек), и романы в рамках движения «новый роман» (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, К. Симон, В. Вульф). При этом в мировом литературном процессе остается актуальной традиционная типология жанра романа: фантастический роман, исторический роман, семейная хроника, учитывается и функциональный критерий (массовая литература, литература и кино), и принцип соответствия ведущей философской концепции (экзистенциализм и художественная литература). Ни одна национальная литература не существует изолированно от мирового литературного процесса: в 2000 году Нобелевской премией по литературе был отмечен китайский писатель, эмигрировавший во Францию, Гао Синцзянь (р. 1940), а в 2012 другой китайский писатель — Мо Янь (р. 1955), в 2006 этой награды удостоился турецкий писатель Орхан Памук (р. 1952). Еще в начале XX века, благодаря творчеству Я. Кавабата (1899–1972) и Р. Акутагава (1925–1989), японская литература стала неотъемлемой частью мирового литературного процесса, и закрепила этот статус, когда мировое признание получили романы Ю. Мисима «Золотой храм» (1956), К. Абэ «Женщина в песках» (1962), Кэндзабуро Оэ «Опоздавшая молодежь» (1962), «Игры современников» (1979). Открывший мировому читателю Индию Р. Тагор — писатель, поэт, философ, общественный деятель — способствовал включению Индии в мировой литературный процесс. Сов-

ременная индийская писательница, пишущая по-английски А. Рой (р. 1961) способствует активизации этого процесса. Фундаментальной основой теории искусства как «социального действия», разработанной М.М. Бахтиным, выступала идея понимания произведения искусства как части «всей культуры эпохи», а именно идея «большого времени», как единства «процесса становления культуры человечества», направленного на постоянное развитие и обогащение новыми смыслами<sup>2</sup>.

Однако концепция художественной интеграции национальных литератур не означает, что мировой литературный процесс можно воспринимать вне контекста его взаимосвязей с текущей гражданской историей и развивающимся культурным процессом. Героев Дж. Сэлинджера и Дж. Апдайка, Дж. Гарднера и Дж. Керуака нельзя изолировать от американской действительности 60-ых годов, движения нонконформизма, битничества, культуры рок-н-ролла, а позже хиппи и классического рока. Поданный в ореоле литературных реминисценций, опоэтизированный ими сюжет «Лолиты» В. Набокова разворачивается на фоне американской действительности 50-ых годов, антитеза повседневной пошлости быта и высокой поэзии бытия героев создает сатирический эффект. Реалистический роман Сэлинджера «Над пропастью во ржи» представляет собой другой вариант реакции на американский рационализм и конформизм 50-ых годов, реализованный в тотальном бунте главного героя. Анализ трансформации жанра антиутопии в роман целесообразно произвести, опираясь на методологическую базу сравнительно-исторического литературоведения, на основе сопоставлении английской и американской антиутопии в творчестве О. Хаксли, Дж. Оруэлла, Р. Брэдбери, К. Воннегута, Дж. Барнса и закономерно завершить выводами о типологии жанра и особенностях его конкретно национальных вариаций. «Только историзм способен избавить нас от «мещанства в науке», к которому я отношу вкусовщину, краснбайство, поиски эффектных концепций и в конечном счете — крайний субъективизм. История не только мать истины, но и исходная точка для художественных оценок произведения искусства», — указывал Д.С. Лихачев<sup>3</sup>.

Образ героя-современника, в его различных типологических разновидностях, обусловленных концепцией человека в конкретно-национальной литературе, складывается в результате суммы дифференциальных и интегральных признаков: разочарованный герой потерянного поколения — лейтенант Генри из романа Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!», раздавленный бесчеловечной социальной системой землемер К. — герой неоконченного романа Ф. Кафки «Замок», технократический герой швейцарского писателя М. Фриша («Номо Faber») и подверженный рефлексии Итен Хоули — герой романа «Зима тревоги нашей» американского писа-

2.

3.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 350.  
Лихачев Д.С. О филологии. М.: Высшая школа, 1989. С. 38.

теля Дж. Стейнбека, интеллектуалы и мыслители аргентинца Х. Кортасара и люди действия англичанина Г. Грина, — составляют единый собирательный образ человека XX века, взаимно дополняя или взаимно оттеняя друг друга.

Необходимо подчеркнуть, что особенности развития литературного процесса рубежа XX–XXI веков определяются взаимодействием произведений ныне здравствующих классиков, таких как японский писатель Кэндзабуро Оэ (р.1935), лауреат Нобелевской премии 1994 года, американская негритянская писательница Тони Моррисон (р. 1931), лауреат Нобелевской премии 1993 года, перуанский писатель Марио Варгас Льюса (р.1936), лауреат Нобелевской премии 2010 года, или австралийский писатель Джон Кутзее (р. 1940), лауреат Нобелевской премии 2003 года и современных молодых писателей. Объектом литературоведческого анализа в современной мировой литературе выступают не только явления, уже ставшие фактами истории искусства и литературы, место и значение которых в парадигме художественного процесса уже определилось, но развивающиеся, динамичные художественные течения и методы, еще не получившие в системе культуры окончательной идентификации, например творчество Ч. Паланика, А. Нотомб, А. Барикко, Ф. Бегбедера, А. Рой, Э. Элинек и других современных писателей...

Назрела настоятельная необходимость расширения границ самого понятия «мировая литература». В советское время формирование истории зарубежной литературы XX века было подчинено внешним идеологическим задачам. В истории зарубежной литературы XX века намеренно замалчивались некоторые художественные процессы (литература и музыка битников и хиппи или рок-культура), игнорировались крупные эстетические явления (например, «Лолита» В.В. Набокова), в то время как произведения искусства незначительные по своим эстетическим достоинствам, но идеологически близкие коммунистической доктрине, выдвигались абсолютно необоснованно на передний край культуры. В течение последних двадцати лет возникшая абберация постепенно снимается, истинные культурные ценности занимают принадлежащее им по праву место. Процесс переоценки ценностей находит выражение не только в изменении концепции истории культуры, но и в обновлении и обогащении путей и методов описания и исследования как самого процесса развития культуры, так частных способов и приемов анализа конкретного явления культуры, определенно художественного произведения. При этом, один путь анализа произведения дополняется и обогащается другим: методология постфрейдизма и концепция архетипов К.-Г. Юнга, направленная на идентификацию мифоритуального смыслового пласта и определения его эстетической функции в структуре целого, удачно дополняется концепцией деконструкции текста, разработанной Ж. Дерридой; структурный анализ может сочетаться с интерпретацией содержания произведения в терминах «новой критики» или рецептивной эстетики. Сочетание различных методов и приемов анализа

произведения расширяет горизонты его понимания и возможности его интерпретации.

Мировой литературный процесс XX века определяется взаимодействием и взаимообогащением двух типов художественного сознания: реализма и модернизма, в последние два десятилетия — постмодернизма. Эволюция этих художественных систем, их конкретно-родовое и жанровое воплощение в разных видах искусства выступает объектом исследования при сравнении художественных произведений, принадлежащих к разным национальным культурам. Писатели-реалисты XX века в США, изображающие человека в поисках совершенства, человека под давлением обстоятельств (Т. Уайлдер, Т. Уильямс, Дж. Апдайк, Дж. Сэлинджер, Дж. Гарднер), адаптируют различные приемы и принципы модернистского письма к реалистическому повествованию, обращаясь как к опыту французского «нового романа», так и к восточной классической и современной культуре, в то время как Н.Х. Ли, Дж. Стейнбек, А. Миллер остаются в границах реалистических принципов и приемов создания образа действительности и человека. Английские писатели Дж. Фаулз, Г. Грин, У. Голдинг организуют развитие сюжета таким образом, что реально-повествовательный, событийный уровень повествования и прочтения проецируется в иносказательно-аллегорический, философски-обобщенный. В латиноамериканском романе «магического реализма» представлен иной путь ремифологизации культуры, чем в английском романе-притче: текст романа порождается на основе взаимодействия «своего» и «чужого», представленного целым рядом мифологических, фольклорных и художественных текстов, взаимопроникновения событий текущей и минувшей истории собственной страны и мира в целом. Но специфику национальной литературы, особенности типологических разновидностей реализма, модернизма и постмодернизма, массовой культуры можно выявить и обозначить только в процессе сопоставления и сравнения типологически сходных, но национально различных явлений культуры. Так, английский «новый роман», опираясь на категориальные для жанра приемы «потока сознания» и свободной композиции, будет стремиться все же к созданию характера (В. Вульф «Миссис Дэллоуэй», 1925, «На маяк», 1927), в то время как во французском «новом романе» будет декларироваться отказ от персонажа и истории (А. Роб-Грийе «В лабиринте», 1959; Н. Саррот «Золотые плоды», 1964).

Для художников XX века актуальна тенденция автометаописания, равно как анализа критического и собственно литературоведческого чужих произведений. Феномен человека второй половины XX века нередко обозначается термином «homo legends» (человек читающий). История французского «нового романа» тесно связана с эпохой становления структурализма, журналом «Тель Кель», публицистической и научной деятельностью Р. Якобсона, К. Леви-Стросса, Р. Барта, Ю. Кристевой, Ц. Тодорова, А.-Ж. Греймаса. Ф. Соллерс выступал и как критик-литературовед и как автор экспериментального романа «Рай» (1973). Ортодоксальное развитие

этот принцип получил в литературе постмодернизма и в романе сербского писателя М. Павича «Хазарский словарь» (1984). Этот роман Л.Г. Андреев охарактеризовал как полное воплощение как отрицательных, так и положительных тенденций развития постмодернизма: «...замена текста комментарием к нему, рассуждением о нем, выхолащивание живой творческой энергии абстрактной рефлексией, игрой, различными интеллектуальными концепциями и парадигмами — общеизвестная, навязчивая тенденция в движении культуры XX в., ставшая одним из главных признаков постмодернизма»<sup>4</sup>. Вместе с тем, романы современных писателей: П. Зюскинда, Ч. Паланика, А. Нотомб, А. Барикко, Ф. Бегбедера, А. Рой, — обнаруживают тенденцию к синтезу реалистической детерминированности характеров героев и художественных приемов, разработанных в модернизме XX века, равно, как и к синтезу разных видов искусства и синкретизму жанров и родов литературы.

Но тенденции глобализации мирового литературного процесса не отменяют актуальности исследования национального своеобразия литературы и культуры, необходимости изучения и анализа национальной литературы как системного художественного единства, изучения аспекта взаимосвязей и взаимообогащения различных национальных литератур. Особенности национального менталитета, категория национального как эстетический фактор составляют исследовательскую доминанту при оценке художественного своеобразия и всемирного значения любой национальной литературы. Но при этом значение и роль отдельной национальной литературы могут быть осознаны только при условии ее анализа в контексте литературы мировой, равно, как и значение отдельного произведения или творчества отдельного писателя идентифицируются только при условии его рассмотрения как части мирового литературного процесса в целом.

### **Между двух континентов: «большое стихотворение» И. Бродского «1972» как отражение судьбы поэта**

Слушай, дружина, враги и братие!  
Все, что творил я, творил не ради я  
славы в эпоху кино и радио,  
но ради речи родной, словесности.

И. Бродский. «1972»

«Я — еврей, русский поэт и американский гражданин», — так отвечал Бродский на вопросы о том, где он чувствует себя на Родине<sup>5</sup>. Истинной Родиной поэта, его настоящим домом была речь, причем, речь, осмысленная не как инвариант некоторого конкретного языка, а речь — как свойство мышления, как способность и особенность чело-

века, как некий высший дар человеку. Бродский как поэт и переводчик, свободно пишущий на двух языках — русском и английском, особенно остро и полно ощущал это свойство речи — быть одновременно предельно конкретной, даже ситуативной, и абсолютно абстрактной, метафизически универсальной. Еще на заре европейской цивилизации, в период Раннего средневековья, и во время ее расцвета — в эпоху Возрождения, отводя в образовании и воспитании приоритетную роль таким дисциплинам, как грамматика, риторика, философия, педагоги и мыслители руководствовались тем, что именно способность к членораздельной речи отличает человека от животного, а, следовательно, делает человека человеком.

У Бродского в позднем эссе «Поклониться тени» (1986), написанном по-английски, есть небольшой анализ стихотворения его любимого поэта Уинстона Одена, даже не анализ, а ассоциативные вопросы, вызванные цитатой «время, боготворит язык» (из произведения «Памяти У.Б. Йейтса»): «“обожествление” — это отношение меньшего к большему. Если время боготворит язык, это означает, что язык больше, или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства. Так меня учили, и я действительно так чувствовал. Так что если время — которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество, — боготворит язык, откуда тогда происходит язык? Ибо дар всегда меньше дарителя. И не является ли тогда язык хранилищем времени? И не поэтому ли время его боготворит? И не является ли песня или стихотворение, даже сама речь — игрой, в которую язык играет, чтобы реорганизовать время?»<sup>6</sup> Язык, как вместилище времени, как вместилище эпохи, как разрозненный хор частных судеб гармонируется словом поэта, когда звучит речь поэтическая, причем, неважно, на каком именно конкретном языке.

Род своих занятий во время печально знаменитого судебного процесса по обвинению в тунеядстве в 1964 году Бродский определил, отвечая на вопросы судьи так:

Судья: А вообще какая ваша специальность?

Бродский: Поэт, поэт-переводчик.

Судья: А кто это признал, что вы поэт? Кто причислил вас к поэтам?

Бродский: Никто. (Без вызова). А кто причислил меня к роду человеческому?<sup>7</sup>

Бродский был осужден на максимально возможный срок по обвинению в тунеядстве — на пять лет принудительных работ. Вмешательство обще-

4. Андреев Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: учеб. пособие / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 292.

5. Лосев Лев. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, ЖЗЛ, 2008. С. 33.

6. Бродский И. Поклониться тени. Эссе. СПб.: Азбука классика, 2006. С. 88.

7. Лосев Лев. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, ЖЗЛ, 2008. 447 с. <http://www.litmir.me/br/?b=97623&p=25>.

ственности и особенно авторитетнейшего и влиятельнейшего «друга СССР» Ж.-П. Сартра, накануне по политическим соображениям левого толка отказавшегося от Нобелевской премии, который недвусмысленно предупредил, что на Европейском форуме делегация советских писателей может оказаться в сложном положении из-за дела Бродского, привели к тому, что в 1965 году Бродский был освобожден. Жить на Родине ему оставалось семь лет. В 1972 году поэта вынудили уехать, как выяснилось позднее — навсегда.

В наследии Бродского есть стихотворение «1972» — стихотворение-год, стихотворение-дата, посвященное переводчику с английского Виктору Гольшеву (род. 1937), который в будущем переведет эссе Бродского «Шум прибора» (1983, рус. пер. 1992) и «Меньше единицы» (1986, рус. пер. 1993). Переводы романов и новелл Трумена Капоте, Роберта Пена Уоррена, Кена Кизи, выполненные Виктором Гольшевым, сегодня считаются образцовыми. Кто читал в его переводах философскую притчу «Мост короля Людовика Святого» Торнтона Уайлдера или антиутопию «1984» Джорджа Оруэлла, тот, наверное, поймет, что речь идет об осуществлении мечты переводчика адаптировать иноязычный текст к русской речи и русской культуре так, чтобы тот перестал восприниматься, как переводной, чтобы у читателя возникла иллюзия, будто переведенный с другого языка роман, на самом деле изначально написан на его родном языке. Свой переводческий путь Виктор Гольшев начал в 1961 году с перевода рассказа Дж. Сэлинджера «A Fine Day for Bananafish» (в переводе Гольшева «Лучший день банановой рыбы»). Смысловым центром новеллы выступает рассказ Сеймура о рыбке-бананке (особого вида сельди, называемого в США — «банановой»), которая, наглотавшись бананов, не может вылезти из своей пещерки и погибает там. Рыбка-бананка, которая хочет поглотить больше, чем возможно, — прозрачная метафора общества потребления, стремящегося только к удовлетворению только материальных потребностей, и тем самым обрекающего себя на гибель. И Бродский, и его единомышленники-поэты, а особенно переводчики, отличались стремлением гармонизировать рациональную и иррациональную, материальную и духовную стороны жизни, как соединяются в совершенном переводе два языка, образуя единую общечеловеческую, понятную носителям разных языков речь — речь поэзии. Не случайно Гольшев заметил, что «паршивую книгу перевести хорошо нельзя»<sup>8</sup>.

Стихотворения, написанные до 1972, а именно в период с 1964 по 1971, вошли в сборник с показательным названием «Конец прекрасной эпохи», созданные после 1972, а именно в период с 1972 по 1976, составили уже следующий сборник «Часть речи».

Свое назначение как поэта и человека Бродский со свойственными ему лаконизмом и символической многозначностью, основанной на таком лексическом явлении, как омонимия, выразил в названии сборника «Часть речи» (1977). Омонимы — это слова, которые звучат или пишутся одинаково, но при этом обозначают разные предметы. Части речи — это существительные, глаголы, предлоги, союзы, но части речи — это и владеющие речью лю-

ди. Необыкновенно яркий, запоминающийся образ возникает из сближения разных, не связанных понятий, которые обозначаются, тем не менее, одним и тем же словом — омонимом. В поэтическом мире Бродского омонимы, разные слова и предметы, становятся единым целым, приобретая символическую мощь и эстетическую новизну. Вот как в стихотворении «1972» обыгрывается значение омонимов «материя», одно слово обозначает ткань, полотно и материю, а второе — философскую категорию, ткань мироздания:

Бей в барабан о своем доверии  
к ножницам, в коих судьба *матери*  
скрыта. Только размер потери и  
делает смертного равным Богу.

Ножницы судьбы одинаково властны и над судьбой отдельного человека — материей его бытия, нитью его частной и индивидуальной жизни, и над судьбами мироздания, материи как Вселенной.

В том же стихотворении в игре омоформ (темень-темя в единственном числе Родительного падежа) выражен мотив приближающегося и неотвратимого конца:

В мыслях разброд и разгром *на темени*.  
Точно царица -- Ивана в тереме,  
чую дыхание смертной *темени*  
фибрами всеми и жмуть к подстилке.

Это сближение смыслов через акцентирование слов-омонимов, их обозначающих, позволяет увидеть источник наступающей темноты — темноты кончины, не эстраполируемый вовне, а заключенный внутри смертного материального тела:

время нашло, наконец, искомое  
лакомство в твердом моем затылке.

Острейшим образом, физически, а не умозрачительно поэт чувствует течение времени, определяя, что середина жизни уже пройдена. В жизни Бродского совершенно потрясающим образом пространство и время действительно обретают смысловое единство, образуя настоящий хронотоп судьбы поэта. В этой судьбе телесное неотделимо от духовного, а метафизическое озарение достигается путем строгого анализа физических ощущений:

8.

«Паршивую книгу перевести хорошо нельзя». Виктор Голышев. Интервью с Еленой Калашниковой от 21 июня 2008 г. Русский журнал. [http://www.litkarta.ru/dossier/golyshev-kalashnikova-interview/dossier\\_967](http://www.litkarta.ru/dossier/golyshev-kalashnikova-interview/dossier_967).

Сердце скачет, как белка, в хворосте  
ребер. И горло поет о возрасте.  
Это — уже старение.

Бродский был очень тяжело болен. Он перенес четыре инфаркта в 1976, 1985, 1994 годах, последний, случившийся 28 января 1996 года, его сердце уже не смогло выдержать. Первый сердечный приступ Бродский пережил 14 февраля 1964 года в тюремной камере, когда находился под следствием по обвинению в тунеядстве. Диагноз, поставленный тогда в тюрьме, — стенокардия, не был приговором, однако, при таком заболевании сердца каждый прожитый день действительно мог оказаться последним. Л. Лосев в литературной биографии Бродского<sup>9</sup> приводит фрагмент из во многом автобиографического романа Дж. Кутзее «Молодость» (2002), в котором некоторый молодой человек, знающий стихи Бродского, слушает передачу о ссылке поэта, и пытается представить себе его жизнь и тяжелый труд: «В цикле «Поэты и поэзия» рассказывают о русском, Иосифе Бродском. Обвиненный в тунеядстве, Иосиф Бродский был приговорен к пяти годам исправительных работ в лагере в Архангельской области, на ледяном севере. Срок наказания еще не истек. Пока он сидит в тепле своей лондонской комнаты, попивая кофе, жуя десерт (изюм с орешками), человек его возраста, поэт, как и он, целыми днями пилит бревна, старается хоть как-то подлечить обмороженные пальцы, обматывает тряпками рваные сапоги, питается рыбьими головами и капустным супом.

«Так чёрен, как внутри себя игла», — пишет в одном из своих стихотворений Бродский. Никак эта строка не идет у него из головы. Если он сосредоточится, сосредоточится по-настоящему, и станет делать это ночь за ночью, на него снизойдет благодать вдохновения, и он сможет создать что-то под стать этой строке. Ведь есть же в нем это, он знает, и воображение его окрашено так же, как у Бродского. Но как потом слова его смогут прийти до Архангельска?

Одни лишь услышанные по радио стихи, и больше ничто, наделяют его знанием Бродского, исчерпывающим знанием. Да, именно на это и способна поэзия. Поэзия есть истина. А вот Бродский о нем, живущем в Лондоне, не знает ничего. Как сообщить ему, замерзающему, что он с ним, рядом, день за днем?»<sup>10</sup> Оставив в стороне нелепые неточности, явно навеянные русской лагерной литературой, хорошо известным в англоязычном мире «Одним днем Ивана Денисовича», обратим внимание на чувство сопричастности к судьбе поэта, на акцентировании роли и значения поэзии, как важнейшей и самой точной возможности понять и услышать другого человека, потому что поэзия — это высшая форма истины и мера человечности. Необходимо подчеркнуть, что Бродский высоко оценил прозу Дж. Кутзее. «Только он и имеет право писать прозу после Беккета», — заметил Бродский<sup>11</sup>.

Когда Бродский отбыл первый год по пятилетнему приговору на принудительных работах, Анна Ахматова при встрече, отметив его одарен-

ность, обаяние, привлекательность, почувствовала и трагическую обреченность и сказала, что еще один год в ссылке поэт не выдержит. Врач, посетивший Бродского в первый месяц ссылки, оставил такое заключение: «Ничего остро угрожающего в тот момент в его сердце не было, кроме слабо выраженных признаков так называемой дистрофии сердечной мышцы. Однако было бы удивительно их отсутствие при том образе жизни, который у него был в этом леспромхозе... Представьте себе большое поле после вырубki таежного леса, на котором среди многочисленных пней разбросаны огромные каменные валуны... Некоторые из таких валунов превышают размером рост человека. Работа состоит в том, чтобы перекачивать с напарником такие валуны на стальные листы и перемещать их к дороге... Три-четыре года такой ссылки — и вряд ли кто-либо сегодня слышал о поэте...»<sup>12,13</sup>. Может быть, поэтому Бродский особенно чувствовал, физически ощущал ход времени, отмечая новое Рождество новым стихотворением, стремясь остановить мгновение, остро чувствуя, что одно неповторимое мгновение и его жизни и жизни человечества:

Квадрат окна. В горшках — желтофиоль.  
Снежинки, пронсящиеся мимо...  
Остановись, мгновенье! Ты не столь  
прекрасно, сколько ты неповторимо  
(«Зимним вечером в Ялте»)

Может, в этом и состоял «рационализм» поэзии, в котором некоторые критики, например Дмитрий Быков, и сегодня упрекают Бродского.

Изгнание из Отчизны не мыслится Бродским как обретение нового дома, а как обретение того места, где он встретит смерть:

Ветрено. Сыро, темно. И ветрено.  
Полночь швыряет листву и ветви на  
кровлю. Можно сказать уверенно:  
здесь и скончаю я дни, теряя  
волосы, зубы, глаголы, суффиксы...

9. Лосев Лев. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, ЖЗЛ, 2008. 447 с. <http://www.litmir.me/br/?b=97623&p=25>.

10. Кутзее Дж. Молодость. <https://www.litmir.me/br/?b=16278&p=21>.

11. Лосев Лев. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, ЖЗЛ, 2008. 447 с. <http://www.litmir.me/br/?b=97623&p=25>

12. Чуковская Л.К. Отрывки из дневника. М.: Время, 2010. 672 с. // Иосиф Бродский. Записки (1963-1972). С. 87.

13. Хотя сам Бродский, вспоминая период ссылки, указывал: «Один из лучших периодов в моей жизни. Бывали и не хуже, но лучше — пожалуй, не было» (Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998, С. 89). Парадокс в этом высказывании не было никакого — Бродский открыл для себя Одену, обосновал для себя законы поэтического искусства, был радушно встречен жителями совхоза, получил личное пространство и время для переводов и раздумий.

Стихотворение «1972», соединяющее два этапа жизни Бродского, два жизненных пространства, протянувшееся, как мост, между двумя странами, через океан, который, как писал Бродский, «не вычерпать, чтобы сблизить два континента», занимает особое место в творчестве Бродского.

Старение! Возраст успеха. Знания  
правды. Изнанки ее. Изгнания.  
Боли. Ни против нее, ни за нее  
я ничего не имею, —

эти строчки из стихотворения «1972» определяют его ключевую тему. Поэту тогда было 32 года. По нынешним меркам, то ли в силу того, что продолжительность жизни несколько увеличилась, то ли потому, что люди сейчас взрослеют позже и медленнее, тридцать два — это возраст юноши. Бродский измерял время своей жизни иначе. Поэт двигался по времени жизни особо, ритм этого движения был синхронизирован с ритмом движения эпохи, с большим временем развития мироздания. Бродский, наверное, наиболее остро по сравнению со своими самыми одаренными современниками чувствовал насколько точно и необратимо вписана его частная, индивидуальная судьба в общие судьбы мира, удивительно интенсивно проживая каждую минуту своей жизни, осмысливая это проживание в стихах, переводах, эссе, позже в лекциях по мировой литературе и стихосложению, прочитанных в ведущих университетах США (Мичиганском, Колумбийском и Нью-Йоркском) и Британии в годы эмиграции, начавшейся как раз в 1972 году. И само это стихотворение было начато 18 декабря 1972 года в Советском Союзе, а закончено уже после 4 июня того же года в Вене, в Лондоне, в Энн-Арборе — городе, где находится Мичиганский университет, когда поэта вынудили уехать из СССР, поставив перед выбором: эмиграция или «горячие денечки» (такой метафорой в КГБ называли допросы и принудительное обследование в психбольнице). Вспоминая об отъезде Бродского, Виктор Топоров пишет: «В семидесятые-восьмидесятые, прощаясь с уезжающими друзьями, мы прощались с ними навсегда (если, конечно, сами не сидели на чемоданах), проводы становились поминками, да и сами отъезжающие испытывали своего рода «малую смерть», прерывая (казалось, навеки) многолетние связи и отбывая словно бы не в другую страну, а в иной мир»<sup>14</sup>. Метафора «малой смерти» неразрывно связана с ключевой темой стихотворения — старением, как приближением смерти.

Тема старения возникает уже в начале стихотворения:

Старение! Здравствуй, мое старение!  
Крови медленное струение, —

и продолжает развиваться, когда племя «младое и незнакомое», «жужжащее, как насекомое» противопоставляется самому поэ-

ту и его поколению, и когда выявляются физические признаки старения и обнаруживаются его метафизические свойства:

Все, что я мог потерять, утрачено  
начисто. Но и достиг я начерно  
все, чего было достичь назначено.

Процесс старения изображается в стихотворении как процесс физиологический и физически неприглядный, как процесс распада, ведущий к гибели, к физической смерти. Первые строфы стихотворения изобилуют физиологическими подробностями: «сердце скачет, как белка, в хворосте ребер», «крови медленное струение», «некогда стройное ног строение мучает зрение», «в полости рта не уступит кариес Греции древней», «смордно дыша и треща суставами». В первой строфе начало старения изображено, как замедление скорости течения жизни, как начало действия силы трения, которое неизбежно закончится полной остановкой:

Птица уже не влетает в форточку.  
Девушка, как зверь, защищает кофточку.  
Подскользнувшись о вишневую косточку,  
я не падаю: сила трения  
возрастает с паденьем скорости.  
Сердце скачет, как белка, в хворосте  
ребер. И горло поет о возрасте.  
Это — уже старение.

Возникающий в следующей строке образ скачущего сердца продолжает тему движения, как движения жизни, на которое распространяется действие механической силы трения, то есть сердце должно под действием общих законов устройства физического мира остановиться, как и движение материальной жизни, жизни тела. Сравнение источенных кариесом зубов с источенными временем развалинами древнегреческих строений выводит индивидуальные ощущения и фиксацию признаков старения и начинающегося распада конкретного смертного материального тела из момента настоящего времени и времени личной судьбы на уровень, сопрягающий время конкретной человеческой жизни сообщим временем жизни человечества, причем, начинается строфа с обращения к собственному телу, к его прошлому: «Тело в страстях раскаялось. // Зря оно пело, рыдало, маялось», — но через метафору, вызывающую в сознании читателя образ греческих развалин, распад и завершение конкретной телесной

жизни начинает мыслиться в категориях большого времени, как часть общего процесса старения и постепенного исчезновения человеческих цивилизаций, состоящих из совокупности таких вот частных человеческих жизней. В первой строфе признаки старения показаны сначала, как внешние: «Птица уже не влетает в форточку. // Девица, как зверь, защищает кофточку.» Птица прочитывается в данном контексте как носитель вести и как символ полета, вдохновения, начала, поднимающего творца над его телесным составом, И образ птицы, не посещающей лирического героя, и яростно сопротивляющейся девицы с первых строк вводят в стихотворение тему утраты, развивающейся сначала на смысловом уровне утраты молодости, начала старения и приближения кончины, замедления скорости жизни, начала действия силы трения. Кроме того, названные в первых двух строках птица и зверь маркируют в аспекте принадлежности небо и землю, верх и низ, как координаты мироздания, и отсутствие одного и недоступность другого в этом контексте прочитывается как синоним изолированности, замкнутости в себе, в собственном процессе старения, представленного в первых семи строфах стихотворения материально-телесный распад. В этом контексте важно проакцентировать значение вещи, детали предметного мира — вишневой косточки, поскользнувшись о которую, лирический герой обнаруживает замедление скорости жизни и начало действия силы трения. Вишневое дерево в фольклоре (а фольклорная тема будет развиваться в последующих строчках стихотворения) славянских народов выступает метатезой невинной девушки, ждущей замужества<sup>15, 16</sup> или оберегом от темных сил, с этой целью у дома высаживался вишневый сад (мотив сада возникнет в стихотворении в восьмой строфе). В Британии (а стихотворение написано в момент соединения русской и английской частей жизни поэта) по вишневым косточкам гадали, чтобы определить срок замужества<sup>17</sup>. Д. Медриш, раскодируя мифопоэтический смысл образа вишневого сада в комедии А.П. Чехова, выявляет семантику образа вишни и вишневого сада в фольклоре: «Уже само определение — «вишневый» — в русском фольклоре имеет идеальный, качественно-оценочный смысл, оно из того же ряда, что и эпитеты золотой, серебряный, жемчужный. Приведем пример наиболее наглядный:

Ай, ты, верба, ты верба моя,  
Золотая верба, вишневая!

Прямолинейное понимание образа здесь привело бы к бессмыслице («верба... вишневая»). С вишней, вишеньем связываются в русской народной лирике ощущения радости и счастья<sup>18</sup>. В подборке «Лирика русской свадьбы» приводятся сравнения невесты с цветущей вишней<sup>19</sup>. С.Г. Лазутин, анализируя роль растительной символики в народной лирической песне, указывает: «Например, очень часто символом девушки в них являются белая береза, калина, малина и сладка вишня»<sup>20</sup>, подчер-

кивая, что двугеройных лирических песнях в роли жениха и невесты, девицы и молодца, жены и мужа, часто действуют сокол и вишня. В совместной работе Е.М. Мелетинского, С.Ю. Неклюдова, Е.С. Новика имеется ссылка на анализируемые А.Н. Веселовским тексты фольклорных песен, в которых «имеются параллели не только между субъектами (лес-парень; вишня, калина, рябина, черемуха-девица и т.д.), но и между объектами действия и между некоторыми признаками субъекта («явор шумит, а милый журит», «вишня клонится до корня, а Марися до батьки», «зеленый» коррелирует с «веселым» и т.п.)<sup>21</sup>. С.Г. Лазутин приводит народную примету: птица клюет вишню — парень сватается к девушке<sup>22</sup>. Образ вишневой косточки в стихотворении, таким образом, развивает тему отказа девушки, утраты любви, кроме того, герой спотыкается не о плод вишни, а о ее косточку, то есть об уже мертвую вишню, исчезнувший плод. Мифопоэтическое значение вишневой косточки в стихотворении, таким образом, работает на развитие темы утраты, как утраты молодости, любви, поскольку мифопоэтическое значение вишневого дерева соотносит его с женским началом и счастливым браком, а уже во второй стихотворения возможность любви отрицается и объясняется наступлением возраста старения («и горло поет о возрасте»). Однако, немаловажно подчеркнуть, что в стихотворении присутствует образ вишневой косточки, а не плода, что, таким образом, подчеркивает общую тему распада плоти, материально телесного состава, знаменующего приближение конца, причем, в контексте физиологического изображения этого процесса в стихотворении, образ косточки вишни ассоциируется с костями умершего человека, оставшимися после исчезновения плоти. Уже в первой строфе появляется как развитие этой темы метафора «в хворосте ребер», а во второй строфе пораженные кариесом, разрушающиеся зубы сравниваются с руинами античных строений. Кроме того, метафора «хворост ребер» подчеркивает их хрупкость, равно, как и сравнение с античными развалинами показывает, как глубока степень обветшалости.

15.

По народным приметам славянских народов первая встреча девушки и юноши под вишневым деревом сулит им счастье и благополучие, в относительно новой казачьей песне «Вишня белоснежная» вишневое дерево символизирует невесту в доме.

16.

Согласно буддийской легенде мать Будды Майя родила его, держась за ветку вишни Сала, или же вишня Сала, признав божественность матери, склонилась к ней ветвь со своими плодами, чтобы облегчить роды.

17.

Следовало, съев вишни, посчитать косточки, оставшиеся на тарелке, и последняя указывала, каким будет замужество.

18.

Медриш Д. Литературная и фольклорная традиции. Вопросы поэтики. Саратов. Изд-во: Саратовского университета, 1980. С. 155.

19.

Лирика русской свадьбы. Издание подготовила Н.П. Колпакова. Л.: Наука (Серия «Литературные памятники»), 1973. С. 52. №97.

20.

Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора : учеб. пособие для филол. фак. ун-тов. М.: Высш. школа, 1981. 221 с. <http://infololib.info/philol/lazutin/index.html>.

21.

Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994, С. 44.

22.

Лазутин С.Г. Ук. источник.

И. Служевская, анализируя стихотворение «1972» в контексте творческой эволюции Бродского, указывает, что к ключевым темам философской лирики поэта (жизнь, смерть, Всевышний), здесь добавляется новая — потеря: «Утрата здесь — одна из земных гарпий старения, боли, смерти. Жизнь есть неумолимое превращение «мокрой гортани» в «мертвую натуру», тела — в “голую вещь”»<sup>23</sup>. Эта тема распыления плоти, обнажения кости заявлена в начале стихотворения в символическом образе вишневой косточки и находит развитие в одной из заключительных строф. Наступающее омертвление, воплощаемое в постепенной утрате собственной плоти («теряя волосы, зубы»), изображается Бродским в тринадцатой строфе стихотворения как превращение человека из плоти и крови в голую вещь, обнажившиеся после истаивания и потери плоти кости:

Вот оно — то, о чем я глаголаю:  
о превращении тела в голую вещь!

В тринадцатой строке подводится итог описанию процесса старения, показан окончательный распад тела, его исчезновение. Но в последующих заключительных строках стихотворения изображается процесс возвращения к жизни после пережитых распада и смерти. Поэтическое воплощение этого процесса в ткани (языковой материи стихотворения) осуществляется через актуализацию не фольклорных, а античных реминисценций, также заявленных в начале стихотворения.

Заявленные в первых строках и строфах стихотворения реминисценции из античной мифологии, фольклора, дополняются в середине стихотворения реминисценциями из древнерусской литературы. Художественная функция реминисценций из чужого произведения состоит в расширении смыслового поля произведения, в актуализации подтекста. Фольклорные реминисценции из русской сказки возникают уже в четвертой строфе стихотворения, дополняя античные, прозвучавшие одной строфой ранее: «Точно царица — Ивана в тереме, чую дыхание смертной темени». В контексте мифопоэтического ореола образа вишневой косточки ожидание жениха царицей прочитывается как опровержение счастливой сказочной развязки: вместо свадьбы, венчающей объединение героев сказки, ожидания лирического героя разрешатся наступлением конца. Фольклорная схема, заданная сказочной реминисценцией, опровергается обстоятельствами личной судьбы, развитием темы старения, как приближения не счастливой развязки, а неизбежного конца — смертной темени. Но фольклорные реминисценции находят продолжение в композиционно значимой — восьмой строфе стихотворения.

Восьмая строфа композиционно и семантически значима, поскольку именно на нее приходится половина стихотворения. Вместе с тем, особый характер рифмовки восьмистишия в редакции Бродского: АААВСССВ акцентирует значение половины в каждой строфе, поскольку новая рифма

приходится на четвертую, серединную строку строфы. Так, в первой строке стихотворения таким образом выделяется строка: «я не падаю: сила трения...» Слово трение рифмуется со словом старение, образом, выступающим в стихотворении одним из ключевых. Причем дактилическая рифма построена по принципу буквального повторения звукового комплекса одного рифмующегося слова в другом, и точном повторении суффикса и окончания. В контексте показа утраты, как распада собственного состава телесного и языкового в одиннадцатой строфе стихотворения перечислены в одном ряду однородных членов волосы, зубы, глаголы, суффиксы. Поэтому способ выделения слов рифмой выступает в стихотворении не формальным, а семантическим. В стихотворении «1972», описывающем разделение жизни на русский и американский период, на восходящий период и нисходящий, на молодость и старость, акцентируется значение композиционного центра, категории половины. В пятнадцатистрофном стихотворении Бродского середина приходится на середину восьмой строфы, на строчку: «Всякий распад начинается с воли». Восьмая строфа знаменует переключение из настоящего момента времени, связанного с фиксацией и описанием примет старения, во время прошедшее, ретроспективное возвращение в детство, в школьные годы. Именно здесь звучит афоризм, выученный в «школьном садике» о распаде, начинающемся изнутри, а не по воле обстоятельств, и распаде, охватывающем сначала духовную сферу, а потом переходящем на материальный телесный человеческий состав, состав материального смертного тела. Именно эта строфа завершается фольклорным возгласом: «Дайте выйти во чистое поле!», начатый народным обращением: «друзья-касатики». Чистое поле в русском фольклоре и в литературе выступало символом простора, свободы, воли. Переключки омонимов — воля, как качество человека, с утраты которого начинается гибель, и воля — как фольклорный синоним свободы, проакцентирована рифмой «с воли — поле». Обращение к ретроспекции собственной судьбы, осуществленное на фольклорной ноте, к тому же обращение к ее истокам, к истинам, выученным в начале жизни, сообщает личной судьбе символически обобщенный смысл.

В стихотворении «1972», Бродский отчетливо разделяет свою жизнь на период до изгнания и после, второй период только начинается, а первый нуждается в осмыслении, в подведении итогов. Это дантовская ситуация в жизни поэта, середина которой определена не стечением обстоятельств, а следствием осознанного нравственного выбора — выбора служения слову, который выступает формой высшего служения Отчизне и одновременно выполнения своего высшего назначения. Частная судьба становится, таким образом, отражением судьбы исторической, предметом не только индивидуальной рефлексии, но и полем для поиска и установления общих

23.

Служебская И. Бродский: от христианского текста к метафизике изгнания // Звезда. 2001. №5. Журнальный зал. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2001/5/sluj.html>.

тенденций и закономерностей судьбы человека в конкретную историческую эпоху. В стихотворении итог жизни до изгнания подводится двойко в аспектах глубоко личностном, исповедальном и в аспекте всеобщем. Вот итог личной судьбы до изгнания:

Я был как все. То есть жил похожею  
жизнью. С цветами входил в прихожую.  
Пил. Валял дурака под кожей.  
Брал, что давали. Душа не зарилась  
на не свое. Обладал опорой,  
строил рычаг. И пространству впору я  
звук извлекал, дуя в дудку полую.  
Что бы такое сказать под занавес?!

В следующей строфе фольклорные реминисценции сменяются реминисценциями из древнерусской литературы и обращение к остающимся уже носит характер глобального обобщения:

Слушай, дружина, враги и братие!  
Все, что творил я, творил не ради я  
славы в эпоху кино и радио,  
но ради речи родной, словесности.  
За какое реченье-жречество  
(сказано ж доктору: сам пусть лечится)  
чаши лишившись в пиру Отечества,  
нынче стою в незнакомой местности.

Реминисценции из «Слова о полку Игореве», связанные с пересечением границы своего мира и вступления в «землю незнаемую», в «Слове», оставшейся за Доном, в стихотворении Бродского — за океаном, явственно прочитываемые в обращении к дружине, врагам и братьям, находят развитие в следующей строфе: «черпая кепкой, что шлемом суздальским, // из океана волну, чтоб сузился, // хрупая рыбу, пускай сырая». Реминисценции из «Слова», как истока и источника русской литературы, ситуацию изгнания и расставания с Отчизной переносят из пространственного измерения во временное: это расставание с многовековой русской культурой, с русской словесностью, создавшей поэта, частью которой не только в измерении текущего времени, но и в «большом времени» ее исторического становления и развития поэт себя осознает. Кроме того, акцентирование водной преграды, отделяющей один континент от другого, находящее параллели в «Слове», спроецированное на мотивы старения и приближающейся кончины («Речь о саване // еще не идет. Но уже те самые, // кто тебя вынесет, входят в двери»), может быть прочитано в контексте мифологических аллюзий — водная преграда отделяет мир живых от мира мертвых. Мотив отсчета оставшихся лет

жизни находит воплощение в звучании крика кукушки и появления особого органа слуха, который будет слышать тишину небытия:

Даже кукушки в ночи звучание  
трогает мало — пусть жизнь оболгана  
или оправдана им надолго, но  
старение есть отрастанье органа  
слуха, рассчитанного на молчание.

В контексте уже отмеченных реминисценций из «Слова» кукованье кукушки чрезвычайно значимый образ, соотносимый с метафорой, характеризующей плачущую об Игоре на стене Путивля Ярославну.

Фольклорные реминисценции и реминисценции из древнерусской литературы приходятся на середину стихотворения и направлены на осмысление личной судьбы в литературе, как части общей судьбы отечественной словесности. Реминисценции из античной литературы и мифа, как общего наследия человечества, обрамляют стихотворение, придавая обобщению собственной судьбы следующий, более емкий смысловой виток. Первые аллюзии на античные развалины появляются в третьей строфе стихотворения. В предпоследней строфе античные реминисценции конкретизируются в образах мифа:

Точно Тезей из пещеры Миноса,  
выйдя на воздух и шкуру вынеся...

Погружение в мир воспоминаний и собственных физических ощущений, в мир фольклора и древнерусской литературы метафорически представлено, как погружение в пещеру (в мифе присутствует не пещера — а Кносский лабиринт, жилище минотавра), а выход из нее изображен, как победоносный выход героя с шкурой поверженного чудовища, этот выход одновременно означает возвращение к жизни, возвращение из статуса вещи к статусу человека. Уже в начале XX века в трудах Э. Фрезера, Ф. Босаса, Л. Леви-Брюля, посвященных исследованию сознания архаического человека и его отражения в ритуалах, указывалось на возможную сублимацию в мифе обряда инициации, в котором временная смерть и возрождение героя в новом более совершенном качестве, символически изображалась как погребение или поглощение чудовищем. На такую этимологию зооморфных образов волшебной сказки указывал и В.Я. Пропп, анализируя этимологию образа избушки на курьих ножках, ссылаясь на описание обрядов инициации у архаических народов в трудах выше приведенных этнографов<sup>24</sup>. В ми-

24.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. <http://e-libra.su/read/165696-istoricheskie-korni-volshebnoj-skazki.html>.

фе о Тезее, убившем Минотавра, наличествуют все атрибуты обряда инициации или же свадебных испытаний: погружение в замкнутое и отделенное от мира живых пространство, встреча с чудовищем, возвращение с победой и приобретение таким образом права на звание героя, на женитьбу, то есть получение новых прав и нового статуса, которым завершался обряд инициации. С точки зрения жизненного этапа инициация не мыслилась, как продолжение жизни прежнего человека, пройдя посвячительные обряды, герой получал новый статус и новее имя, прежняя личность умирала и рождалась новая, поэтому инициация и атрибутировалась, как временная смерть и сопровождалась отчуждением, изоляцией и погружением в темное и сырое пространство. К жизни после инициации возвращался уже новый человек. В стихотворении Бродского победа, выраженная в образе Тезея с шкурой Минотавра, осмысливается как утрата и приобретение одновременно:

не горизонт вижу я — знак минуса  
к прожитой жизни. Острее, чем меч его,  
лезвие это, и им отрезана  
лучшая часть. Так вино от трезвого  
прочь убирают, и соль — от пресного.  
Хочется плакать. Но плакать нечего.

Прежняя жизнь окончена, прежняя личность умерла, это отторжение от себя прежнего необходимо, чтобы продолжать жить в новой земле, в новом качестве, но это отторжение болезненно и страшно (темы боли и страха — одни из ключевых в стихотворении). В этом контексте, должно быть, следует понимать и известную фразу Бродского о стихотворении «Ни страны, ни погоста», в которой поэт дистанцируется от своего раннего стихотворения.

Поэт воспринимал свою судьбу как сумму «сложений» и «вычитаний», как неумолимую силу, которая одной рукой дает, а другой отнимает. В одном из последних эссе «Состояние, которое мы называем изгнанием, или Попутного ретро» (1987) Бродский напишет: «Если мы хотим играть большую роль, роль свободных людей, то нам следует научиться — или по крайней мере подражать — тому, как свободный человек терпит поражение. Свободный человек, когда он терпит поражение, никого не винит»<sup>25</sup>. Такое поражение, как правило, невозможно отличить от победы. Именно так итог своей судьбы до изгнания подводит поэт в заключительной строфе стихотворения «1972»:

Только размер потери и  
делает смертного равным Богу.

Заключительная строфа стихотворения, продолжая тему победы, заявленную через образы античного мифа, победу, кото-

рая неотделима от утраты и выступает ее продолжением, содержит не реминисценции, а прямую цитату уже из современной литературы — неполную первую строку стихотворения Г. Гейне «Доктрина»: «Бей в барабан...»<sup>26</sup>:

Бей в барабан о своем доверии  
к ножницам, в коих судьба материи  
скрыта. Только размер потери и  
делает смертного равным Богу.  
(Это суждение стоит галочки  
даже в виду обнаженной парочки.)  
Бей в барабан, пока держишь палочки,  
с тенью своей маршируя в ногу!

Пережитая утрата, необходимость принять старение и неизбежность конца, трагедию изгнания, не означает прекращения жизни — это высшее знание, извлеченное из опыта утраты. Новый этап жизни ознаменован постоянным присутствием ножниц судьбы, выступающих продолжением и развитием образа лезвия меча Тезея, победившего Минотавра, меча поэта, преодолевшего утрату, но лезвием отрезавшего часть прожитой жизни, жизни до изгнания, жизни в ойкумене родного языка, родной словесности, молодости. Этот этап представлен в стихотворении через общечеловеческие образы античного мифа о победителе Тезее, но и одновременно через образы другого мифа о богинях судьбы Парках, готовых обрезать нить человеческой жизни. Закономерно, что осознание своей судьбы, как части судьбы человечества, судеб мироздания прочитывается через образы античных мифов — как истока общечеловеческой культуры. Это жизнь в виду божества, причем, жизнь, ценой пережитой утратой, приравниваемая к жизни божественной, хотя это человеческая жизнь и потому конечная.

Стихотворение «1972» в жанровом отношении принадлежит к индивидуально разработанному Бродским жанру «большого стихотворения» написано октавами — особой, присущей Бродскому модели восьмистишия

25.

Иосиф Бродский. Состояние, которое мы называем изгнанием, или Попутного ретро. Перевод с английского Елены Касаткиной. Сочинения Иосифа Бродского. Эссе из сборника «О скорби и разуме» Т.VI. СПб., 2000. 456 с. [https://royallib.com/read/brodskiy\\_iosif\\_sochineniya\\_iosifa\\_brodskogo\\_tom\\_VI.html#81920](https://royallib.com/read/brodskiy_iosif_sochineniya_iosifa_brodskogo_tom_VI.html#81920)

26.

<p>Бей в барабан и не бойся беды, И маркитантку целуй вольней! Вот тебе смысл глубочайших книг, Вот тебе суть науки всей. Людей барабаном от сна буди, Зорю барабань, не жалея рук, Маршем вперёд, барабана, иди, —</p>	<p>Вот тебе смысл всех наук. Вот тебе Гегеля полный курс, Вот тебе смысл наук прямой: Я понял его, потому что умён, Потому что я барабанщик лихой. (Перевод Ю.Н. Тынянова)</p>
---	--

с рифмами АААВСССВ. Характеризуя эту модель О.И. Федотов, определяет ее как уникальную, применяемую Бродским «в стихотворениях чисто литературной направленности»<sup>27</sup>. Поэт, осознающий себя частью речи, частью языка, наступающее старение, приближение к смерти, изображает как утрату, постепенное распыление себя, перечисляя в ряду однородных членов как равно ему принадлежащие части его человеческого материального состава (волосы, зубы), так и части речи (глаголы) и части распадающегося и умирающего вместе с ним слова (суффиксы). В ранее упомянутом эссе «Состояние, которое мы называем изгнанием, или Попутного ретро» Бродский пишет: «...Еще одна истина нашего положения состоит в том, что оно в огромной степени ускоряет профессиональное бегство — или сползание — в изоляцию, в абсолютную перспективу: к состоянию, при котором все, с чем человек остается, — это он сам и его язык, и между ними никого и ничего. За одну ночь изгнание переносит вас туда, куда в обычных условиях добираться пришлось бы целую жизнь. ...Возможно, поможет метафора: изгнанный писатель похож на собаку или человека, запущенных в космос в капсуле... И ваша капсула — это ваш язык. Чтобы закончить с этой метафорой, следует добавить, что вскоре пассажир капсулы обнаруживает, что гравитация направлена не к земле, а от нее.

Для человека нашей профессии состояние, которое мы называем изгнанием, прежде всего событие лингвистическое: выброшенный из родного языка, он отступает в него. ...Живой язык по определению имеет центробежную склонность — и силу; он старается покрыть как можно большее пространство и заполнить как можно больше пустот. Отсюда демографический взрыв, и отсюда ваше автономное движение вовне, во владения телескопа или молитвы»<sup>28</sup>.

Англоязычная публика именно эссе и исследования Бродского оценила как более значительные, чем его англоязычные стихи. Собственно книги эссе и исследований способствовали тому, что Бродский стал Нобелевским лауреатом. Стихотворение «1972» было написано по-русски. Обдумывая еще в СССР возможность изгнания, Бродский вовсе не строил лучезарных планов на будущее в иноязычной среде, предполагая, что может стать редактором или издателем, может быть, лектором и добавляя: «Я не Набоков». Сопоставление с феноменальным билингвистическим феноменом Набокова, сумевшего состояться и как русский и как американский писатель напрашивалось само собой. В 1969 году Карл Проффер послал Набокову поэму Бродского «Горбунов и Горчаков». Отзыв Набокова нам известен в пересказе Веры Набоковой: «В ней много привлекательных метафор и красноречивых рифм, — говорит ВН, — но она грешит неправильными ударениями, отсутствием словесной дисциплины и, в целом, многословием (по-английски буквально: слишком большим количеством слов. — Л.Л.). Однако эстетическая критика была бы несправедлива ввиду кошмарных обстоятельств и страдания, скрытых в каждой строке этой поэмы»<sup>29</sup>. Лев Лосев считает, что великий мастер аллюзий в данном случае,

возможно, «намекнул на известный анекдот об императоре Иосифе II, который, прослушав «Похищение из сераля», якобы сказал юному композитору: «Слишком много нот, мой дорогой Моцарт, слишком много нот!»<sup>30</sup> Через Карла Проффера Набоков послал Бродскому в подарок джинсы. На этом их контакты были исчерпаны. В 1990 году Д.М. Бетя спрашивал у Бродского о возможной общности между ним и Набоковым. Бродский, выразив восхищение романами Набокова, отвечал, что общности не видит, а также стал развивать мысль о проблемах самоидентификации у Набокова, который видит себя поэтом, в то время как подлинным поэтом не был, и это обстоятельство выступает источником «двоякости» в прозе Набокова<sup>31</sup>. Продемонстрированная обоими писателями-изгнанниками взаимная сдержанная вежливость и некоторая отстраненность в оценке творчества может прочитываться не только в аспекте литературно-критическом и литературоведческом, но и в аспекте метафизики изгнания, как онтологического состояния, объединяющего обоих писателей и поэтов, именно в этом аспекте и обнаруживается принципиальная разница между рожденным в СССР Бродским, для которого возвращение на Родину выступало проблемой политической и решалось пространственно, и Набоковым, эмигрировавшим из Российской империи, для которого возвращение становилось метафизической проблемой и не разрешалось путем пространственным, а осуществлялось только абстрактным, заключенным в мире воображения, ретроспективным путешествием на Родину, сохраненную в памяти, но отсутствующую в настоящих пространстве — времени.

27.

Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха. В 2-х кн. Кн. 2: Строфика. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 260–261.

28.

Иосиф Бродский. Состояние, которое мы называем изгнанием, или Попутного ретро. Перевод с английского Елены Касаткиной // Сочинения Иосифа Бродского. Эссе из сборника «О скорби и разуме» Т. VI. СПб., 2000. 456 с. [https://royallib.com/read/brodskiy\\_iosif/sochineniya\\_iosifa\\_brodskogo\\_tom\\_vi.html#81920](https://royallib.com/read/brodskiy_iosif/sochineniya_iosifa_brodskogo_tom_vi.html#81920).

29.

Лосев Лев. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, ЖЗЛ, 2008. 447 с. <http://www.litmir.me/br/?b=97623&p=25>.

30.

Там же.

31.

Лосев Лев. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, ЖЗЛ, 2008. 447 с. <http://www.litmir.me/br/?b=97623&p=25>.

## НЕИЗВЕСТНОЕ ИНТЕРВЬЮ С ВЛАДИМИРОМ НАБОКОВЫМ

Кость в груди нащупываю я:  
Родина, вот эта кость — твоя.  
Воздух твой, вошедший в грудь мою,  
я тебе стихами отдаю.  
И тоскуют впадины ступней  
по земле пронзительной твоей.  
В.В. Набоков. «К Родине»

После смерти Владимира Набокова прошло почти полвека, но открытие его наследия, только в 90-е годы ставшего официально доступным российскому читателю, продолжается по сей день. Неисчерпаемая неразгаданная до конца тайна Набокова продолжает, как нерв живого организма, пульсировать в нашей современной культуре, порождая далеко расходящееся эхо. В 2008 году, вопреки последней воле отца, приказавшего уничтожить свой последний, неоконченный роман «Лаура и ее оригинал», сын писателя Дмитрий Набоков, хранивший черновик романа всю жизнь, дал разрешение на его публикацию. В 2010 году появился русский перевод романа<sup>32</sup>, который снова заставил говорить и спорить о Набокове, о его значении в истории русской литературы, о границах возможного и допустимого в художественном вымысле.

Вопрос о том, следовало ли выполнять последнюю волю автора или же было необходимо открыть читателям всю полноту набоковского наследия, вызвал ожесточенную полемику во всем литературном мире. Именно этот вопрос задал в числе прочих израильской журналистке Нурит Беретки главный редактор Набоковского журнала, исследователь творчества Набокова Юрий Левинг и получил такой ответ: «Не знаю. (Пауза) Не знаю»<sup>33</sup>. Почему именно ей и именно сейчас был этот вопрос задан? Потому что с ее именем связано новое яркое, зримое, живое возвращение Набокова — писателя, мыслителя, критика, публициста — в нашу современную жизнь: на сайте информационного агентства «Медуза» 19 марта 2015 года было опубликовано неизвестное ранее интервью Владимира Набокова, которое тот дал израильской журналистке Нурит Беретки для крупнейшей ежедневной израильской газеты «Маарив» в январе 1970 года. Вопросы Нурит Беретки направила Набокову заранее 5 января, подчеркнув в сопроводительном письме, что сочинять их было нелегко. Набоков ответил на них письменно, но передал их журналистке лично, пригласив ее в Мontre. Их встреча состоялась 19 января 1970 года. Это интервью не было включено Набоковым в сборник «Твердые суждения» (Strong Opinions, 1973), однако все это время оно хранилось в архиве писателя в Коллекции Берга Нью-Йоркской публичной библиотеки. Впервые на английском языке интервью было опубликовано 13 февраля 2015 года в журнале Nabokov

Online Journal. Юрий Левинг любезно предоставил «Медузе» оригинал интервью, никогда не публиковавшегося на русском языке, и, кроме того, запись своей беседы с журналисткой, которая состоялась в 2014 году.

Приведем текст этого небольшого интервью полностью:

— **Почему вы живете в Швейцарии?**

— Мне здесь комфортно. Мне нравятся горы и отели. Я терпеть не могу забастовки и хулиганов.

— **Вы все еще чувствуете себя в изгнании?**

— Искусство — это изгнание. Ребенком в России я чувствовал себя чужим среди других детей. Я защищал ворота, когда мы играли в футбол, а все вратари — изгнанники.

— **Может ли чужая страна стать Родиной?**

— Америка, моя приемная страна, ближе всего моим представлениям о доме.

— **Беженец — человек, у которого нет корней?**

— Отсутствие корней менее важно, чем дозволенная возможность расти и цвести в полной — и очень приятной — пустоте.

— **На каком языке вы думаете, считаете и видите сны?**

— Ни на одном не думаю. Я мыслю образами, и тут же всплывают сподручные короткие словесные формулы на одном из трех языков, которыми я владею, вроде «damn those trucks» или «espèce de crétin». А вижу сны и веду подсчеты я обычно по-русски.

— **В чем разница между тем, как вы пишете на русском и на английском? Вы будете снова писать по-русски?**

— В своей прозе и поэзии за более чем полувека я продемонстрировал немало примеров этой разницы — как завуалированных, так и художественно выраженных, вот пусть ученые исследуют. Я по-прежнему делаю русские переводы (например, «Лолита») и иногда пишу стихи.

— **Почему вы пишете? Сам процесс для вас — это радость или страдание?**

— Когда я пишу, я в высшей степени равнодушен к историческим, гуманистическим, религиозным, социальным и образовательным темам — поэтому не могу сказать, почему я это делаю. Что касается страдания и радости, мне нечего добавить после Флобера, который уже написал об этом в своих письмах.

— **Как сильно вас захватывают персонажи, пока вы пишете? Вы продолжаете размышлять о них уже после того, как опубликована книга?**

32.

Набоков В. Лаура и ее оригинал. Перевод с англ. Г. Барабтарло. СПб.: Издательская группа «Азбука классика», 2010. 384 с.

33.

Юрий Левинг беседует с Нурич Берецки. <http://introvertum.com/intervyu-vladimira-nabokova-zhurnaliste-nurit-beretski/>.

— Я подозреваю, что интерес Бога к Адаму и Еве был не слишком искренним и не слишком продолжительным, несмотря на удачный, в целом, результат от действительно изумительной работы. Я тоже абсолютно отстранен от своих героев и во время работы, и после.

— **Как бы вы хотели, чтобы читали ваши книги? Вы думаете о своих читателях?**

— Я не жду, что кто-то из моих читателей будет столь же хорошо знать мои произведения, как и я. Но если голова не может уловить определенный процент конкретных деталей, то это плохой читатель, вот и все.

— **Вы перечитываете свои старые книги?**

— Я должен перечитывать их очень внимательно по крайней мере дюжину раз: для корректуры, для правки верстки, для вычитки издания в мягкой обложке, когда вычитываю и правлю переводы.

— **Что вы думаете о фильмах, поставленных по вашим книгам?**

— Две картины, которые я видел — «Лолита» и «Смех в темноте», делались без моего контроля. В результате получилось хорошее кино с прекрасными актерами, но они лишь отдаленно напоминают мои книги.

— **Что вы считаете скучным, а что вас забавляет?**

— Давайте я вам вместо этого расскажу, что я ненавижу. Музыкальный фон, музыку в записи, музыку по радио, музыку из магнитофона, музыку, доносящуюся из соседней комнаты, — любую навязываемую мне музыку.

Примитивизм в искусстве: «абстрактную» мазню, унылые символические пьески, абстрактные скульптуры из хлама, «авангардные» стихи и другие явные банальности. Клубы, союзы, братства и т. д. (За последние 25 лет я отверг, наверное, пару десятков почетных предложений о различном членстве).

Тиранию. Я готов принять любой режим — социалистический, монархический, дворницкий — при условии, что разум и тело будут свободны.

Атласную ткань на ощупь.

Цирки — особенно номера с животными и крепкими женщинами, вишащими в воздухе на зубах. Четырех докторов — доктора Фрейда, доктора Швейцера, доктора Живаго и доктора Кастро.

Общественные интересы, демонстрации, шествия. Краткие словари и сокращенные справочники. Журналистские клише: «момент истины», например, или это отвратительное — «диалог».

Глупые, неприятные вещи: футляр для очков, который теряется; вешалка, падающая в шкаф; когда рука попадает не в тот карман. Складные зонтики, у которых невозможно найти кнопку. Неразрезанные страницы, узелки на шнурках. Колючая поросль на лице того, кто пропустил утреннее бритье. Дети в поездах. Процесс засыпания.

— **Что вы думаете о ситуации на Ближнем Востоке?**

— Существует несколько областей, где мои познания позволяют мне

быть экспертом: некоторые виды бабочек, Пушкин, искусство игры в шахматы, перевод с английского, русского, французского и обратно, игра слов, романы, бессонница и бессмертие. Но политика к ним не относится. Я могу ответить на ваш вопрос о Ближнем Востоке лишь как сторонний наблюдатель: я горячо выступаю за большую дружбу Америки с Израилем и душой целиком на стороне Израиля во всех политических вопросах.

Набоков, очень ответственно относившийся к любым публичным высказываниям, избегал в интервью спонтанности и экспромтов: все вопросы он требовал предоставить ему заранее в письменном виде и готовил на них продуманные, взвешенные ответы, которые по праву мог назвать твердыми суждениями. Интервью с Нурит Березки не было исключением, хотя, выслушав письменные ответы, Набоков не отказался от встречи с ней в Монтре. Поэтому настоящий живой голос Набокова звучит снова в ответах на вопросы молодой журналистки. Отвечая на вопрос: «Что вы считаете скучным, а что вас забавляет?» — Набоков прибегает к излюбленному своему приему косвенного ответа «от противного», начиная так: «Давайте я вам вместо этого расскажу, что я ненавижу». Автор «Дара» (1937–1938) и «Лолиты» (1955), переводчик «Героя нашего времени» (1958)<sup>34</sup> и «Евгения Онегина» (1964)<sup>35</sup>, «Слова о полку Игореве» (1960)<sup>36</sup> и лирики Пушкина, Лермонтова и Тютчева (1944)<sup>37</sup>, фактически открывший для англоязычного читателя Пушкина и древнерусскую литературу, конечно, не любит навязчивого шума, который мешает его размышлениям — музыки, доносящейся из приемника, из магнитофона, из соседней комнаты, он сторонится демонстраций и шествий и ищет уединения и тишины, он тщательно оберегает свое творческое уединение, избегая навязчивого общения и сторонясь обременительного членства в любых творческих и нетворческих союзах. Но это лишь сами собой разумеющиеся частности. Есть ключевая фраза в ответе, которая навсегда разрушит еще сохранившееся кое у кого убеждение, что Набоков — холодный эстет, живущий в башне из слоновой кости, играющий безупречной красотой слога и сложностями в перекличках многочисленных цитат и реминисценций, которые пронизывают его романы, рассказы и стихи, как на русском, так и на английском языках. Набоков прямо и абсолютно точно говорит, что ненавидит больше всего: «Тиранию. Я готов принять любой режим — социалистический, монархический, дворницкий — при условии, что разум и тело будут свободны». В другом интервью, сравнивая свою жизнь в «благополуч-

34. A hero of our time. A novel. Transl. by Vladimir Nabokov in collab. with Dmitri Nabokov. Garden City, N.Y., Doubleday, 1958. XI, 216 pp. "Doubleday Anchor Books".

35. Eugene Onegin. A novel in verse by Aleksander Pushkin / Translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov. In 4 vol. New York, 1964.

36. Vladimir Nabokov, The Song of Igor's Campaign: An Epic of the Twelfth Century. New York: Vintage Books, 1960.

37. Three Russian Poets — Three Russian Poets: Selections from Pushkin, Lermontov and Tyutchev. / Transl. by Vladimir Nabokov. Norfolk, CT: New Directions, 1944.

ном изгнании» с судьбой Осипа Мандельштама, Набоков замечает, что момент невольного сравнения своей судьбы, события которой разыгрываются не под игом тирании, а на относительно свободной части суши, с судьбой сосланного и убитого великого поэта, — это немногие минуты, когда свобода бывает горькой<sup>38</sup>. Набоков утверждает, что свобода — основное и необходимое условие для творческого развития, для полета фантазии, для пробуждения вдохновения.

В новом интервью Набокова есть пронзительно звучащая, по-набоковски емкая и горькая фраза: «Искусство — это изгнание». Однажды выбрав искусство, как свое призвание, цель и смысл жизни, творческий человек обрекает себя на тяжелый, трудный и одинокий путь свободного поиска истины и ее свободного выражения в искусстве. Это путь писателя и поэта, кажущийся мучительным обывателю, но единственно верный и неизбежный для того, кто следует зову своего вдохновения. Даже вечный антагонист Набокова, другой поэт-изгнанник Георгий Адамович самый значительный сборник своих критических статей назвал именно так «Одиночество и свобода»<sup>39</sup>.

Куда дороги свободы и одиночества привели Набокова? Как писатель, успевший издать всего два сборника стихотворений на Родине, причем, стихотворений, вызывавших неодобрение маститых поэтов (Зинаида Гиппиус говорила отцу Набокова: «Передайте вашему сыну, что поэтом он никогда не станет»), как писатель, вынужденный отказаться от родного языка, писатель, почти всю свою сознательную творческую жизнь фактически лишенный контакта с отечественным читателем, все же, в конце концов, занял положенное ему по праву почетное место в истории русской литературы?

Судно, которое, как выяснилось, навсегда увозило Набокова из севастопольской гавани к другим берегам, то ли по иронии судьбы, то ли пророчески называлось «Надежда». Всю жизнь Набокова не оставляла надежда на возвращение — если не физического, то путем вдохновения и памяти, на Родину, в Россию, к русскому читателю. В романе «Дар» (1937–1938) есть пронзительной силы лирическое отступление, изображающее такое возвращение: «Быть может, когда-нибудь, на заграничных подошвах и давно сбитых каблуках, чувствуя себя привидением, несмотря на идиотскую веществен-

38.

Советская литература... Что ж, в первые годы после большевистской революции, в двадцатые, в начале тридцатых, среди гнусных общих мест советской пропаганды еще различался угасающий голос прежней культуры. Примитивный и банальный умственный склад политики принуждения — собственно, любой политики — способен породить только примитивное и банальное искусство. Это особенно верно в отношении так называемого «социалистического реализма» и «пролетарской» литературы, опекаемой советским полицейским государством. Его воинствующие болваны постепенно истребили по-настоящему талантливых авторов, особую, наделенную хрупким даром разновидность человека. Возможно, одним из самых печальных случаев был случай Осипа Мандельштама — восхитительного поэта, лучшего поэта из пытавшихся выжить в России при Советах, — эта скотская и тулая власть подвергла его гонениям и в конце концов загубила в одном из далеких концентрационных лагерей. Стихи, которые он героически продолжал писать, пока безумие не затмило его ясный дар, — это

ность изоляторов, я еще выйду с той станции и, без видимых спутников, пешком пройду стезжкой вдоль шоссе с десятков верст до Лешина. Один за другим, телеграфные столбы будут гудеть при моем приближении. На валун сядет ворона, — сядет, оправит сложившееся не так крыло. Погода будет вероятно серенькая. Изменения в облике окрестности, которые я не могу представить себе и старейшие приметы, которые я почему-то забыл, будут встречать меня попеременно, даже смешиваясь иногда. Мне кажется, что при ходьбе я буду издавать нечто вроде стога, в тон столбам. Когда дойду до тех мест, где я вырос, и увижу то-то и то-то — или же, вследствие пожара, перестройки, вырубки, нерадивости природы, не увижу ни того, ни этого (но все-таки кое-что, бесконечно и непоколебимо верное мне, разгляжу — хотя бы потому, что глаза у меня все-таки сделаны из того же, что тамошняя серость, светлость, сырость), то, после всех волнений, я испытаю какую-то удовлетворенность страдания — на перевале, быть может, к счастью, о котором мне знать рано (только и знаю, что оно будет с пером в руке). Но одного я наверняка не застану — того, из-за чего, в сущности, стоило городить огород изгнания: детства моего и плодов моего детства. Его плоды — вот они, — сегодня, здесь, — уже созревшие; оно же само ушло в даль, почище северно-русской»<sup>40</sup>. Набоков утверждает невозможность возвращения, поскольку осуществиться оно может не в пространстве, а во времени, то есть в линейном потоке времени осуществиться не может никак. Интервьюер, называя Набокова беженцем, спрашивает, есть ли у него, как писателя истинные корни, на что тот отвечает, цитируя фактически стихотворение «Слава» (1942)<sup>41</sup>: «Отсутствие корней менее важно, чем дозволенная возможность расти и цвести в полной — и очень приятной — пустоте». В стихотворении «Слава» есть похожее определение мира, в котором Набоков-творец существует вместе со своими творениями, но пустота здесь отнюдь не соответствует эпитету «приятная»:

а бедные книги твои,  
без земли, без тропы, без канав, без порога,  
опадут в пустоте, где ты вырастил ветвь,  
как базарный факир, то есть не без подлога,  
и недолго ей в дымчатом воздухе цвести<sup>42</sup>.

изумительные образчики того, на что способен человеческий разум в его глубочайших и высших проявлениях. Чтение их усиливает здоровое презрение к советской дикости. Тиранам и палачам никогда не удастся скрыть за космической акробатикой свою комическую спотыклость. Презрительный смех дело хорошее, но его не хватает, чтобы снять с души камень. И когда я читаю стихи Мандельштама, написанные при мерзостном правлении этих скотов, я испытываю подобие беспомощного стыда за то, что я волен жить, думать, писать и говорить в свободной части мира... Вот те единственные минуты, в которые свобода становится горькой // Интервью для нью-йоркской телепрограммы «TELEVISION 13», 1965 г. Набоков. Собр. соч. американского периода в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 3. С. 551–562.

Адамович Г. Одиночество и свобода. М.: Республика, 1996. 447 с. (Первое изд. Париж, 1955). Набоков В.В. Собр. соч. русского периода в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 4. С. 211–212.

Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 271–275.

Там же. С. 272.

39.

40.

41.

42.

В интервью Набоков создает рекламный образ русского писателя в изгнании, в лирике этот образ приобретает черты автобиографические, он более точен и индивидуализирован, поэтому отмечая смысловое пересечение публицистики и художественных произведений Набокова, важно подчеркнуть, что это наложение смыслов дает возможность дополнить то, о чем Набоков промолчал в интервью, не вдаваясь в детали и подробности, в том числе и в подробности самоидентификации.

Свои лучшие английские книги — роман «Лолита» и книгу воспоминаний «Другие берега», — иронизируя над собой, говоря, о том, что размышления о том, кому эти переводы предназначены — «это вопрос метафизики и юмора»<sup>43</sup>, — Набоков сам перевел на родной язык, расставание с которым переживал, как глубокую личную драму, как невосполнимую утрату, как трагедию, поскольку, переходя на английский, отказывался не просто от языка Пушкина и Аввакума, а от своего, родного, «бесконечно послушного»<sup>44</sup> перу виртуоза-стилиста языка, на котором уже были написаны романы «Король. Дама. Валет» (1928), «Защита Лужина» (1930), «Приглашение на казнь» (1936), «Отчаяние» (1934), «Дар» (1937–1938). В «Предисловии к русскому изданию романа “Другие берега”» Набоков процесс перехода на английский язык, как мучительный и беспрецедентный в истории мировой литературы: «Когда, в 1940 году, я решил перейти на английский язык, беда моя заключалась в том, что перед тем, в течение пятнадцати с лишком лет, я писал по-русски и за эти годы наложил собственный отпечаток на свое орудие, на своего посредника. Переходя на другой язык, я отказывался таким образом не от языка Аввакума, Пушкина, Толстого—или Иванова, няни, русской публицистики — словом, не от общего языка, а от индивидуального, кровного наречия. Долголетняя привычка выражаться по своему не позволяла довольствоваться на новоизбранном языке трафаретами, — и чудовищные трудности предстоявшего перевоплощения, и ужас расставания с живым, ручным существом ввергли меня сначала в состояние, о котором нет надобности распространяться; скажу только, что ни один стоящий на определенном уровне писатель его не испытывал до меня»<sup>45</sup>.

В стихотворении «Слава», написанном по-русски, но уже в Америке, Набоков делится своей тяжелой тоской по русскому читателю: «В длинном стихотворении «Слава» писателя, // так сказать, занимает проблема, гнетет // мысль о контакте с сознанием читателя»<sup>46</sup>. Здесь столкнулись рядом две грани сознания писателя-билингвиста, две формулы: англо-американ-

43. Набоков В.В. Постскрипtum к русскому изданию романа «Лолита» // В.В. Набоков: *pro et contra*. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских мыслителей и зарубежных исследователей. Антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 92.

44. Набоков В.В. О книге, озаглавленной «Лолита» (Послесловие к американскому изданию 1958 года) // В.В. Набоков: *pro et contra*. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских мыслителей и зарубежных исследователей. Антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 82–90.

ская «занимает проблема» и чисто русская, исполненная неразрешимой тоски — «гнетет мысль о контакте с сознанием читателя...» Парадоксально, но факт: книги Набокова проникали в Советскую Россию, обходя границы и цензурные запреты, потому что для великих книг не существует никаких препятствий, которые они не могли бы преодолеть на пути к читателю, потому что великие книги — это достояние общечеловеческой культуры и остановить их путь на Родину было невозможно так же, как остановить течение человеческой культуры. Наверное, каждый человек старшего возраста переживал момент, описанный писательницей Еленой Клепиковой в рассказе «Невыносимый Набоков»<sup>47</sup>: начав читать дивную, чудесную, необыкновенно прекрасную набоковскую прозу где-нибудь на захолустной кухне в какой-нибудь окраинной московской или ленинградской квартире, безымянный кто-то уже не мог оторваться, зачитывался и засиживался до утра. Этот момент со знаком одновременно отрицания и надежды описан, а точнее, пророчески угадан Набоковым в стихотворении «Слава»:

Кто в осеннюю ночь, кто, скажи-ка на милость,  
в захолустии русском, при лампе, в пальто,  
среди гильз папиросных, каких-то опилок  
и других озаренных неясностей, кто  
на столе развернет образец твоей прозы,  
зачитается ею под шум дождевой,  
набегающий шум заоконной березы,  
поднимающей книгу на уровень свой?<sup>48</sup>

Искусство — это одиночество, изгнание, но это — и спасение, спасение от пошлости, лжи, мещанства, осознания собственной неизбежной конечности, все это укладывается в короткий ответ журналистке, в формулу: «Искусство — это изгнание». Это набоковская формула идентичности, определения своей экзистенции в мире искусства и литературы, как единственно возможном для пребывания мире. Ответ Нурит Березки выступает обобщением размышлений Набокова об определении сути литературы.

А.Ю. Большакова, обобщая тенденции развития теоретико-литературной мысли на рубеже XX–XXI веков, делает вывод о некоторой «несотыковке» «чистой теории и литературной практики»<sup>49</sup>, состоящей в иг-

<sup>45.</sup> Набоков В.В. Собр. соч. русского периода. Собр. соч. в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 5. С. 143.

<sup>46.</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 271–275.

<sup>47.</sup> Клепикова Е. Невыносимый Набоков. СПб.: Другие берега, 2002. 264 с.

<sup>48.</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 271–275.

<sup>49.</sup> Большакова А.Ю. Некоторые тенденции развития теоретико-литературной мысли на рубеже XX–XXI вв. // Вопросы филологии. 2005. № 2. С. 51–60.

норировании чрезвычайно важного аспекта изменения представления о самой природе и назначении литературы. Этот вопрос фактически «не освещался в существующих сводах литературоведческих текстов или историй литературы XX в., где все внимание сосредоточено на движении и смене школ и концепций, но не (пере)осмыслении базовых концептов, лежащих в их основании»<sup>50</sup>. Некоторым исключением выступает работа Ю.М. Лотмана «Культура и взрыв»<sup>51</sup>, в которой искусство определяется как противопоставленная действительности область свободы, поскольку «оно делает возможным не только запрещенное, но и невозможное»<sup>52</sup>. В противовес этой тенденции игнорировать сам предмет литературы в «Теории литературы» Т. Иглтона и Дж. Каллера (1997), как указывает исследователь, отдельные главы посвящены ответу на вопрос: «Что же такое литература?». Этот «детский» вопрос выступал определяющим для Набокова, утверждающим, что литература свободна от социальной детерминированности и должна быть литературой и только. Современные исследователи придерживаются более традиционной точки зрения, определяя литературу как явление «ментального порядка, определяющее строй общественных умонастроений, социальных сил и определяемое ими»<sup>53</sup>.

Курс «Литературы 311–312» в Корнельском университете, посвященный анализу шедевров мировой литературы, В. Набоков открывал лекцией «О хороших читателях и хороших писателях», в которой предлагал собственную, сугубо индивидуальную идентификацию феномена литературы как вида искусства. Набоков сразу же принципиально отказывается от определения литературы как социально или философски и религиозно значимого явления, указывая, что суть литературы и ее назначение иные. Набоков предлагает собственную версию генезиса литературы и искусства, подчеркивая, что искусство вообще и литература, как его наиболее полное воплощение, в частности, этимологически идентифицируются как вымысел: «Литература родилась не в тот день, когда из неандертальской долины с криком: «Волк, волк!» — выбежал мальчик, а следом и сам серый волк, дышащий ему в затылок; литература родилась в тот день, когда мальчик прибежал с криком: «Волк, волк!», а волка за ним и не было»<sup>54</sup>.

Обращаясь к студентам-слушателям курса, Набоков прибегал к следующему парадоксальному примеру: «Что может быть скучнее и несправедливее по отношению к автору, чем, скажем, братья за «Госпожу Бовари», наперед зная, что в этой книге обличается буржуазия»<sup>55</sup>. Далее В. Набоков расшифровывает, с какой целью следует братья за чтение книги, в том числе и названного шедевра Г. Флобера, формулируя при этом основополагающее положение, выступающее ключом к собственной эстетической концепции художника: «Нужно всегда помнить, что во всяком произведении искусства воссоздан новый мир, и наша главная задача — как можно подробнее узнать этот мир, впервые открывающийся нам и никак напрямую не связанный с теми мирами, что мы знали прежде. Этот мир нужно подробно изучить — тогда и только тогда начинайте думать о его связях с дру-

гими мирами, другими областями знания»<sup>56</sup>. Этот фундаментальная сентенция наделена статусом аксиомы, данное В. Набоковым уже в первой лекции определение искусства литературы и искусства чтения выступает руководящим для анализа и адаптации не только избранных для лекционного курса шедевров мировой литературы, но и для восприятия и понимания творчества самого В. Набокова и как писателя и поэта, и как критика и литературоведа. В данном контексте принципиально важно подчеркнуть, что Набоков не преподает истории мировой литературы, конкретные факты биографии художника его мало интересуют, он не рассматривает творческую эволюцию писателя, как это традиционно принято в университетских курсах, а предлагает анализ избранных произведений, так, например, Ч. Диккенс представлен романом «Холодный дом», Ф. Кафка новеллой «Превращение», а Р.Л. Стивенсон новеллой «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». Лектор, формирующий содержание курса, учит читать, учит видеть мир, созданный художником слова, поэтому сознательно абстрагируется от социально-исторического и биографического контекста. Произведение искусства самоценно, оно заключено в себе самом, тождественно себе, и объяснения, идущие извне, только отдаляют от его смысла, затрудняют его понимание. Набоков избирает для анализа те книги (собственное определение художника), которые являют собой мир писателя наиболее полно, ощутимо, зримо; вот почему для понимания мира Диккенса избран роман «Холодный дом», а не «Домби и сын», непременно акцентируемый в учебниках по зарубежной литературе с точки зрения актуального социального пафоса романа.

Набоков вырабатывает собственную эстетическую концепцию, исходя из собственной, принципиально своеобразной идентификации феномена искусства вообще и литературы, в частности. Л.Н. Рязузова, подчеркивая, что философско-эстетическая концепция Набокова соприкасается с позициями русского формализма, структуральной поэтики и семиотики, указала на принципиально оригинальное содержательное наполнение таких категорий и понятий как «форма», «прием», «структура», получающих новое «оязыковление» в тезаурусе В. Набокова<sup>57</sup>. Новое содержательное напол-

50.

Там же. С. 54

51.

Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис. Прогресс, 1992. 272 с.

52.

Там же. С. 129.

53.

Большакова А.Ю. Некоторые тенденции развития теоретико-литературной мысли на рубеже XX–XXI вв. // Вопросы филологии, 2005. № 2. С. 51–60.

54.

Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / пер. с англ. М.: Независимая газета, 1998. С. 27–28.

55.

Там же. С. 23

56.

Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / пер. с англ. – М.: Независимая газета, 1998. С. 23.

57.

Рязузова Л.Н. Эстетические и теоретико-литературные понятия В. Набокова // Текст-интертекст-культура. Сборник докладов Международной научной конференции (Москва 4-7 апреля 2001 г.). М.: Институт русского языка им. В.В. Виноградова. Азбуковник, 2001. С. 341–353.

нение получило в философии, эстетике и онтологии В. Набокова и понятие «литература», которое отождествляется у художника с феноменом искусства вообще.

Проза Набокова избирает искусство объектом и субъектом изображения, показывая и процесс созидания параллельной реальности и саму созидаемую реальность как его результат. Осознанно и разносторонне пользуясь словесной пластикой, в полной мере реализуя универсальные возможности слова как материала литературы, Набоков создает в своих творениях уникальный самостоятельный мир, в границы которого вписываются и действительность и преображающее ее искусство, воплощенное в разных видах и формах. Синэстезия искусств выступает не задачей набоковского искусства, а следствием присущего художнику сенсуалистско-феноменологического мировосприятия, не отделяющего обыденное от эстетического, а направленного на выявление эстетического, вписанного в пределы повседневного.

Убедительной иллюстрацией зримости и весомости набоковского слова выступает тот факт, что в романах Набокова нет портретов-персоналий знаменитых произведений архитектуры, шедевров живописи или скульптуры, не передаются словесными средствами звуки известных музыкальных произведений или представляемый на сцене спектакль, вошедший в историю мирового театра. В романах Набокова средствами словесной пластики описываются вымышленные произведения невербального искусства, существующие однако только в слове: только словесной экзистенцией наделена песенка о Кармен, звучание которой описано в «Лолите», или фильм с участием Магды в «Комнате обскура». В романе «Дар», воссоздавая архитектурный облик Петербурга, протагонист обращается к «лучшим картинам художников»<sup>58</sup>, не называя ни одной из них конкретно. При этом, воображая рецензию на свой первый стихотворный сборник, Федор замечает, что «может быть именно живопись, а не литература с детства обещалась ему»<sup>59</sup>, иллюстрируя это замечание стихотворением, в котором показан сам процесс создания рисунка.

Прозаическое слово Набокова неуловимо в своей многозначности, недоговоренности, оставляет впечатление «тайны», смысла, возникающего в «скважинах» между словами, такой способ правильного чтения стихов предлагает Федор («Дар»), позже эти смысловые лакуны в текстовой ткани сам Набоков определит как «лазейки для души», «просветы в тончайшей ткани мировой»<sup>60</sup> («Как я люблю тебя»), а в стихотворении «Влюбленность» из романа «Смотри на арлекинов!» идентифицирует их как проявление истины, знания, знаков иного бытия — проявлением и появлением «потусторонности», точнее, — «может быть, потусторонности»<sup>61</sup>.

Ускользаемость набоковского вербального образа парадоксально сочетается с его зримостью, скульптурной осязаемостью, пространственной протяженностью, живописностью. Художественные средства изображения образа и выражения содержания, присущие зримым и пространственным

видам искусств, включая кино и театр, Набоков применяет к организации вербального пространства прозы.

Общеизвестно стремление Набокова избежать классификации, уйти от идентификации в ойкумене какой-либо традиции или творческого влияния. Подчеркивая принципиальное новаторство «письма» Набокова, Н. Берберова выделяла два основных момента: «Набоков сам придумал свой метод и сам осуществил его»<sup>62</sup> и «Набоков не только пишет по-новому, он учит также и читать по-новому, он создает нового читателя»<sup>63</sup>. Хотя в беседе с Пьером Домергом сам Набоков утверждал, что лучшего своего читателя он каждое утро видит в зеркале, когда бреется, и добавил, что хотя и имеется десяток ценителей, по-настоящему понимающих его книги, даже если б их не было, он придумал бы себе читателей сам, сколько захотел<sup>64</sup>. Набоков настойчиво отрицал взаимосвязь своих произведений с той или иной традицией. Такое положение скорее всего имеет целью направить своего читателя во внутренний мир своих книг, приглашает разгадывать их тайну изнутри.

Свою философскую концепцию В. Набоков выстраивает также сугубо индивидуально, отказываясь от терминов какой-либо предшествующей или современной философской школы. А. Пятигорский, анализируя философскую платформу гносеологии и эстетики В. Набокова, выдвигает две принципиальные особенности, определяющих оригинальность восприятия и мышления автора и его персонажей: во-первых, Набоков и его герои сами знают, что с ними происходит и не нуждаются для объяснения в чужих философских или психологических теориях («Хамперт Хамперт сам знает, что с ним происходит. Ему для этого не нужен ни Фрейд, Ни Юнг, ни Лакан, ни Маркс с Энгельсом, ни черт в стуле», — так темпераментно выражает свою мысль исследователь<sup>65</sup>; во-вторых истина, знание, если и существуют объективно, то добывается только индивидуально, причем знание, истина добываются извне, из области, запредельной миру, в котором телесно пребывает автор-создатель своих миров.

К этим двум положениям, на наш взгляд, необходимо добавить принципиально значимое третье. Формой самопознания, самоидентификации и выхода и приобщения к истине выступает искусство слова, литература,

58. Набоков В.В. Собр. соч. в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 3. С. 19.

59. Там же. С. 26.

60. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 261.

61. Там же. С. 448.

62. Берберова Н. Набоков и его «Лолита» // В.В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских мыслителей и зарубежных исследователей. Антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 184-194.

63. Там же. С. 189-190.

64. Беседа В. Набокова с Пьером Домергом / Владимир Набоков. Неизданное в России // Звезда. №11. 1996. С. 56-64.

65. Пятигорский А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // Владимир Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских мыслителей и зарубежных исследователей. Антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 340-348.

понимаемая Набоковым как явление синтетическое, фокусирующее в себе изобразительные и выразительные средства других видов искусств, выходящая, таким образом, за пределы искусства, некоторым феноменом сверхискусства. Гумберт Гумберт (А. Пятигорский сохраняет английскую транскрипцию имени) пишет дневник, потом тюремную исповедь, Цинциннат Ц., также упоминаемый исследователем, пытается описать свое состояние, хотя потом рвет написанное («Приглашение на казнь»), Адам Фальтер («Ultima Thule»), чей опыт добывания и обладания истиной проанализирован А. Пятигорским как обобщающий философскую систему В. Набокова, обращается к Синеусову с запиской, в которой тщательно вымараны две последние строки, содержащее судьбоносно важное для героя сообщение. Герман («Отчаяние») сам описывает свою историю, герой-протагонист («Подлинная жизнь Себастьяна Найта») собирает материалы для биографии брата-писателя, роман «Дар» представляет собой «метароманное обобщение всей русской прозы Набокова», — как указывает М. Липовецкий<sup>66</sup> и в то же время это роман, написанный героем-протагонистом. Набоков рассматривает литературу как демиургический феномен, считая результатом словесного творчества возникновение особого мира, причем, мира автономного, самостоятельного, развивающегося, живого, открытого для диалога и понимания и одновременно самодостаточного, замкнутого в себе. Именно поэтому Набоков утверждает, что может придумать себе читателей и что лучший читатель — это автор книги.

Однако, Набоков, обращаясь и к студенческой аудитории (предлагая представить во всех подробностях черты Эммы Бовари<sup>67</sup> и к собственным читателям («Читатель, прошу тебя! Как бы тебя ни злил мягкосердечный, болезненно чувствительный, бесконечно осмотрительный герой моей книги, не пропускай этих весьма важных страниц! Вообрази меня! Меня не будет, если ты меня не вообразишь...»), — так сливаются голоса героя и автора «Лолиты»<sup>68</sup>), предлагает дополнить созданный им или другим художником мир во всей бытийной полноте, выделив концептуально значимые детали, которыми редуцированно представлен в литературе образ мира, опираясь на них, как на знаки и указания, воссоздать полный, плотный, непрозрачный мир, явленный в художественном слове. Набоков зовет, приглашает, а иногда провоцирует читателя своих или чужих текстов, то есть словесных миров, найти то, что скрывается за словами, назвать неназванное, договорить недоговоренное. «При чтении Набокова, — как утверждает М. Шульман, — не оставляет чувство, что будто он знал что-то «из-за плеча невидимое нам», и что проза его представляет собой некое линзовое стекло или зеркало, помогающее взглянуть в область, недоступную прямому зрению... Тайна окружает прозу Набокова»<sup>69</sup>. В интервью журналу «Плэйбой», отвечая на вопрос о своей вере в бога, Набоков совершает удивительное признание: «...я знаю больше того, что могу выразить словами, и то немногое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего»<sup>70</sup>. Итак, выраженное в слове, воплощенное в литературе и искусстве — часть некоторого большего

мира, некоторой большей истины. Все, не выраженное словами, но заявленное, обнаруживается, выявляется, дополняется читателем, который ищет полноты мира, разгадки тайны, явленной, но не названной в слове. Читателю сообщается уверенность в присутствии тайны, наличия в «скважинах» словесной реальности мира большего, лишь отчасти явленного в книге. Имманентность этой уверенности обеспечивается двумя принципиальными условиями — основаниями и причинами творчества: метаморфозой мира, готового к трансформации в мир литературы, и метаморфозой творца книги, готового к созданию этого мира. Таким образом, набоковский текст априори длительнее любого объекта реальности, поскольку с течением времени наращивает свой смысловой потенциал, обогащаясь новыми читательскими прочтениями, новыми интерпретациями, которые вписываются в ауру бытия текста. В. Руднев, обозначая это качество текста как эктропийное, противостоящее энтропии линейного времени и погруженных в него объектов, указывает, что «текст с течением времени ... стремится обрасти все большим количеством информации»<sup>71</sup>, причем, эктропийность текста выступает гарантом его культурного бессмертия. Обещание Гумберта, данное в конце его книги о Лолите<sup>72</sup>, состоит в создании бессмертия для него и его героини, спасения в искусстве, подлинного бесконечного бытия в тексте. В пределах текста, созданного героем, Лолита обретает истинную ахронную жизнь, героиня рождается как текст после своей физической смерти, вместе с создавшим ее поэтом — Гумбертом, который, чувствуя приближение конца, хочет продержаться подольше, чтобы заставить ее «жить в сознании будущих поколений». Таким образом, набоковский текст наделен открытой, прямо заявленной установкой на преодоление, а точнее, трансформацию времени в вечность, предлагает и показывает выходы за пределы ограниченных временем реальности и сознания. Последствиями этой трансформации времени выступают изменение субъектно-объектных отношений между автором и его героями, сотворение персонажа как семиотического факта, а не характера, а также, закономерное изменение фактора пространства, одним из параметров которого становится преобразившееся время.

66. Липовецкий М. Эпилог русского модернизма: (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Владимир Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских мыслителей и зарубежных исследователей. Антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 643-667.

67. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / пер. с англ. // Независимая газета, 1998. С. 192.

68. Набоков В.В. Собр. соч. амер. периода в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 3. С. 160.

69. Шульман М. Набоков, писатель. Манифест // Постскриптум. СПб.; М., 1997. №1(6). С. 235-311.

70. Набоков В.В. Интервью в журнале «Playboy», 1964 // Набоков В.В. Собр. соч. амер. периода в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 3. С. 562-589.

71. Руднев В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М.: Аграф, 2000. С. 18.

72. «И не жалея К.К.. Пришлось выбрать между ним и Г.Г., и хотелось дать Г.Г. продержаться месяца на два дольше, чтобы он мог заставить тебя в сознании будущих поколений. Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это — единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» // Набоков В.В. Собр. соч. амер. Периода в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 3. С. 376.

Творческое сознание не только способно выделить неповторимые, индивидуально значимые детали мира, но и поместить их в охватываемый по всей горизонтальной широте пространственный мир, определяемый в романе «Лолита» как мир «единовременных явлений»<sup>73</sup>. Герой-протагонист в романе «Ада», выражая суть соприкосновения времени с пространством, подчеркивает: «Для обретения вечности Настоящему приходится опираться на сознательный охват нескончаемого простора»<sup>74</sup>. Охват «нескончаемого простора» по горизонтали и по вертикали глазами непосредственно переживающего и воспринимающего мир в момент настоящего субъекта и глазами, накладывающими на мир настоящего образы, запечатленные и сохраненные в памяти, означает объединение единовременных и отстоящих во времени явлений. В стихотворении «Разговор» писатель рассказывает о своей способности воспринимать одновременно происходящие, но пространственно отстоящие явления:

где-то вот сейчас  
любовь земная ждет ответа  
иль человек родился; где-то  
в ночи блуждают налегке  
умерших мыслящие тени;  
бормочет что-то русский гений  
на иностранном чердаке<sup>75</sup>.

Федор («Дар»), ожидая появления Зины, осознает одновременность протекающих в разных точках пространства явлений в образах зримых, расширяя при этом границы обозримого мира: «...вода в огнях, Венеция сквозит, — а улица кончается в Китае, а та звезда над Волгою висит»<sup>76</sup>. Синхронизация единовременных явлений выступает началом творческого преображения мира, его переноса в реальность вымысла: Федор, воспринимая зримые объекты, увеличивает их пространственную отдаленность, заполняя весь охват пространства вширь.

При этом космическая синхронизация единовременных явлений, эпифания (термин В. Александрова)<sup>77</sup>, как определяющее качество гносеологии и эстетики В. Набокова охватывает как явления материально наличного мира, осуществляющиеся в земных времени-пространстве, так и ирреальные, принадлежащие к миру запредельному — вечности: в контекст синхронизируемых явлений в стихотворении «Разговор» включены и «умерших мыслящие тени»<sup>78</sup>. В стихотворении «Гексаметры» выражается уверенность, что умерший отец, «погруженный в могилу, пробужденный, свободный, // ходишь, сияя незримо, здесь, между нами — до срока спящими»<sup>79</sup>. В искусстве литературы, во внутреннем мире книги заключено особое состояние времени, соотносимое с категорией вечности. В лекции «Искусство литературы и здравый смысл» Набоков указывает на слияние в состоянии вдохновения «не только прошлого и настоящего, но и будущего»<sup>80</sup>

(Набоков, 1996в. С. 474). Один из наиболее авторитетных сегодня исследователей психических процессов Л.М. Веккер указывает, что особенностью сенсорного времени выступает simultанное присутствие в нем трех характеристик: последовательности, длительности и одновременности<sup>81</sup>.

Возможность воспринимать таким образом время обеспечивается в свою очередь метаморфозой физического и духовного состояния творца. В рассказе «Тяжелый дым» переживание момента вдохновения описано как растворение героя в пространстве, причем, состояние слитности с миром сопровождается и особой способностью воспринимать мир одновременно в его целостности и детальности: герой «воображал то панель у самых ног, с дотошной отчетливостью, с какой видит ее собака, то рисунок голых ветвей на совсем еще бескрасочном небе»<sup>82</sup>. В стихотворении «Око» редукция человеческого состава до одного тотального зрения («исполинского ока») приводит к изменению качества и состояния воспринимаемого мира: исполинское око, к которому «наконец-то сведен человек» видит сверху иную землю («совершенно несхожую с той, что, вся пегая от океанов, улыбалась одною щекой»), ему открыт качественно новый состав бытия, возникший в результате преодоления границы между временем и вечностью, между миром внешним и миром искусства: «Дело в том, что исчезла граница // между вечностью и веществом»<sup>83</sup>.

Открытие этого состояния мира, достижения этой качественной человеческой метаморфозы и выступают результатом чтения, которое приобретает статус рискованного приключения, вхождения в иной, чужой мир. В стихотворении «Какое сделал я дурное дело» о себе, как создателе мира романа «Лолита», Набоков говорит как о чарошее, который способен погубить читателя, вступившего в чуждый ему мир, полный искушений:

О, знаю я, меня боятся люди,  
и жгут таких, как я, за волшебство,  
и, как от яда в полном изумруде,  
мрут от искусства моего<sup>84</sup>.

73. Набоков В.В. Собр. соч. амер. Периода. В 5 тт. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 3. С. 376.  
74. Набоков В.В. Собр. соч. амер. Периода. В 5 тт. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 4. С. 529.  
75. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 401.  
76. Набоков В.В. Собр. соч. в 4 тт. М.: Правда, 1990. Т. 3. С. 159.  
77. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб.: Алетейя, 1999. С. 39.  
78. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 401.  
79. Там же. С. 336.  
80. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 474.  
81. Веккер Л.М. Психика и реальность: единая теория психических процессов. М.: Смысл; Per se, 2000. 685 с. С. 527.  
82. Набоков В.В. Собр. соч. в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 4. С. 341.  
83. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 270.  
84. Там же. С.287.

В «Предисловии» к «Лолите», приписанном вымышленному профессору доктору Джону Рэю, названа цена, выплачиваемая за мир вечности, за бессмертие в искусстве: «...пойди наш мемуарист в то роковое лето 1947 года к компетентному психологу, никакой беды бы не случилось. Все это так, — но ведь тогда не было бы этой книги»<sup>85</sup>. Ироничность замечания не отменяет его трагичности: искусство рождается из трагедии судеб человека и мира, из принесенной в жертву искусству человеческой жизни. О.А. Светлакова, анализируя лекции В. Набокова о «Дон Кихоте», подчеркивает, что «главный набоковский тезис о том, что «Дон Кихот» — не смешная книга, а книга полная жестокости и жестокой игры, «мистификации»,..., на деле является обнажением до тех пор не сказанной правды об этой книге — правды о жестокой сущности литературы, слишком понятной самому Набокову»<sup>86</sup>. Ускользание действительности от героев и читателя «Лолиты», постоянно сопутствующее чтению сомнение в действительности происходящих событий: от прямого признания Гумберта Шарлотте в том, что «Дневник» — заметки для романа, до наблюдения А. Долинина, что Гумберт, совершивший убийство в одном из восточных штатов, не мог оказаться в нью-йоркской тюрьме, — создают модель многовариантного, ненадежного и неустойчивого мира, вписываемого в реальность романа. Проблема тично, остается ли бытие за пределами этой реальности, поскольку герои остаются только в границах книги, а во внероманном мире умирают все главные участники событий. Гумберт, создающий свою Лолиту, оговорится: «Я должен ступать осторожно. Я должен говорить шепотом. О, ты заслуженный репортер по уголовным делам, ты старый и важный судебный пристав, ты, некогда всеми любимый полицейский, ныне сидящий в одиночном заключении (...), ты, в страхе живущий отставной профессор, у которого отрок служит в чтецах! Нехорошо было бы, правда, ежели по моей вине вы безумно влюбились в мою Лолиту!»<sup>87</sup>. Однако, состояние благопристойных граждан описано таким, каким бы оно стало после запретной любви к Лолите и наказания за нее. Творимый словом мир опасен: чем совершеннее творение, тем губельнее его воздействие. В стихотворении «Неродившемуся читателю» контакт читателя из будущего с забытым поэтом описан как страшное и неотвратимое появление призрака:

Я здесь с тобой. Укрыться ты не волен.  
К тебе на грудь я прянул через мрак.  
Вот холодок ты чувствуешь: сквозняк  
из прошлого... Прощай же. Я доволен<sup>88</sup>.

Забытый и умерший поэт воскресает, когда его творение воспринимается читателем, который беззащитен («укрыться ты не волен») перед текстом, воплощающим автора. В чрезвычайно глубокой и емкой статье И.Е. Филатова о способах идентификации автора и героя в прозе Набокова подчеркивается, что «автор осознается Набоковым как текст»,

что ведет к «децентрации категории автора как субъекта речевой деятельности», а творчество имманентно нравственно, поскольку оно оправдывается не извне, а изнутри<sup>85</sup>. Чтение оживляет призрак автора, воплощенный внутри текста, который набирается жизни, прикоснувшись к плоти читателя («к тебе на грудь я прянул через мрак»). Открывший книгу человек ощущает холод, сквозняк: его тепло и жизнь уходят к другому, к призраку. Открытая страница со стихотворением идентифицируется как открытый путь в иномир, отнесенный к миру прошлого, то есть мертвого; читатель чувствует сквозняк из отверстия в настоящем материальном вещественно-жизненном бытии. В стихотворении «Какое сделал я дурное дело» изображая целый мир, попавший под губительное очарование нимфетки («я, заставляющий мечтать мир целый о бедной девочке моей»), Набоков подчеркивает смертоносное, губительное влияние искусства на действительность, если таковая еще остается за пределами искусства.

Архаический ритуально-мифологический текст не знал зазора между словом и делом, означаемым и означающим, вымыслом и действительностью. Произносимый текст и отправляемый ритуал были самой действительностью, точнее мир сотворялся из мифа и одновременно был мифом. Вне мифа реальности не существовало, повторение ритуала сообщало миру-мифу гарантию длительности. Именно такими качествами текста, заключающего в себе Вселенную, равного этой Вселенной, с ее ускользающей многовариантностью, наделяется текст романа, воплощающий не героя, а автора-демиурга, который в свою очередь имманентен Вселенной.

Чтение превращается в опасное предприятие, познание мира книги угрожает потерей покоя, нравственных ориентиров, своего «Я», растворяемого в чужой индивидуальности. Но при этом мир книги остается в границах вымысла, поэтому создание этого мира несет на себе печать виртуозного трюка, фокуса, обмана. «Всякий писатель — большой обманщик», — замечает Набоков<sup>86</sup>. А в стихотворении «Слава», сравнивая себя со сказочным волшебником «с птичьей головой, в изумрудных перчатках», Набоков горестно признается, что «бедные книги», возникшие из мира памяти и воображения, растают в «дымчатом воздухе», поскольку возникли из ничего, как трюк «базарного факира»<sup>87</sup>: реальность книги призрачна, заключает в себе возможность подлога: она заявлена, наличествует, но и одновременно отсутствует, неоткрытая или непонятая читателем.

85. Набоков В.В. Собр. соч. амер. периода в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 3. С. 13.

86. Светлакова О.А. В.В. Набоков о «Дон Кихоте» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1998. № 3. С. 44.

87. Набоков В.В. Собр. соч. амер. периода в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 3. С. 166.

88. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 412.

89. Филатов Е.И. Автор и герой в эстетике В.В. Набокова («Лекции по русской литературе») // Проблема литературных жанров. Томск, 1999. Ч. 2. С. 183.

90. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 28.

91. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 272.

Но читатели — действительные или вымышленные, наличествующие или предполагаемые, понимающие или чуждые, тем не менее задуманы, и в стихотворении «Слава» в том числе, и им даны в руки ключи от тайны, действительной или отсутствующей, и именно им предназначено ее нащупать и разгадать. Читая художественный текст, в том числе, набоковский, читатель получает право и даже испытывает настоятельную необходимость быть активным участником творческого процесса, то есть проделать путь, обратный пути автора. Сам читатель оказывается в роли автора. Формируя нового читателя, Набоков создает и новую реальность, в которой «своей... жизнью живут не только люди и вещи, но и символы, созданные людьми, — Имена, книги, теории, ереси, догадки... Человек живет в мире символических форм, не менее реальных, чем так называемые реальные предметы, и реализуется через эти формы»<sup>92</sup>. Литература сама становится действительностью. «Авторская позиция предстает, таким образом, как супер- или метапозиция по отношению к положению героя, — указывают Ю. Гаврилова и М. Гиршман, — Человек, стоящий «по ту сторону произведения», скажем Софокл, и человек, пребывающий во всей наличности своего трагического положения, скажем Эдип, по сути дела — одно и то же»<sup>93</sup>. Так герой — автор — читатель приобретают качества нерасторжимого единства и почти полного тождества, действительность разворачивается и созидается из текста, а автор — демиург, причем триединый автор — герой — читатель, а не только и не столько фактический автор текста, является создателем нового способа существования в новой, созидаемой текстом из текста реальности.

Книге и литературе, подчеркнем эту неотчуждаемую амбивалентность снова, вместе с их открытостью присуща не менее яркая тенденция закрыться от дознания читателя и исследователя, которые могут исказить или же вообще не понять тайны, выраженной автором. Поэтому, вполне закономерно, что в эстетике Набокова совершеннейшим читателем книги выступает ее настоящий творец, а читателей безопаснее выдумать, чем иметь в реальности. Книга побуждает к диалогу («и для ума внимательного нет границы там, где поставил точку я», — так завершается «Дар»<sup>94</sup>, по тому же побуждению сам Набоков продолжает пушкинскую «Русалку»), но, с другой стороны, стремится закрыться, замкнуться, стать тождественной самой себе, и, скорее всего, именно поэтому круговая структура — излюбленный композиционный прием Набокова — художника.

Набоков показывает книгу, в частности, а литературу и искусство, в целом, которые ищут читателя-интерпретатора, конгениального автору, воплощенному в тексте. Ф. Шлейермахер, как замечает П. Гайденок, подчеркивал, что интерпретация должна быть направлена на понимание «не столько содержательно предметных мыслительных образований, сколько мыслящих индивидуальностей»<sup>95</sup>. Ф. Шлейермахер указывал, что «человек связан с человечеством не в той своей «точке», которая обща у него со всеми остальными представителями человеческого рода, а, напротив, в той, что составляет его своеобразие, отличие от других», причем, «каждая лич-

ность... на свой лад выражает и осуществляет бесконечное»<sup>96</sup>. Таким образом, в терминах психологической герменевтики Шлейермахера возможно сформулировать набоковское понимание феномена литературы: литература, а точнее отдельное произведение каждого отдельно взятого писателя — это средство, а фактически искусство создания мира, не совпадающего с внешним миром читателя и обособленного от миров, созданных словесным искусством в других произведениях того же художника или в других произведениях других художников; при этом, мир, созданный искусством слова, намечен, но не полон, представлен, явлен, но не выявлен окончательно, поэтому предназначен для читательского до-создания.

Способ организации набоковского лекционного курса, построенного на анализе одного избранного шедевра, одного художественного мира, предполагает актуализацию не всей совокупности творений художника, а проникновения в глубинный смысл единого и единственного избранного художественного космоса. Если весь массив текстов художника являют целиком его бытие, хронологически ограниченное началом и концом, как некоторый концентрат времени, объединяющий конец и начало, то отдельный текст как форма бытия автора, его воплощенное и неопровержимое бессмертие, являет его единичный дискретный облик, некоторую его ипостась, часть единого создателя единого творческого космоса. Герой-протагонист у Набокова, выступая тенью, маской, отражением точным («Дар») или искаженным («Отчаяние», «Лолита», «Смотри на арлекинов!») автора, акцентирует то или иное начало, качество своего создателя, поэтому отчасти состоит в оппозиции к целостной реальности, создаваемой демиургом как часть целого творческого космоса, поскольку Набоков сам в пределах конкретного текста устанавливает связи с предшествующими и последующими текстами. Так, сюжет «Лолиты» рассказан Щеголевым в «Даре», а способ написания биографии художника, обсуждаемый в «Даре», становится повествовательной моделью в «Подлинной жизни Себастьяна Найта».

Художественная Вселенная Набокова многочастна, многомирна, каждый мир самостоятелен и целостен, но при этом диалогически связан с другими мирами, образующими парадигму ликов автора-демиурга. Сам способ организации художественного космоса как целостного, но при этом множественного, многокомпонентного выдвигает проблему соответствия между мирами, его составляющими, а внутри этих миров соответствия протагониста и автора, героев и миров, в которых они творят и действуют.

92. Левин Ю. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте в новеллах Х.-Л. Борхеса // Текст в тексте. Тарту, 1984. С. 56.

93. Гаврилова Ю.Ю., Гиршман М.М. Миф-автор-художественная целостность: аспекты взаимосвязи // Филологические науки. 1993. №3. С. 40-41.

94. Набоков В.В. Собр. соч. русского периода в 5 тт. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 4. С. 541.

95. Гайденок П. Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции / Вопросы литературы. 1977. №5. С. 136.

96. Шлейермахер Ф. Речи о религии к образованным людям, ее презирающим. Монологи. М., 1911. С. 334.

Множественность творческого космоса как целого сохраняет актуальность и на уровне отдельного компонента множества, отдельного текста или родового образования (лирики, драмы), объединяющего некоторый ряд текстов: в романах взаимодействуют несколько миров, которые сопрягаются с разными героями, но объединяются в пространстве повествования героя-протагониста или автора-демиурга. Многочастный, разбитый на семиотические фрагменты пространства мир внутренне конфликтен, децентрирован, соответствие как стремление к единству мира, находится в состоянии постоянного становления, достигаясь в некоторой точке художественного пространства и одновременно снимаясь в следующей. Этот руководящий принцип многочастной целостности как способа бытия набоковского текста и выступит основой анализа романа «Лолита» на различных уровнях соответствия героя самому себе, героя и мира, протагониста и автора.

Таким образом, Набоков настаивал на том, что литература должна оставаться в своих границах, т.е. быть художественным вымыслом, явленным в слове, не претендуя на социальную значимость или идеологическую направленность. Вместе с тем, идентифицируя литературное произведение как мир, к тому же самостоятельный, завершённый, хотя при этом и открытый для диалога с читателем, Набоков расширяет границы литературы как собственно вида искусства через синэстезию с живописью, архитектурой, кино, поскольку Набоков наделяет мир, явленный в слове, в первую очередь, пластичностью и зримостью, то синэстезирующие тенденции направлены на пластические виды искусства. С другой стороны, литература являет образ автора, который обретает новую жизнь, соприкасаясь с новым читателем. Стремление к точности детали, представляющее одно из самых настойчивых требований Набокова к литературе, придает миру, созданному в произведении, научную точность. Философия не привносится в набоковский текст извне, через полемику или пропаганду чужих идей, а выступает его неотъемлемой частью, поскольку каждый набоковский текст направлен на поиск путей в мир трансцендентный, на установление коммуникации с этим миром.

Небольшое интервью с Нурит Березки, таким образом, затрагивает фундаментальные вопросы эстетики и этики Набокова, его концепции литературы и места читателя в творческом процессе, равно, как и важнейшие для Набокова проблемы писательской идентичности, которые для рубежа XX–XXI веков, отмеченного тенденцией к глобализации и интеграции культурных и художественных процессов приобретают особую актуальность.

## РЕКОМЕНДОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

### Источники

1. Бродский И. А. Стихотворения и поэмы. В 2-х т. Сер.: «Новая библиотека поэта». — СПб.: Изд-во Пушкинского дома, 2011.
2. Бродский И. Поклониться тени: Эссе. Сер.: «Азбука-классика». — СПб.: Азбука, 2006. — 320 с.
4. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. — М.: Независимая газета, 2002. — 704 с.
5. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. — М.: Независимая газета, 1998. — 512 с.
6. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. — М.: Независимая газета, 1996. — 440 с.

\* \* \*

1. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. — СПб.: Алетейя, 1999. — 313 с.
2. Андреев Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: учеб. пособие / под ред. Л.Г. Андреева. — М.: Высшая школа, 2001. — С. 292–335.
3. Брайн Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография. — М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. — 695 с.
4. Брайн Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография. — М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2004. — 928 с.
5. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. — М.: Независимая газета. — 1998. — 328 с.
6. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове / А. Долинин. — СПб.: Академический проект, 2004. — 400 с.
7. Кабанова И.В. Введение к практикуму по зарубежной литературе XX века // Зарубежная литература XX века: практические занятия / под ред. И.В. Кабановой. — М.: Флинта: Наука, 2009. — С. 8–51.
8. Лотман Ю., Лотман М. Между вещью и пустотой (из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи. Исследования. Заметки. — СПб.: Искусство, 1996. — С. 731–746.
9. Лосев Лев. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. — М.: Молодая гвардия, ЖЗЛ, 2008. — 447 с. — <http://www.litmir.me/br/?b=97623&p=25>.
10. Погребная Я.В. Владимир Набоков // История русской литературы XX века: Первая половина: учебник. В 2 кн. Кн. 2: Personalia: Глава 26. Электронный ресурс: учебник / под общей ред. проф. Л.П. Егоровой. — 2-е изд. Перераб. — М.: Флинта, 2014. — 936 с. URL: <http://www.litres.ru/raznoe-15/istoria-russkoy-literature-xx-veka-pervaya-polovina-kniga-2-personalia/36,33/>. 2 п.л.

### Методические рекомендации

1. При подготовке ответа на первый вопрос необходимо обратиться к работам Л.Г. Андреева (Андреев Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: учеб. пособие / под ред. Л.Г. Андреева. — М.: Высшая школа, 2001. С. 292–335) и И.В. Кабановой (Кабанова И.В. Введение к практикуму по зарубежной литературе XX ве-

- ка // Зарубежная литература XX века: практические занятия / под ред. И.В. Кабановой. — М.: Флинта: Наука, 2009. — С. 8–51).
- При этом особое внимание обратить на диалектичность развития мирового литературного процесса и его детерминированность текущей гражданской историей.
2. При ответе на второй вопрос необходимо обратиться к источникам: книге эссе И. Бродского (Бродский И. Поклониться тени: Эссе. Сер.: «Азбука-классика». — СПб.: Азбука, 2006. — 320 с.) и лекциям В.В. Набокова (Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. — М.: Независимая газета, 1998. — 512 с.; Набоков В.В. Лекции по русской литературе. — М.: Независимая газета, 1996. — 440 с.), особое внимание следует обратить на проблемы взаимовлияния национальных литератур.
  3. Ответ на третий вопрос потребует, с одной стороны, актуализации биографического контекста создания стихотворения «1972», с другой, анализа поэтики стихотворения. В первом случае для подготовки ответа целесообразно опираться на работу Л. Лосева (Лосев Лев. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. — М.: Молодая гвардия, ЖЗЛ, 2008. — 447 с. — <http://www.litmir.me/br/?b=97623&p=25>), во втором на совместный труд Ю. Лотмана и М. Лотмана (Лотман Ю., Лотман М. Между вещью и пустотой (из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста, Статьи. Исследования. Заметки. — СПб.: Искусство, 1996. — С. 731–746.). С целью актуализации самоидентификации И. Бродского следует обратиться к работе С. Волкова (Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. — М.: Независимая газета. — 1998. — 328 с.)
  4. Ответ на заключительный вопрос выстраивается аналогично ответу на предыдущий вопрос. В первом случае целесообразно ориентироваться на фундаментальный труд Б. Бойда (Брайн Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография. — М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. 695 с.; Брайн Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография. — М.: Независимая газета. — СПб.: Симпозиум, 2004. — 928 с.), а также на главу учебника по русской литературе XX века, составленную Я.В. Погребной (Погребная Я.В. Владимир Набоков // История русской литературы XX века: Первая половина: учебник. В 2 кн. Кн. 2: Personalia: Глава 26. Электронный ресурс: учебник / под общей ред. проф. Л.П. Егоровой. — 2-е изд. Перераб. — М.: Флинта, 2014. — 936 с. URL: <http://www.litres.ru/raznoe-15/istoria-russkoy-literature-xx-veka-pervaya-polovina-kniga-2-personalia/36,33/2> п.п.). Для анализа эстетической концепции Набокова целесообразно обратиться к трудам В.Е. Александрова (Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. — СПб.: Алетейя, 1999. — 313 с.) и А. Долинина (Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове / А. Долинин. — СПб.: Академический проект, 2004. — 400 с.).

### **Задания для контроля владения компетенциями**

1. Опираясь на работу Л. Лосева, проанализируйте реакцию англоязычной критики на стихи и эссе И. Бродского и попробуйте определить причины, которые привели американских критиков к подобным выводам.
2. Прочитав интервью с В.В. Набоковым (Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. — М.: Независимая газета, 2002. — 704 с.), установите, в чем вопросы Нуриг Бе-

репки созвучны аналогичным вопросам в интервью с писателем. Определите, в чем состоит сходство и различие в ответах В.В. Набокова.

3. Проанализируйте взаимные отзывы о творчестве В.В. Набокова и И. Бродского и выявите причины их критического настроения по отношению друг к другу.
4. Подготовьте эссе на тему «Значение творчества писателей-билингвистов для развития литературного процесса рубежа XX–XXI веков».

### **Иновационные творческие задания**

1. Подготовьте статью в Википедию на тему «Жанр «большого стихотворения» в творчестве И. Бродского» или доклад на тему «Стихотворение «1972» в контексте творческой эволюции И. Бродского».
2. Руководствуясь материалами интервью В.В. Набокова и часто задаваемыми вопросами, составьте собственные вопросы для интервью с писателем. Выбор вопросов мотивируйте.
3. Изучив историю отношений В.В. Набокова и И. Бродского подготовьте эссе «История невестры» (3000–4000 знаков) для информационно-просветительского журнала.

---

ТЕМА 2.

**ИСТОРИЯ XX ВЕКА  
КАК ИСТОРИЯ ЛЮБВИ:  
РОМАНЫ М.В. ЛЬОСЫ  
«ПОХОЖДЕНИЯ СКВЕРНОЙ  
ДЕВЧОНКИ» И  
М. КУНДЕРЫ «НЕВЫНОСИМАЯ  
ЛЕГКОСТЬ БЫТИЯ»**

---



**Форма занятия:** семинар.

**Формы учебной деятельности магистрантов:** аудиторная и внеаудиторная работа, самостоятельная организации семинарского занятия по второму разделу темы, индивидуальные и групповые, работа в парах и небольших группах, самостоятельная работа с произведениями художественной литературы и публицистики.

**Методы литературоведческого анализа:** биографический, историко-литературный, сравнительно-исторический.

**Вопросы для обсуждения:**

1. Творческая эволюция Марио Варгаса Льосы. Особенности мировоззрения и творческого метода писателя.
2. Сюжет и композиция романа «Похождения скверной девчонки».
3. Исторически-документальный и эстетический аспекты романа.
4. Роль культурного и литературного контекста в романе.
5. Концепция частного и общего в романе. Судьбы героев как отражение исторической судьбы человека и культуры во второй половине XX века.
6. Место и значение романа «Похождения скверной девчонки» в творчестве М.В. Льосы.
7. Самостоятельная разработка семинара по роману М. Кундеры «Невыносимая легкость бытия».

## МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ

### **История XX века как роман в жанре «love story»: роман М.В. Льосы «Похождения скверной девчонки»**

Марио Варгас Льоса (род. В 1936 г., в Перу). Перуано-испанский писатель, драматург, эссеист, журналист, литературовед и политик. Лауреат Нобелевской премии по литературе 2010 года «за детальное описание структуры власти и за яркое изображение восставшего, борющегося и потерпевшего поражение человека»<sup>1</sup>. Формулировка, впрочем, несколько тенденциозная: чтобы создать верное представление о творчестве Льосы и его героях последние три определения следовало бы поменять местами, чтобы нобелевский вердикт звучал так: «за детальное описание структуры власти и за яркое изображение восставшего, потерпевшего поражение и снова борющегося человека»<sup>2</sup>. Вера в победу правды, справедливости и добра никогда не оставляет писателя. Этой же неиссякаемой верой в победу добра и никогда не умирающей надеждой на свободу, любовь и счастье Льоса наделяет своих героев. Варгас Льоса — гуманист и оптимист, никогда не теряющий чувства юмора и способности к самоиронии. А насколько смех может быть значим для начала позитивных перемен в человеке и обществе показал уже первый роман писателя «Город и псы» (1963), который принес ему первый шумный литературный успех и стал его первым шагом на пути к высшей литературной награде — Нобелевской премии.

Роман «Город и псы» (1963, рус. пер. 1965), в гротескно-сатирической форме показывает будни курсантов военной академии. Писатель опирался на собственные впечатления от учебы в военном училище имени Леонси Прада в Лиме (Перу). Возможно, нивелирование личности, муштра и тоталитарный стиль организации жизни курсантов в училище сделали из Льосы бескомпромиссного борца с любыми проявлениями дискриминации, любыми формами нарушений прав человека. Военные, вопреки собственным задачам — штамповать безликих, бесправных, морально индифферентных, безвольных исполнителей приказов, создали из юного Льосы не бездушную машину убийства в человеческом образе, а великого мыслителя-гуманиста, который их методы воспитания и обучения подверг самой издевательской и

1. Лауреаты Нобелевской премии по литературе // <http://nobeliat.ru/laureat.php?id=838>.

2. На некоторую противоречивость формулировки указал и М.Ф. Надъярных в статье «Жесточка человечность Марио Варгаса Льосы»: В формулировке Шведской академии, на мой взгляд, ярчайшим образом отражены особые принципы выделения актуальной литературной авторитетности. Правда, концептуально-идеологическая перегруженность этой формулировки поначалу ставит в тупик, использованные здесь понятия («картография», «власть», «индивид») образуют своеобразный междисциплинарный перекресток, место встречи категориальных аппаратов географии, геополитики, эпистемологии, философии культуры, культурной антропологии // Латинская Америка 2010. № 10. С. 63-76.

убийственной критике. Роман «Город и псы» был публично сожжен на плацу военного училища Леонсио Прада, а некоторые генералы даже обвинили Варгаса Льюса в выполнении политического заказа со стороны эквадорских эмигрантов или каких-либо других скрытых врагов Перу, услуги которых щедро оплачивает какое-нибудь глубоко враждебное перуанским патриотам государство. Удивительно, но факт: никто из высшего военного командования, невежество и жесткость которого были высмеяны по обе стороны Атлантики (роман был написан по-испански, вышел в Мадриде и быстро разошелся по Европе и обеим Америкам), не воспринял обличительную критику как руководство к действию, напротив, на специальном собрании курсантов и офицеров было объявлено, что роман является клеветническим, потому что «такой ситуации не было и не могло быть». Роман Льюсы сразу стал культовой книгой в СССР (переведен на русский язык в 1965 году), а в 1986 был экранизирован в Советском Союзе чилийским режиссером Себастьяном Аларконом и в киноверсии получил название «Ягуар».

Триумфальный дебют Льюсы нашел продолжение в успехе романа «Зеленый дом» (1967), который стал первым произведением, удостоенным премии Ромуло Гальгоса (литературной премии за лучший испаноязычный роман года, утвержденной в 1964 году декретом президента Венесуэлы), причём, при голосовании Варгас Льюса с большим отрывом обошёл такого конкурента, как Габриэль Гарсиа Маркес<sup>3</sup>. На церемонии вручения премии Льюса произнес пламенную речь, в которой доказывал необходимость и плодотворность участия писателя в общественном движении, подчеркивал, что настоящий писатель обязан разделить судьбу своего народа, бороться за его свободу и счастье, говорил, что истинное назначение писателя — быть совестью своего народа и вести его к справедливости и правде. Сам Льюса не только никогда не стремился заточить себя в «башне из слоновой кости», но всегда принимал самое активное участие в общественной жизни своей страны. Настолько активное, что в 1990 году выдвигался кандидатом в президенты Перу от партии «Демократический фронт». Варгас Льюса придерживался умеренного политического курса, подчеркивая, что любые радикальные действия опасны для молодой перуанской де-

3. Обоих латиноамериканских Нобелевских лауреатов связывали непростые отношения: от дружбы и взаимопомощи в Париже, в период изгнания, до откровенной вражды и открытого конфликта. История этих отношений и причины разрыва подробно исследованы в статье М. Мирастаин «Габриэль Гарсиа Маркес и Марио Варгас Льюса: близкие враги на разных сторонах улицы» // Латинская Америка, 2014. № 6. С. 19–22.
4. В рецензии на роман, размещенной в газете «Коммерсант-Ъ» подчеркивается некоторый субъективизм писателя, как в оценке правления Фуджимори и проводимого им курса экономических реформ, так и в оценке собственной политической роли: «В «Рыбе в воде», естественно, изложены политические воззрения писателя — своего рода концепт его предвыборной программы. Он горячо говорит о коррупции, выпившей все соки из его страны — эти, как и вообще все обличительные, пассажи в книге весьма убедительны. Но когда он переходит к анализу состояния общества и народа, становятся слишком уж отчетливы интонации столичного интеллектуала, который так называемый народ знает в основном понаслышке. Надо

мократии и что демократия в Латинской Америке одинаково легко гибнет под пятою как леворадикалов, так и праворадикалов. В первом туре выборов Варгас Льюса занял первое место с 34 % голосов, но проиграл во втором туре Альберто Фуджимори, после чего был вынужден оставить Отчизну и стать подданным Испании. Льюса выбрал страну родного испанского языка для проживания, и ему не пришлось испытать трудности, выпадающие на долю писателей, вынужденных вместе со страной проживания менять и свой главный творческий инструмент — язык. Опыт избирательной кампании Варгас Льюса использовал в романе «Рыба в воде»<sup>4</sup> (1994), где описал «обнаженный трагизм национального беспамяත්ства»<sup>5</sup>.

Перу Варгаса Льюсы были одинаково подвластны все жанры: исторические романы («Война конца света» (1981), «История Майты» (1984)), комедийная карикатура («Тетушка Хулия и писака» (1977)), сатирическая антиутопия («Капитан Панталеон и Рота добрых услуг» (1973)), философская притча («Разговор в «Соборе»» (1969)), постмодернистский коллаж («Сон кельта» (2010)). Критики в обширном наследии Льюсы находят всего одну творческую неудачу — роман «Похождения скверной девчонки» (2006, русский перевод — 2007), написанный в жанре «истории любви», не особо признанном серьезными писателями и почти скомпрометированном массовой литературой. Вместе с тем, те же критики называли роман «любовной сагой XX столетия» и современной версией романа Г. Флобера «Госпожа Бовари». Собственно эта противоречивая оценка романа отвечает той эстетической концепции, которую последовательно утверждал в своем творчестве писатель. Как указывает М.Ф. Надъярных: «В поэтике Варгаса Льюсы реализовался специфический ракурс художественной системы нового латиноамериканского романа и новейшего латиноамериканского художественного историзма, возникло характерное сочетание принципов высокой и массовой культуры, ярко выраженного авторского начала и безличной «интертекстуальности»<sup>6</sup>. География романа огромна, художественное пространство организуется по принципу постепенно расширения — Лима (Перу) — Париж — Лондон — Токио, но, достигнув максимально широкого охвата, начинает возвращаться к исходной точке — Токио — Па-

---

отдать должное политическому противнику писателя: он сразу уловил это и умело использовал. Именно умозрительность построений Льюса, а отнюдь не разница политических программ, сыграла свою роковую роль (рок — в значении судьбы, предназначившей литератору заниматься литературой). Любопытно, что придя к власти, Фуджимори начал немедленно проводить в жизнь ту программу приватизации, которую отстаивал Льюса» // Рыжова И. Новый роман Марио Варгаса Льюсы «Рыба в воде, или История о том, как президент Пен-клуба не стал Президентом. // Коммерсант-Ъ. № 136 от 23.07.1994. Рубрика Происшествия // <https://www.kommersant.ru/doc/84638> Хотя правление Фуджимори, безусловно, было диктатурой, в 2007 году Фуджимори был арестован в Чили и передан перуанским властям и сейчас отбывает длительное тюремное заключение.

Лауреаты Нобелевской премии по литературе // <http://nobeliat.ru/laureat.php?id=838>.

6. Надъярных М.Ф. «Жестокая человечность Марио Варгаса Льюсы» // Латинская Америка, 2010. №10. С. 63-76.

риж – Лима. Заканчивается действие романа в Мадриде и на юге Франции (обстановка финала отчасти выступает повторением места действия начала романа: престижный район Лима Мирафлорес соответствует по внешним приметам (море, солнце, респектабельный район) курортному городку Сет на юге Франции, в котором завершается действие романа. Пространство в романе организовано по принципу контраста — расширяясь в первых четырех частях романа до максимально возможных пределов по горизонтали с запада на восток — от Перу до Страны Восходящего Солнца, то в последующих трех пространство постепенно сужается: от Токио до Парижа и Мадрида, с другой стороны, путешествие героя в Перу, в Лиму, обозначает другой вектор организации пространства, в направлении, обратном первым четырем частям романа — от Токио до Лима. Ритмы пространства в романе не совпадают с ритмами времени: роман представляет собой энциклопедию второй половины XX века по насыщенности историческими, культурными и художественными реалиями. Художественное время в романе организуется по принципу постоянного расширения и поступательного развития, но при этом ритмы внешнего исторического хода развития истории и культуры включают в себя и ритмы развития частных человеческих судеб героев романа — Рикардо и Отилии — пай-мальчика и скверной девчонки.

Скверная девчонка — главная героиня романа, перемещения которой по миру составляют движущий стержень сюжета романа, скрывает свое имя, происхождение, и возраст. Возраст героини в романе определен его названием: девчонка — это экзистенциальное состояние героини, и не случайно, в конце романа именно ей удастся вернуть речь усыновленному французской семьей вьетнамскому мальчику, который только с ней не стесняется говорить сначала по телефону, потом непосредственно, причем, называет ее именно так: «скверная девчонка». Героиня сменила в романе множество имен и судеб: она была в юности чилийкой Лили, затем кубинской партизанкой Арлеттой, позже женой французского дипломата — мадам Робер Арну, сузругой английского аристократа — миссис Ричардсон, подругой таинственного японца Фукуда — Курико... Но всегда она была единственной любимой женщиной вечно влюбленного и вечно ждущего ее Рикардо, неизменно возвращаясь к нему и тогда, когда старалась стать добропорядочной буржуазной женой и хозяйкой дома, и тогда, когда была вынуждена скрываться и скитаться, даже, и наконец когда умерла в возрасте пятидесяти с небольшим лет, оставаясь при этом девчонкой, скверной девчонкой. Так называл ее Рикардо — перуанец, живущий в Париже, чья жизнь была наполнена только одним по-настоящему важным действием — ожиданием ее возвращения. Сюжет романа строится, как серия встреч и расставаний героев в новых географических реалиях, в новых социальных и исторических обстоятельствах, Мир коренным образом менялся, неизменной оставалась только любовь Рикардо и его ожидание нового возвращения скверной девчонки, потому что он только с ней чувствовал, что его жизнь не проходит впустую, как бы коротки ни были встречи и мучительны расставания.

Эта история любви началась в 1950, в Лиме, в Перу, в одном из респектабельных районов столицы «Мирафлоресе», а закончилась на юге Франции в лангедокской Венеции — полукурортном городке Сет, когда двадцатое столетие было уже на исходе. «В то лето 1950 года случились вещи невероятные,» — с этой фразы начинается первая часть романа: первый абзац посвящен описанию места, а второй фиксирует этой фразой место во времени. В каждой из семи частей романа есть точное указание на время действия: «В начале шестидесятых Париж переживал лихорадочное увлечение кубинской революцией», — указывается во второй части; в третьей части действие романа перемещается в Лондон, причем рассказчик сообщает, что «Во второй половине шестидесятых Париж вдруг уступил Лондону роль законодателя европейской моды, и теперь уже отсюда разносились по всему миру новые веяния»; в четвертой части романа герой, пережив новую встречу и расставание со своей непостоянной возлюбленной, возвращается в Париж и узнает, что «она отбыла в неизвестном направлении. Однако сперва заглянула в Париж — во всяком случае, меня она хотела в этом убедить, — и в марте 1974 года позвонила мне якобы из нового аэропорта «Шарль де Голль», чтобы проститься». В конце этой же части романа сообщается, что друг Рикардо — переводчик Саломон Толедано — в 1979 году переводится в Токио, и именно оттуда приходит новая весть о скверной девчонке, которая передает своему вечному возлюбленному привет. В этой же части романа сообщается о событиях в Перу: «Несколько месяцев спустя в Перу наконец-то пала военная диктатура, прошли выборы, и в 1980 году перуанцы снова избрали президентом — словно заглаживая вину — Фернандо Белаунде Терри, свергнутого военными в 1968-м». Перуанский дядя посещает племянника в Париже, путешествует по Европе, таким образом приветствуя наступившую свободу, но возвращается из европейского турне вовсе не в свободную страну: «Вскоре после возвращения в Перу — кроме Франции он побывал в Испании, проехал на автобусе по Кастилии и Андалусии, — дядя Атаульфо прислал мне вырезки из столичных газет. Там были жуткие фотографии: никому ранее не ведомые маоисты повесили на фонарях в центре Лимы каких-то бедолаг, прицепив им на грудь плакаты с именем Дэн Сяопина, которого обвиняли в том, что он предал Мао и прекратил «культурную революцию» в Народном Китае. Так началась вооруженная борьба «Сендеро луминосо»<sup>7</sup>, которой суждено было продлиться целое десятилетие — все восьмидесятые годы. Такого история Перу еще не знала: реки крови, более шестидесяти тысяч убитых и пропавших без вести». Четыре года, проведенные без скверной девчонки, представляют

7.

Маоистское партизанское движение в Перу, позиционирующее себя как четвертая ступень ленинского учения, после Маркса, Ленина, Сталина и Мао Цзэдуна.

ся герою сном, он добивается командировки в Сеул, чтобы попасть в Токио. В пятой части романа, когда Рикардо удается на некоторое время обрести счастье со своей непостоянной возлюбленной, он принимает решение побывать в Перу, встретиться со своим племянником и дядей, поверив в то, что его страна наконец стала свободной и возрождается к новой жизни. Визит героя-рассказчика в Перу, составляющий сюжет шестой части романа, тоже точно зафиксирован во времени: «Шел к концу 1984 год, и второму правительству Фернандо Белаунде Терри оставалось пробыть у власти всего несколько месяцев. Бешеная инфляция, теракты «Сендеро луминосо», внезапные отключения электричества, похищения людей и перспектива того, что в следующем году выборы выиграет АПРА и Алан Гарсиа, — все это больно ударило по среднему классу, люди уже не знали, что их ждет завтра, и в будущее смотрели с явным пессимизмом». Заключительная, седьмая часть романа начинается вновь, как и первая с описания района Мадрида, в который переселился герой, резко контрастирующего с благополучным Мирафлоресом, а затем вновь пространственный локус действия романа точно фиксируется во времени: «Когда я поселился в Лавапиеесе, а случилось это в 1987 году, район уже успел настолько перемениться».

История любви героев охватывает, таким образом, тридцать семь лет. Именно столько дней смертельно больная Отилия (а таково ее настоящее имя) исполняет роль идеальной жены, найдя Рикардо в Мадриде. Это их последнее соединение прерывается уже не очередной изменой Отилии, а ее смертью. Тридцать семь лет — вся зрелая осмысленная жизнь героев, которую они могли бы прожить вместе, спрессовывается в тридцать семь дней — именно столько в существующем объективно мире могло продолжаться их счастье.

Роман строится как путешествие в пространстве и во времени, это роман с линейным хронотопом, вектор времени в котором направлен из прошлого в будущее с небольшими ретроспективными отступлениями в перуанской, шестой главе романа, вполне естественными в контексте возвращения героя на Родину, которое для него во многом означает и возвращение на двадцать лет назад, в собственную юность, в пору знакомства с Отилией, тогда явившейся герою в обличии Лили из Сантьяго. Композиционно роман делится на семь частей, каждая из которых описывает новую встречу героев в новых времени-пространстве: действие первой части протекает в Перу, второй в Париже, третьей в Лондоне, четвертой в Токио, в пятой части действие снова возвращается в Париж, тема возвращения углубляется и развивается в шестой части, описывающей перуанское путешествие героя, во время которого в Лиме он знакомится с отцом Отилии и узнает ее происхождение и настоящее имя, действие седьмой части начинается в Мадриде и потом переносится на юг Франции. Начиная с пятой части романа, развитие действия замедляется и промежутки между встречами героев становятся менее длительными: ход романного времени синхронизирован с ходом реального времени жизни героев, которые постепенно стареют, вместе с за-

медлением хода времени становится и более локальной его география — герои перемещаются из Парижа в Мадрид, из Мадрида на юг Франции, в первых главах перемещения героев осуществлялись между континентами и частями света: из Перу во Францию, из Франции в Англию, оттуда в Японию, а брак с мистером Ричардсоном Отилия заключила в Гиблартаре. Перемещения героев по миру и их движение по времени собственной жизни сопряжено не только с метаморфозами: оставленный Отилией Рикардо дважды едва не умирает, сначала он хотел броситься с моста Мирабо в воду и его спас случайно оказавшийся рядом клошар, после того, как Отилия снова оставила его в Париже под предлогом скуки буржуазного образа жизни, который они с Рикардо вели, став мужем и женой, герой перенес инсульт и едва не умер. Тогда Рикардо решил, что эта встреча с Отилией была последней, нашел себя подругу и переехал с ней в Мадрид. Японское приключение скверной девчонки тоже едва не закончилось ее смертью: она получила и психическую травму и расстройство здоровья после того как под именем Курико была игрушкой Фукидо, полностью подчинившего себе ее волю. Отилии чудом удалось сбежать и поправить здоровье, но после пережитого масштаб ее метаморфоз теряет грандиозно-авантюрный характер: она уже больше не меняет имен, а новый ее роман больше похож на банальный адюльтер, из тех, которые описывают в бульварной хронике, чем на дерзкую авантюру для получения богатства и социального статуса, как ранее браки с дипломатом Арну и аристократом Ричардсоном. От болезни, первые признаки которой героиня почувствовала в Японии, она так и сумела излечиться. Завершение калейдоскопа со смелыми перемещениями в пространстве, сменой обличий и выгодных браков или любовных приключений, сопряженное с временной смертью героини, прочитывается как постепенное наступление настоящей смерти. Последним пожеланием героини была просьба или рекомендация Рикардо — написать роман об истории их любви. Таким образом, роман, написанный от первого лица, на самом деле представляет собой ретроспекцию — герой вспоминает историю встреч и разлук с Отилией, создавая роман «Похождения скверной девчонки». Первая попытка рассказать историю любви была предпринята героем в середине романа, в пятой части, когда Рикардо рассказывает своим друзьям Элен и Симону историю своей любви, после того, как немой мальш, усыновленный ими вьетнамский мальчик, оставляет записку Рикардо с сообщением: «Звонила скверная девчонка». На слушателей история Рикардо производит глубочайшее впечатление. Элен замечает, что это прекрасная история про любовь, называет скверную девчонку «фантастической женщиной», а собственную жизнь скучной и добавляет, что эта история не может закончиться вот так — просто неотвеченными звонками по телефону. При этом Элен сравнивает эпизод истории Рикардо, связанный с телефонными звонками, которые остаются без ответа с худшим из фильмов Хичкока, а сама на протяжении рассказа Рикардо роняет несколько слезинок. Сам Рикардо, рассказав свою историю, рыдает. И мелодраматические эф-

фекты и сравнение с продукцией массовой культуры — фильмами ужасов, причем, худшими, из созданных Хичкоком (а у него есть и мастерские работы) направлены не столько на сближение романа с массовым романом о любви в сознании читателя, сколько на создание того впечатления, которое производит рассказ Рикардо, когда история любви еще не закончена, и впереди остается возвращение героев друг к другу под истинными именами без обличий и авантюрных дальних путешествий. Рассказ Рикардо делит роман на две части: первая, отвечающая жанру авантюрного массового любовного романа, завершается, и постаревшие герои встречаются снова уже в жанре реалистического психологического романа, в котором любовный треугольник затрагивает мужа начальницы и подруги Отилии, настоящим испытанием для героев становится упорядоченная семейная жизнь, наполненная однообразием будничных обязанностей, финансовыми затруднениями и неизбежной скукой, поскольку Отилия чужда той культуре и литературному переводческому труду, которыми заполнена жизнь героя, научившегося с головой погружаться в работу, заниматься переводами любимых русских писателей — Чехова и Бунина — еще раньше, когда она очередной раз его бросала. Завершается история любви по-буржуазному — передачей наследства Отилии Рикардо после ее смерти. Но средства, оставшиеся после Отилии, герой может использовать для того, чтобы не думая о хлебе насущном, мог выполнить другую ее последнюю просьбу — написать роман об их отношениях, роман, который он мечтал и не решался написать всю жизнь. Собственно судьба Отилии становится значимой и интересной только благодаря рассказу героя, благодаря написанному им роману, и таким образом, смысл этой истории любви заключался в том, что она должна была стать произведением искусства, получить истинное осмысление в художественном образе, назначение жизни героев состоит в том, что она должна стать частью искусства, частью культуры, именно поэтому она разворачивается в контексте истории мира и истории развития его культуры, движением и развитием культуры и истории определяются судьбы героев романа, их встречи и расставания, составляющие сюжет романа.

Героиня романа приходит к герою, от лица которого ведется повествование, в разных обличьях, соответствующих, впрочем, месту, а не времени, в котором эти встречи происходят. Летом 1950 года, в престижном Мирафлоресе, она является в образе respectableй девочки из хорошей семьи, уроженке Чили — Лили из Сантьяго. Она говорила с прелестным акцентом, она была самой гибкой и изящной, она много рассказывала о своей родине — Чили. Некоторая таинственность, впрочем, Лили окружает: она никого никогда не зовет к себе домой и не хочет знакомить своих новых друзей с родителями. Розыгрыш продолжается до тех пор, пока приезжая из Чили дама, не имея ни малейшего намерения разоблачить Лили, начинает с ней разговор о Чили, и Лили не находит, что ответить. После скандальных разоблачений девушка исчезла, а Рикардо, успевший влюбиться в нее, не знает даже ее настоящего имени и никто не может ему подсказать, где искать беглянку.

Проходит десять лет, Рикардо закончил университет, живет в Париже, надеется получить место переводчика в ЮНЕСКО, немало позабавив будущего начальника ответом на вопрос: «Чего Вы хотите от жизни?» — «Жить, состариться и умереть в Париже». Но эта одна — респектабельно-буржуазная сторона жизни Рикардо, а в другой, авантюрно-приключенческой, он помогает партизанам, финансируемым социалистической Кубой, перебраться в Перу, чтобы начать там революционные действия. Рикардо и ждет революционных перемен и надеется на лучшее, но одновременно тревожится за будущее своей страны, думая о непредсказуемости и жесткости революции. Как-то раз в аэропорту Орли он встречает партизанку — товарища Арлетту, в которой узнает свою первую любовь — чилийку Лили. Арлетта, конечно, говорит, что никогда не бывала в Чили, никогда не звалась Лили, не проводила лета в Лиме, но позволяет Рикардо за собой ухаживать, хотя прямо говорит ему о том, что не останется с ним по самой унижительной и банальной причине — Рикардо беден, а она мечтает о сильном, властном, влиятельном человеке, причем, сила, власть и влиятельность выступают, по ее мнению, следствием богатства. Правда, она называет Рикардо условие, при котором останется: он ее спрячет и не отправит на Кубу. Рикардо советуется со своим другом — честным, самоотверженным Паулем, который тоже помогает будущим партизанам и голодным соотечественникам в Париже. Пауль видит только один выход — товарищ Арлетта должна отбыть на учебу, а потом придумать какую-нибудь болезнь, но сейчас ехать нужно. Рикардо провожает Арлетту с тяжелым чувством, ему кажется, что он теряет ее навсегда. Потом до Рикардо доходят смутные слухи о том, что товарищ Арлетта стала боевой подругой самого команданте Чакона. Потом настает черед другу Паулю отправляться партизанить в Перу, а тревога Рикардо все растет — он понимает, что перемены его родине необходимы, что народ катастрофически беден и бесправен, что имущественное расслоение чудовищно, но при этом видит, что герои-идеалисты, вроде его друга Пауля, пламенные борцы за справедливость и свободу, слишком романтичны, слишком малочисленны, слишком плохо подготовлены. А любимый дядя пишет из Перу о том, что революцией воспользуется очередной диктатор, чтобы совершить военный переворот. Между тем, о товарище Арлетте нет никаких вестей и о честном добром Пауле тоже. События романа точно синхронизированы с историческими событиями в Перу, где с начала 60-х гг. XX века, во многом под влиянием идей и деятельности Эрнесто «Че» Гевары, активизируются левые партизанские движения<sup>8</sup>.

8.

В 1962 стартовала инсургенция движения МИР («движение левых»), бывшего «мятежная АПРА» (АПРА — Американский народно-революционный альянс, АПРА — перуанская партия, созданная в 1924 году Виктором Раулем Айя де ла Торре), комплектовавшаяся недобровольными апристами и поддержанная кубинцами. 1965 год входит в историю Перу как «повстанческий год».

Прошло около пяти лет. Рикардо успешно работает переводчиком в ЮНЕСКО, учит русский язык. У него уже своя квартирка на улице Жозефа Гранье, маленький автомобиль, к тому же, у него завязался роман с испанской певицей Карменситой, которая не может вернуться на родину, пока жив Франко. Кажется, герой романа окончательно обуржуазился. Но нет — Рикардо упивается богемным Парижем — настоящей интеллектуальной столицей мира в 60-ые годы XX века. Он ходит в театры и на выставки, он завсегда дайт букинистических лавочек на берегу Сены, он однажды видел на улице самого Андре Бретона, он читает Сартра и Камю. И продолжает надеяться, что не сегодня-завтра на улице Бюси, в кафе бульваре Сен-Жермен, в театре во время пьесы Жана Кокто, в кино на премьере «Детей райка» Марселя Карне мелькнет знакомая прядь светлых волос, знакомый голос окликнет его по имени... И вдруг в холле ЮНЕСКО герой видит элегантную даму в меховой накидке, на высоких каблуках. Как волшебным образом преобразилась чилийка Лили, партизанка Арлетта! И ее зовут теперь, как положено замужней французской даме, по имени и фамилии супруга — мадам Робер Арну. Муж мадам — преуспевающий французский дипломат. Связь возобновляется, но Рикардо не перестает ощущать ненадежность и хрупкость своего счастья, его странную неопределенность, его незавершенность, его пугающую скоротечность. Это ощущение усугубляется тем, что во время долгожданного свидания с мадам Арну герой видит газету с сообщением об уничтожении последнего лагеря перуанских революционеров, среди которых был и его друг Пауль. Власть на родине, начиная с 1968 года, на долгие годы захватывает военная диктатура. «Несчастливая наша страна!» — восклицает в письме из Перу дядюшка героя. И счастье Рикардо с его непостоянной возлюбленной становится все прозрачнее. И, конечно, вскоре мадам Арну исчезает, прихватив все деньги драгоценного супруга-дипломата.

Рикардо снова один. А мир между тем стремительно меняется: со второй половины шестидесятых мир покорили рок и поп-музыка, битники и хиппи, путешествия автостопом, пацифизм и свобода секса, короткие юбки и голубые джинсы. Столица мира из интеллектуального Парижа перемещается в ставший центром рок-музыки и движения «детей цветов» Лондон, кумиры молодежи теперь не писатели-интеллектуалы, а легендарные «Битлз» и «Роллинг стоунз», лондонские улицы наполняются пестрой толпой девушек в мини-юбках, парней в дикарских нарядах, звуками психоделической музыки и ариями из рок-опер «Волосы» и «Иисус Христос — супер-звезда». И здесь на лондонской улице Рикардо встречает старого друга-перуанца, теперь художника-хиппи, через которого в его жизнь снова войдет она — теперь под именем миссис Ричардсон, супруги английского аристократа. И эта встреча приведет к возобновлению связи, а потом таинственная возлюбленная Рикардо снова исчезнет.

Японский эпизод — следующий в романе — выписан, как самый трагический и разрушительный в судьбе Лили-Арлетты-мадам Арну и миссис

Ричардсон, возможно под влиянием личных обстоятельств в судьбе Льюсы, проигравшего президентскую гонку Фуджиморо, политику японского происхождения. Трагически заканчивается и японская любовь Саломона, который покончил с собой, не вынеся разлуки с возлюбленной-японкой. Как позже признается скверная девчонка, именно в Японии она впервые почувствовала признаки болезни, которая затем убьет ее.

Необходимо подчеркнуть, что respectable образы, которые выбирает для себя скверная девчонка, в третьей части романа, резко контрастируют с теми образами поведения и самоосуществления, которые предлагает время, и в последней части романа, явившись в образе respectable дамы, Отилия выступает полной противоположностью и богемному образу жизни, который вел герой с театральной художницей Марчеллой, и самому пестрому, космополитичному району Мадрида, в котором герой теперь живет. Ее respectable обличия находятся в противоречии и с тем образом «скверной девчонки», которым наделил ее Рикардо и который она с удовольствием принимает. Собственно именно этот статус — «скверной девчонки» и есть ее настоящая идентичность, и ее настоящее имя. В своей погоне за роскошью и богатством Отилия не понимает, что приобретенный ею статус respectable дамы будет находиться все равно в границах той буржуазности, от которой она бежит, прожив короткое время с Рикардо в Париже. В поисках respectableности Отилия постепенно выпадает из хода времени, в романе это несоответствие находит выражение в приеме постепенной изоляции героини: сначала в очень замкнутой среде аристократов-конезаводчиков в Англии, затем оказавшись в Японии, стране традиционной культуры, сохраняющей свою обособленность, даже при общей технической и политической вписанности в мировое пространство. Когда в шестой части романа, во время короткого возвращения в Перу, герой случайно знакомится с отцом скверной девчонки и узнает ее настоящее имя и обстоятельства рождения, он понимает, откуда происходит ее тяга к respectableности, богатству и видному общественному положению: «И возможно, именно здесь (в бедном районе Лима), будучи еще сопливой девчонкой, приняла дерзкое решение выбиться наверх, любой ценой выбиться, перестать быть Отилитой, дочерью кухарки и строителя волломонов, навсегда вырваться из западни и тюрьмы, какими была для нее эта страна, Перу, уехать далеко-далеко, стать богатой — да, в первую очередь стать богатой, очень богатой, даже если ради денег придется пойти на что-то совсем неприглядное, по-настоящему рисковать, пойти на что угодно. А потом она превратилась в хладнокровную, равнодушную, расчетливую, жестокую женщину. Но выбиться в люди ей удавалось лишь на короткое время, а платить за призрачную удачу приходилось очень дорого, потому что на тернистом пути она оставляла лоскутья собственной кожи и частицы души.» Рикардо, напротив, синхронизирует свою жизнь с переменами, происходящими в мире, но при этом его интеграция в происходящие изменения ограничивается после трагической потери Пауля и едва не за-

вершимся самоубийством расставанием со скверной девчонкой, тогда партизанкой Арлеттой, только культурным взаимодействием. Рикардо читает французских структуралистов, увлечен Мишелем Фуко, переводит на испанский Мишеля Турнье. Но истинное удовольствие ему доставляет изучение русского языка и переводы на испанский русских классиков. «...в 1976 или 1977 году, — вспоминает Рикардо, — через общего друга я познакомился и подружился с испанским издателем Марио Мучником<sup>9</sup>. Услыхав, что я знаю русский и очень люблю книги, он спросил, почему бы мне не подготовить сборник рассказов Чехова, которые я хвалил взахлеб, уверяя, что он такой же замечательный рассказчик, как и драматург, хотя из-за отвратительных переводов у нас эту часть его творчества до сих пор не оценили. Мучник представлял собой весьма интересное явление. Родился в Аргентине, учился, нацеливаясь на карьеру академического ученого, но вскоре забросил науку и увлекся издательским делом, что и прежде было его тайной страстной мечтой. Он, издатель милостью божией, любил книги и печатал только качественную литературу, хотя это, по его словам, неизбежно вело к финансовым катастрофам. Зато приносило ему величайшее удовлетворение. Он говорил о книгах, которые издавал, с таким заразительным энтузиазмом, что я, немного поразмыслив, принял его предложение и взялся перевести рассказы Чехова, но попросил не ставить мне жесткого срока. «Договорились! — сказал он. — И учти, заработаешь ты мелочь, но испытаешь огромное наслаждение».

Я очень долго тянул со сдачей сборника. Работа и вправду доставила мне массу удовольствия — каждый ее этап. Сперва я перечитывал всего Чехова, выбирая лучшие рассказы, потом переводил их на испанский. Тут требовалась тонкость, немислимая при переводе докладов и выступлений. Кроме того, художественный перевод помогал хотя бы отчасти избавиться от ощущения, будто ты призрак, неотступно преследовавшего меня, когда я работал устно. Здесь приходилось самому принимать решения, копаться в словарях, выискивая слова, способные передать нужные оттенки и ритм, семантическую изысканность и затененность смысла — чудесное искусство Чехова, а также выразительное богатство русского литературного языка в целом. Истинное наслаждение, которому я целиком посвящал все выходные. Я послал Марио Мучнику обещанный сборник почти через два года после того, как получил заказ. Но работа принесла мне столько радости, что я готов был вернуть чек, полученный в качестве гонорара. «Может, этих денег тебе хватит на то, чтобы купить красивое издание какого-нибудь хорошего писателя, например, Чехова», — написал он». После переводов Чехова Рикардо продолжает совершенствовать русский язык, переводит рассказы Бунина. Когда после двадцатилетнего отсутствия Рикардо возвращается в Перу, он не чувствует, что вернулся домой. Постепенно он утрачивает связь с Родиной и чувство причастности к перуанской жизни, к политическим проблемам своей Отчизны. Его друг переводчик говорит ему: «Франция не виновата, дорогой мой, что мы с тобой чувствуем себя

здесь иностранцами. Это судьба. Как и наша профессия переводчиков — тоже один из способов всегда быть иностранцем, присутствовать, не присутствуя, и быть, чтобы не быть.» Ранее Саломон определил профессию переводчиков, как профессию призраков. Рикардо трудно принять истину о своем призрачном существовании, но он понимает, что в словах друга заключена горькая истина. Но понимает и то, что его судьба наблюдателя над судьбами своей утраченной Отчизны, судьбами мира и собственной жизнью в том числе, и судьба Отилии выступают частью общих судеб мира, и может быть, трагическое непостоянство Лили-Арлетты-Курико-Отилии — только отражение непостоянства мира, и история любви в XX веке — это история разлуки. Повествование в романе ведется от первого лица и завершается предложением Отилии:

«Однажды после обеда, когда мы сидели с ней в саду и уже подкрадывались сумерки, она сказала, что, если в один прекрасный день я вздумаю написать историю нашей любви, я не должен изображать ее, скверную девочку, совсем уж скверной, иначе ее призрак будет являться мне каждую ночь и дергать за ноги.

— Почему ты про это заговорила?

— Потому что ты всегда хотел стать писателем, просто духу не мог набраться. А теперь, когда ты останешься один-одинешенек на белом свете, можешь попробовать — тогда и тосковать по мне будешь меньше. Ну что, хорошую тему для романа я тебе подарила? Правда, пай-мальчик?»

История любви героев прочитывается в историческом и эстетическом аспектах. В эстетическом аспекте, эта история — сюжет для будущего романа. В последней главе романа подруга Рикардо — театральная художница Марчелла — оформляет сцену для спектакля по «Вишневому саду» Чехова, переводы рассказов Чехова — любимая работа Рикардо как переводчика, Рикардо вспоминает о неудачных переводах драм Чехова, таким образом, в романе возникает отчетливая реминисценция из чеховской «Чайки», в которой судьба Нины Заречной определяется писателем Тригоринным, как «сюжет для небольшого рассказа». Последняя встреча героев в квартире Рикардо и Марчеллы происходит на фоне эскизов театральных декораций, оставленных Марчеллой, причем, в Испании она занималась оформлением балета «Метаморфозы». Хореограф, почитатель Борхеса, творца метаморфоз и обобщений в новеллах «Другая смерть», «История воина и пленницы», «Борхес и я», готовясь к постановке, « прочел и просмотрел тысячу всяких вещей, касающихся метаморфоз, начиная с Овидия». На сцене пять пар на лестницах с меняющимся освещением меняют свой облик. Если вспомнить все встречи и разлуки Рикардо и Отилии, то можно убедиться, что она

пять раз меняет облик: называясь сначала чилийкой Лили, потом партизанкой Арлеттой, потом мадам Робер Арну в Париже, потом миссис Ричардсон в Англии, потом Курико в Токио, чтобы вернуться к герою уже под своим настоящим именем в конце романа. Эта последняя метаморфоза разыгрывается уже не сцене, а в жизни героев, но выглядит продолжением спектакля «Метаморфозы». Погруженность Рикардо в языки и культуру, отношение к собственной судьбе, как к сюжету романа, в котором настоящие имена героев растворяются в отведенных им амплуа — скверной девчонки и пай-мальчика, отвечает на вопрос о смысле разлук, встреч и потрясений, которые пережили герои. Если роли героев абстрагировать от амплуа скверной девчонки и пай-мальчика, то в аспекте отношения героев к действительности и к собственной жизни, конфликт романа можно, интерпретируя роли героев как категории, можно представить, как конфликт жизни и искусства, жизни, которую представляет в своей текучести и изменчивости Отилия, и искусства, отражающего жизнь, которое представляет Рикардо.

В аспекте историческом, история любви героев — это история второй половины XX века, в их перемещениях по миру, в смене обличей Отилии, в смене мест действия отражается историческое движение и развитие культуры второй половины XX века. Судьбы героев синхронизированы с изменениями культурных центров мира — от интеллектуального Парижа начала шестидесятых до центра движения рока и хиппи — Лондона со второй половины шестидесятых. Их встречи происходят именно там, куда перемещается во времени центр культурного движения, охватывая и дальневосточную культуру, ставшую частью мировой во второй половине XX века, в токийских главах романа. Но при этом трагическая нестабильность мира присутствует в романе, причем, она связана не только с развитием реальной истории Перу, но и с образом вьетнамского мальчика, усыновленного друзьями Рикардо, который пережил нечто настолько ужасное во время войны во Вьетнаме, что утратил способность и желание говорить. На этом фоне мадридский богемный квартал, в котором герои встречаются в последний раз, представлен, как плавильный котел, в котором заключены элементы разных этносов, разных языков и культур: «у меня порой возникал вопрос: остался ли здесь, в этом Вавилоне, хоть один коренной мадридец или все его обитатели, подобно нам с Марчеллой, мадридцы новоиспеченные. Испанцы понаехали сюда из самых разных уголков страны. В Лавалиесе можно было встретить любой тип внешности и любой говор, так что возникало впечатление, будто ты попал в бурлящий котел, где смешались расы, языки, акценты, традиции, стили одежды. Лавалиес стал особым микрокосмом. И несколько его кварталов вобрали в себя человеческую географию всей планеты»<sup>10</sup>. Этот образ всемирного Вавилона выступает развитием темы ассимиляции, смешения культур, которая является одной из сквозных тем романа: в Париже живут и работают соотечественники Рикардо и Арлетты, друзья Рикардо — парижане супруги Гравоски — бельгиец и венесуэлка, они усыновили вьетнамского мальчика, друг Рикардо — переводчик Саломон Толедано происходит из семьи сефардов<sup>11</sup> из Смирны, он

побывал в Токио и на Тайване и свободно говорил на дюжине языков, дни свои он закончил в Токио. В этом мире человеческие судьбы не могут протекать изолированно от судеб мира, не могут не быть включенными в общие судьбы мира, именно поэтому история любви и разлуки разворачивается на двух континентах и двух островах и развивается на протяжении всей второй половины XX века. История жизни и любви, метаморфоз, которые переживают в своей жизни герои романа — это микрокосм, в котором запечатлена история XX века, со сменой правящих партий и режимов в Европе и Латинской Америке, с государственными переворотами, революциями, освободительными движениями, войнами и восстаниями, со сменой молодежных субкультур и интеллектуальных центров мира, и с развитием общечеловеческой мировой культуры и литературы, частью и отражением которой выступают судьбы героев романа, прожитые ими, чтобы стать сюжетом для романа.

## РЕКОМЕНДОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

### Источники

1. Льюса М.В. Похождения скверной девчонки. — М.: Азбука, 2012. — 384 с.

\* \* \*

1. Балич Д.А. Особенности художественной историософии в латиноамериканской литературе XX века. // Национальная ассоциация ученых. — 2015. — № 3–4 (8). — С. 8–10.
2. Коренева Е.В. «Из России с любовью... к Достоевскому и Толстому»: Марио Варгас Льюса р творческом наследии, русской истории и культуре // Россия и Запад: диалог культур. — 2016. — № 11. — С. 44–55.
3. Надъярных М.Ф. Марио Варгас Льюса // История литератур Латинской Америки Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Отдел литератур Европы и Америки Новейшего времени. — М., 2005. — С. 662–664.
4. Надъярных М.Ф. Жестокая человечность Марио Варгаса Льюсы // Латинская Америка. — 2010. — №12. — С. 63–76.

### Методические рекомендации

1. При подготовке ответа на первый вопрос обратитесь к главе, посвященной творчеству М.В. Льюсы, составленной М.Ф. Надъярных (Надъярных М.Ф. Марио Варгас Льюса [История литератур Латинской Америки Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Отдел литератур Европы и Америки Новейшего времени. — Москва, 2005. — С. 662–664]). Особое внимание обратите на интерпретацию социальных конфликтов в творчестве писа-

---

10. Правда и в этом плавильном котле разных культур и этносов Льюса мимоходом отмечает изменившуюся доминанту молодежной субкультуры, когда герой опрокидывает бутылку минеральной воды при виде подсевшей к нему Отилии, бутылка «разбилась вдребезги, забрызгав паренька с ирокезом и татуировками, который сидел по соседству.» Тщательно убирает осколки официантка-андалузка.

11. Сефарды – субэтническая группа евреев – выходцев с Пиренейского полуострова, которые говорили на ладино, языке иберо-романской подгруппы романских языков. В романе этот язык определен как испано-еврейский. Себя семья Саломона называла «не столько турками, сколько испанцами, хотя и отставшими от истории на пять веков».

- теля и реконструируйте гражданскую позицию М.В. Льюиса по его произведениям и публицистике.
2. При ответе на второй вопрос воспользуйтесь материалами настоящего учебного пособия, составьте композиционный план произведения, обдумайте, как объяснить его деление на части и главы, определите тип композиции и способ организации сюжета.
  3. При подготовке ответа на третий вопрос изучите статью Д.А. Балич Особенности художественной историософии в латиноамериканской литературе XX века. (Национальная ассоциация ученых. — 2015. — № 3–4 (8). — С. 8–10.) Выделите формы и приемы художественного воплощения принципа историзма в романе.
  4. При ответе на четвертый вопрос внимательно изучите текст романа, составьте типологию интертекста романа, ответьте на вопрос о смысловом и художественном значении интертекста в романе. Для выяснения значения интертекстуального присутствия текста русских культуры и литературы в романе обратитесь к статье Е.В. Коренева «Из России с любовью... к Достоевскому и Толстому»: Марио Варгас Льюиса в творческом наследии, русской истории и культуре (Россия и Запад: диалог культур. 2016. — №11. — С. 44–55.)
  5. При подготовке ответа на пятый вопрос обратитесь к материалам настоящего пособия, установите способы взаимодействия общей истории и частной человеческой судьбы в романе, объясните, в чем состоит детерминированность характеров героев.
  6. При ответе на шестой вопрос задайтесь целью определить причины, способы и принципы взаимодействия реализма и модернизма, неомифологизма и массовой культуры в романе. При подготовке ответа обратитесь к статье М.Ф. Надъярных Жестокая человечность Марио Варгаса Льюиса (Латинская Америка. 2010. — № 12. — С. 63–76).

#### **Задания для контроля владения компетенциями**

1. Выявите формы авторского присутствия в романе и способы взаимодействия и диалога читателя и автора.
2. Сравните героя романа «Похождения скверной девчонки» с героями других романов Варгаса Льюиса («Город и псы», «Тетушка Хулия и писака», «Зеленый дом»). Составьте типологию героев-рассказчиков в романах Варгаса Льюиса.
3. Определите, в чем состоит своеобразие Варгаса Льюиса сравнительно с латиноамериканскими писателями его современниками и ответьте, можно ли отнести творчество М.В. Льюиса к магическому реализму или космовидению писателей Латинской Америки (Г.Г. Маркеса, М.А. Астуриса, Х. Рульфо, Ж. Амаду).
4. Определите причины интереса Льюиса к русской литературе, выявите, какие художественные достижения русской литературы он считает важными, значительными и близкими своему творчеству.

#### **Инновационные творческие задания**

1. Изучите предвыборную кампанию М.В. Льюиса как кандидата в президенты Перу, реконструируйте гражданскую и политическую писателя.
2. Составьте очерк на тему «Гуманистические принципы Марио Варгаса Льюиса и его политическая карьера».
3. На основании романа «Похождения скверной девчонки» напишите статью на тему «Послевоенный Перу в романе М.В. Льюиса: политика, культура, человек».

**«ПРАЖСКАЯ ВЕСНА»<sup>12</sup>  
В РОМАНЕ М. КУНДЕРЫ  
«НЕВЫНОСИМАЯ ЛЕГКОСТЬ БЫТИЯ»:  
СУДЬБЫ ГЕРОЕВ В ОТНОШЕНИИ  
К ЦЕНТРАЛЬНОМУ СОБЫТИЮ РОМАНА**

**САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАЗРАБОТКА СЕМИНАРСКОГО ЗАНЯТИЯ**

**Методические рекомендации**

**I. Разработка плана семинарского занятия и примерных вопросов для обсуждения.**

**1.1. Разрабатывая план семинарского занятия**, необходимо, во-первых, прочитать роман и осмыслить его место в творческой эволюции писателя. Методологической основой осмысления романа в контексте творческой эволюции писателя, как и в более широком контексте синхронического момента развития национальной литературы, так и истории национальной литературы, истории жанра или направления, выступает историко-литературный метод, направленный на раскрытие детеминированности идей, сюжетов, концепции героев в творчестве того или иного писателя обстоятельствами текущей гражданской истории, собственно обстоятельствами жизни самого писателя, его мировоззрения, творческой философии, которые также определяются влиянием конкретно-исторических обстоятельств, социальной среды, интеллектуального окружения, художественными предпочтениями и вкусами писателя, формирование которых тоже обусловлено целым рядом обстоятельств, включая социально-исторические. Таким образом, первый вопрос семинара целесообразно посвятить анализу гражданской и идеологической позиции М. Кундеры, его отношению к чехоскому социализму, к событиям Пражской весны, к участию советских войск ликвидации либеральных реформ в экономике и политике. При этом необходимо осветить события личной судьбы М. Кундеры — его участие в IV съезде союза писателей Чехословакии, на котором впервые были озвучены открытые при-

12.

«Пражская весна» — период либерализации в Чехословакии с 5 января по 21 августа 1968 года, связанный с избранием первым секретарём ЦК КПЧ Александра Дубчека и его реформами, направленными на расширения прав и свобод граждан и децентрализацию власти в стране. Период политического либерализма в Чехословакии закончился вводом в страну более 300 тыс. солдат и офицеров и около 7 тыс. танков стран Варшавского договора в ночь с 20 на 21 августа.

зывы к демократизации страны, во многом инициировавшие социальные процессы, завершившиеся «Пражской весной», непосредственное участие писателя в событиях Пражской весны и протестах, последовавших после советского вторжения, дважды повторенное исключение из коммунистической партии Чехословакии, запрет на преподавание и публикацию произведений, изъятие книг писателя из библиотек, вынужденную эмиграцию во Францию и вынужденный переход на французский язык в творчестве. Необходимо вспомнить недавний инцидент<sup>13</sup> по обвинению Кундеры в доносах, имевшему место в чешских СМИ, и реакцию мировой творческой интеллигенции на эти инсинуации: в поддержку писателя выступили Нобелевские лауреаты: Г.Г. Маркес (Колумбия), Дж. М. Кутзее (ЮАР-Австралия), О. Памук (Турция), Надин Гордимер (ЮАР), а также С. Рушди (Индия-Пакистан- Англия), Филип Рот (США) и другие. Необходимо обратить внимание на устойчивый интерес Кундеры к авангардному искусству: к французскому сюрреализму, к французскому «новому роману», а также к джазовой музыке, к сюрреалистической живописи, который не мог не повлиять на его романы. Ознакомившись с творческой эволюцией М. Кундеры, необходимо выбрать наиболее значимые для процесса становления типа художественного писателя и выработки идиостиля произведения, значимые также и в мировоззренческом и экстралитературном аспектах. Например, в романе «Шутка» (1967) поднимаются проблемы свободы мысли и слова, значимости прав и свобод отдельного человека при авторитарном режиме, именно этот роман обусловил приглашение писателя на съезд чешских писателей, на котором были высказаны идеи о необходимости реформ и либерализации общественной жизни, отказа от цензуры, признания свободы творчества и самовыражения. Роман «Жизнь не здесь» (1970) показывает, как молодой поэт Яромир отказывается от свободолюбивых идеалов юности, а с ними и от свободы творческого самовыражения. Роман «Вальс на прощание» (1971) посвящен проблеме расставания с Родиной, которое равнозначно потере любви. Роман интересен еще и тем, что его экспозиция и завязка перекликаются содер-

13.

В октябре 2008 года сотрудник чешского Института по изучению тоталитарных режимов Адам Градилек опубликовал в еженедельнике «Respekt» статью о том, что Кундера в 1950 году донёс полиции о Мирославе Дворжачеке, который сначала бежал в ФРГ, а затем тайно вернулся в Чехословакию в качестве агента американской разведки. Кундера заявил, что никогда не слышал об этом человеке и отверг все обвинения, называя их ложью, однако в чешских СМИ эта история тиражировалась достаточно долго, что и потребовало вмешательства творческой интеллигенции в поддержку писателя.

14.

Александр Дубчек (1921 — 1992) — чехословацкий государственный, политический и общественный деятель. Первый секретарь ЦК Коммунистической партии Чехословакии в январе 1968 — апреле 1969, инициатор программы реформ, которая была частично осуществлена весной и летом 1968 года. Время реформ вошло в историю под названием «Пражская весна». После ввода советских войск в августе 1968 года в Прагу Дубчек с правительственной делегацией отбыл в Москву, после длительных переговоров на советских условиях был подписан договор, который существенно ограничивал суверинитет Чехославкии, декларировал отказ от демократических преобразований и предполагал постоянное присутствие

жательно с романом «Невыносимая легкость бытия». За роман «Книга смеха и забвения» (1978) Кундера был лишен чехословацкого гражданства, его романы и пьесы были запрещены и изъяты из библиотек, на Родине его печатать перестали, поэтому чрезвычайно важно установить, какие политические и идеологические идеи транслируются в романе, какова художественная форма их воплощения. Роман «Бессмертие» (1981) — последний, написанный Кундерой по-чешски. Романы, написанные по-французски, меньше по объему и не так насыщены актуальной социально-философской проблематикой, как «чешские».

1.2. Обращаясь непосредственно к анализу поэтики романа **«Невыносимая легкость бытия»**, необходимо выделить те значимые категории поэтики романного жанра, интерпретация которых в новом произведении сообщает ему, с одной стороны, вписанность в определенную эстетическую и эпическую традицию, с другой, показывает особенности типа художественного сознания автора, выявляет особенности эстетической концепции и идиостиля писателя. Время в романе «Невыносимая легкость бытия» (1984, рус. пер. 1992, журнал «Иностранная литература», 1992, №5–6) синхронизировано с линейным историческим временем. Ключевое событие — вступление советских войск в Прагу и разгром правительства А. Дубчека<sup>14</sup>, а также прекращение всех реформ, направленных на либерализацию экономики и общественной жизни в Чехословакии. Категория половины в романе явственно связана с августом 1968 года — вводом советских войск в Прагу, это событие отчетливо делит судьбы героев на «до» и «после». Тогда же и выявляется верность героев своим убеждениям и способность от них отказаться. Судьбы героев романа определяются развитием исторических событий, причем, герои выступают не их пассивными созерцателями: в их позиции, в их отношении к происходящему с наибольшей отчетливостью проявляются качества характера героев, их жизненные принципы, политические убеждения, нравственные ценности и эволюция их мировоззрения.

---

советских войск в стране. По воспоминаниям членов делегации Дубчек подписать протокол долго отказывался, но вынужден был в конце концов согласиться со всеми пунктами договора, чтобы избежать кровопролития и массовых репрессий. После подавления «Пражской весны» Дубчек еще некоторое время возглавлял КП Чехословакии, в 1969 г. его сменил на этом посту Густав Гусак, открыто поддерживавший СССР, Дубчек в 1969–1970 исполнял обязанности посла в Турции, но затем в 1970 г. был исключен из партии и направлен руководить лесничествами, чем и занимался вплоть до выхода на пенсию в 1981 г. Во время «бархатной революции» 1989 г. в Чехословакии Дубчек снова стал заметной фигурой, в 1989 г. занял пост председателя Федерального собрания Чехословакии. Затем, как словак по происхождению, продолжил свою политическую деятельность в Словакии, где в 1990 г. основал новую социалистическую партию (Социал-Демократическую партию Словакии), которая входит в Социалистический интернационал. Примечательно, что Дубчек не отказался от своих социалистических убеждений и концепции социализма с человеческим лицом, которую он пытался воплотить в жизнь во время реформ «Пражской весны», и вернулся к воплощению этих идей после бархатной революции в Чехословакии.

3. **Следующий этап анализа поэтики романа** необходимо посвятить концепции человека в романе, обратиться к проблеме характера в романе, сосредоточив внимание на четырех главных героях романа: Томаше, Терезе, Сабине, Франце, проследить развитие сюжетных линий, направленных на показ формирования характеров героев. Объяснить концепцию предательства в романе, как понятия более емкого, нежели предательство политическое или идеологическое. Для Сабины предательство становится образом жизни, который образно определен в романе как «легкость». Показать, как жизнь Томаша становится постоянным движением от легкости к тяжести — к признанию ответственности сначала за свои убеждения, потом за других людей, в первую очередь, Терезы, а затем обретенного сына. Как противоположность предательствам, составляющим вехи жизненного пути Сабины, необходимо показать жизненный путь Терезы, избравшей преданность образом жизни, в порядке обратном движению Томаша, Тереза выбирает преданность любви, убеждениям, своей стране, в которую возвращается одна после эмиграции. Возвращение Томаша вслед за Терезой показывает окончательный выбор им «тяжести», то есть ответственности, хотя окончательному выбору Томаш будет сопротивляться вплоть до переселения героев в деревню. Путь Франца следует рассматривать как «серединный», демонстрирующий, с одной стороны, верность призванию и убеждениям, с другой, не лишенный театральности и необходимости присутствия наблюдающих зрителей, в первую очередь, Сабины. Этот несколько театральный героизм находится в оппозиции с самоотверженным героизмом Терезы, которая обходит с фотоаппаратом пражские улицы во время трагических событий августа 1968 года, фотографирует танки и сцены насилия, следуя естественным убеждениям в праве человека на свободу выбора, на жизнь, без сложных мифологических аллюзий, которые присущи рассуждениям Томаша.

4. **Следующий этап анализа поэтики романа** носит обобщающий характер и посвящен идентификации типа художественного сознания автора. Целесообразно остановиться на символике названия романа, на его многосмысленности, показать, как декларированная в названии идея развивается в романе, чьими судьбами подтверждается и чьими опровергается. В поисках авторской идентичности необходимо обратиться к анализу форм авторского присутствия в романе, к авторским характеристикам генезиса героев. Необходимо учитывать опыт французского «нового романа» с его концепцией отсутствия персонажа и истории и показать, как Кундера интерпретирует принцип «внезапности героя». Обращение к конкретным историческим событиям, как к ключевым в романе, тем, которые определяют судьбы героев, указывает на реалистические тенденции в романе.

II. **Разработка вопросов и заданий для контроля владения компетенциями и инновационных творческих заданий** должна соответствовать составленному плану семинарского занятия, выступать его продолжением. Система заданий должна быть направлена на контроль и закрепление знаний, на включение конкретных знаний по данному вопросу в общий контекст тенденций развития современной зарубежной литературы. В вопросах и заданиях желательно проакцентировать проблемы билингвизма М. Кундеры, своеобразия его творческого метода и типа художественного сознания. Вопросы и задания должны носить обобщающий характер, продуцировать подведение итогов, стимулировать магистрантов к выводам. При составлении инновационных творческих заданий необходимо учесть интерпретацию романа в фильме Филиппа Кауфмана (1988). Составляя инновационные задания, необходимо учитывать их междисциплинарную направленность, а также ориентацию на активизацию творческой деятельности магистрантов.

III. **Подбор литературы для подготовки к занятию** должен осуществляться в соответствии с вопросами для обсуждения на семинаре, каждый вопрос семинара должен находить ответ в предлагаемом списке литературы. Например, вопрос о политических взглядах М. Кундеры целесообразно раскрыть, опираясь на статью Э.Г. Задорожнюка «Милан Кундера, Вацлав Гавел и чешская доля» (В сборнике: Славянский мир в третьем тысячелетии. Образ России в славянских странах сборник научных трудов. Правительство Москвы; ответственный редактор Узенева Е.С. Москва, 2012. С. 212–225.) Вопрос об интерпретации жанра романа в творчестве М. Кундера целесообразно освещать, ориентируясь на работу С.А. Шерлаимова «Милан Кундера и его романная философия» (М., 2014). Проблемы характера и его исторической детерминированности в романах и пьесах М. Кундеры целесообразно описать, опираясь на статью Н.И. Быковой «Проблема мировосприятия и социальной адаптации в романе М. Кундера «Невыносимая легкость бытия»» (Litera. 2016. № 4. С. 52–63).

IV. **Выбор формы занятия и форм работы** над анализом произведения должен определяться спецификой объекта анализа на семинарском занятии. Поскольку в данном случае в центре внимания магистрантов находится одно художественное произведение, целесообразно провести традиционное семинарское занятие, на котором чередуются коллективные и индивидуальные методы работы, поскольку целью такого занятия выступает постижение смысла произведения через анализ особенностей его поэтики с привлечением экстралитературных факторов — биографии писателя, его высказываний о своем творчестве вообще и конкретном романе «Невыносимая легкость бытия» в частности; фактам текущей гражданской истории.

---

ТЕМА 3.

**ОБРАЗ ВЫМЫШЛЕННОГО  
МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ  
СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ:  
К. САЙМАКА,  
ДЖ. КУТЗЕЕ, Ю. БУЙДЫ**

---



**Форма занятия:** круглый стол

**Методы учебной деятельности магистрантов:** аудиторная и внеаудиторная по подготовке к занятию, индивидуальная и коллективная.

**Методы литературоведческого анализа:** историко-литературный, сравнительно-исторический, структурно-семиотический.

**Вопросы для обсуждения**

1. Пути сотворения вымышленного мира в современной зарубежной и отечественной литературе (фэнтези, исторический миф, философская гротескная притча).
2. Вымышленный мир в романе К. Саймака «Заповедник гоблинов»: роль сказочных и мифологических персонажей, особенности романного хронотопа, гуманистический пафос романа.
3. Вымышленный мир как художественная перспекция и проекция исторического мифа в романе Дж. Кутзее «В ожидании варваров»: путь Дж. Кутзее к созданию романа, место романа в контексте творческой эволюции писателя; особенности хронотопа романа, концепция времени в романе, историософия Кутзее и формы ее художественного воплощения в романе, основной конфликт романа, система персонажей в романе, смысл финала в романе, значение интертекста в романе.
4. Вымышленный мир в книге новелл Ю.В. Буйды «Послание госпоже моей левой руке»: значение книги в кон-

5. тексте художественных поисков современной литературы, принцип циклизации новелл, гротеск как ведущий художественный прием в книге, авторская философия и формы авторского присутствия в произведении. Художественное и идеологическое назначение вымышленных миров в творчестве современных писателей.

## МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ

### **Вымышленный мир как часть реального в романе Клиффорда Саймака «Заповедник гоблинов»**

Клиффорд Дональд Саймак<sup>1</sup> (1904–1988) — один из представителей «золотого века научной фантастики» (1938–1950), считается одним из основоположников современной американской фантастики и фэнтези. Писатель получил журналистское образование и всю жизнь совмещал писательскую деятельность с работой журналиста. Первые фантастические рассказы стал сочинять в начале 30-х гг. XX века, но, не будучи ими удовлетворен, на несколько лет оставил сочинительство и перестал публиковаться. Но в конце тридцатых годов вернулся в литературу, опубликовав повесть «Космические инженеры», содержание которой отвечало направлению «твердой фантастики» (раньше, до бума фэнтези, это направление называли «science fiction»). В современной научной фантастике разграничивают два направления — строгая, твердая или собственно научная фантастика («science fiction»), существует и такой вариант термина «рациональная фантастика» и фэнтези («fantasy»), основанная на сверхъестественных формах фантастического, интерпретации архаических мифов, рыцарских легенд и романов. За исключением первой повести, упомянутой выше, К. Саймак сочетал в своих произведениях оба направления. Именно синтез твердой фантастики и фэнтези та причина, которая сообщает актуальность творчеству Саймака на рубеже XX–XXI, отмеченному широко возросшим интересом к фэнтези, благодаря полному переводу на русский трилогии Дж. Р. Толкина «Властелин колец», а также снятым режиссером Питером Джексоном трехчастным эпическим фильмам «Властелин колец» (2001–2003) и «Хоббит» (2012–2014), а также переводам и экранизациям (2005, 2008) «Хроник Нарнии» (1950–1956, рус. пер. 1990–1991) К. Льюиса.

1.

И в США и в СССР, а потом и в России утвердилось неправильное произношение и написание фамилии писателя, правильно произносить и писать его фамилию Саймак, исходя из написания его фамилии по-английски – Simak.

Фантастика К. Симака особенно интересна сегодня тем, что писатель предлагает иной путь создания фэнтези.

Известность К. Симаку принес роман «Город» (1952), в котором в форме философских притч писатель представляет свою концепцию будущего человечества, предполагая, что с миром людей будут развиваться параллельно в параллельных мирах цивилизация псов — абсолютно гуманистическая и демократическая, и цивилизация муравьев, противоположная первой — рациональная, иерархическая и авторитарная. Для человека оба эти мира будут закрыты, потому что человек, даже пережив утраты и катастрофическую гибель своего мира, возрождаясь, всегда будет изобретать лук и стрелы и представлять, таким образом, угрозу для других миров. Создавая вымышленные миры, населенные разумными растениями («Вся плоть — трава», 1965) или же изображая встречу человека и пришельца, который сотни тысяч лет спал, а теперь проснулся и что-то хочет сообщить человеку из толщи скал («Кто там в толще скал?», 1970), Симак на фантастическом материале решает вечные вопросы о смерти и бессмертии, о добре и ответственности перед ближним, считая, что именно эти проблемы нравственного характера, а не технического, встанут перед человечеством, если людям удастся встретить во Вселенной братьев по разуму. И именно эти проблемы и поиск способов их решения будут объединять человечество с другими разумными существами, какими бы разными люди и их космические собратья не были. К концепции фантастического у К. Симака вполне применима общая характеристика фантастики, приведенная Е.Н. Ковтун в статье «Фантастика в вузовских курсах»: «Будучи «литературой крылатой мечты» и «лоцией для потомков», как ее именовали в СССР второй половины XX века, в лучших своих образцах она сосредоточена на глобальных вопросах бытия: устройстве мироздания, путях и смыслах прогресса, нравственных векторах поведения людей»<sup>2</sup>. К. Симак делает космических пришельцев частью человеческого мира, особенно часть выбирая местом действия своих романов свой родной штат Висконсин, его герои встречаются с пришельцами дома во время трансляции матча («Ведро алмазов», 1969), в лесу, окружающем фермерский поселок («Кто там в толще скал?», 1970), на газонах и клумбах в городе Милвилле («Вся плоть — трава», 1965, рус. пер. 1968). Причем, действие этого романа происходит не только в реальном, а не вымышленном городе, но в родном городе писателя — Милвилле. Этот способ взаимодействия с миром и мирозданием, когда колоссальные космические явления становятся частью ближайшего окружения человека, его дома, Л.Г. Кихней определила как «принцип одомашнивания Вселенной»<sup>3</sup>.

К. Симак мечтает о Галактической школе, о всеобщем просветительском проекте, в котором люди взаимодействуют и работают вместе с разумными представителями других миров. Стремление передавать и получать знания, стремление делать добро, оказывать взаимопомощь, заботиться о тех, кто в этой заботе нуждается — вот начала, объединяющие самых раз-

ных существ, если они разумны. В рассказе «Кто там в толще скал?» Дэниельс, упав в пещеру и не имея возможности выбраться, думает не только о своем плачевном положении, но и о том, что некому покормить кур, что коровы мерзнут у запертого хлева, что свиньи голодны. И когда некоему таинственному существу, которое ожидает другого, замурованного в толще скал, чудом спасшийся Дэниельс говорит о том, что поговорит с ним позже, что сначала он должен позаботиться о своих подопечных, мерцающее существо вдруг спрашивает: «С тобой живут другие, о ком ты должен заботиться? Другие, не вполне такие же, как ты? Доверяющие тебе и не обладающие твоим разумом?» Получив утвердительный ответ, пришелец замечает, что они с человеком во многом схожи и просит разрешения пойти с ним вместе. Тогда Дэниельс, сначала сравнивший пришельца с преданным псом, который терпеливо ждет хозяина, думает, что, возможно, он ошибся, что, может быть, это «не преданный сторожевой пес, а пастух? И тот, под толщей скал, не хозяин, а отбившаяся от стада овца?» Тот же мотив заботы о преданном и любимом существе, не наделенном разумом, будет одним из центральных в повести «Заповедник гоблинов» (1968, рус. пер. 1972), и развитие этой сюжетной линии самым неожиданным образом разрешит одну из самых главных загадок в романе. Роман «Заповедник гоблинов» не только показывает пути синтеза твердой фантастики и фэнтези, но иной способ создания вымышленного мира, чем тот, который художественно воплощается в творчестве Дж. Р. Толкина и К. Льюиса.

Начало романа «Заповедник гоблинов» соответствует экспозиции романа твердой фантастики: герой возвращается из космического путешествия, по скоростной трассе добирается до университета, в котором преподает и в кампусе которого живет, но неожиданно узнает, что он, оказывается умер несколько дней назад и уже похоронен. Более того, характерный запах на месте гибели Максвелла указывает, что, возможно, к ней причастны потенциальные враги человечества — колесники. Технических инноваций в мире будущего, описанного Симаком предостаточно, и с серьезным врагом человечеству на страницах романа придется столкнуться. Только победу над врагом одержит не оружие колоссальной разрушительной мощи, а что-то гораздо более ценное и важное, что-то, что называется трудно истолковываемым словом «человечность», которая, оказывается, присуща не только людям, но и существам, глубоко от людей отличным. Необходимо подчеркнуть, что место действия романа при этом штат Висконсин, а профессор Максвелл — главный герой романа — преподает в Висконсинском университете. Выбор места действия находится в русле типичного для

2.

Ковтун Е.Н. Фантастика в вузовских курсах: концепция, теория, канон, программа учебной дисциплины, теория и история фантастики (русская, славянская, англо-американская традиции) //Stephanos. 2014. № 1 (3). С. 189-223.

3.

Кихней Л.Г. Акмеизм: миропонимание и поэтика. М.: Макс-Пресс, 2001. С. 154.

К. Симаку «принципа одомашнивания Вселенной» и способствует переключению действия уже во второй главе романа с проблемы перемещений в космосе в дальнее созвездие Енотовой шкуры, с волновой схемы, благодаря которой эти перемещения осуществляются в Заповедник гоблинов, населенный «маленьким народцем» или Народом Холмов<sup>4</sup>, на воспоминания о путешествии с предводителем народа Холмов мистером О' Туллом вниз по реке, предпринятом в надежде встретить лесных духов, которые, увы, так и не показались путешественникам. И в созвездье Енотовой шкуры герой летал, чтобы проверить дошедшие оттуда сведения о некотором мифологическом существе — драконе. Космическая эра в романе не разоблачает суеверия, а напротив, выявляет их рациональную фактическую основу, и мифологические и сказочные существа: тролли<sup>5</sup>, феи<sup>6</sup>, баньши<sup>7</sup>, гоблины<sup>8</sup> оказываются реальным «маленьким народом», более древним, чем люди, населявшим Землю до людей, а теперь согласившимся жить в специально созданном для них Заповеднике гоблинов. Собственно с Заповедником связана и научная деятельность Питера Максвелла, который является специалистом по сверхъестественным явлениям.

Действие романа занимает всего два дня.

Вот перед нами профессор Питер Максвелл, который только что вернулся на Землю из командировки с планеты из системы Енотовой шкуры. Ситуация подается в романе как самая обычная, как часть реальности и быта далекого будущего. Фантастичность происходящего не в возможности путешествий к далеким галактикам, а в том, что профессор уже вернулся на землю, а тот, кто сидит перед нами и беседует с инспектором Дрейтоном — его двойник. Инспектор ломает голову, почему безупречная транспортная система дала сбой, он пытается выяснить, где же был Питер, пока его двойник благополучно вернулся на Землю и, увы!, погиб при странных обстоятельствах в результате несчастного случая за три недели до возвра-

- 
4. Народом Холмов мифологических и сказочных существ, населяющих Заповедник гоблинов, К. Симака называет, исходя из локализации параллельного мира – Сиды – в кельтской мифологии, сиды, обитатели этого мира живут в полых холмах, на дне озер, в стволах деревьев, а также на островах Блаженства в океане, они невелики ростом, прекрасны (темноволосы и изящны) и живут, если не вечно, то бесконечно долго. Мир Сид контактирует с миром людей, между сидами и людьми проходят состязания (в легендах о Фоме Рифмаче (Томасе Лермонте) Томас победил на поэтической турнире в мире сид и получил дар от королевы фей), сиды вступают с людьми в союзы (сага о Кухулине «Любовь к сиде Фанд»), зовут людей в путешествие к островам Блаженства (сага «Плавание Брана, сына Фебала»), просят у людей военную помощь («Любовь к сиде Фанд»).
5. Тролли (швед. Troll — очарование, колдовство) — мифологические существа из германо-скандинавской мифологии, горные тролли- гиганты живут в горах и пещерах, а маленькие тролли живут в лесах и в домах людей, как домашние духи. Скорей всего, тролли представляют собой сублимацию в сказке персонажей германо-скандинавской мифологии, с одной стороны, великанов-етунов (или турсов), первых живых существ на земле, которые древнее богов и людей, ведут войны и соперничают с богами («Песнь о Трюме», «Песнь о Хюмире», «Речи Вафтруднра» в «Старшей Эдде»), с другой, карликов – альвов и цвергов – небольших подземных жителей, создателей чудесных предметов и хранителей сокровищ, для которых губителен солнечный свет («Речи Альвиса» из «Старшей Эдды»), которые в европейском

щения настоящего Питера Максвелла, и кого из них вообще считать настоящим. Питер, рассказывая, где находился этот время, дает уклончивые ответы о планете, которая не входит в транспортную сеть Земли, о планете, которую он называет Хрустальной, старательно обходя вопросы о том, кто эту планету населяет. Инспектор, как и положено хорошему полицейскому, подозрителен и недоверчив, он неотличим от своего далекого предка — нашего современника, но пока он стремится установить истину, читатель увлечен уже совсем другим: Питер — профессор, специалист по сверхъестественным явлениям. На далекой планете он был в служебной командировке, чтобы проверить слухи о драконе, потому что его не оставляет надежда найти существо, легенды и сказки о котором есть в фольклоре всех народов мира. Просто в далеком будущем удалось установить, что мифы и легенды обращались к фактам, что гоблины, феи и тролли не только жили рядом с людьми на протяжении всей человеческой истории, были реальными существами из плоти и крови, но и сохранились до сих пор. Люди создали для них специальный заповедник, где Маленький народ, так всех сказочных существ теперь называют, живет до сих пор. Тролли не забыли свое древнее колдовство и сидят под мшистыми камнями специально для них построенного моста, гоблины живут в полуразрушенном замке и варят прекрасный октябрьский эль, феи танцуют при лунном свете на зеленой поляне, таинственный баньши висит, как коричневое облако, на колючих ветвях терновника и продолжает таить давние обиды на людей, даже не догадывающихся, чем эти обиды были в незапамятные времена нанесены. Удалось найти всех, кроме дракона. И профессор не оставляет надежды найти настоящего дракона, который сможет расправить крылья и, переливаясь радужной чешуей, взлететь над Заповедником гоблинов...

Но сейчас на беднягу Питера обрушились непредвиденные проблемы: формально он мертв, его место на факультете занял другой преподаватель,

---

фольклоре преобразились в гномов, а в скандинавском — в лесных и домашних троллей. Сказочные горные и лесные тролли связаны с камнем, при свете дня они превращаются в камень. В поздних сублимациях мифа тролли поселяются в лесах, в пещерах или под каменными мостами. Именно такой каменный мшистый мост создали люди для троллей в Заповеднике гоблинов.

6. Феи — в ирландском и английском фольклоре феи (fairy — также faery, faerie, fay, fae; «маленькие люди», «хорошие люди», «прекрасные люди» и т. д.) мифологические лесные существа, как и эльфы — сказочная сублимация ирландских сид. Слово fairy старофранцузского происхождения, скорее всего восходит к латинскому - fata (дух-хранитель) и является производным от fatum — предсказание, пророчество.
7. Баньши или банши — особый вид фей в ирландском и английском фольклоре, опекающих старинные роды, фамилии которых начинаются на «О» или «Мак», и оплакивающих страшным стоном умирающих в этом роде. Дословно баньши означает — bean sídhe — женщина из Ши, то есть из потустороннего или параллельного мира — Сиды. Сидами назывались и обитатели этого мира и Холмы, где они селились. Поэтому собирательное название гоблинов у Симмака — «маленький народ» (так называли фей) или Народ Холмов.
8. Гоблины — сказочные существа в западноевропейском фольклоре, разновидность фей или пикси (эльфы или гномы). Гоблины уродливы и враждебны людям. Симмак выбирает это название в качестве собирательного для обитателей Заповедника, поскольку в нем живут и лесные духи и духи природы и тролли, то есть существа самые разнообразные.

в его комнату вселилась прекрасная Кэрролл, которая выбросила все его любимые вещи, и хотя она добра к профессору — проблем не убавляется. К тому же, на Максвелла возложена особая миссия — передать человечеству уникальные, колоссальные по объему и качеству знания. Жители Хрустальной планеты, если их можно так назвать, поскольку это скорее призраки, которые хотят и не могут умереть, потому что не завершили очень важного дела, настолько важного, что готовы в обмен на нечто отдать людям, именно людям, именно их они выбрали из всех разумных существ, населяющих Вселенную, свою библиотеку. Этой библиотеки нет цены! Ведь обитатели Хрустальной планеты — очень древний народ. Они пережили свою Вселенную, они сумели сохранить свой мир, когда она погибла, они остались одни в бесконечной черноте космоса, пока распавшаяся после взрыва умершей Вселенной материя концентрировалась в новый сгусток, пульсирующий колоссальной энергией, они видели новый взрыв, после которого возникла новая Вселенная, видели, как зажигаются новые звезды, как формируются новые галактики, и ждали, когда можно будет найти себе новый дом. Но почему-то не нашли, оставшись бесприютными скитальцами в космических пространствах, хранящими знания, которые накапливались в течение пятидесяти миллиардов лет, мудрость, которая восходит к немыслимым временам давно исчезнувшего мира. Питер читал их таблицы с помощью специального приспособления, он не сумел охватить и миллионной доли того кладеза знаний, который хранится в их фантастической библиотеке, но и этого оказалось достаточно, чтобы понять, какой щедрый подарок может получить человечество. Правда, не совсем подарок. Что-то Хрустальная планета хочет получить взамен. Но что именно, можно только догадываться, Питеру об этом не сказали.

Ломая голову над тем, как попасть к ректору университета — несгибаемому администратору Арнольду, как убедить его поверить в то, что сокровища Хрустальной планеты нельзя потерять, Питер выходит от инспектора Дрейтона. Случайный знакомый предлагает ему добраться до университетского городка на вертолете — так быстрее, чем по скоростному шоссе. Было бы быстрее, если бы вертолету не нужно было бы проделать часть пути над заповедником гоблинов и зловредные тролли не наложили бы на «летающее помело» заклятие. Спутник Питера — юрист Черчилль в недоумении: эта совершенная, надежная машина — чудо техники, она не может упасть, но упала и упала прямо на лужайку фей. К озабоченным людям, к счастью, не пострадавшим, мчится во весь опор на лихом пони Доббине предводитель гоблинов мистер О'Тулл, готовый покарать непослушных троллей, разобрать их мост, разбросать проклятые мшистые камни, а в утешение предложить пострадавшим кружку доброго октябрьского эля. Питер — давний друг Маленького народа, с мистером О'Туллом они прошлой осенью «отправились на байдарках вверх по реке в северные леса, надеясь где-нибудь по пути вступить в контакт с лесными духами, о которых повествуют древние легенды оджибуэев. Они плыли по кристально-прозрачным потокам,

а вечером разжигали костер на опушке темного соснового бора; они ловили рыбу на ужин, и отыскивали лесные цветы на укромных полянках, и рассматривали бесчисленных птиц и зверей, и отлично отдохнули. Но никаких духов они так и не увидели, что, впрочем, было вполне естественно. С маленьким народцем Северной Америки редко кому удавалось вступить в соприкосновение, потому что это были подлинные дети первозданной природы, непохожие на полудивилизованных, свыкшихся с людьми обитателей холмов Европы». И вот Питер, озадаченный Черчилль и мистер О'Тулл на поляне, среди холмов, принадлежащих гоблинам. Осенние холмы в это время великолепны: пламенеет пурпур дикого винограда, переливаются золотом дубы, винным багрянцем отдает листва дубов, а прозрачный воздух пахнет сидром. Даже рациональный прагматик Черчилль здесь поверит в чудо и захочет попробовать легендарный осенний эль. И пока угрюмые тролли исправляют урон, нанесенный лужайке фей, люди и гоблин отправляются в замок. Но вредоносные тролли и тут нанесли гоблинам обиду: эль скис из-за сильного заклятия, и это еще более невероятно, чем падение вертолета. Кое-как утешив кипящего гневом О'Тулла, Питер все же добирается до дома.

Хрустальная планета выбрала людей своими приемниками, причины этого выбора наглядно объясняются в романе: Земля показана высоко развитой и процветающей планетой, но это не главное. Писатель-фантаст изображает Землю, как планету дружбы и мира, забывшую разногласия и войны, сумевшую сдружить не только людей, но и самых разнообразных существ, с которыми человечество повстречалось в просторах Космоса. Но и это не главное. Земля стала центром знаний, планетой, распространяющей образование и просвещение, несущей свет учения в самые далекие миры, самым необычным существам, которые в нем нуждаются. «Земля уже давно стала гигантским галактическим учебным центром, куда десятками тысяч прибывали вземные существа, чтобы учиться и преподавать в его бесчисленных университетах и институтах. И со временем, подумал Максвелл, в это галактическое содружество, символом которого стала Земля, могли бы войти и колесники, если бы только удалось установить с ними хоть какое-то взаимопонимание. Но до сих пор достичь этого не удалось», — пишет фантаст. Кто такие колесники? Почему они так чужды не только человеку, но и прочим разумным существам, научившимся жить в мире и согласии, взаимно обогащая друг друга? И именно о колесниках спросил Питера пронизательный полицейский инспектор. С этого начинается книга — с упоминания о драконах и колесниках.

С этими существами — колесниками — люди встретились на самых отдаленных рубежах освоенного ими мира. Где-то за его пределами колесники создали империю. Колесники не спешили принимать протянутую им руку дружбы, не спешили развивать контакты. Какие-то жуткие истории о них ходили во Вселенной. И дело было не только в их удивительном облике: люди дружили с разумными рептилиями и существами, населяющими

жидкие планеты, Максвелл в зале ожидания с интересом наблюдает за двумя паукообразными существами, затеявшими какую-то игру, похожую на земные шахматы, провожает взглядом автокар, на который погружен аквариум с фантастическим обитателем какой-то жидкой планеты, который приехал для того, чтобы, возможно, прочесть курс лекций по философии или на семинар в физический университет, позже Максвелл с пониманием выслушает крабовидное существо, которое принесет ему приглашение на званый вечер и сообщит между прочим, что он — студент, зарабатывающий на свое обучение, состоящее в изучении феномена времени, не ведомому на его родной планете никому. Самый близкий друг Питера, готовый всегда прийти на помощь, — неандерталец Оп, которого однажды извлекла из каменного века экспедиция Института Времени. Опу так понравился мир будущего, что он не только полностью адаптировался к новой жизни, но и сумел стать одним из ведущих ученых института, неутомимо осваивая накопленные человечеством знания. Правда, доблестному неандертальцу пришлось начинать с программы детского сада. Помимо прочих премудростей Оп научился пить виски и гнать отличный самогон, который он предлагает самым близким друзьям: Питеру и Духу, даром, что Дух пить по определению не может, но к дружеским пирушкам очень тянется. Может быть, для того, чтобы вспомнить, чей он дух. Здесь читателя ждет ошеломляющее открытие, которое весь литературный мир заставит напрячься: благодаря Институту времени удастся решить загадку авторства Шекспира, его сотрудники пригласили в будущее самого великого Вильяма. А Дух найдет ответ на свою собственную загадку...

И только колесники — потенциальные противники человечества. Колесники действительно не очень привлекательны: между двумя колесами подвешено тело, в нижней прозрачной части которого копошатся какие-то насекомые. Интереснее всего то, что колесники всячески подчеркивают то, что их внешний вид должен вызывать у человека омерзение. Им скорее нравится вызывать отвращение, чем пробуждать дружелюбие. Колесник, который хочет перекупить у Максвелла библиотеку Хрустальной планеты, с плохо скрываемым презрением говорит о том, что людям его народ неприятен, что люди считают колесников «таракашками», что люди демонстрируют нетерпимость. Ответ Питера удивительно емко: «Слово «нетерпимость» мне не нравится, мистер Мармадьук, так как оно подразумевает «терпимость», а это оскорбительно и для вас, и для меня, и для любого другого существа во Вселенной.» Вовсе не странная внешность этого необычного существа настораживает Максвелла, что-то совсем другое, глубоко чуждое мыслящему и гуманному существу, что-то, что пока Максвелл не может объяснить, что-то, что заставляет человечество видеть в колесниках потенциального врага, которого люди опасались встретить во Вселенной, едва начав осваивать Космос. У колесников нет имен, мистер Мармадьук (он так себя называет, чтобы человеку с ним общаться было проще, у него нет имени) говорит, что их индивидуальные различия достигаются други-

ми способами. Но какими? И нуждаются ли вообще колесники в индивидуальных различиях? Или это армия, хорошо скоординированная и абсолютно управляемая, армия, которая может нанести непоправимый вред Вселенной, если получит знания Хрустальной планеты?

Питер и его друзья, сопоставив факты, обретают уверенность, что колесникам нужно отдать Хрустальной планете таинственный Артефакт, нечто извлеченное Институтом Времени из глубин Мезозойской эры. Это не камень, не металл, это сгусток мрака, не поддающийся никакому воздействию. Именно это хотят получить умирающие жители Хрустальной планеты, которые когда-то хотели начать новую жизнь на Земле, но что-то им помешало, что-то, что они — разумные и добрые существа обязаны были сохранить, что-то, чему они при всей их технической и интеллектуальной мощи не могли препятствовать, что-то, ради чего существует Вселенная. И это что-то — зарождение разумной жизни, начало эволюции приматов. Именно им, коренным жителям Земли, принадлежит их планета. Разум и жизнь неприкосновенны. Высокоразвитые существа с Хрустальной планеты вынуждены уйти, чтобы дать зарождающемуся человечеству развиваться самостоятельно. Правда, кое-кто остался. Те, кто им помогали — Маленький народ, мудрые инженеры — баньши<sup>9</sup>, которые до сих пор не могут простить человечеству то, что потеряли надежду на возрождение их великого и мудрого народа на Земле. Правда, не все. Питер проведет последние минуты с умирающим баньши, отдаст ему последний долг, как живое разумное существо другому разумному существу. И пусть умерший баньши ушел в небытие, обманув людей, другие, оставшиеся в живых представители их древнего рода, оценят человечность поступка Питера и помогут ему стать посредником в получении бесценных знаний Хрустальной планеты людьми, планетой Земля. Но почему эти сокровища мудрости обмениваются на таинственный артефакт? И зачем жителям Хрустальной планеты, отказавшимся от второй жизни на Земле, артефакт? Почему они вообще хотят получить что-то, готовясь умереть? Они не могут уйти, не передав своих знаний достойному преемнику, это понятно, это отвечает принципам устройства сообщества разных цивилизаций во Вселенной, но почему они не могут уйти без артефакта? И почему именно забота о нем, о его будущем не дает им умереть? И почему у Питера в чемодане оказался тот хитроумный прибор, с помощью которого он читал таблицы, хранящие мудрость Хрустальной планеты?

У жителей Хрустальной планеты есть свой домашний питомец, любимец, так же, как и у людей, есть их любимые домашние животные, которые

---

9.

Баньши, банши или бэнши — в ирландском фольклоре и у жителей горной Шотландии, особая разновидность фей, опекающих старинные роды. Баньши различные облики: от уродливой старухи до бледной красавицы. Обычно ходит крадучись среди деревьев, либо летает. Издаёт пронзительные вопли, в которых будто сливаются крики диких гусей, рыдания ребенка и волчий вой, оплакивая смерть кого-либо из членов рода.

воспринимаются, как члены семьи, как друзья и помощники, утешающие в печали и разделяющие радость, которые дарят людям свою любовь, о которых люди самоотверженно заботятся. Это наши любимцы, они спасают нас от одиночества, от тоски, от ощущения собственной ненужности, они напоминают нам, что мы остаемся людьми только до тех пор, пока о ком-то заботимся, кому-то помогаем, они дают нам ощущение того, что мы необходимы кому-то, что кто-то без нас не может обойтись, что за кого-то мы несем ответственность. А кто мог быть домашним любимцем у разумных существ, населявших давно погибшую Вселенную — ответ дает оживающий Артефакт, неожиданно преобразующийся в самое загадочное мифологическое существо, которое людям еще не удалось обнаружить и предложить ему жизнь в Заповеднике гоблинов — дракона. Именно этого домашнего питомца давно ушедшей цивилизации должен освободить Питер, только людям, которые ценят дружбу, умеют любить и сострадать, которые готовы самоотверженно заботиться о других живых существах, можно передать не только свою мудрость, потому что приобретенные знания они не употребят ничему и никому во вред, но и любимое существо, о котором жители Хрустальной планеты заботились и ради которого продолжают жить до тех пор, пока не найдут своему домашнему питомцу нового надежного хозяина.

Человек во Вселенной, утверждает К. Симак, — не песчинка мироздания, а ее главное сокровище, потому что он может любить и дарить свою любовь тем, кто без нее не сможет выжить — другим людям, другим разумным существам и кому-то еще, тому, кого завещала нашим заботам Хрустальная планета, пришедшая из иной Вселенной.

Воплощению гуманистическая концепция романа отвечает и выбор романной композиции и организация романного хронотопа. В романе сосуществуют несколько миров: мир людей и планеты Земля, мир Вселенной, в котором выделяются два локуса — враждебная империя колесников и Хрустальная планета — мир знаний, добра и самопожертвования, наследником которого должно стать человечество. При этом мир Земли неоднороден, он совмещает в себе все миры, как «гигантский галактический учебный центр», здесь учатся и преподают представители самых разных внесемных цивилизаций вместе с людьми, здесь бывают и колесники. Но в мире Земли совмещаются прошлое и будущее — персонифицирует это единство времен неандерталец Оп, а позже привезенный из прошлого Шекспир. Кроме того, частью мира Земли выступает Заповедник гоблинов, населенный мифологическими и сказочными существами. В традициях твердой научной фантастики К. Симак находит рациональное объяснение присутствию в фольклоре и мифологии людей сверхъестественных существ — они появились на земле задолго до людей, помогая жителям Хрустальной планеты построить здесь новый дом, и остались после того, как жители Хрустальной планеты ушли, найдя на Земле зарождение разумной жизни как результата эволюции приматов. Этим обстоятельством объясняется и скрытность «маленького народа» и его первоначальная ост-

рая враждебность к людям из-за которых гоблины и феи не смогли обрести на Земле новый дом. Симак сохраняет своим гоблинам традиционный сказочный облик: гоблины неуклюжи, косяпы, лохматы и нескладны, одежда им велика, они разного роста, но лишены того ужасного облика, который имели в сказках — нет у них ни острых ушей, ни огромных глазниц, ни не в меру крупных носов. Гоблины живут в специально возведенных для них в Заповеднике руинах старого замка, подобном тому в которых жили в Средние века. Впрочем, О'Тулл выражает недовольство замком: «Он полон сквозняков, способствующих насморкам, гайморитам и всяким другим мучительным недугам. Ветер рыскает по нему, как хочет, и всюду стоит запах сырости и плесени. Я так и не постиг, почему вы, люди, раз уж вы начали строить для нас замки, не могли сделать их уютными и непроницаемыми для ветра и дождя. Если мы некогда и обитали в руинах, это еще не значит, что нас не влекут удобства и комфорт. Поистине, мы жили в них лишь потому, что бедная Европа не могла предложить нам ничего более подходящего». Тут же О'Тулл рассказывает о том, как его народ был свидетелем гибели Леонида в Фермопилах, падения Рима и зарождения средневековой Европы, вспоминая о тех временах, как его народ прятался в замках, населенных людьми, которые боялись гоблинов и стремились изгнать их с помощью колдовства. Симак сохраняет присущую сикам и их сказочным наследникам черту — долгую жизнь, о которой Питер говорит так: «Они не бессмертны и в конце концов

умирают. Но долговечны они так, что нам и представить это. трудно. Рождения у них — редкость, иначе на Земле не хватило бы для них жеста. Но они доживают до невероятного возраста». Тролли, как горные духи, неразрывно связаны с мостом из мшистых камней, феи, как лесные существа, с идеально ровной лужайкой для танцев при свете полной луны, баньши — феи смерти и посмертных плачей — со смертью: Питер приходит посидеть в последние часы жизни с умирающим баньши, причем, ужасный стон, которым баньши провожают умершего, трансформируется, сохраняя настроение ужаса, в последнюю насмешку баньши над человечеством, которому тот не хочет открыть тайну Артефакта и Хрустальной планеты. Но все миры связывает воедино — Артефакт — наследие Хрустальной планеты. Именно через Артефакт передается главное наследие Хрустальной планеты, которое важнее накопленных ею уникальных знаний, — в Артефакте заключен тот, кого нельзя оставить, не найдя тех, кто будет о нем заботиться и любить его. Именно этот дар — заботы о другом существе, самоотверженности передает Хрустальная планета людям, этот дар называется человечностью, которая свойственна всем по-настоящему разумным народам, которая объединяет людей и всех прочих существ, включая инопланетных существ и «маленький народ» Холмов. К Артефакту и Музею времени стягиваются все сюжетные линии, оживление Артефакта — кульминация романа. А поскольку оживление происходит в Музее времени, оно приобретает символический характер связи времен и цивилизаций и прочитывается как символ

непрерывного течения жизни во времени, но жизни осмысленной, посвященной передаче знаний и любви к ближнему.

Гуманистическая концепция романа, таким образом, воплощается в создании нового вымышленного мира, сконструированного на основе сращения этно-фольклорного сказочного мира и рационально выстроенного по законам твердой научной фантастики мира будущего. При этом оба мира сюжетно связаны динамичной фабулой приключенческого романа концентрического типа, поскольку все сюжетные линии и ретроспективные эпизоды ведут к одному центральному событию — оживлению Артефакта, которое одновременно выступает утверждением основной идеи романа — объединения времен и самых разных разумных существ на основе любви и человечности.

### **ВЫМЫШЛЕННАЯ ИМПЕРИЯ И ЕЕ КРАХ В РОМАНЕ ДЖ. КУТЗЕЕ «В ОЖИДАНИИ ВАРВАРОВ»**

Джон (Джозеф) М. Кутзее (род. в 1940), уроженец ЮАР. В 60-е годы переезжает в США и успешно начинает карьеру преподавателя и лингвиста: защищает в Университете Техаса диссертацию по творчеству Сэмюэла Беккета, преподает английский язык и литературу в Нью-Йорке. Открыто протестует против войны во Вьетнаме (в отличие, например, от признанного классика американской литературы и тоже, как и Кутзее, Нобелевского лауреата (1962 года) Джона Стейнбека, который, после того, как его сына призвали в армию, поддерживает политику правительства и выезжает на полтора месяца во Вьетнам, чтобы встретиться с солдатами и поддержать их боевой дух). Активный протест Кутзее против войны во Вьетнаме<sup>10</sup> вынуждает его покинуть США и вновь вернуться в ЮАР (1971), где он занимает должность профессора английской литературы в Кейптаунском университете вплоть до 2001 года. В 2002 году, выйдя на пен-

10.

Война во Вьетнаме началась, как гражданская, в Южном Вьетнаме, затем в нее был втянут Северный Вьетнам, позже получивший поддержку СССР и КНР. Правительство Южного Вьетнама получило поддержку США. Война во Вьетнаме начиналась как война за независимость от колониальных властей Франции, заметную роль в ней играли коммунистические движения и организации. Колониальная война завершилась разделением Вьетнама на Южный и Северный, в Южном свое влияние сохранила Франция, формально предоставившая стране независимость; Северный Вьетнам (Демократическая Республика Вьетнам) объявил независимость от Франции, во главе страны стояло прокоммунистическое правительство. На 1956 были запланированы выборы, результатом которых должно было стать объединение страны. Однако после победы коммунистов в Китае правительство США увидело опасность коммунизации региона и стало активно вмешиваться во внутреннюю политику Южного Вьетнама, в результате чего Южный Вьетнам в 1955 году объявил, что не будет соблюдать Женевский соглашения, беря курс на антикоммунизацию государства и на отказ от объедине-

сию, писатель переезжает в Австралию, в 2006 году получает австралийское гражданство. Кутзее — автор 10 романов, каждый из которых удостоен какой-либо литературной премии. Лауреат Нобелевской премии по литературе за 2003 год. Первый писатель, дважды удостоенный Букеровской премии (в 1983 году за роман «Жизнь и время Михаэля К.», в 1999 за роман «Бесчестье»). Кутзее — убежденный гуманист и борец за права человека. В романе «Дневник плохого года» (2006, рус. пер. 2011), в котором событийная линия вплетается в серию философских эссе о роли и происхождении государства, о значении и формах демократии, о правах человека и общечеловеческих ценностях, есть такое, показательное для Кутзее, рассуждение: «Если во времена, когда каждый объявляет себя демократом до мозга костей, у вас имеются разногласия с демократией, вы рискуете потерять связь с реальностью. Для восстановления связи с реальностью вы должны постоянно напоминать себе о том, каково это — столкнуться с государством (не важно, демократическим или каким-либо другим) в лице госчиновника. После чего задавать себе вопрос: кто кому служит? Кто слуга, а кто господин?»

Кутзее жестко критиковал политику апартеида<sup>11</sup>. И в романах и в публичных заявлениях Кутзее последовательно отстаивает принципы равенства и соблюдения прав человека. В 2005 году писатель выступает с критикой принятых новым правительством ЮАР антитеррористических законов, находя, что повторяют законы апартеида, только в зеркальном отражении. Новое правительство страны, отменившее апартеид и провозгласившее парламентскую республику, которое осуществило последовательные реформы в области государственного устройства и права, направленные на восстановление гражданских прав черного населения, крайне болезненно относится к критике со стороны знаменитого писателя. М.С. Курбак в статье «Джон Кутзее и Россия» приводит цитату из статьи А. Пидинга «Писатель апартеида как блестящее зеркало — Нобелевский лауреат» в «Нью-Йорк Таймс» от 3 октября 2003 года (года, когда Кутзее стал Нобелевским лауреатом, собственно сама статья посвящена именно этому событию): «На родине, в ЮАР, его обвиняли в том, что его романы политически некоррек-

---

ния. В 1959 году коммунисты Северного Вьетнама, не видя путей для объединения страны, направили силы на активизации деятельности подполья в Южном Вьетнаме. Собственно этот год можно считать годом начала активных военных действий. Войну можно разделить на несколько периодов: партизанская война в Южном Вьетнаме (1957 – март 1965), полномасштабное военное вмешательство США (март 1965–1973) и завершающий этап войны (1973–1975). США выводят из Вьетнама войска, начиная с 1968 года, под лозунгом «почетного мира», фактически признав свое поражение.

Апартеид, апартхейд[1] (африк. apartheid — «раздельность», то есть раздельное проживание, работа и т. д.) — официальная политика расовой сегрегации, проводившаяся правившей в Южно-Африканской Республике с 1948 по 1994 год Национальной партией. Фактически означала тотальное поражение черного населения государства в правах (на медицинское обслуживание, образование, свободу передвижения, участие в выборах и права выдвижения для кандидатуры на выборную должность), политика апартеида имела целью не только лишение черного населения гражданства.

11.

тны, заявляя, что «Южной Африке не нужен знаменитый писатель, создающий столь мрачную картину страны в это время»<sup>12</sup>.

Роман «Жизнь и время Михаэля К.» (1983, рус. перевод 1989) уже в названии включает смысловую переключку с Францем Кафкой, с Йозефом К. из романа «Процесс», с землемером К. из романа «Замок», и в русле кафкианского совмещения собственного «Я» с личностью героя содержит прямое указание на инициалы самого автора М.К. (Максвелл Кутзее). В романе «Дневник плохого года» (2006, рус. пер. 2011) повествование ведется тоже от первого лица некоего Сеньора К. Герой, таким образом, объединяет три ипостаси, представляя себя самого, свою неповторимую индивидуальность, но в тоже время выступая авторской маской, и благодаря этому, одновременно выразителем и типического образа современника и человека вообще. Выбор Михаэля, находящего вне общественных движений и слов, стремящегося отказаться от любых общественных связей, акцентирует именно это общечеловеческое начало. Михаэль — представитель рода человеческого, но при этом конкретный человек, живущий в конкретной исторической эпохе. И столкновение Михаэля со временем причитывается в двух планах как конфликт конкретного человека с конкретными историческими обстоятельствами, в конкретном месте — периоде падения апартеида в ЮАР, но при этом судьба Михаэля предстает обобщенным отражением судьбы человека в эпоху войн и социальных катаклизмов, а в плане абстрактно-философском столкновением человека и государства, человека и истории, а точнее, человечности и истории, человечности и государства. Этот философский аспект конфликта подчеркивается переключкой с кафкианский человеком — виновным по определению, как в романе «Процесс», лишь частично принимаемым государством в романе «Замок», которое позволяет (согласно черновикам неоконченного романа) землемеру К. жить и работать в Замке до тех пор, пока не откроются некоторые дополнительные обстоятельства, причем, это двойственное разрешение, по которому К. может быть в любой момент изгнан, землемер получает в день своей кончины, когда оно уже бесполезно. Параллели с героем Кафки подчеркиваются родом занятий Михаэля — он садовник, получающий радость, когда может работать на земле, определяющий свое жизненное назначение в конце романа именно так: «Я садовник». Собственно связь с землей выступает знаком первичности героев по отношению к Замку или к государственному режиму. Михаэль представляет себя то кротом, то земляным червем, отказывается жить в доме на заброшенной ферме, выбирая пещеру, стремясь максимально слиться с землей, стать частью земли. Когда Михаэль жил в пещере и часами глядел на равнину (то есть на землю), сидя в «зеве пещеры» (прозрачная метафора, указывающая на двойственную природу символа: земля дает жизнь и поглощает ее, человек становится прахом и уходит в землю, как уже ушла в нее мать К., превратившись в в пепел, пыль, став частью земли): «Не хочу больше, чтобы земля была коричневая, поросшая зеленой травой, пусть будет желтая и красная; не влаж-

ная, а сухая; не темная, а светлая; не мягкая, а твердая. Я становлюсь человеком другой породы, думал он, если только есть разные породы людей. Если мне рассечь вену, думал он, глядя на свои запястья, кровь не хлынет струей, а засочится тоненькой струйкой и очень скоро перестанет, и ранка зарубцуется. С каждым днем я становлюсь тоньше, и жестче, и суше. Если мне суждено умереть здесь, сидя в зеве этой пещеры, упершись подбородком в колени и глядя на равнину, ветер за один день иссушит меня, и я сохранюсь целиком, как сохраняются погребенные в песке». Земля для Михаэля — источник жизни, он мечтает есть только то, что вырастит на земле сам. Однажды он пробовал поймать и съесть козу, одну из тех, что жили на заброшенной ферме. Убийство и разделка туши внушают ему отвращение, вкуса мяса он не чувствует, ему кажется, что он жует придорожную пыль. Так Михаэль решает питаться только тем, что дает ему мать-земля, которая теперь станет его кормилицей.. Земля — один из ключевых символов в романе, она мыслится, как общая родина человечества, которая дает жизнь и кормит, а потом принимает в свое лоно. Михаэль любит смотреть на луну и звезды, лежа на земле. В трудовом лагере он выносит свой матрас под звезды и смотрит на них, пока кто-то из людей не спотыкается об него и заставляет вернуться в барак. На земле под бесконечным ночным небом Михаэль предстает как связующее начало между верхом и низом, как человек во Вселенной, жизнь которого протекает на огромной земле под бесконечным небом, между двумя безднами, двумя стихиями. Когда Михаэль однажды, мучимый голодом, крадет несколько яблок и морковей из чужих сада и огорода, он убеждает себя, что это — не воровство, потому что «это божья земля». Мысль это посещает Михаэля, после того, как он входит в сад, полный плодов, таким образом, образ сада приобретает символическое значение — прочитывается, как Божий сад, сад райский. Земля принадлежит всем, всем дарит жизнь, это общий для всех дом. Именно поэтому простое желание Михаэля работать на земле и жить плодами своего труда прочитывается не только, как цель и назначение его жизни, но и в обобщенно-символическом плане указывает на назначение человека вообще, назначение, которое в текущей истории невозможно выполнить, потому что своей земли у Михаэля нет, а значит, нет и у человека вообще. Человек отчужден от земли, не в прямом смысле собственности и владения ею, а в космическом аспекте владения землей, как своим домом под небом, домом в мироздании. На отчужденность от этой конкретной земли, в этих конкретных месте и времени жизни К. указывают его сны: он видит во сне старика, возможно, хозяина фермы, где он скромно приютился, старик гневно пророчит, что на этой земле К. не будет счастья, потом К. в бреду являет видение, в котором земля стремится сбросить его со своей поверхности:

«Вечером снова начался бред. Он хотел пересечь окаменевшую равнину, но она кренилась под его ногами, грозила сбросить за край». Земля на ферме твердая, почти каменная, она не похожа на влажную землю садов, в которых К. работал, вода все время иссыкает, насос ломается, первый урожай К. погибает, когда тот, сбежав от явившегося внука хозяина фермы, перестает его поливать. Эта неласковая скудная земля нуждается в заботе человека, чтобы дать плоды, но К. о ней заботиться не дают. Земля и человек нуждаются друг в друге, но отчуждены друг от друга, и друг без друга гибнут.

Михаэль родился с заячьей губой, к тому же, не то, чтобы отставал в развитии, но соображал медленно, в обычной школе он учиться не смог, его после короткого испытательного срока «забрали из простой школы и поместили в приют «Норениус» в Форе, где он вместе с другими обездоленными судьбой, калечными и увечными детьми провел на казенном содержании остальные годы своего детства, постигая науку чтения, письма, счета, учился подметать полы, заправлять постель, мыть посуду, плести корзины, а также столярничать и работать в саду». Описание тридцати лет жизни Михаэля уместается в шесть коротких абзацев: все детство Михаэля до пятнадцати лет, проведенное в приюте, работа садовником, неудачная попытка смены работы, ножевое ранение и ограбление, которые вынудили Михаэля вернуться к работе садовника. Михаэль с детства, с той поры, когда сопровождал младенцем мать на работу и наблюдал, как она моет полы, приучился к одиночеству и молчанью — со сверстниками он никогда не общался, девушек отпугивало его увечье. Как-то раз в июне Михаэль получает известие от матери, которая просит забрать ее из больницы. Событие, которое выглядит обыденным и незначительным, в романе выделено тем, что синхронизировано с возрастом Михаэля и обозначено, как известие: «однажды поздним июньским утром, на тридцать первом году жизни, Михаэль К. получил известие». Только позже уточняется содержание известия: это просьба матери забрать ее из больницы. Восемь лет жизни Анны и вовсе описаны в одном абзаце. Мать Михаэля тяжело больна, и вот теперь на тридцать первом году жизни он находит ответ на вопрос, который задавал себе еще в приюте, получил ответ: «зачем он вообще родился, получил ответ — он родился, чтобы ухаживать за своей матерью». Тогда же, когда жизнь Михаэля обретает смысл, она становится частью всеобщего времени.

Место действия романа обозначено совершенно определенно — Кейптаун, а не обозначенное точно время реконструируется по конкретным деталям и указаниям: в городе действует комендантский час, постепенно закрываются муниципальные предприятия (парк де Ваал, в котором работает Михаэль, тоже собирается распускать служащих), автобусы ходят редко и набиты битком, в магазинах нет ни молока, ни хлеба, выехать из города из города можно только получив специальное разрешение в полиции, а больница переполнена мужчинами с огнестрельными и ножевыми ранениями. Анна К. — мать Михаэля — определяет это время, как военное. Кутзее избирает временем действия в романе время, предшествующее па-

дению апартеида — период массовых забастовок, стычек бастующих рабочих с полицией и войсками, восстаний чернокожего и цветного населения, введения чрезвычайного положения и комендантского часа<sup>13</sup>. Кутзее находит емкий и художественно и идеологически убедительный прием, чтобы показать гибельность и бесчеловечность времени, которое показано в романе, выбрав героев наиболее беззащитных и уязвимых, нуждающихся в поддержке и внимании даже в благополучные периоды истории — замкнутого калеку, считающегося умственного отсталым, и смертельно больную старую женщину, которая уже не может самостоятельно передвигаться — его мать. Все, чем располагают герои, чтобы пережить время разрушения и смерти, это два кошелька с деньгами, которые сумела за годы тяжелого труда накопить мать, причем, одни денежные знаки уже вышли из употребления, а о количестве других можно судить по тому образу жизни, который мать ведет, почитая за счастье жить в каморке, где нет ни вентиляции, ни отопления, ни электричества, в которой, судя по надписи «ОПАСНО ДЛЯ ЖИЗНИ!» на трех языках, раньше располагалась трансформаторная будка (причем, Анна отчаянно боится, что хозяева перестанут жалеть ее и отнимут эту комнатку). Пять дней, проведенные Анной в больнице, в коридоре, рядом со стонущими мужчинами с ножевыми и огнестрельными ранениями, наглядно убедили ее в том, что о старой, немощной женщине никто не будет заботиться, «когда рядом так страшно умирали молодые мужчины». В период гражданской смуты люди, подобные Анне и Михаэлю, выносятся за скобки социальной жизни, они как будто не существуют, вспоминают о них, только когда жизнь налаживается и начинается подсчет потерь. Выбор таких героев с особой ясностью выявляет, как беспощадно устроена жизнь во время исторических катаклизмов. Современный отечественный писатель В.С. Маканин в повести «Лаз» (1991) прибегает к такому же приему, изображая период гражданской смуты — одна из героинь повести — беременная женщина, потерявшая мужая, другая семья воспитывает умственно отсталого ребенка-инвалида, который, как и Михаэль, задается вопросом: «Почему я такой?» (Правда, его невнятную речь понимает только отец, к которому этот вопрос обращен, и не может дать ответа), и когда отец находит некоторое убежище за городом, он понимает его бесполезность: Денис — интеллектуально пятилетний ребенок, а физически взрослый мужчина — выше и крупнее отца, ему не пролезть ни в узкий лаз, ведущий в другой мир, ни в укрытие-пещеру (впрочем, вскоре пещеру

13.

21 марта 1960 г. полиция в поселке Шарпевиль открыла огонь по безоружным чернокожим демонстрантам, убив 69 человек, что вызвало возмущение во всём мире. После этого лидеры движения против апартеида решили перейти к насильственным методам борьбы, создав боевую организацию «Умконто ве сизве» («Копьё нации»). Напряжённая обстановка в стране вызвала в июне 1976 восстание чернокожих африканцев в Соуто — пригороде Йоханнесбурга, распространившееся затем на другие города. Было введено чрезвычайное положение, но волнения продолжались почти целый год.

осквернят и разорят варвары, Ключкарев найдет на земле убитых ворон и поймет, что ему, его семье и друзьям противостоит не просто социальная сила, а нечто большее — смертельно разрушительная сила, враждебная самой жизни, уничтожающая все живое). И выбор таких героев с особой пронзительной ясностью показывает чудовищность и бесчеловечность периода гражданских конфликтов и вооруженных столкновений, революций и восстаний: эти герои особенно беззащитны, и они будут первыми бессмысленными жертвами жестокого времени.

Мать Михаэля предлагает сыну уехать на ферму, где она родилась, названия она не помнит. Это типичный жест отчаяния, когда человеку представляется, что сменив место жизни, он обретет и лучшую жизнь тоже. Мать ферму вспоминает, как место, где прошли самые счастливые годы ее жизни, потому что все были сыты. Михаэль, рассуждая о счастье, думает, что ему дважды повезло в жизни: «Какое счастье, что у меня нет детей, думал он, какое счастье, что я не хочу быть отцом. Я никогда не хотел стать отцом. Что бы я стал делать здесь, в глуши, с ребенком, ведь ему нужно молоко, нужна одежда и друзья, он должен ходить в школу. Я не смог бы выполнить по отношению к нему свой долг, я был бы никудышный отец. И как же просто жить изо дня в день, плыть по течению времени. Я один из немногих, кому повезло, меня не призвали в армию». Свой долг по отношению к матери Михаэль, как мог, выполнил, и если больная мать не сумела добраться до фермы живой, то прах ее — коробку с пеплом — Михаэль все же доставил в те места, где она надеялась обрести счастье и покой. По отношению к себе Михаэль уже не может позволить роскоши иметь детей, быть отцом — в его время выполнить отцовский долг невозможно. В лагере Михаэль станет свидетелем смерти младенца, который заходился от плача, его лечили бренди с аспирином, младенец перестал плакать, но через два дня умер. Михаэль не сводил глаз с его матери, которая несколько дней не говорила ни слова и смотрела в одну точку. Другие дети в лагере — беззащитны, и подневольные бесправные родители не сумеют их защитить и спасти, как не сумела эта мать спасти своего ребенка. Друг Михаэля Роберт, говорит, что в лагере нет ни врача, ни медсестры, ни лекарств, вспоминает, когда в лагере было еще хуже — заключенных почти не кормили и содержали в нечеловеческих условиях, воду не дезинфицировали, эпидемии дизентерии, кори, гриппа косили и детей и взрослых. Роберт вспоминает, как в лагерь приехала фельдшерница: «Она стояла посередине лагеря, у всех на виду, и плакала. Глядела на детишек, на эти скелетики, и не знала, что ей делать, — стояла и плакала. Большая, сильная женщина! Окружная фельдшерница». Хотя внешне лагерь не тюрьма: работникам платят небольшие деньги, по воскресеньям они могут ходить в город, но когда Михаэль просит охранника, чтобы его отпустили за ворота, тот долго убеждает Михаэля остаться, а потом отказывает. Роберт прямо называет лагерь тюрьмой и поэтому не ходит в город, чтобы не строить иллюзий и не заблуждаться относительно своего положения заключенного.

Если представление матери Михаэля о счастье все же связано с получением чего-то: сытной жизни, покоя, то мечта Михаэля уже строится на отказе от отцовства, от семьи, от человеческого общества. Михаэль только и делает, что бежит и прячется, отказывается от цивилизованного, а потом и от человеческого образа жизни (именно тогда он представляется себе червяком или кротом, к этим мыслям он возвращается и перед смертью), он хочет стать абсолютно незаметным, слиться с землей, с которой связан своим назначением — быть садовником. Но полное слияние с землей — это погребение, смерть. Когда Михаэль живет в пещере и скрывается от солнечного света, выходит работать только по ночам, проникает в свое убежище, как в нору, живет, не соприкасаясь с миром, — он фактически умирает для людей, фактически уходит в землю, во мрак, в небытие. Так мечты о счастье в жизни, размышления о везении принимают характер противоположный жизни, превращаясь фактически в мечты о небытии. Но и мечты матери — это мечты вернуться в детство: она хочет совершить перемещение в пространстве, но тем самым достичь перемещения во времени, то есть хочет совершить невозможное. И ее если ее мечты объективно несбыточны, если вернуться вспять во времени невозможно, то и ферма — пространственная цель — оказывается недостижимой — мать умирает по дороге на ферму. К. достиг фермы, но отказавшись жить в доме, сидит у входа вою пещеру, а позже у щели в земле между двумя валунами, у входа в жилище-нору, и, размышляя долгими ночами, приходит к мысли, что, «человек должен жить, не оставляя никаких следов своего существования. Вот до чего они нас довели».

К. перемещается в пространстве, но самом деле ищет особое место, располагающееся во времени, как и его мать искала прошлое. К. ищет место, где время остановится, где «никаких событий не будет происходить, каждый новый день будет таким же, как вчера, не о чем даже будет рассказывать», ищет, о ком снова смог бы заботиться — выращивает овощи на заброшенной ферме (первые ростки погибли, когда вернулся хозяин, дезертировавший из армии, и К. чувствует, что ниточка, связывавшая его с зелеными побегами обрывается, а с ней и нежность, которую он к ним питал, и думает, что так его сердце совсем окаменеет), потом, когда он вернется на ферму после заключения в трудовом лагере, пережитого бесправия и безнадежности (К. думает, что в лагерь людей помещают, чтобы о них забыть), ему удастся собрать урожай. Но К., работая по ночам в своем маленьком огороде, постепенно забывает, что значит быть живым — он перестает принимать пищу, он почти все время спит, он начинает бояться солнечного света, и только забота о тыквах и дынях заставляет его жить. Первый урожай возвращает К. к жизни, он пробует выращенную им тыкву и испытывает счастье и благодарность, думая о том, что будет вот так жить и работать на земле: «Теперь я могу тихо жить здесь всю жизнь, питаюсь тем, что дала мне за мои труды земля. Я буду возделывать землю — больше мне ничего не надо». Но такое простое, бесхитрое желание не может сбыться,

К. находят правительственные войска, его обвиняют в помощи повстанцам. К. бьют и допрашивают, но он настолько исхудал и ослаб, что ни побои, ни угрозы, ни убеждения не действуют. После того, как К. теряет сознание во время физических упражнений в полицейском участке, он оказывается в больнице.

В своих странствиях К. встречал и добрых людей: служащего гостиницы, который приютил его в своем доме и накормил, просто потому, что считает, что «люди должны помогать друг другу», только эта простая истина для К. звучит, как откровение — мир устроен по-другому, и дело не только в войне, война только обострила и выявила ненависть, подозрительность, беспощадность, беззаконие, право грубой силы, обман (как-то на кордоне у солдата, который отбирает у К. деньги, К. спрашивает: «Вы считаете, что война для того, чтобы отбирать у людей деньги?» А ще до войны на К. напали и избили грабители). Искренне хочет помочь К. и врач в больнице, пытается его накормить теми овощами, которые К. выращивал, К. благодарит, но потихоньку выбрасывает еду — он уже не может есть, как человек. «Трудно проявлять доброту к человеку, которому ничего не нужно,» — говорит К., сбежавшему из больницы, его новый друг по имени Декабрь. Декабрь — последний месяц года, ровно год К. скитался по охваченной войной, разоренной стране, время и жизнь К. закончились. Умирая, К. думает о том, какой была его жизнь, он не может рассказать историй о том, как его морили голодом и били в лагерях (хотя голодом в лагере морили: когда в городе взорвали полицейский участок, полицейские обыскали весь лагерь, разбросали вещи, выгнали людей из палаток и барачков, и посадили под палящим солнцем, оставив без пищи и воды мужчин, женщин, детей, и отказали женщинам в просьбе приготовить пищу в лагерьной кухне), он может сказать только правду: «Я был нем и прост в начале жизни, буду нем и прост в конце. Ничего нет стыдного в том, что ты дурачок. Дурачков первыми начали упрячивать в лагерь. А сейчас устроили лагерь для детей, которых бросили родители, лагерь для людей с большими головами и лагерь для людей с маленькими головами, лагерь для рабочих, которые лишились средств к существованию, лагерь для крестьян, которых согнали с земли, лагерь для бродяг, которые живут в подземных водостоках, лагерь для проституток, лагерь для неграмотных, лагерь для повстанцев, которые прячутся в горах и по ночам взрывают мосты. Может быть, счастье в том, чтобы просто не попасть в лагерь, ни в один из этих лагерей. Может быть, сейчас этого и довольно. Много ли осталось народу, кто не упрятан в лагерь и не стоит у ворот с автоматом в руках? Я убежал из лагерей; может быть, если я буду жить тихо, мне удастся избежать и жалости.» Только иного мира, кроме мира лагерей, по которым распределяют и сортируют людей, не существует, убежать из лагеря можно только одним способом — перестать жить, уйти из времени. К таким же выводам, размышляя о судьбе К., приходит врач, пытавшийся его спасти: «Какому носителю власти пришло бы в голову поручить этим существам исполнение своей воли, ведь единственное,

на что они пригодны, — это носить тяжести и умирать сотнями, тысячами. Государство держится на земледельцах, каким был Михаэлс; оно пожинает плоды их труда и в благодарность плюет на них. Но когда государство навесило на Михаэлса номер и швырнуло себе в пасть, оно зря трудилось: государству не удалось сожрать и переварить его, он вышел из лагеря целый и невредимый, как вышел в свое время из школы и из приюта». Но К. вышел из лагеря и из приюта, для того, чтобы умереть. Жизни в этой действительности, в этом устройстве мира ему не найти, той жизни, о которой он мечтал — просто жить и работать на земле, не на своей земле, а на общей земле людей. Умирая, К. представляет, как вернется на заброшенную ферму вместе с неким ворчливым стариком, однажды ему приснившимся, вернется с разными семенами и достанет из скважины ложку воды, чтобы начать возделывать землю. Это возвращение возможно только в предсмертном видении. Все, что К. взял от жизни — мешочек семян, который он прячет на груди, и жалеет он о том, что семян немного. Декабрь-человек рассыпал его семена, как декабрь месяц уничтожает семена и побеги, но К. сумел их собрать. Зима и ход времени уничтожают труд человека, уничтожают жизнь, но человек всякий раз начинает сначала. Сажать растения и выращивать их К. мечтает и после смерти, в иной мир он берет с собой только мешочек семян. Он думает о том, что он всегда был только садовником, всегда мечтал провести жизнь, «уткнувшись носом в землю», просто выращивать растения и заботиться о них. Только такой простой мечте в мире, которым правят война и жажда власти и наживы, где люди подчиняют себе других, превращают одних в рабов, а других в хозяев, не суждено сбыться. Финал романа имеет символический смысл: и семена и возделывание земли, и ложка воды, которую добывает в своем последнем видении герой, — символы продолжения жизни, упорного труда, направленного на ее зарождение и заботу о ней. Только сделать это К. в его земном времени не удастся.

В романе-притче «Жизнь и время Михаэля К.» два смысловых плана: реальный, конкретно-исторический и иносказательный, в котором слова К.: «Правда в другом, правда в том, что я садовник,» — слова, которые самому герою кажутся дерзкими, прочитываются, как призвание человека, призвание, которое во времени историческом человек не может выполнить. К. ответил себе на вопрос, который задавал еще в приюте для особенных детей, но свое назначение, смысл своего рождения на свет, ему осуществить не суждено: в мире не нужны бескорыстные и преданные делу продолжению жизни садовники, всякий раз, когда К. удавалось вырастить урожай, плоды его трудов уничтожали, мир направлен на разрушение жизни, а не на ее пестование и продолжение.

Слова К. о его призвании, о правде, заключенной в том, что он садовник, имеют еще один смысловой уровень. Образ сада возникает в начале романа — и имеет конкретное, вещественное значение — это городские сады, в которых К. работает и чувствует себя счастливым, пока не получает

известие от матери. Через цветущий сад К. попадает на заброшенную ферму, где недолго занимается своим истинным делом — возделывает землю. Появлению образа сада и фермы предшествует чудесное видение по дороге в Принс-Альберт — город мечты, куда хотели уехать К. и его мать: «Горланили петухи; поблескивали в лучах солнца окна домов; по главной улице мальчишка гнал двух ослов. Воздух был неподвижен. Спускаясь с холма к городу, Михаэл обратил внимание на доносящийся откуда-то мужской голос: он лился ему навстречу бесконечным монотонным речитативом. ...Он старался разобрать слова, но при том, что голос наполнил воздух словно туман или запах, слова, если они были, если голос не просто выводил какую-то мелодию, — слова были не слышны или так невняты, что разобрать их было невозможно. Потом голос оборвался, и вместо него заиграл далекий духовой оркестр». На ферме К. обретает свой маленький рай. Голос противопоставлен мрачным снам и видениям К., голос звучит перед тем, когда К. ненадолго обретает свободу и осуществляет свое призвание. Ранее К., войдя в сад, назвал землю божьей. Когда К. снова отправляется в город, он опять слышит чудесный голос, звучащий над цветущими садами: «Он добрался до дороги, когда долину окутала тень, а к тому времени, как он вступил в город, угас последний свет. Аромат цветущих деревьев хлынул на него из сада. И голос — он звучал со всех сторон, спокойный ровный голос, тот самый, что он слышал в первый свой день в Принс-Альберте. Он стоял в начале Хай-стриг, среди зеленеющих садов, и как ни вслушивался, не мог различить слов, только далекий монотонный звук, который немного погодя слился с птичьим щебетом в ветвях деревьев, а потом заиграла музыка». Это не тот город, в который К. ходил в воскресенье из лагеря, не тот город, в котором он покупал несколько банок фасоли в лавочках. Голос звучит не в исторически и географически конкретном Принс-Альберте (К. кажется, что это голос принца, и он не может понять, как он может слышать голос мертвого принца). Голос звучит над цветущими садами, где на ветках деревьев поют птицы, сады зелены и вовсе не похожи на мертвую землю, которую хотел оживить К.. Образ цветущих зеленых садов, пение птиц, картина покоя и умиротворения противопоставлена реальности войны, разрушения, смерти, в которой живет К.. Образ сада соотнесен с образом райского сада, голос, который слышит К., доносится оттуда. И голос звучит тогда, когда К. ненадолго обретает счастье. Название города визуализируется в его образе: Альберт означает «благородный блеск», город всегда предстает К. в солнечных лучах — первый раз утром, а второй раз на закате, когда угасает последний солнечный луч. Больше голоса К. не слышит, а рай упоминается в романе, когда К. арестовывают и его маленький огород и жилище взрывают, тогда один из солдат говорит: «Скажи ему, что он в раю,» — на самом деле К. возвращается в реальность лагерей, войны, смерти, возвращается только для того, чтобы умереть. И тот рай, который после смерти обретает К., — это рай суровых буден на скудной земле, где есть только одна ложка воды. Только К. этот скудный мир представляется достаточным

для жизни: «Он очистит от обломков вход в скважину, согнет ручку ложечки и сделает петлю, привяжет к ней бечевку и опустит глубоко под землю, и когда он потом достанет ее, в ложке будет вода; вот видишь, скажет он, здесь вполне можно жить». Райский сад так и остается недостижимым видением, К. хочет вернуться в ту жизнь, которую мечтал вести при жизни — к суровой безводной земле, которой нужно дать жизнь, чтобы жить самому и помочь выжить другому — К. представляет рядом старика. Именно к этой земле, земле людей, К. привязан, земля садов, где он раньше работал, представляется ему чужой. С этой землей ему мучительно трудно расстаться, когда его арестовывают и увозят в полицейский участок, обвинив в помощи повстанцам: «Эту землю, каждый ее камень, каждый бугор, будут поливать дожди, потом опалит солнце, высушит ветер, потом снова наступит весна. И ни следа не останется от меня, будто я никогда здесь и не жил, как не осталось следа от моей матери, — она жила на земле, потом ее прах смыли дожди, развеял ветер, на нем выросла трава. Так что же, что так привязывает меня к этому месту, точно это мой дом, думал он, почему я не могу с ним расстаться?»

Роман обрамляет образ города, из которого К. начал свой путь и куда вернулся. Но из этого города К. вместе с матерью мечтал уйти на ферму к земле, дважды К. пытается начать жизнь именно на этой ферме, и туда окончательно возвращается в своем предсмертном видении. В конце романа К. снова уходит из города на ферму, только ферма находится уже не в реальном, а в ином мире. Жизнь К. описывается в первой части романа, в ней повествование ведется от автора, во второй части читатель видит К. глазами доктора в лазарете, а в третьей К. находится уже за пределами реальной жизни, постепенно переходит в иную: приметы реальности (комнатушка матери, сосны, море) совмещаются с вымышленными персонажами (Декабрь и его спутницы), а завершается третья часть видением К. — его возвращением на ферму, к земле, которой даже одна ложка воды способна снова дать жизнь.

К. вспоминает и другую землю — землю в лагере, землю навсегда погибающую: «Ему вспомнился лагерь Яккалсдриф, взрослые с детьми за колючей проволокой — со своими собственными детьми или с племянниками, внучатыми племянниками, вспомнилась земля, так плотно утоптанная их ногами, так беспощадно выжженная солнцем, что никогда уже больше на ней ничего не будет расти.» Сам себе он представляется ребенком двух родителей: своей матери и приюта для умственно отсталых детей: «Прах моей матери я принес сюда, домой, думал он, а отцом моим был «Норениус». Отцом моим был список запретов, приколотый к двери нашей общей спальни, в нем было двадцать одно правило...» Он вспоминает принуждение и унижения, вечное недоедание и муштру, его родила мать, но воспитало государство, стремясь встроить в систему, научить соблюдать правила. К. и сейчас очень ловко плетет колючую проволоку, так что даже охранник в лагере выражает одобрение его работой. К. уверен, что, полу-

чив такие умения и навыки, он ничего не сможет дать людям, что он должен жить и умереть один: «И потому хорошо, что я, тот, кому нечего передать людям, живу здесь, вдаль от всех». Но К. заблуждается: доктор в лазарете увидел в К. нечто большее, чем молчаливого человека с заячьей губой, которого все считают умственно отсталым, увидел в его судьбе символ судьбы человека в регламентирующем до мелочей жизнь государстве. А сам К. в конце романа обретает другого отца — он представляет старика из своего сна, которому надоело жить у моря и которого он, как когда-то мать, ответит на далекую ферму, где даже ложка воды сделает их счастливыми.

Помимо кафкианских реминисценций и аллюзий в романе Дж. Кутзее в качестве прототекста выступает философская повесть Вольтера «Кандид, или оптимизм» (1759). Инициал К. в имени главного героя, которое вынесено в название романа, переключается с именем героя Вольтера. Повесть Вольтера была направлена против рационального оптимизма эпохи Просвещения, критикуемого как через сентенцию Г.В. Лейбница<sup>14</sup> «все к лучшему в этом лучшем из миров», так и через философскую формулу Просвещения «будем работать без рассуждений». Семилетняя война<sup>15</sup>, развязанная Фридрихом Великим и унесшая тысячи жизней в разных странах Европы, и жертвы Лиссабонского землетрясения<sup>16</sup> ставили под сомнение правомерность обоих тезисов. Имя главного героя повести Вольтера переводится как с латинского как белый, чистосердечный. Этот чистосердечный герой путешествует вместе с учителем Панглоссом, попадая в места сражений Семилетней войны, присутствия при взятии Азова, Лиссабонском землетрясении, герои попадают и в Эльдorado, Кандиду удается разбогатеть, но он теряет почти все свое богатство, хотя все же удается взять в жены возлюбленную Кунигунду. В последней главе повести звучат рассуждения Панглосса, вновь подтверждающие формулу Лейбница, слова Мартена, подтверждающие вытекающую из них формулу «работать без рассуждений», и опровергающие их слова Кандида, который принимает решение «возделывать свой сад», тем самым отказавшись от участия в общественной жизни, от попыток ее понять и философски осмыслить. У Кандида при этом осталась от всех богатств небольшая ферма и есть его любимая Кунигунда. Слова о возделывании сада находятся в противоречии с рассужде-

14.

Готфрид Вильгельм Лейбниц (1646—1716) — саксонский философ, логик, математик, механик, физик, юрист, историк, дипломат, изобретатель и языковед. В философии Лейбниц придерживался объективной истинности, устанавливаемой путем установления очевидности, исходящей не от человека (в отличие от Декарта), а от Бога. Достаточным основанием для существования этого мира Лейбниц считал его непротиворечивость и оптимальность или совершенство, основанное в свою очередь на том, что из всех возможных миров существует именно этот. Именно этими обстоятельствами и вызвано появление онтологической и космогонической формулы: существующий мир создан Богом как «наилучший из всех возможных миров». Эти идеи Лейбниц излагал в работе «Опыты теодицеи, о благодати Божьей, свободе человека и начале зла» (1710, «теодицея» - богооправдание), именно их Вольтер опровергал в «Кандиде».

15.

Семилетняя война (1756–1763) — крупный военный конфликт XVIII века, один из самых мас-

ниями Панглосса о том, что все бедствия принесли Кандиду в итоге благо: «Все события неразрывно связаны в лучшем из возможных миров. Если бы вы не были изгнаны из прекрасного замка здоровым пинком в зад за любовь к Кунигунде, если бы не были взяты инквизицией, если бы не обошли пешком всю Америку, если бы не проткнули шпагой барона, если бы не потеряли всех ваших баранов из славной страны Эльдорадо, — не есть бы вам сейчас ни лимонной корки в сахаре, ни фисташек». В философской повести Волтера конкретно-событийный план имеет прямое и иносказательное прочтение: судьба Кандида прочитывается и как судьба человека конкретной исторической эпохи, и как судьба человека вообще: изгнанного из райского сада, но способного обрести свой сад и делать свое дело, не пытаясь изменить ход истории или найти в нем некий оптимистический смысл. Именно так, стремясь выпасть из хода истории, не участвовать в социальной и государственной жизни, стремится строить свою жизнь К. из романа Кутзее. К. отказывается от государственной службы, придя на ферму, находит, что деньги (явная материальная связь с государством) теперь для него бесполезны, фактически не тратит тех небольших денег, которые зарабатывает в лагере. Когда он просит охранника лагеря отпустить его за ограду, открыть ворота, К. говорит, что не будет работать, потому что не нуждается в деньгах и в пище (он, еще живя в пещере, до заключения в лагерь и вернувшись после побега из лагеря на ферму, почти ничего не ел, а если и ел, то цветы и выращенные им самим овощи), К., таким образом, открыто указывает на то, что не нуждается в государстве: ему не нужны деньги, которые можно заработать, трудясь на государство, он может жить один, сам, он нуждается только в том минимуме, который сам в состоянии себе обеспечить. Всякое столкновение К. с государством приводит либо к признанию неправомерности его существования (проверка документов, отсутствие разрешения на выезд или въезд, передвижения по стране) или заканчивается его заключением: в лагерь он попал как бродяга, позже его арестовывают и обвиняют в помощи партизанам, которой он не оказывал. Государство ищет и находит способ сделать К. своей частью, контролировать его жизнь, регламентировать его деятельность, при том, что увечный и кажущийся умственно отсталым К. не опасен и не враждебен:

---

штабных конфликтов Нового времени. Семилетняя война шла как в Европе, так и за океаном: в Северной Америке, в странах Карибского бассейна, Индии, на Филиппинах. У. Черчилль позже даже назвал ее первой мировой войной. Вольтеру важно было показать, как стремление владеть ресурсами тех или иных колониальных земель, приводит к глобальным конфликтам, массовой мобилизации и массовым жертвам. Мобилизованные в разных уголках мира солдаты тогда действительно плохо понимали, с кем и за что они сражаются и почему должны убивать друг друга.

16. Великое лиссабонское землетрясение произошло 1 ноября 1755, в 9:20 утра. Оно превратило в руины Лиссабон — столицу Португалии, и было одним из наиболее разрушительных и смертоносных землетрясений в истории, унёсшим жизни около 80 тысяч человек за 6 минут. За сейсмическими толчками последовали пожар и цунами.

он просто не нуждается в том, что может дать ему государство — в скудном лагерном пайке, получаемом за тяжелый подневольный труд и скученное существование с заключенными за колючей проволокой. Стремление К. жить одному и питаться тем, что дает ему земля, а скорее просто в том, чтобы быть садовником, выращивать урожай, заботиться о нем, не вписываются в государственный регламент: живущего так К. быть не должно, должен быть заключенный или преступник, должен быть тот, кто нуждается в государстве, чтобы то его кормило. К. удается ускользнуть именно потому, что в государстве он нисколько не нуждается: он научился не жить в домах, не пользоваться благами цивилизации, даже научился не есть, он одинок. У государства нет никаких рычагов давления на К., чтобы управлять им и заставить подчиняться, поэтому К. всегда удается ускользнуть — из лагеря, из полиции, из больницы (это отмечает доктор, думая о том, что сам он в одном комбинизоне, без документов, не ушел бы далеко, а К. может это сделать), и в конце концов уйти в тот мир, где ему хватит ложки воды, чтобы возделывать свой сад и помочь старику из своих снов, как обретенному отцу. Это мир — видений, фантазий, не назван прямо миром потусторонним, но очевидно, что жить в этом мире можно будет только вне времени и пространства, находящихся в ведении вездесущего государства.

В романе «Бесчестье» (1999, рус. пер. 2001) тот же мир показан глазами героя, противоположного Михаэлю, — Дэвид Леру — профессор кафедры древних и новых языков Кейптаунского Технического университета. Но Дэвид, потеряв работу и прожив некоторое время у дочери на ферме, сталкивается с теми же беззаконием и бесчеловечностью, что и К., оказывается таким же незащищенным и бесправным. Он также не может помочь тем, кто нуждается в его помощи — он начинает помогать в приюте для бездомных животных, работает там, разумеется, бесплатно, но бедные зверушки редко находят хозяев, и несчастных псов и котов ждет усыпление. И даже своего любимца — увечного пса, который к нему привязался и которого никто не захотел взять, Дэвид сам относит на усыпление — ни для кого не осталось надежды. Последние слова в романе: «Решил поставить на нем крест», — звучат, как приговор, не только бедному животному, но как приговор героя самому себе — жизнь потеряла всякий смысл. Дж. М. Кутзее — активный зоозащитник, поддерживающий движение за права животных, строгий вегетарианец, противник жесткого обращения с животными. В 2014 году он выдвинул свою кандидатуру на выборы в Европарламент от Голландской партии защиты животных<sup>17</sup>, но избирательная комиссия отказала ему в выдвижении. И если автор, занимающий такую позицию, показывает, как герой отправляет на смерть существо, которое к нему привязалось и всецело от него зависит, это демонстрация краха всех надежд героя, его полного разочарования в себе и в человеке вообще, а главное, в устройстве жизни, которое лишает человека последней надежды.

Дэвид — автор трех книг по истории оперы, по истории видений и особенно дорогой ему книге о Водсворте («...первая была посвящена опе-

ре («Бойто и легенда о Фаусте: генезис Мефистофеля»), вторая — видениям как порождению эроса («Явление Ричарда святому Виктору»), а третья — Вордсворту и истории («Вордсворт и бремя прошлого»), он обдумывает новую работу «Байрон и Италия». Первое вмешательство государства в его судьбу нашло выражение в оптимизации университета: кафедру древних и новых языков закрыли, Дэвиду поручили читать новые дисциплины, правда милостиво оставили один из читаемых прежде курсов (в этом году Дэвид читает о поэтах-романтиках), но основные преподаваемые им дисциплины теперь связаны с информатикой. Очевидное противопоставление иррационального понимания передачи образа романтиками с точными способами программной передачи информации, безусловно, в этой метатезе присутствует. Второе столкновение с государством связано со слушаниями в совете университета «дела» Дэвида, который имел роман со своей студенткой, а позже, покрывая ее пропуски, вызванные участием в спектакле, поставил ложные цифры в ведомость и ложную оценку по экзамену, на который Мелани не явилась. Как замечает позже дочь Дэвида Люси, что если бы всех профессоров увольняли из-за романов со студентками, то в университете некому было бы преподавать. Ничего экстраординарного не происходит, но только для подобных общественных акций существует определенный сценарий: Дэвид должен каяться и исповедоваться, должен со слезами счастья на глазах принять справедливое порицание коллег и милостивое прощение, после чего «дело» будет закрыто. Но Дэвид отказывается вести себя по сценарию: он не только не читает заявления Мелани, но и сразу и безоговорочно признает себя виновным по всем пунктам, причем, далее не выдвигает оправданий и не просит о снисхождении. Когда же по законам жанра он все же начинает исповедь, то она звучит не канонически, а издевательски: «Исповедоваться так исповедоваться. История началась однажды вечером, точную дату я позабыл, но вечер был не очень давний. Я гулял по парку старого колледжа, и случилось так, что молодая женщина, о которой идет речь, мисс Исаак, тоже там гуляла. Наши пути пересеклись. Мы обменялись несколькими словами, и в этот миг произошло нечто, что я, не будучи поэтом, не стану пробовать описать. Довольно сказать, что на сцене явился Эрос». Дэвид отказывается от повторных слушаний и уезжает из города, даже не дождавшись решения о назначении пенсии. На ферме у дочери Дэвид ведет уединенную жизнь, которая прерывается вторже-

17.

Партия для животных (нидерл. Partij voor de Dieren, также нидерл. PvdD, буквально — «Партия для животных») — политическая партия Нидерландов. Деятельность партии в основном направлена на создание более благосклонной к животным политики. С 30 ноября 2006 года Нидерланды являются первой страной в мире, в которой подобная партия представлена в парламенте. На 31 декабря 2006 года партия насчитывала 6 370 членов. К концу 2009 года её численность достигла 10 000 членов. Партия защиты животных является партией убеждений, она стремится не столько к власти, сколько к стимуляции других партий к защите прав животных.

нием грабителей и насильников: и он, и дочь пострадали, государство, так тщательно регламентирующее поведение каждого из них и предписывающее модели поведения для каждого случая жизни, защитой и гарантом безопасности не выступило, хотя именно в этом и состоит его основное назначение. До этого Дэвид уже пострадал, когда был нанесен урон его машине, а Михаэль К. подвергся разбойному нападению и был жестоко избит, когда возвращался с ночной работы. Виновных не нашли, украденные деньги Михаэлю не вернули. Дэвид и Люси встречаются грабителей на празднике у Петраса — совладельца фермы Люси, они на свободе, никто их не разыскивает и не судит. Причем, несмотря на жестокость Петраса (есть эпизод, очень значимый для Кутзее: Петрас в честь того, что становится хозяином устраивает праздник, для которого покупает двух коз. Козы мучаются от жажды и жалобно блеют на обожженном солнцем пригорке, привязанные к колышку. Дэвид замечает, что животных надо покормить и напоить, но для Петраса — они не живые существа, а угощение, поэтому тот коротко отвечает: «Они для праздника»), только пользуясь его присутствием и отдавая ему часть своих средств и земли, Люси может чувствовать себя в безопасности: больше защитить ее некому, государство ей не помогает и не обеспечивает защиты, и отец не может ее защитить — ему нечего противопоставить грубой силе, невольно вспоминается один из героев романа, который говорит, что всегда носит с собой берету — больше ему надеяться не на кого и не на что. Складывается парадоксальная картина: государство контролирует мысли и поведение, преследует тех, кто мыслит по-своему и стремится жить по-своему, но законности и порядка обеспечить не может. Именно об этом Кутзее рассуждает в романе «Дневник плохого года».

Первая часть «Дневника» носит набоксовское название — «Твердые суждения» и посвящена рассуждениям о природе государства и смысле истории, вторая посвящена проблемам творческого поиска. Дж. Кутзее с детства интересовался русской культурой, историей, литературой, его мать носила русское имя Вера. Последние строки в романе Кутзее звучат так: «Нужно быть благодарным России, Матери России, за то, что она так непререкаемо установила те стандарты, которым должен следовать любой серьезный писатель, даже если у него не будет никогда шанса попасть туда (в Россию. — М.К.): стандарты мастера Толстого, с одной стороны, и мастера Достоевского, с другой. Следуя их примерам, становишься лучше; «лучше» не в смысле «профессиональнее», а этически лучше»<sup>18</sup>. Роман «Осень в Петербурге» (1994, рус. пер. 1999) посвящен Достоевскому, который под именем Исаева возвращается в Россию из-за границы и ищет встречи с убийцей своего приемного сына Павла Исаева — террористом и палачом Нечаевым, героем своего романа «Бесы». Нечаев в романе вездесущ, он является в разных обликах, у него множество последователей, разделяющих его чудовищные идеи о жертвенной крови, связывающей революционеров. Нечаев предстает скорее воплощением многоликого, неистребимого зла, чем конкретным человеком. В романе емко и подробно передана обстановка Пе-

тербурга Достоевского с грязными распивочными, униженными и оскорбленными людьми, которым некуда больше идти, вечной Сонечкой Мармеладовой, живущей в сыром подвале с несколькими больными, голодными и плачущими детьми, обстановка, отражающее то устройство мира, принять которое невозможно, и в которой вызревают идеи «крови по совести» или «жертвенной крови во имя общего дела». М.С. Курбак, анализируя связи творчества Дж. Кутзее с романами И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, приходит к выводу, что «герои Кутзее, слабые или пожилые, оторванные от жизни и от общества, испытывают душевные мучения, но жизнь беспощадна к ним. Они проходят трудовые лагеря, аресты, голод, их обыскивают, разрушают их дома, убивают их знакомых. Кутзее позволяет нам заглянуть через щелочку в душу другого, погрузится на время в его мир – не этого ли самое интересное? Он описывает «повседневные» трагедии, знакомые каждому: одиночество, душевные терзания, проблема выбора между добром и злом, страх, ревность — и все это на фоне трагедий исторических. Ему удивительным образом удается с одинаковой точностью передать психологию пожилой писательницы из Австралии, южноафриканской женщины средних лет и классика русской литературы девятнадцатого века»<sup>19</sup>.

В романах «Жизнь и время Михаэля К.» и «Бесечестье» действие развивается в конкретной исторической реальности, хронотоп романов синхронизирован с внешним историческим временем, места действия соответствуют историческим реалиям. В романе «В ожидании варваров» (1980, рус. пер. — 1989) конструируется вымышленный мир, но этот мир представляет собой не фантастическую реальность, населенную мифологическими существами, мир в этом романе Дж. Кутзее представляет собой собирательный образ Империи и воссоздается в соответствии с политическими, идеологическими, географическими особенностями, свойственными Империи как историческому и социальному явлению.

Повествование в романе ведется от лица главного героя — государственного чиновника, занимающего пост судьи в одном из приграничных городков Империи.

Место действия романа — небольшой городок на окраине некой огромной Империи. В городе есть власть в лице судьи, есть тюрьма, есть полиция, горожане платят налоги Империи. За крепостной стеной в нищих хижинах живут племена рыбаков, дальше безводная пустыня, а еще дальше — горы — убежище варваров, которые, скорей всего, составляют угрозу Империи. Есть еще странные руины: сохранились остатки деревянных перекрытий, остовы давно погасших очагов и некие загадочные глиняные таблички, испещ-

18.  
19.

Кутзее Дж.М. Дневник плохого года. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 348.  
Курбак М.С. Джон Кутзее и Россия // Азия и Африка сегодня. 2009. № 7 (624). С. 67–70.

ренные непонятными знаками. Империя надолго забыла об отдаленном приграничном городке и фактически предоставила его самому себе. Зимы сменялись веснами, рождались и подрастали дети, полуграмотные рыбаки приносили на рынок свой нехитрый улов, судья собирал налоги и составлял отчеты... Время жизни приграничного городка- крепости синхронизировано с естественным ритмом жизни Вселенной, ритмами жизни мироздания, судья мыслит это естественное время как сезонное, а не как линейно-историческое. Последняя запись в дневнике судьи посвящена определению идентичности времени, в котором существовал город до прибытия полковника из столицы: «Мы жили во времени, отмечавшем свой ход веснами и зимами, урожаями, прибытием и отбытием перелетных птиц. Мы жили в единстве со звездами. И уразумей мы, что от нас требуется, мы пошли бы на любые уступки, только бы жить здесь и дальше. Ибо здесь был рай на земле». Империя живет в исторически линейном времени, времени, у которого есть начало — образование Империи — и неизбежно будет конец: это время определяется в романе, как «время, мечущееся зигзагами, состоящее из взлетов и падений, из начала и конца, из противоречий и катастроф». Напоминаем о неизбежности эсхатологической развязки выступают развалины за пределами крепости — остатки былой Империи, уже когда-то потерпевшей крах, и письма, возможно, предупреждающие об ошибках и провалах, но письма никому прочитать не удастся. Судья во время допроса придумывает содержание некоторых табличек, сводя его к бытовым посланиям. Возможно, судья и угадывает истину, но дело не в частной переписке, а в той закономерности, которой подчинено движение линейного исторического времени. Время жизни города и время Империи конфликтны, и город может выжить, только сохраняя свою локальность, не становясь частью Империи, не принимая ее исторически линейный ход времени. Однако это невозможно потому, что город — часть Империи, форпост в ее борьбе с варварами, место, с которого начинается победоносное расширение ее границ. Как отмечает А.С. Алехнович в статье, посвященной анализу жанрового своеобразия романа Дж. Кутзее, время Империи «движется к концу, это время цивилизаций, которые рождаются, достигают расцвета и умирают. Поэтому Империя стремится избежать своей гибели или, по возможности, отсрочить ее приближение. Периодически она ведет войны с живущими в пустыне варварами, территории которых захватила. Земли эти она пытается цивилизовать. Иллюстрируя ее политику, можно привести слова героя из раннего романа Кутзее «Сумеречная земля» (1974), называвшего себя «покорителем заустения», т. е. пустыни, который говорил: «Любая территория, по которой я шагаю со своим ружьем, теряет связь с прошлым и обращается в будущее». Эта цитата очень точно выражает сущность «колониальной философии» Империи: утрата памяти о прошлом и забота о своем будущем, потому что там, в грядущем, ей угрожает опасность»<sup>20</sup>.

Так Империя напоминает о себе, посылая офицера тайной полиции, чтобы узнать, есть ли угроза нападения варваров. Это завязка действия ро-

мана. С приездом полковника Джолла город вступает в историческое время и становится частью времени линейного, ограниченного точками начала и конца. Судья остро чувствует это, отмечая, что обычное, привычное течение жизни и времени, как циклически сезонного, с приездом карателя и проводника воли Империи завершилось: «...для меня отныне кончилась череда безмятежных лет, когда ко сну я отходил со спокойной душой, зная, сто там подтянешь, здесь подкрутишь, и все будет, как и прежде, катится по наезженной колее». Разумеется, присланный полковник находит шпионов и пособников варваров, конечно, не без помощи изошренных пыток, применяемых даже к ребенку, — ведь Империя считает людьми, с которыми следует обращаться по закону и справедливости, только благонадежных верноподданных, а остальных, тех, кто живет иначе или мыслит иначе, — врагами, независимо от возраста. Враги, те, кто живут в нищих рыбацких деревнях в окрестностях города, враг, тот, кто допускает сомнения в том, что варвары действительно угрожают империи, кто считает недопустимыми пытки и казни. Судья оказывает помощь заключенному мальчику, понимая, что вторгается на «священную территорию Империи». Он думает, что мог бы устраниваться, уехать на охоту, потом небрежно прочитать и подписать отчет о результатах допроса пойманных старика и мальчика. Но, оказывается, не мог, потому что пленными оказались старик и больной мальчик — беззащитные и, скорей всего, никак не причастные к набегам варваров (варваров ли? может, просто обычных грабителей), люди, которых подвергают изошренным пыткам и объявляют врагами, потому что Империи понадобились враги, и она их найдет, чтобы найти повод, представляющий войну с варварами необходимой, такой, которая обязательно победоносно завершится. Главный герой оказывается перед нравственным выбором уже в первых главах романа и совершает его не в пользу своего статуса государственного чиновника, а в пользу человечности. Причем, совершив этот выбор один раз, судья уже не отступает от него в дальнейшем. Судья, помогающий мальчику, а потом предпринявший поход, чтобы вернуть домой изувеченную пленницу, надеясь таким образом, наладить отношения с племенами варваров, исправить ущерб, нанесенный им ничего не давшим военным походом, призывающий быть милосердным к другим пленным варварам, вдруг оказавшийся (неожиданно для себя, во вред себе) убежденным гуманистом, становится врагом и заключенным, подвергаемым издевательствам и пыткам, наравне с маленьким мальчиком из рыбацкой деревни, наравне с первыми пленными варварами...

Судья прекрасно осознает, что включившись в ход исторического времени, жизнь города и его собственная стала частью времени, идущего к

концу, начинать заново, сначала будут основатели новой Империи: «В «начать сначала», в новые главы и в чистые страницы верят новые люди Империи; я же упорно дочитываю старую, уже написанную книгу, в надежде, что, прежде чем я ее захлопну, она ответит мне, почему я когда-то вообразил, что стоит за нее браться.»

Война варварам объявлена — Империя расширяет свои границы, победоносное войско, окрыленное первым успехом, удаляется в далекий поход... Чтобы потом затеряться в пустыне и горах, чтобы умереть от голода и холода, даже не встретив противника, чтобы потом полностью деморализованные солдаты, немногие, вернувшиеся из похода, покинули город... Город остается беззащитным перед наступающей зимой, перед готовящимся наступлением варваров. Ночи становятся все холоднее, запасы иссякают, а стражники на крепостной стене каждый день ждут, когда в отдалении заблестят варварские остроконечные шлемы... Городом снова руководит судья, потому что в ожидании варваров нужен тот, кто будет заботиться о выживании людей, а не о сохранении Империи: поэтому изверг и палач полковник — посланец Империи — позорно бежит, а гуманист — судья, который требовал милосердия к пленным варварам, великодушия к бедным и убогим рыбакам, потому что они — тоже люди, остается, чтобы разделить участь своего народа. Люди заготавливают пищу, роют колодцы, готовясь к осаде. Однажды на дне свежевырытого колодца находят скелеты детей и взрослых, а судья во сне, продолжаящем увиденное наяву, снова роется на дне колодца и обнаруживает обрывок джутового мешка, погнутую вилку, мертвого попугая... И продолжают о чем-то предупреждать найденные в древних руинах таблички. Возможно, кто-то и когда во вновь возродившейся и уже идущей к краху Империи найдет в разрушенном варварами и отстроенном следующей Империей пограничном городке дневниковые записи судьи и будет тщиться их прочитать. Судьба Империи тоже циклична, как жизнь природы, но она движется по замкнутому кругу без изменений и обновлений, потому что отвечает природе, сути Империи, как отвечают природным циклам сев и жатва, но только Империя в своем вечном возрождении возрождает не жизнь, а устанавливает границы, которые будет расширять, возрождает разделение людей, а значит, вражду и войны, то есть возрождает не жизнь, а смерть.

Герой-рассказчик, остро ощущая противоречие между той правдой, которую он должен говорить как чиновник, занимающий пост судьи, получивший назначение от Империи в отдаленную крепость на границе, и той, которую он ощущает как человек, оставшийся наедине со своей судьбой в городке, оставленном Империей, обреченном на долгую голодную зиму, а, возможно, и на войну с воинственными племенами варваров, в которой городу не выстоять. Герой ведет дневник, одна из последних записей в котором такая: «Я стремился жить вне истории. Вне той истории, которую Империя навязывает своим поданным, даже заблудшим. Я вполне искренне не хотел, чтобы бремя имперской истории легло на плечи варваров. Почему же я должен этого стыдиться?»

Действие романа развивается в трех синхронно существующих мирах: городе, прилегающих к нему бедных рыбацких деревнях за крепостной стеной, отдаленных пустынных землях, где кочуют варвары. Есть четвертый мир, принадлежащий прошлому, — это руины за городом, которые стремится изучить судья, собирающий и хранящий под стеклянными витринами археологические находки, которые могут пролить свет на события, происходившие в прошлом. Хотя по мере развития событий становится очевидно, что история Империи тоже циклична, только подчиняется она не циклам естественного движения мироздания, а циклам падения и возрождения Империи, двигаясь от одного разрушения Империи до другого. Империя присутствует в романе не как отчетливо обозначенный пространственный локус, а как идея, объединяющая все миры воедино, включая и мир варваров, которых Империя хочет завоевать и подчинить, сделать их своими подданными или заставить их уйти подальше в горы, чтобы расширить владения и захватить принадлежащие варварам земли. Причем, целью Империи выступает не окультуривание этих земель, не приобщение варваров к цивилизации — жителей речных земель не пускают в город, разрушают их убогие лачуги, которые они строят у городской стены, опасаясь набегов, рыбаков в конце концов вновь вытесняют за городские ворота, бывшие пленные варвары, которым удалось выжить после пыток, живут в городе, как нищие попрошайки. В качестве посланцев Империи в романе выступают только солдаты и каратели, офицеры Третьего отдела — тайной полиции Империи, изощренные палачи и предатели. Когда к оставленному в городе небольшому гарнизону приходят вести о поражении армии, унтер-офицер тайной полиции забирает всех солдат, лошадей и припасы, кроме того, солдаты еще грабят и мародерствуют в городе, даже на случай прибытия в город остатков разгромленной армии, даже своему начальнику полковнику Джоллу, отступающий гарнизон не оставляет ни лошадей, ни провианта, удивительно ли, что жителей города бросают без защиты и провизии накануне суровой зимы и возможного наступления варваров. Империя приходит в город, как карающая сила, которая создает врагов и начинает войны, ничего другого Империя жителям приграничного города-крепости не предлагает. При этом в организации пространства романа заложена символическая аберрация: поскольку город — часть империи, то центром должна выступать столица. Однако столица присутствует только в воспоминаниях судьи, в разговорах судьи с офицерами, прибывшими с новыми солдатами. Центром, организующим пространство выступает город, сюда прибывают посланцы и войска из столицы, здесь стремятся укрыться жители бедных рыбацких деревень. Эта аберрация объяснима интересами Империи — город — ее форпост на границе, как отмечает офицер во время ужина с судьей, судьбы Империи решаются на ее границах, интересы Империи связаны с расширением границ. Но более глубокая причина в смещении центра пространства на его периферию состоит в том, что именно здесь, на границах начинается крах Империи, ни-

велирование ее как скрепляющего мира центра. Судья пытается объяснить молодому офицеру, что варвары не уйдут в горы, потому что их образ жизни связан с перемещением с одного пастбища на другое, что мир за пределами Империи враждебен для ее жителей и ее войска: соленые воды водоемов и озер, опасные болота, северные ветры — не менее опасные противники для солдат и переселенцев, чем сами варвары. Собственно варвары действуют именно так: ни разу не принимая открытого боя с выдвинувшей далеко в пустыни и степи армией Империи, они совершают короткие ночные набеги, крадут лошадей и продовольствие, заманивают армию все глубже в пустыню, пока солдаты не начинают умирать от болезней и голода и дезертировать. Армию Империи побеждает сам мир варваров, сама природа, военных усилий даже не требуется. Судья пытается заставить офицера посмотреть на город и Империю глазами варваров: « Они хотят, чтобы мы прекратили заселять их земли. Хотят, чтобы, в конечном счете, их земли вернулись к ним. Хотят свободно передвигаться со своими стадами с пастбища на пастбище, как было раньше. Еще не поздно прервать эту лекцию. Но я сам слышу, как голос у меня звучит все громче, и, увы, отдаюсь во власть пьянящего гнева. — Я не стану сейчас говорить о наших недавних набегах на них, кстати, совершенно неоправданных, и о последовавших затем проявлениях бессмысленной жестокости, поскольку, как меня уверяли, безопасность Империи была под угрозой. Понадобится много лет, чтобы восполнить ущерб, нанесенный за эти несколько дней. Но не будем об этом; позвольте, я лучше расскажу вам, что удручает меня как должностное лицо даже в мирное время, даже когда на границе все благополучно. Как вам известно, каждый год кочевники заезжают к нам торговать. Ну так вот: походите в такие дни по базару и посмотрите, кого обвешивают и обманывают за любым прилавком, кого осыпают руганью и гонят в шею. Посмотрите, кто вынужден оставлять жен и дочерей сидеть в шатрах из боязни, что в городе над ними надругаются солдаты. Посмотрите, кто валяется пьяным в канаве и кто пинает его там ногами. Презрение к варварам, презрение, с которым к ним относятся все, вплоть до любого паршивого конюха, любого жалкого крестьянина — вот то, с чем я, человек, облеченный властью судьи, вынужден мириться уже двадцать лет. Как, скажите, искоренить презрение, особенно если в основе его лежат такие ничтожные причины, как разная манера вести себя за столом и некоторое несходство в строении глазного века? Рассказать вам, о чем я иногда мечтаю? Я мечтаю, чтобы варвары восстали и преподали нам хороший урок, который научит нас уважать их. Мы считаем эти места своими, частью нашей Империи — наша застава, говорим мы, наш город, наш торговый центр. Но они, эти варвары, считают иначе. Мы живем здесь уже более ста лет, мы потеснили пустыню и построили оросительные сооружения, мы разбили здесь поля, возвели крепкие дома, окружили город стенами, но они все равно считают, что мы здесь в гостях, временно. Среди них есть старики, которые помнят рассказы отцов о том, каким был этот оазис раньше: надежно затененное

место у озера, с пастбищами, изобильными даже зимой. Именно так они говорят об этом крае и до сих пор; возможно, именно таким они до сих пор его и видят, как будто земли этой ни разу не коснулась лопата, как будто город здесь еще даже не заложен. И они не сомневаются, что недалек тот день, когда мы сложим свой скарб на телеги и отбудем восвояси, туда, откуда прибыли; что в домах наших поселятся мыши и ящерицы; что на возделанных нами колосистых полях будет пастись их скот. Вы улыбаетесь? Хотите, я вам еще кое-что скажу? С каждым годом вода в озере становится все солонее. Это явление легко объяснить не суть важно. Варварам об этом известно. И они говорят себе: «Подождем, скоро от этой соли их поля захиреют, им нечем будет себя кормить, они должны будут отсюда уйти». Вот что они думают. Что переживут нас.» Когда сам судья с тремя солдатами предпринимает путешествие в земли варваров, надеясь восстановить мир путем возвращения пленницы, обмена подарками, он сталкивается с чудовищными трудностями во время путешествия, хотя их ведет опытный проводник: одна лошадь гибнет в болоте, которое трудно было распознать, припасы заканчиваются, лошади истощены, путешественники теряют их одну за другой, ураганный ветер уносит их палатки, у одного солдата начинается гангрена. А варвары не нападают: только вдали виднеются движущиеся черные точки — всадники — и их число все время растет. Поход судьи в миниатюре показывает, что происходило на марше в незнакомых и враждебных землях со всем войском, при том, что судья ехал к варварам не воевать, а с противоположной целью — заключить мир. Пленница, которую судья возвратил ее народу, воспринималась самим судьей, как приемная дочь: хотя их отношения носят эротический характер, но эта эротика особого свойства — судья нежен к пленнице, он ни разу не овладел ею в городе, он приютил ее в своем доме, нашел для нее работу, избавил от необходимости попрошайничать на улицах. Во время свиданий судья лечит поломанные ноги девушки, растирает ее целебным маслом. Он заботится о ней отчасти так, как заботился бы отец. Судья настойчиво добивается, что сделали с пленницей палачи, которые пытали ее и почти лишили зрения. Он пытается представить, как на ее глазах пытали и унижали ее отца, как тот не захотел жить, поняв, что не сможет защитить дочь. Несмотря на внешне эротический характер отношений, забота и внимание судьи выглядят, как забота отца о дочери. Единственный раз судья соединяется с девушкой уже в походе, в землях варваров, после того, как та ужинала с солдатами у костра, судья понимает, что она сейчас представляет на его месте кого-то из своих недавних молодых сильных сотрапезников, а не его — пожилого человека, который годится ей в отцы. У девушки сохранилось только боковое зрение, глядя прямо перед собой, увидеть судью она не может. Но эта невозможность увидеть судью объясняется и тем, что он все время заменяет ей другого — отца или возлюбленного, то есть присутствует перед ней не как конкретный человек, а как заместитель другого. Возвращая дочь и возлюбленную ее народу, проделав для этого далекое и опасное путешествие, судья

демонстрирует высокую степень доверия к народу девушки, тем самым укрепляя заключение мира.

Жизнь окраинного города крепости — обобщение жизни всех крепостей на границах Империи. До появления посланцев Империи — офицеров тайной полиции — варвары город не беспокоили. Более того, прибывали торговать, кожа и изделия из нее, которые они привозили, высоко ценились в городе. Варваров обманывали, обсчитывали и грабили, не считая их людьми, как, впрочем, и рыбаков из близлежащих к городу деревень. Но пренебрежительное и высокомерное отношение не могло быть поводом для войны, границы Империи не нарушались. Война и враги нужны самой Империи, расширение границ, поглощение земель и народов — это способ ее существования, это отражение духа Империи. Империя оперирует абстрактными категориями исторической необходимости, закона, подчинения, цифрами и статистикой. У судьи проверяют его деловые бумаги и отчеты, находя неточности и небрежности в сборе налогов, в отправлении служебных обязанностей. Отдельная человеческая судьба, человек вообще Империи не интересен и ценности не представляет. Постоянно подвергаемый пыткам судья, который находится в заключении, как предатель интересов Империи, с ужасающей прямоотой определяет, кем для Империи является человек: «Если я и был жертвой несправедливости, жертвой незначительного нарушения законности, то только поначалу, только в первые дни, а сейчас я просто кучка мяса, костей и потрохов».

Приграничный город выступает центром еще и потому, что граница — это отправная точка отсчета для движения Империи, для ее роста вширь. Действие романа охватывает два года. Через год после прихода войск в город и размещения в нем постоянного гарнизона, жизнь в городе изменилась, конечно, варвары знают о готовящемся против них военном походе: «Но в этом году вдоль всей границы опустился занавес. Со стен нашей крепости мы вглядываемся в даль пустыни. Вполне вероятно, что с той стороны на нас точно так же глядят глаза позорче наших. Торговля прекратилась. С тех пор как из столицы сообщили, что ради спасения Империи будет сделано все возможное и любой ценой, мы снова вернулись в эпоху набегов и вооруженных дозоров. И теперь нам остается только держать порох сухим, наблюдать и ждать.» Империя прибегает к мобилизации для укрепления единства, для сплочения ее обширных территорий. Первый победоносный поход действует окрыляюще: в городе проводятся военные учения, звучат марши, пленных с энтузиазмом избивают на площади девушки и даже дети, сменившие экзекуторов-солдат. Одинокий голос судьи: «Задумайтесь! кричу я. — Мы с вами — великое чудо творенья! Но далеко не после всякого удара наше чудесно сотворенное тело способно себя залечить! Как же!.. — Слова ускользают от меня. — Посмотрите на них! — начинаю я заново.— Они ведь ЛЮДИ!» — кажется смешным и нелепым, к судьбе начинают относиться как к выжившему из ума похотливому старику (все помнят его «роман» с пленницей из варварского племени, его поход в

земли варваров для возвращения пленной). Судья страстно повторяет слова гуманистов, но позже вспоминая свои слова, судья придет к выводу, что они были продиктованы не ощущением общечеловеческого единства: «Да и, если на то пошло, разве я стремлюсь отстоять нечто более значительное, чем старый обычай обращаться с пленным врагом благородно, и разве борюсь против чего-то более значительного, чем новая наука жестокого обращения с людьми, позволяющая ставить их на колени и убивать опозоренными и униженными в собственных глазах?» Даже рыбаки из окрестных деревень, поселившись в городе, сначала встречают общее сочувствие, но когда они начинают вести себя нагло, воровать и попрошайничать, всякое сочувствие к ним иссякает, и сам судья смотрит на них скорее с отвращением, чем с жалостью. Абстрактные гуманистические призывы оказываются с трудом приложимы к конкретному человеку. Но перед лицом испытаний зимними бурями, холодами и угрозой голода, судья открывает ворота города для рыбаков и их семей.

Созидательная деятельность в городе осуществлялась до прихода Империи. С началом военных походов то ли диверсанты варвары (их так никто в окрестностях города и не видел) разрушают оросительные сооружения, то ли сами люди, увлеченные войной, забыли о необходимости поддерживать их в должном состоянии, но поля оказываются засеянными только на треть, рыбаки боятся выходить на рыбалку до рассвета, и их уловы становятся такими мизерными, что не могут прокормить собственные семьи, торговля останавливается. От ушедшей в далекий поход армии нет никаких известий, семьи начинают покидать город, поток беженцев тянется в центральные земли. Оставленные дома и лавки грабят мародеры, в том числе солдаты, потому что дисциплина в гарнизоне совсем ослабла, потому что горожане видят в солдатах последнюю защиту от наступления варваров и сами развращают солдат подачками. В городе проходит факельное шествие под лозунгом «МЫ ОСТАЕМСЯ!», в нем под страхом ареста принимают участие все оставшиеся, но поток беженцев не иссякает — ночью новые семьи тайно покидают город. Созидательная деятельность возобновляется вновь, когда Империя покидает город: люди убирают урожай, заготавливают дрова и провизию, распределяют запасы, начинают рыть в городе колодцы, готовясь пережить долгую холодную зиму. Империя приносит только разрушение, пока ее представители в городе, хозяйственная деятельность почти останавливается — поля не засеяны, деревни горят, солдаты мародерствуют, грабеж и насилие становятся обычными нормой жизни.

Необходимо подчеркнуть, что город позиционируется в романе как центр еще и потому, что между ним и столицей Империи лежат земли столь же опасные и трудно проходимые, как земли варваров, двое солдат, дезертировавшие еще в начале кампании, когда гарнизон отправлялся в город, найдены спустя некоторое время мертвыми. Империя подчинила земли, которые не окультурила, не цивилизовала и даже не защищает. Город жив потому, что находится в древнем оазисе, созданном природой, а не

Империей. Имперская идея поглощения земель таким образом обесмысливается, выхолащивается изнутри: Империя захватывает земли, но не может их содержать. Идея поглощения, как способ отношения к другим землям и народам символически воплощается в орудии пытки — вилке с двумя зубцами, на концах которых помещают камни, раскаляемые на огне, ими прижигали глаза пленной девушке, которую освободил и вернул ее народу судья. Вилка эта пригодна для пыток, но не для еды — есть вилкой с лишними возможностями наколоть пищу концами нельзя. А.С. Алехнович отмечает, что приметы Империи соотносимы с атрибутами диктаторов XX века: «Время Империи сопряжено с образами, ассоциирующимися с реалиями XX века. Учитывая гипотетичность их прочтения, выделим некоторые: темные стеклышки на проволоке у полковника Джолла — затемненные очки у чилийского диктатора А. Пиночета; «сборище с факелами» на городской площади — факельные шествия нацистов Третьего Рейха; публичное линчевание пленных варваров, которых заранее объявляют врагами — показательные судебные процессы в СССР; яма с человеческими останками — массовые захоронения репрессированных. Тем самым образ Империи в романе содержит аллюзии на тоталитарные режимы XX века»<sup>21</sup>.

Темные непроницаемые очки на глазах первого посланца Империи — полковника Джолла, принесшего в город пытки и расправы, а на границу войну, вводят в роман сквозной мотив зрения. На иную точку зрения, варваров, рыбаков, пленницы пытается все время встать судья, чтобы понять, каким должен быть мир, чтобы отвечать идее справедливости. Судья все время пытается и на себя посмотреть чужими глазами, увидеть себя со стороны, чтобы понять, прав ли он, выбирая те или иные слова, то или иное действие. Причем, если судья может понять варваров, увидеть мир их глазами, то понять палачей он не в состоянии. Покидая тюрьму, он обращается к Менделю (фамилия вызывает однозначные ассоциации с доктором Менгеле<sup>22</sup>) с вопросом: «Скажите, неужели вам потом не приходится делать над собой никаких усилий, чтобы проглотить кусок? Мне, например, кажется, что после такой работы должно возникнуть желание вымыть руки. И даже этого, вероятно, мало; вероятно, требуется какой-то церковный обряд, некий ритуал очищения... вы не согласны? Чтобы каким-то образом очистить и душу — так, по крайней мере, я себе это представляю. А иначе как можно потом вернуться к обычной жизни — к примеру, сесть за стол и преломить хлеб с родными или с друзьями? ...Я просто стараюсь понять. Я стараюсь понять ту духовную сферу, в которой вы живете. Я пытаюсь представить себе, как вам удастся изо дня в день дышать, есть и жить. Но у меня не получается! Вот что беспокоит меня больше всего.» Судья может встать на точку зрения варвара, может защищать варвара, требовать, чтобы к тому относились по-человечески, но не может встать на точку зрения палача, потому что при всех цивилизационных отличиях варвар — тоже человек, а относительно палача, применяющего чудовищные пытки, калечащего и убивающего людей и оправдывающего это выполнением приказа, служебным и

патриотическим долгом перед Империей, это утверждение перестает быть справедливым. Похожие на диких животных — варвары и рыбаки не перестают быть людьми (однажды судья заводит дикого лисенка, и сам говорит, что у него теперь два диких зверька — его пленница из варваров и лисенок), а вежливо холодный (когда это требуется), образованный Менгель перестает, хотя сохраняет человеческий облик.

Мотив зрения и видения развивается не только в возможности и необходимости смены точек зрения. Непроницаемые очки Джолла — экран, который он ставит между собой и действительностью, экран через который он все видит в черном свете. Кроме того, собеседник никогда не видит его глаз, а значит, не может проникнуть в его мысли. Он непроницаем для света и понимания. Ясные голубые глаза Менгеля напоминают стекла, они сами по себе непроницаемы. Сам Джолл объясняет, что это очки от солнца, которые помогают избегать морщин. Лицо у него действительно гладкое. Вскоре мода на непроницаемые стекла охватывает всю армию. Пленная девушка после пыток слепа, она видит только то, что происходит на периферии, но центр для нее темное пятно. Судья ничего не может прочесть в ее темных глазах, и она не может увидеть судью. Эта взаимная непроницаемость глубоко символична. Как ни пытается судья понять варваров, встать на их точку зрения, он не сумеет понять их полностью, равно, как и варвары всегда будут непроницаемы для Империи. Когда молодой офицер говорит о том, что цель войны заставить народ принять решение, которое он сам бы никогда не принял, он прав, но прав только с точки зрения Империи. Варвары для Империи — невидимки: никто не видел, как они разрушали оросительные системы, как нападали на рыбаков или городских детей, играющих за городскими стенами, не видела их и армия, выступившая в поход. Язык варваров Империи неизвестен, судья не понимает, о чем говорит девушка со всадниками. Но все же именно судья — единственный герой романа, который видел варвара вблизи, в его естественной среде обитания, свободным, и смог с ним договориться, хотя получил желаемое лишь наполовину: старик-вавар, не сходя с лошади, принял серебро, но не для того, чтобы продать одну из своих лошадей, а чтобы не забрать ее у судьи и его спутников. Судья столкнулся с иным видением мира, иным представлением о честном обмене и справедливости. Но именно судья достиг хотя бы частичного понимания с варварами. Позже выяснится, что того же достигла Мэй, работница на кухне и в трактире, которая часто беседовала с плен-

21.

Алехнович А.С. Жанровое своеобразие романа Дж. Кутзее «В ожидании варваров» // Знание. Умение. Понимание. 2010. № 5. <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Alekhovich/>.

22.

Иозеф Менгеле (1911–1979) — немецкий врач, проводивший медицинские опыты на узниках концлагеря Освенцим во время Второй мировой войны. Узники называли его Ангелом смерти или Доктор Смерть. Особый интерес Менгеле вызывали близнецы. Менгеле выбирал близнецов из общего количества прибывавших в лагерь и поселял их в специальных бараках. Из, по разным оценкам, от 900 до 3 тысяч близнецов (450–1500 пар) выжили порядка 300 человек.

ницей. Значит, понимание возможно, но только, когда его ведут люди, а не Империя. Ритм жизни варваров, как и ритм жизни города синхронизирован с природными циклами, они тоже живут во времени естественном, а не историческом, и действительно не угрожают городу, даже ведут некоторую торговлю до тех пор, пока не приходит Империя и не включает город во время историческое, враждебное варварам. Более того, развалины прежнего приграничного города указывают на то, что Империи приходят и уходят, историческое время повторяется, всегда заканчиваясь разрушением, а мир варваров, существующий вне истории и сопротивляющийся Империи, которая никогда не может его покорить полностью, вечен. Варваров можно оттеснить к предгорьям, можно захватить часть их земель, но полностью покорить и уничтожить их не сумела ни эта Империя, ни все предыдущие. Враг остается невидимым для Империи потому, что он заключен в ней самой в ее устройстве, в ее способе существования. Судья прямо называет врагом полковника Джолла: «Враг, полковник, это вы сами! ...Это вы затеяли войну, это вы в изобилии поставляете варварам мучеников, и началось это не сейчас, а еще год назад, когда вы учинили здесь свою первую зверскую расправу! История подтвердит мою правоту!» Только обращаясь к истории, той, которая еще не написана, обращаясь к будущему, судья рассуждает, как человек Империи. Сам судья понимает это: «Ибо, хотя мне нравилось думать иначе, я вовсе не был таким добродушным любителем удовольствий, прямой противоположностью холодному и жестокому полковнику Джоллу. Я был олицетворением лжи, которой Империя тешит себя, когда в небе ни тучки, а он — та правда, которую заявляет Империя, едва подуют грозные ветра. Я и он — две ипостаси имперского правления, не более того». Но в суде присутствует желание перестать выступать частью Империи. Когда его заключают под стражу, он испытывает радость освобождения, хотя сопротивляться Империи он стал, только столкнувшись с ее бесчеловечностью: «Намеренно вызываю в своем сознании образы тех безвинно пострадавших, кого я знал: залитый светом фонаря, нагой мальчик лежит, прикрыв руками пах; пленные варвары сидят на корточках в пыли и, загоразивая глаза от солнца, ждуг, что будет дальше». Судья, попав под стражу, все еще остается судьей, он продолжает мыслить категориями закона, не учитывая, что закон тоже создан Империей и может быть ею изменен: ни открытого процесса, ни возможности говорить правду и защищаться у судьи не будет. Более того, вспоминая, как он вершил закон, вспоминая, как вершил суд над пареньком-дезертиром, судья отчетливо понимает, что законы Империи защищали только ее интересы, а не справедливость и истину.

Устройство Империи противоречит устройству мироздания, противоречит естественному времени, Империя искусственна и поэтому недолговечна, но агрессивна и воспроизводима. Судья, рассуждая об устройстве Империи, отчетливо понимает, что город, лишь ненадолго выпавший из истории и в историческое время Империей возвращенный ждет крах: «По-

чему мы утратили способность жить во времени, как рыбы живут в воде, а птицы — в воздухе; почему мы разучились жить, как дети? В этом повинна Империя! Потому что она создала особое время — историю.... Жить в истории, покушаясь на ее же законы, — вот судьба, которую избрала для себя Империя. И ее незримый разум поглощен лишь одной мыслью: как не допустить конца, как не умереть, как продлить свою эру. Днем Империя преследует врагов. Она хитра и безжалостна, своих ищек она рассылает повсюду. А ночью она распаляет себя кошмарными фантазиями: разграбленные города, тысячи жертв насилия, горы скелетов, запустение и разруха».

Название романа, особенно принимая во внимание диссертацию по творчеству С. Беккета, защищенную Кутзее, прямо отсылает к названию знаменитой пьесы Беккета «В ожидании Годо» (1952, рус. пер.1966), в которой достичь высшей справедливости для всех, кто к ней стремится, оказывается невозможным. Владимира и Эстрагона, идущих к Годо, обгоняют все прочие странники, Владимиру нестерпимо жмут ботинки (вещественная деталь, подчеркивающая трудность пути), все, что они могут передать Годо, это послание: «Скажи ему, что ты нас видел.» Немолодой судья в романе Кутзее только начал это движение к истине и справедливости. В городе, обреченном на голодную и долгую зиму, оставленном без защиты и припасов, судья начинает писать дневник, который надеется оставить для будущих поколений. Но пишет он совсем не о зиме в ожидании варваров, а об очаровании оазиса, в котором выстроен город. Судья вовсе не уверен в том, что варвары придут, есть могущественные силы природы, которые могут уничтожить город, переставший жить по естественным природным ритмам. Руководящий городом судья-гуманист, от которого люди ждут спасения, не знает, как вернуться к прежней жизни, и все больше убеждается, что это невозможно. В смятении судья выходит на улицу и видит вылепленного детьми снеговика, которому дети пытаются предать облик человека. Судья удаляется от снежной фигуры с мыслью: «Ухожу, чувствуя себя очень глупо — со мной такое бывает теперь часто, — как человек, что давным-давно заблудился, но упрямо тащится по дороге, которая, возможно, не приведет его никуда.» Играющих в снегу детей судья видит и во сне и наяву в первую зиму после прихода Империи в город. Тогда дети лепят из снега город-крепость, и судья хочет обратить внимание на отсутствие людей в снежном городе, но вместо слов произносит невнятное мычание: коммуникация между людьми в романе становится невозможной, если люди принадлежат к разным мирам, тогда люди не видят или не понимают друг друга: старик-варвар и судья не понимают друг друга, девушка-варвар не видит судьбу, очки с непроницаемыми стеклами не дают возможности видеть карателя-полковника, судья, принадлежащий к прошлому, к уходящему миру, не может говорить с детьми, которые представляют мир будущего. Мычание судьбы, который утрачивает дар речи, а с ним и признаки жизни и человеческие возможности: язык во рту превращается в холодную рыбину, руки перестают слушаться, он не может прикоснуться к обледеневшему ли-

цу, в то время, как дети, принадлежащие к другому миру и другому времени — миру будущего, такого холода не чувствуют, но они отдаленно понимают смысл речи речи судьи. Связь времени существует, она воплощается в дощечек с письменами из древнего города, в дневнике, который в последнюю зиму в ожидании варваров ведет судья, в его попытке рассказать детям, кого нужно вылепить из снега. Теперь из снега детьми вылепливается человек-снеговик. При первом обращении к детям судья обледнел и утратил дар речи, фактически превратившись в человека из снега. У снеговика толстое туловище, а в романе неоднократно указывается на полноту судьи, и сам он, выйдя из тюрьмы и получая от любопытных хозяек, которые интересуются подробностями его романа с пленной девушкой-варваром, разнообразные кушанья, мечтает снова стать толстым. Снеговик выступает портретом судьи, его отражением в детских глазах. Это пока не человек, он не может говорить, как не мог говорить с детьми судья, не может видеть, как судья не мог видеть тайн души слепой девушки-варвара, но при последней встрече с бесславно убегающим Джолло, который тоже прятал глаза за темными щитками, сумел посмотреть тому прямо в глаза и увидеть лишь желание уничтожить судью, как своего антагониста-гуманиста, как Империя и человечность хотят уничтожить друг друга, потому что им не ужиться вместе. Встретившись с самим собой, отраженным в детских глазах, судья удаляется, как герои Беккета, которые никогда не достигнут цели, потому что фигурам, имеющим облик человека, нужно идти по другой дороге, не той, по которой движется история империй, чтобы стать людьми. Как выражение надежды на то, что это осуществимо, в последней сцене романа показаны играющие дети, которые могут создать иной, неимперский мир будущего и уже начали, сменив создание снежных крепостей — символа империи, на создание человека — символа гуманизма.

Вымышленный мир в романе Дж. Кутзее строится на основании обобщения мирового исторического опыта. Дж. Кутзее противопоставляет империю неимперской общности людей: системе независимого города, хотя в романе город платит налоги Империи и в нем имеется небольшой гарнизон, а управляется город чиновником из Империи и живет по законам Империи, но непосредственно присутствие Империи в городе до развязывания войны с варварами не обнаруживается, поэтому до появления полковника Джолла город можно считать частью Империи формально; и деревням рыбаков, племенам варваров. Эти общности далеки от совершенства, они не гарантируют людям комфортной жизни, защиты и безопасности, но эти общности внутренне не разобщены, в то время, как Империя ищет врагов, как внешних, так и внутренних, разобщая подданных и тем самым достигая их объединения не в процессе созидания и не на основании их общечеловеческого единства, основанного на взаимопомощи и решении общих созидательных задач, а на основании борьбы с общим врагом, как внешним, так и внутренним. Разъединенный и структурированный по социальным классам и группам, враждующим друг с другом, народ

легче подчинить, гарантировав невозможность объединения и совместного выступления против действий Империи, которые народ может найти несправедливыми или разрушительными. Кутзее противопоставляет Империю и неимперские человеческие объединения не столько по пространственным признакам: граница отделяет Империю от земель варваров, но она подвижна, Империя хочет отодвинуть ее дальше в варварские степи. Настоящая граница проходит внутри населения Империи, отделяя карателей из тайной полиции, исполняющих волю Империи, чиновников и солдат, от людей, не состоящих на государственной службе. Эта граница также подвижна: судья отказывается от статуса государственного человека, проходит через заключение, пытки, унижения, чтобы потом стать стихийно избранным народом управителем и защитником, а не назначенным империей для управления городом чиновником. Граница отделяет и естественное циклическое время природы, первичное, изначальное, от линейного времени Империи, исторического вторичного. Первое время соотносит жизнь людей с ритмами природы, протекает в виду солнца и звезд, поэтому находится в коннотации с вечностью, второе — имеет начало и конец, конфликтно по отношению к первому, противоестественно и противоречит самому устройству мироздания. Таким образом, время истории направлено к смерти, а циклическое время природы к продолжению жизни. Циклическое время в романе соотносится со сменой сезонов и времен года, со сменой поколений — судья все время обращает внимание на детей, то играющих, то идущих в школу, с образами деревьев, которые дети считают вечными, и которые выступают общекультурным мифологическим символом продолжения жизни, но подчинены естественным природным ритмам времени. Центром города выступают отнюдь не тюрьма и не гарнизон, а старая раскидистая шелковица — аналог мирового дерева, под которой всегда играют дети. Кутзее создает собственную историософию, но философские категории в романе «В ожидании варваров» находят художественное выражение и этическое наполнение: сюжет и образная система романа построены таким образом, что линейное время истории определяется, как бесчеловечное, противоречащее жизни и идее ее продолжения, в то время, как время циклическое, естественное, природное получает статус единственно гуманного, в котором жизнь может продолжаться и возобновляться.

**ВЫМЫШЛЕННЫЙ МИР  
КАК ИНОСКАЗАТЕЛЬНОЕ ОТРАЖЕНИЕ  
РЕАЛЬНОГО В КНИГЕ НОВЕЛЛ ЮРИЯ БУЙДЫ  
«ПОСЛАНИЕ ГОСПОЖЕ МОЕЙ ЛЕВОЙ РУКЕ»**

Ю.В. Буйда (р. 1954) — современный отечественный писатель, редактор издательского дома «Коммерсант», лауреат многих литературных премий, его произведения переведены на немецкий, польский,

французский, финский японский языки. Писать художественную прозу начал в 1991 году. Свои романы строит как объединенные циклы новелл, при этом выделяя одну центральную, как содержательный и смысловой центр всей книги. В романах «Прусская невеста» (1998) и «Синяя кровь» (2011) ведущим художественным приемом выступает гротеск. Образы персонажей наделены выпуклой зримостью, они по законам гротеска сочетают черты человека и иных существ или вещей. Герои писателя еще только учатся быть людьми, для них существует такая возможность, но наравне с ней существует возможность навсегда остаться полуплюдами-полузверями, статуями, вещами. Роман «Вор, шпион, убийца» (2013) показывает путь формирования писателя, включает как реалистически точно воссозданные фрагменты действительности, так и образы, принадлежащие к вымышленным мирам.

Книга Юрия Буйды, вышедшая в 2014 году, написана в жанре послания, но послания необычному адресату: она названа — «Послание госпоже моей левой руке». Книга, адресованная неотделимой от целого части, но все же наделенной самостоятельностью, содержательно и композиционно отличается от единого эпического повествования, объединенного одним названием. Книга представляет собой цикл рассказов и новелл, расположение которых отвечает художественной и философской логике целого<sup>23</sup>. Юрий Буйда адресует свою книгу самому себе, но при этом строит посвящение так, что в адресате каждый читатель узнает самого себя, поскольку посвящение строится на основе обращения к мифологической, общечеловеческой символике правого и левого, противоположных начал, заключенных в каждом человеке.

Книга Юрия Буйды — это серия посланий, цикл притч, философских эссе, новелл и рассказов, которые обладают завершенностью и самостоятельной ценностью, взятые по отдельности, но при этом не перестают образовывать единого целого — книги-послания. Книга адресована госпоже левой руке, тоже части единого целого. Но такой части, которая разобщает целое, придавая ему противоречивость и опасную непредсказуемость. В архаических мифологиях и религиях левизна указывает на неправильность, опасность, отклонение, мир заката, мир ошибки, мир смерти. «Госпожа моя Левая Рука, удивительно ли, случайно ли, что Вы всегда служили символом и даже воплощением всего лживого, негодного, коварного, опасного, женского, наконец?» — так обращается к адресату писатель в посвящении. Таким образом, левая рука в неомифе Ю. Буйды предстает носительницей женского начала, присущего в той или иной степени мужчине, начала, разрушающего целостность, но при этом стимулирующего к развитию, самосовершенствованию, разрешению противоречий. В теории архетипов К.-Г. Юнга есть двойной архетип — архетип выбора, определения пола, инициации — «anima-animus» (женское в мужском, мужское в женском). К этому началу — как неотъемлемой части себя самого — автор обращается с любовью, но и с некоторой тревогой — непредсказуемы глубины

человеческого «я», персонифицированные в образе адресата, выражающего женское начало, присутствующее в мужчине — Госпожилевой Руки, которая, как пишет автор: «не позволяет забыть о зле, предоставляя правой творить добро». При этом, широко применяемые Юнгом и его последователями разновидности архетипов (тень, дитя, анима-анимус, персона-самость, великая мать, мудрый старик), какую бы интерпретацию они не поучали (в аспекте «биографии» героя и его движения по пути «индивидуации» Е.М. Мелетинский<sup>24</sup> или предперсональности, множественности «я» мифологического героя С. Сендеровича<sup>25</sup>) выражают различные грани, ипостаси единого человеческого «я», его различные возрастные или личностные доминанты. С.С.Аверинцев, определяет процесс «индивидуации», состоящий, согласно Юнгу, в движении от одного архетипа к следующему — «как построение недостроенного я»<sup>26</sup>.

Сюжет книги — это путешествие, направленное на обретение человеком целостности, устремленное к союзу правой и левой руки. В книге тридцать рассказов и Посвящение. В первых десяти перед нами герой, который бежит от своей человеческой сущности: он то растворяется в фонтане, сначала поселившись в его чаше («Самсон-Самсонист»), то пережив простейшую операцию — аппендэктомия — вдруг утрачивает вместе с бесполезным, казалось бы, внутренним органом человеческую сущность и после долгого ожидания полного превращения в некое иное существо на пустынном осеннем пляже однажды уходит в море навсегда, сверкнув чешуей на прощание («Аппендэктомия»), другой герой оказывается единственным человеком среди растений, которые когда-то были людьми; эти загадочные существа надеются, что он расцветет после смерти («Гость из Андорры»), третий сам не замечает, как становится растением («Ястобой»), от одиночества и ощущения собственной ненужности герой другого рассказа — писатель? критик? журналист? — на его профессию указывает стоящая на столе у окна запылившаяся печатная машинка, к которой, по-видимому, очень давно прикасались пальцы владельца, находящегося теперь вместе с птицей по другую сторону окна уже, по меньшей мере, тридцать лет, ведь примерно тогда печатные машинки уступили место компьютерам, и оттуда, из внешнего мира, бесконечно давно созерцающего свою оставленную одинокую комнату («Одиночество с видом на комнату с видом на одиночество»). Неожиданный сюрприз преподносит читателю рассказ «Последний»: человек, еще не определившийся в том, остаться ли ему человеком, неотличим от Бога, который появляется среди строителей Вави-

23.

24.

25.

26.

Буйда Ю. Письмо госпоже моей левой руке. М.: Эксмо, 2014. 288 с.

Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблемы происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии № 10, 1991. С. 41-47.

Сендерович С. Ревизия юнговской теории архетипа // Логос. № 6. 1995. С. 144-164.

Аверинцев С.С. Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 110-156.

лонской башни — последним, кто принимает смерть. Для героев, которые больше не хотят или не могут быть людьми, время останавливается. Когда герои расстаются с человеческим обликом, они утрачивают вместе с ним и связь с миром людей и со своим прежним «я», время замирает, развитие прекращается. Впереди их ждут или смерть или пустота. Автор показывает: нельзя, родившись человеком, переродиться в другое существо, не потеряв главного, что выделяет человека из мира природы и из мира богов — ощущения хода времени, измеряющего течение жизни, времени, отпущенного человеку для совершенствования и развития, но не для отказа от человеческой сущности, времени жизни, которое дано человеку, чтобы утвердиться в своем стремлении стать и быть человеком.

В следующих рассказах человеческое начало, постепенно пробуждаясь, утверждается в героях, обретающих душу и стремящихся к счастью... Человек учится хранить воспоминания, видеть мир, мечтать и создавать утопии («Гравюра XVII века», «Четыре сливы и стакан вина», «Ореховая гора»). Обретение человеческого, слишком человеческого начала мучительно трудно, порой кажется невозможным.

Юрий Буйда показывает, как сложно и тяжело движется человек к самому себе, к своему отражению, как он бежит от своего человеческого облика, человеческих чувств, человеческого имени (у одного из героев центральной повести в новой книге Юрия Буйды — «Птичье дерево», как выясняется во время бракосочетания, нет и никогда не было имени — только фамилия — Царев). Царев — сын человека и русалки, его сын — сын статуи Юноны, в облики которой, возможно, скрывался сам дьявол, и человека, Царев и его потомки — только отчасти люди, поэтому они пока не индивидуализированы простейшим способом — через наделение человеческим именем.

Композиционный и смысловой центр книги приходится на поэму «Птичье дерево», показывающую, как дети русалок и статуй могут изменять мир, могут делать его лучше или хуже, но людьми при этом еще не становятся: жесткость и неумение прощать и сострадать делают героев пленниками вечно повторяющихся событий — обретения и утраты любви, мучительной немоты, тягостного ощущения бессмысленности жизни, всепоглощающего отчаяния. Снова и снова является единственная и только герою предназначенная Амадин, снова и снова он ее теряет, потому что так и не может обрести себя. От одного царя к другому, от царя-Царева-отца к Царевичу-сыну постепенно иссякает сила снова и снова повторяющего прежние ошибки героя, который, меняя облика, скользя сквозь время, так и не может научиться любить.

Но новая эпоха, показанная в книге Юрия Буйды, кризисная и прекрасная одновременно, наконец открывает читателю человека влюбленно. Прекрасные стилизации под новеллы «Декамерона» Боккаччо — новая страница в книге: изящные переодевания, маски венецианского карнавала, любовь, которая сильнее смерти — таковы темы новелл «Сон Риччар-

до», «Флорин», «Счастье Лауры Сколастики». Здесь же обнаруживается, что глубокая ошибка — принимать стремление к счастью за основу человеческого в человеке. Умнейшая и стойкая Лаура, поклявшись отомстить Джакомо, который довел ее семью до разорения, а брата до гибели, произносит знаменательные слова: «Мудрый человек слишком хорошо знает цену счастью, поэтому между счастьем и жизнью он всегда выбирает жизнь». Лаура и Джакомо выбирают скоротечное и смертоносное счастье. А герои заключительных новелл книги — муромская княгиня Ферония, неустрашимый Дон Жуан, отважный первооткрыватель Фернан Магеллан, даже умирая, выбирают жизнь. Интерпретируя вечные сюжеты и образы, Юрий Буйда подтверждает мысль о том, что жизнь героев в искусстве, в сознании будущих поколений, продолжается и будет продолжаться до тех пор, пока стремление разгадать вечную тайну жизни будет заставлять человека стремиться понять другого человека, поскольку тайна и смысл человеческой жизни заключены не в отвлеченных теориях, не в философских сентенциях, а в другом живом или жившем когда-то человеке, в первую очередь, в человеке, дорогом и любимом.

Преодолев фантазмагорию отказа от человеческого облика и человеческой участи, от жажды сверхчеловеческих способностей, герои Юрия Буйды постепенно становятся людьми, обретая способность любить, ждать и верить («Сон Ричхардо»), бороться за справедливость («Счастье Лауры Сколастики»), хранить верность и сострадать («Иголка княгини Февронии»), неистово стремиться к открытию и постижению нового («Магелланова магия»), раскаиваться и испытывать муки совести («Тот-кто-мешает»).

Помимо сюжетной целостности, обеспеченной не единством героя или действия, а единством философско-этической проблематики, отдельные произведения в книге-послании Ю.Буйды характеризуются общностью концепции времени-пространства, единством хронотопа, который можно определить как авантюрный или «хронотоп случая». Характеризуя авантюрное «время случая», М.М. Бахтин писал, что «...авантюрное «время случая» есть специфическое время вмешательства иррациональных сил в человеческую жизнь: вмешательства судьбы... богов, демонов, магов-волшебников... романских злодеев <...> все моменты бесконечного авантюрного времени управляются одной силой — случаем»<sup>27</sup>. Пространство, в котором развивается действие произведений, включенных в книгу-послание, с одной стороны, наделено чертами конкретно географическими (итальянские новеллы в стиле Боккаччо, русский отдаленный север в поэме «Птичье дерево», современные урбанистические пейзажи в первых новеллах кни-

27.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bahtin-hronotop.htm> (дата обращения: 10.02. 2015).

ги), соотнесено с конкретным историческим временем, но при этом наделено некоторыми признаками текущей современности. Этот условно-исторический хронотоп, можно определить как островной, следуя терминологии Д.С. Лихачева<sup>28</sup>. Такое совмещение времен и пространства переносит действие в некоторый условный мир, внеположный трехмерному пространству и законам линейного времени, в мир мифа и архетипа, феноменологически очищенных сущностей. Именно такой абсолютной сущностью предстает человечность как феномен в заключительных строчках книги Ю. Буйды, как отражение полноты знания о самом себе, как постижение собственной сущности. Послание Юрия Буйды завершается такими строчками: «отныне «высшее начало» — не ангел, даже не Бог, но сам человек, впервые оставшийся наедине со своим отражением».

## РЕКОМЕНДОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

### Источники:

1. Саймак К. Заповедник гоблинов. — М.: Эксмо, 2013. — 864 с.
2. Кузее Дж. В ожидании варваров. — М.: Амфора, 2004. — 272 с.
3. Буда Ю. Послание госпоже моей левой руке. — М.: Эксмо, 2014. — 288 с.

\*\*\*

1. Алехнович А. С. Жанровое своеобразие романа Дж. Кутзее «В ожидании варваров» // Знание. Умение. Понимание. — 2010. — № 5. — <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Alekhovich/>.
2. Ковтун Е.Н. Фантастика в вузовских курсах: концепция, теория, канон, программа учебной дисциплины, теория и история фантастики (русская, славянская, англо-американская традиции) // Stephanos. — 2014. — № 1 (3). — С. 189–223.
3. Кошин Е. Наивный читатель в вымышленном мире // Новое литературное обозрение. — 2016. — № 2 (138). — С. 158–169.
4. Курбак М.С. Джон Кутзее и Россия // Азия и Африка сегодня. — 2009. — № 7 (624). — С. 67–70.
5. Павлова О.А. Мотивы разрушения империи: творчество Дж. Кутзее в контексте европейской культуры // В сборнике: EXPERIMENTA LUCIFERA материалы VI Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла. — 2009. — С. 143–148.
6. Погребная Я.В. Книга Юрия Буйды «Послание госпоже моей левой руке»: проблема художественной целостности // «Новая наука: современное состояние и пути развития»: сборник статей Международной научно-практической конференции (9 июня 2015 г., г. Стерлитамак). — Стерлитамак: РИЦ АМИ, 2015. — 194 с. — С. 72–76.
7. Шмелев А.Д. Суждения о вымышленном мире: референция, истинность, прагматика // В сборнике: Логический анализ языка. Избранное, 1988–1995. Российская академия наук, Институт языкознания; Составитель и ответственный редактор Н.Д. Арутюнова. — Москва, 2003. — С. 655–664.

### Методические рекомендации

1. При подготовке обсуждения на круглом столе ответа на первый вопрос необходимо обратиться к статьям Е. Кошина (Наивный читатель в вымышленном мире // Новое литературное обозрение. — 2016. — № 2 (138). — С. 158–169.) и А.Д. Шмелева Суждения о вымышленном мире: референция, истинность, прагматика // В сборнике: Логический анализ языка. Избранное, 1988–1995 Российская академия наук, Институт языкознания; Составитель и ответственный редактор Н. Д. Арутюнова. — Москва, 2003. — С. 655–664., выявить параметры вымышленного мира, способы его идентификации и особенности художественного воплощения. Особое внимание следует уделить путям сотворения вымышленного мира художественными средствами фэнтези, исторического мифа или гротескной философской притчи. Необходимо поставить вопрос о назначении вымышленного мира, его экстра-литературной функции.
2. При обсуждении второго вопроса необходимо выяснить причины актуализации романа К. Саймака «Заповедник гоблинов» на рубеже XX–XXI вв. на волне читательского интереса к фэнтези, представить типологическую характеристику современной фантастики, дать обзор «золотого века» фантастики в американской литературе. При анализе романа К. Саймака необходимо акцентировать совмещение строгой (твердой) научной фантастики и фэнтези, цель этого совмещения и его художественный эффект. Особого внимания заслуживает концепция человека и человечности в романе К. Саймака. При подготовке выступлений на круглом столе необходимо обратиться к работе Е.Н. Ковтун (Фантастика в вузовских курсах: концепция, теория, канон, программа учебной дисциплины, теория и история фантастики (русская, славянская, англо-американская традиции) // Stephanos. — 2014. — № 1(3). — С. 189–223.)
3. При подготовке обсуждения третьего вопроса круглого стола необходимо сосредоточить внимание на нескольких проблемах: творческой эволюции Дж. Кутзее, месте романа «В ожидании варваров» в творчестве писателя. При анализе поэтики романа необходимо сосредоточить внимание на его конфликте, концепции истории, исторического времени и хронотопа Империи, указать на понимание места и значения человека во времени и истории. В романе Кутзее чрезвычайно значим интертекст, поэтому при анализе образной системы романа важно установить значение образной и идеологической переклички романа Кутзее с творчеством Ф. Кафки. Анализируя историософию Дж. Кутзее, следует обратиться к статьям О.А. Павловой (Мотивы разрушения империи: творчество Дж. Кутзее в контексте европейской культуры. // В сборнике: EXPERIMENTA LUCIFERA материалы VI Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла. 2009. С. 143–148) и А.С. Алехновича (Жанровое своеобразие романа Дж. Кутзее «В ожидании варваров» // Знание. Умение. Понимание. — 2010. — № 5. <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Alekhovich/>).
4. При обсуждении четвертого вопроса круглого стола следует сосредоточить внимание на художественном своеобразии книги новелл Ю. Буйды, показать роль художественного приема в создании вымышленного мира, значимость интертекстуальных связей с «Божественной Комедией» Данте Алигьери и с миром творений И. Босха. Определенную помощь при подготовке выступления окажет статья Я.В. Погребной «Книга Юрия Буйды «Послание госпоже моей левой руке»: проблема художественной целостности// «Новая наука: современное состояние и пути развития»: сборник статей Международной научно-практической конференции (09 июня 2015 г., г. Стерлитамак). — Стерлитамак: РИЦ АМИ, 2015. — С. 72–76).

5. Обсуждение пятого вопроса круглого стола должно подвести итог дискуссии, ответить на вопрос о художественном и внехудожественном значении вымышленных миров, создаваемых в современной литературе. Обсуждая пятый заключительный вопрос, необходимо установить прогностическую и воспитательную функцию романов, представляющих свою версию вымышленного мира.

### **Методические рекомендации по организации круглого стола**

Обсуждение сформулированных в плане вопросов в режиме круглого стола не предполагает чтения докладов и их последующего обсуждения. Круглый стол предполагает свободный обмен репликами, живую дискуссию, направленную на выработку общего решения и формулирования общих выводов. С этой целью подготовительный этап организации круглого стола включает распределение содержания занятия в процессе подготовки на три основных блока вопросов, которые распределяются между тремя группами студентов, которые, в свою очередь, сообща осмысливают творческий путь выбранного писателя, обсуждают его гражданскую и художественную позицию, самостоятельно анализируют в процессе подготовки к круглому столу поэтику предлагаемого для обсуждения на круглом столе романа, затем готовят короткие сообщения по основным проблемам поэтики и идеологии романа, а также вопросы к другим участникам круглого стола по содержанию романа.

При этом важно, что студенты готовятся к ответам на все вопросы, предлагаемые для обсуждения на круглом столе, но углубленно изучают свой избранный вопрос. Саморганизуясь в процессе коллективной подготовки к круглому столу, студенты не только работают индивидуально, но и собираются коллективно, чтобы выработать общую стратегию презентации своей интерпретации романа на круглом столе.

Очень важно завершить заседание круглого стола обобщающими выводами, причем, свой вариант подведения итогов должны предложить каждая из трех участвовавших в работе круглого стола групп, а затем совместно выработать общий итог обсуждения.

### **ЗАДАНИЯ ДЛЯ КОНТРОЛЯ ВЛАДЕНИЯ КОМПЕТЕНЦИЯМИ**

1. Составьте типологическую характеристику принципов художественного продуцирования вымышленного мира в современной художественной литературе, выделите основные художественные приемы манифестации вымышленного мира в современном романе.
2. Сравните хронотоп романов, в которых создается образ вымышленного мира, и установите общие типологические черты, связанные с концепцией времени-пространства. Объясните причины сходства.

3. Дайте развернутую характеристику творческой эволюции Дж. Кутзее, объясните, почему романы «Жизнь и время Михаэля К.», «Сумеречная земля» и «Бесчестье» могут быть проинтерпретированы, как трилогия. Установите, как и чем концепция человека в этих романах связана с концепцией человека в романе «В ожидании варваров».
4. Дайте характеристику функциям и содержанию гротеска в книге Ю.В. Буйды «Послание госпоже моей левой руке», установите суть художественного гротеска как принципа пересечения и совмещения смысловых рядов.
5. Определите цель современного писателя, создающего в своих произведениях образ вымышленного мира, установите суть гуманистической позиции каждого писателя и покажите, в чем состоит общность этих позиций.

### **Инновационные творческие задания**

1. Составьте «Словарь вымышленных существ» в романе К. Саймака «Заповедник гоблинов». Для справок обратитесь к работе Т. Роллестона «Мифы, легенды и предания кельтов» (М.: Центрполиграф, 2014. — 349 с.), а также к работе Т. Михайловой «Банши и другие вестники смерти кельтского фольклора: суть и смысл «плача» как «послания» (Глава из книги «Банши. Фольклор и мифология Ирландии». [www.polit.ru](http://www.polit.ru)).
2. Напишите эссе на тему «Джон Кутзее и русская литература», для написания эссе обратитесь к статье М.С. Курбака «Джон Кутзее и Россия» (Азия и Африка сегодня. — 2009. — № 7 (624). — С. 67–70).
3. Составьте информацию о круглом столе на тему «Роль вымышленных миров в современном романе» (1000–1500 знаков) для информационного сайта СГПИ.

---

ТЕМА 4.

## **ЧЕЛОВЕК В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ КАК ЦЕНТРАЛЬНАЯ ТЕМА РОМАНОВ А. НОТОМБ И Ч. ПАЛАНИКА**

---



**Форма занятия:** турнир ораторов

**Формы учебной деятельности магистрантов:** коллективная и индивидуальная, аудиторная и внеаудиторная, чтение произведений и изучение источников.

**Методы литературоведческого исследования:** историко-литературный, биографический, сравнительно-исторический, анализ поэтики произведения.

**Вопросы для подготовки к турниру ораторов:**

1. Творчество А. Нотомб в контексте развития современного литературного процесса. Особенности типа художественного сознания А. Нотомб.
2. Философия имени в романе «Словарь имен собственных». Семантический объем имени героя. Имя как жизненная программа.
3. Сюжет и композиция романа
4. Формы авторского присутствия. Автор как герой романа. Нравственная проблематика романа.

### **МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ**

**Проблема идентичности героя в романе  
А. Нотомб «Словарь имен собственных»**

Амели Нотомб (род. 13 августа 1967 г.) — современная бельгийская писательница, пишущая по-французски. Настоящее имя — Фабиенн-Клер Нотом. Родилась в Японии, в семье бельгийского диплома-

та, первые пять лет жизни провела в Японии, затем жила в Нью-Йорке, Бангладеш, Бирме, Лаосе. Образование получила в Европе, закончив Свободный университет в Брюсселе, отделение романской филологии. Среди любимых книг Амели Нотомб «Цветы зла» Шарля Бодлера и «Кафка на пляже» Харуки Мураками, «Дон Кихот» Сервантеса и романы Альбера Камю, «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, «Портрет Дориана Грея» Оскара Уальда и «Пармская обитель» Ф. Стендаля. Любовь к Востоку и мечта вернуться в Японию заставили Амели выучить японский язык и поступить переводчицей в крупную токийскую компанию. Однако, как вспоминает писательница, работать пришлось преимущественно с кофеваркой, а попытки проявить инициативу заканчивались жестким подавлением личности. Когда годичный контракт истек, Амели с радостью оставила кофеварку и вернулась в Париж. Впечатления о годе, проведенном в любимой стране, но на нивелирующей личность и уничтожающей индивидуальность службе нашли отражение в романе «Страх и трепет» (1999), удостоенном Гран-при Французской академии. Влияние японской культуры сказалось в приверженности Амели Нотомб к небольшим по объему романам, в стремлении к чрезвычайной концентрации смысла в предельно простой и лаконичной прозе, кристально прозрачной, из которой намеренно удалены всевозможные витиеватые словесные украшения. Каждый год Амели Нотомб пишет по роману, и каждый новый ее роман становится сенсацией. Новаторский стиль писательницы вызывает самые противоречивые оценки от восторженных («Благодаря ей, я снова стал читать книги»), до самых критических («Это дурной вкус»). Но споры о творчестве писательницы только способствуют росту интереса к ее творчеству.

Образ и стиль поведения Амели Нотомб откровенно эпатажны и прямо противоположны ее ясной как воздух прозе: Амели не боится применять смелый или стилизованный грим, носит вызывающе экстравагантные наряды, ее шляпы уже стали легендой и частью светских новостей Парижа. Амели похожа на своих героинь: на хрупкую внешне, но готовую к отчаянным экспериментам над собой девушку с загадочным именем Плектурда («Словарь имен собственных», 2002, рус. пер. 2004), одновременно и на Христа и на Антихриста — двух антиподов, единых в своем намерении идти в смертельной вражде до конца («Антихриста», 2003, рус. пер. 2005), и уж, безусловно, на волевою француженку Амели, переживающую разнообразные заключения в японской компании «Юмимото» («Страх и трепет», 1999, рус. пер. 2002).

Амели Нотомб популярна в России, ее последние романы («Человек огня» (2011), «Синяя борода» (2012)) уже переведены на русский язык. В 2005 году Амели Нотомб дала большое интервью Марусе Климовой для литературно-философского журнала «Топос» (06.10.2005, доступно на сайте: <http://www.topos.ru/article/4062>), в котором выразила искреннюю радость, узнав о своей популярности в России: «...я просто счастлива, что в России читают мои книги! К сожалению, я никогда не была в России,

но уверяю вас, что я об этом мечтаю. Я знаю, что однажды обязательно побываю там...конечно же, для меня это было бы чрезвычайно важно посетить страну Достоевского, Марины Цветаевой, Андрея Белого... Я очень люблю Булгакова — по-моему, это просто грандиозный писатель...». Есть русское сообщество Амели Нотомб в ЖЖ (<http://amelie-nothomb.livejournal.com/>), а также чрезвычайно содержательный русскоязычный сайт, посвященный творчеству Амели Нотомб (<http://amelienothomb.narod.ru/>).

В 2008 году Амели Нотомб осуществила свою мечту — побывала в Москве и встретила с поклонниками своего творчества в России, с удовольствием ответив на все интересующие их вопросы (<http://www.youtube.com/watch?v=LdU8O9kV-gc>).

Зарубежный роман рубежа XX–XXI веков переживает значительное содержательное обновление. Созданные на рубеже XX–XXI романы американского писателя Чака Паланика (род. 1962), французского писателя Фредерика Бегбедера (род. 1965), бельгийской писательницы, пишущей по-французски Амели Нотомб (род. 1967), и писателей более старшего поколения — японского писателя Харуки Мураками (род. 1949) и с 2006 года — австралийского писателя, уроженца ЮАР Джона Кутзее (род. 1940) характеризуются типологической общностью в динамике жанра, построении сюжета, выборе героев, организации повествования и эстетически-смысловой функции художественных тропов. Динамика жанра обусловлена, в первую очередь, взаимодействием реализма и постмодернизма: причем, реалистическая типизация, сохраняя за собой статус художественной доминанты, обогащается постмодернистскими художественными приемами — коллажем, синтезом публицистического и художественного повествования (Ч. Паланик «Беглецы и бродяги», 2003, рус. пер. 2006; П. Зюскинд «Парфюмер», 1980, рус. пер. 1991) разнообразием форм авторского присутствия (от прямого включения в романное повествование авторских комментариев и оценок, фактов реальной биографии автора (Дж. Кутзее «Дневник плохого года», 2007, рус. пер. 2011) до расщепления личности автора между героем и его антиподом (А. Нотомб «Антихриста», 2003, рус. пер. 2005)). Кроме того, очевидна тенденция расширения повествовательных возможностей современного зарубежного романа путем адаптации приемов сюжетостроения, принятых в массовой литературе (установка на занимательность повествования, при которой сюжет доминирует над характером; предсказуемость развязки; отказ от традиционных форм художественного психологизма в пользу внешнего действия и выражения внутреннего мира героя через его внешний поступок (Х. Мураками «Норвежский лес», 1987, рус. пер. 2003)). При этом для современного романа по-прежнему актуальны классические модернистские приемы от синэстезии видов искусств и синкретизма литературных родов и жанров до акцентирования роли художественного приема путем наделения его сюжетопорождающей или персонажной функцией, гротескное отделение части от целого, обеспечивающее ей автономность и пер-

сонажную самостоятельность (Х. Мураками «Пинбол–1973» (1980), рус. пер. 2002).

Современный зарубежный роман — это открытая художественная структура, нацеленная на постоянное взаимодействие с читателем, на постоянный и напряженный диалог читателя и произведения, читателя и автора. Умберто Эко курс из шести лекций о соотношении литературы и реальности, прочитанных в 1994 году в Гарвардском университете, первую лекцию начинает с утверждения: «Читатель же в повествовании есть всегда, при этом он является важнейшей составляющей не только процесса повествования, но и самого сюжета»<sup>2</sup>. При этом исследователь акцентирует внимание не столько на бесспорной роли читателя как соавтора писателя и соучастника героя, сколько на той роли, которую играет читатель в самом произведении: «В литературном произведении читателю постоянно приходится выбирать»<sup>2</sup>. Этот выбор может состоять в продолжении произведения с открытым финалом, в заполнении смысловых лакун и мест «неполной определенности»<sup>3</sup>, согласно концепции Р. Ингардена, в оценке произведения и персонажа, в интерпретации произведения языком критики или путем его трансформации на язык другого вида искусства, поэтому современные романы существуют в тесном взаимодействии с кинематографом: «Бессчастье» (2008) фильм по одноименному роману Дж. Кутзее (1999, рус. пер. 2001), «Бойцовский клуб» по одноименному роману Ч. Паланика (1996, рус. пер. 2002), «99 франков» по одноименному роману Ф. Бегбедера (2000, рус. пер. 2002).

Зарубежный роман рубежа веков характеризуется тенденцией к предельному лаконизму повествования, актуализации минимума средств художественной выразительности, при предельной смысловой концентрации, достигаемой за счет увеличения смысловой роли подтекста, а также интертекстуальной рефлексии, способствующей расширению и углублению смысла произведения. Причем, в качестве прототекста могут выступать сами жанры или сюжетные схемы, а не конкретные мифы или произведения. Мифологизм романов «В ожидании варваров» (1980, рус. пер. 1989) Дж. Кутзее, «Бразилия» Дж. Апдайк (1994, рус. пер. 2011), «Колыбельная» (2002, рус. пер. 2003) Ч. Паланика строится на перемещении мифологического прототекста в подтекст произведения и на его актуализации путем именованного героев (Дж. Апдайк), открытия исторической глубины, причем буквально путем обнажения метафоры — герои Дж. Кутзее осуществляют раскопки или ходят в старый полузанесенный песком город, тем самым достигается возможность убедить читателя, что время повторяется, имея циклическую мифологическую модель, а не историческую,

- 1.
- 2.
- 3.

Эко У. Шесть прогулок в литературных садах. СПб.: Симпозиум, 2002. С. 6.

Эко У. Шесть прогулок в литературных садах. СПб.: Симпозиум, 2002. С. 15.

Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. С. 321.

линейную; в романе «Колыбельная» прорыв исторической ткани современного повествования обеспечивается путем внедрения в пределы современности текста, принадлежащего к архаической культуре и наделенного магическими возможностями. В романе А. Нотомб «Словарь имен собственных» (2002, рус. пер. 2004) мифологически значимым именем наделяется герой-протагонист, который не столько сопрягает современный мир с архаическим, сколько выступает медиатором между романским миром и внероманной действительностью, а в качестве прототекста выступает модель романа-воспитания и становления личности.

Роман «Словарь имен собственных» — один из самых новаторских и смелых в творчестве Амели Нотомб. Главная героиня получает имя Плектруда, такое имя носила одна из правительниц франков, умершая на заре VIII века, в 717 году. В конце XX века это имя не только безнадежно устарело, но и прочно забыто. Имена собственные, принадлежащие мифологическим героям или историческим личностям предлагают «особые жизненные программы, модели жизни, предстают как некие культурные универсалии...», — указывали в предисловии к сборнику «Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель культуры» составители коллективной монографии В.Е. Багно и М.Ю. Коренева<sup>4</sup>. Поэтому когда юная мать решает назвать так свою еще не родившуюся дочь, супруг выражает некоторое удивление. Это сомнение в правильности выбранного для будущей дочери имени стоит ему жизни. Беременная жена-убийца заключена в тюрьму. Никто из родственников, благословивших своих юных детей на брак, заключенный по страстной любви, не ожидал такой развязки. Осужденная своей вины не отрицает, не отрицает и того, что очень любила своего мужа и убила его только потому, что он хотел дать ребенку другое имя. Девочка с загадочным именем Плектруда родилась в тюрьме. Ее мать повесилась сразу после ее рождения — как будто выполнив свое жизненное назначение.

Конечно, и имя Плектруда и такие обстоятельства рождения должны обеспечить ребенку самую необычную судьбу. Имя выступает аналогом жизненной программы, наделение именем синонимично наделением судьбой. Анализируя значение мифологического имени в культуре и в литературе, И.И. Гарин, давая определение и оценку «веку Джойса», приходит к выводу: «Улисс — большая реальность, чем реальность. Ибо реальность быстротечна, эта же на все времена»<sup>5</sup>. Но имя Плектруда не связано с мифом или легендой: мать Плектруды вычитывает ее имя из «Словаря имен собственных», а не из известных только специалистам исторических трудов. Если бы обстоятельства жизни исторической Плектруды были бы столь же значимы и общеизвестны, как обстоятельства судьбы, допустим, Наполеона, если бы судьба исторической Плектруды стала легендой, тогда можно было бы и далее заниматься вопросом идентификации современной героини на фоне исторической предшественницы, поднимать вопрос об интерпретации легенды и ее художественных трансформациях в новых исторических и художественных обстоятельствах. Но в данном случае не-

обычность имени программирует необычность судьбы, но не конкретизирует ее содержания. Девочка получила имя, но не сюжет собственной жизни. Этот сюжет будут создавать обстоятельства, которым она будет либо подчиняться, либо сопротивляться.

Роман о Плектруде строится далее по модели классического семейного романа воспитания. Первые главы посвящены детству героини, затем ее учебе, жизненным испытаниям и поискам выхода. Следуя схеме романа воспитания и становления личности, Нотомб в первых главах подробно описывает детство героини. Способствует тому, чтобы девочка уже в раннем детстве чувствовала себя исключительной, сестра рано умершей матери Плектруды, в семье которой воспитывается девочка. Плектруда необыкновенно белокожа, миниатюрна и изящна, к тому же, приемная мать наряжает ее, как куклу, кормит изысканными сладостями, надевает на нее вычурные украшения. Плектруда чувствует себя избранной. Даже ее детские игры не похожи на игры обычных детей — она представляет себя мертвой в снежной могиле, в которой лежит до тех пор, пока не становится похожей на ледяную принцессу, на снежно-белую статую. Будущее, о котором мечтает Плектруда, тоже необычно — девочка хочет посвятить жизнь классическому танцу: она видит себя балериной — эфемерным созданием, принадлежащим, казалось бы, к другой человеческой природе.

Следующая часть романа посвящена учебе в закрытом заведении со строгими правилами, вновь в строгом соответствии со схемой семейного романа воспитания. Именно в этой части романа по его классической схеме герой должен встретить помощников или недоброжелателей, должен пережить с помощью помощников и наставников становление собственной личности. Плектруда в балетной школе жестко ограничивает себя в еде и в отдыхе. В балетной школе педагоги сухи и немногословны, среди них нет ни одного настоящего педагога, а есть только балетные учителя. Учениц там рассматривают как танцевальный материал, как продукцию для театров, пробуждать в них индивидуальность, способствовать их душевному и интеллектуальному росту, пробуждению в них человечности никто не намерен — балетная школа представляет собой скорее фабрику по производству штучных единиц — балерин, чем учебное заведение. Но у Плектруды есть семья, есть мачеха, которая заменила ей мать. И вот тут-то бездушные балетных педагогов должно скорректироваться человеческим участием, идущим от матери, сестер, отца, потому что Плектруда — не носитель необычного имени, не будущая балерина, не кукла, не материал для экспериментов, а формирующаяся личность, пока еще ребенок, необычность обстоятельств рождения которого делает его особенно нуждающимся в се-

4.

Багно В.Е., Коренева М.Ю. «Эхо в культуре» // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб.: Наука, 2003. С. 3–6.

5.

Гарин И.И. Век Джойса. М.: Терра – Книжный клуб, 2002. С. 184.

мье, любви и поддержке, добром совете. Но приемная мать всегда относилась к Плектруде как к прекрасной, необычной игрушке, дорогой кукле-балерине: своих детей она правильно воспитывала, правильно кормила, а с Плектрудой играла, поэтому не обратила внимание, на то, что девочка отказалась от жизненно необходимых ей продуктов, что ее самоограничение губительно для ее будущего. Плектруда интуитивно почувствовала, когда пожаловалась на недомогание, что мать должна была бы сказать что-то другое, кроме слов восхищения ее стойкостью и выражения уверенности в ее блестящем будущем на сцене. Но никто опять Плектруду не пожалел, она не человек, а будущая знаменитость, фантастическое создание — балерина. Так Плектруда получила травму, которая перечеркнула ее танцевальную карьеру.

Казалось бы, теперь, когда мечты рухнули, исключительность героини никак не подтвердилась, ее жизнь сломана. Так бы и было, если бы она все же не была Плектрудой. Никто никогда не видел в ней человека, в конце концов она сама начинает относиться к своей судьбе, как к истории, легенде, художественному вымыслу, превращая свою жизнь в череду преступных экспериментов, в которых игра воображения неотличима от реальности. Плектруда решается на самоубийство и тут встречает Матье, который то ли остановил ее, то ли повстречал ею уже за пределами романной реальности, поскольку сам умер (или выжил, но полностью изменился еще в далеком младенчестве). Способствует погружению в мир вымысла то обстоятельство, что пережив смерть в мире обычных отношений, описываемых средствами романа-воспитания, Плектруда пробует себя как актриса, осваивающая драматургию Ионеско. В эту жестокую игру оказывается вовлеченной и сама писательница — Амели Нотомб, которая, встретившись с Плектрудой и узнав ее историю, внушает той мысль, что необычные обстоятельства рождения, сам факт того, что в утробе матери еще не рожденная Плектруда стала свидетелем убийства, должны были ей самой сообщить желание убивать: «Амели с ужасом выслушала эту историю..., и спросила у Плектруды, каким образом столько посягательств на ее жизнь не внушили ей самой желания убивать в силу того закона, который превращает жертв в отменных палачей». Плектруда так и поступает: «Она взяла ружье..., и выстрелила Амели в висок. «Я решила, что это самый верный способ заткнуть ей рот», — объяснила она мужу...»<sup>6</sup>. После убийства автора жизнь героев романа прочитывается как парафраз пьесы Ионеско «Амадей, или Как от него избавиться», в которой, как известно, в квартире обычных обывателей вдруг появился труп неизвестного, к тому же, постепенно увеличивающийся. Пьесу «Амели, или Как от нее избавиться» читателю предлагается разыграть самому, как продолжение романа. Название пьесы отсылает к абсурдистской драме Э. Ионеско (1906–1994) «Амадей, или как от этого избавиться» (1954), в которой обыкновенные обыватели обнаруживают у себя в квартире разрастающийся труп и не знают, как от него отделаться. В пьесе Ионеско — это конкруктивная метафора: труп — это внутренний

мир, внутреннее состояние пустых, лишенных индивидуальности, механически живущих, духовно мертвых героев, экстраполированное во внешний объект. Герои не понимают, что должны избавиться от внутренней пустоты и автоматизма существования. В романе А. Нотомб эти реминисценции направлены на то, чтобы подчеркнуть обратный художественный эффект — герои романа уже умерли в романной реальности и перешли в настоящую, в которой возможна встреча с автором и его устранение для обретения полной безнаказанной, не ограниченной никакими рамками свободы. Однако, роль читателя состоит не столько в реализации этого абсурдистского сценария. Перестав относиться по-человечески к себе, Плектруда перестает видеть людей и в окружающих, делая их частью своих сюрреалистических опытов — именно над этим расчеловечиванием героини и нужно задуматься читателю.

Когда героиня порывает со всем человеческим, когда вступает в зону вседозволенности, тогда граница между реальностью и вымыслом размывается, также как граница между добром и злом. Ж. Батай, исследуя природу зла в мировой литературе, стремясь определить, где пролегает граница дозволенного для творческого самовыражения, приходит к выводу, что само испытание возможностей искусства, само определение границ дозволенного моралью в области искусства обладает высшей ценностью: «Этот догмат предполагает не отсутствие морали, а наличие “сверхнравственности”»<sup>7</sup>. Плектруда превращает свою жизнь в произведение искусства, переходит из жизни в роман, в вымысел, преступая границы дозволенного, но уже в мире действительности, а не вымысла. Именно пренебрегая ограничениями и нормами, героиня максимально приближается к читателю, оставляя его наедине с загадкой своей судьбы и своего имени. Когда роман прочитан, хочется поставить вопрос не о соотношении судьбы и имени и не о новаторстве писательницы, а задуматься над проблемами морали, ответственности за свои поступки, гуманности семейных отношений и размышлять над вопросом: кто виноват и кто настоящий автор судьбы Плектруды. Традиционная сюжетная модель романа-воспитания модернизируется: Нотомб следует ей только до момента, когда героиня решает на самоубийство, и, таким образом, фактически переживает смерть в романе-воспитания и становления личности и начинает новую жизнь в модернистском романе, где встречается со своим автором и убивает его. Буквализируя таким образом метафору смерти автора, Нотомб обращается с вопросом о границах дозволенного к читателю, но этот вопрос должен быть разрешен не в этическом аспекте о допустимом в искусстве, а в аспекте семейной нравственности и допустимом в семейном воспитании.

6. Нотомб А. «Словарь имен собственных» // [http://fictionbook.ws/prose/\\_prose\\_contemporary/amel-notomb-slovar-imen-sobstvennih.html](http://fictionbook.ws/prose/_prose_contemporary/amel-notomb-slovar-imen-sobstvennih.html).

7. Батай Ж. Литература и зло // [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/batai/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/batai/index.php).

## Рекомендованная литература

### Источники:

1. Нотомб А. «Словарь имен собственных» // [http://fictionbook.ws/prose/prose\\_contemporary/ameli-notomb-slovar-imen-sobstvennih.html](http://fictionbook.ws/prose/prose_contemporary/ameli-notomb-slovar-imen-sobstvennih.html)
- \*\*\*
2. Багно В.Е., Коренева М.Ю. «Эхо в культуре» // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. — СПб.: Наука, 2003. — С. 3–6.
3. Батай Ж. Литература и зло // [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/batai/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/batai/index.php)
4. Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. — 572 с.
5. Погребная Я.В. Ключевая концепция формирования содержания раздела «История зарубежной литературы (1945–современность)» дисциплины «История зарубежной литературы» в системе подготовки учителя-словесника // В сборнике: Инновации в образовании и науке Межвузовский сборник научно-методических трудов / под научной редакцией Е.Н. Атарщиковой, В.И. Бережного. — Москва, 2017. — С. 180–192.
6. Погребная Я.В. К вопросу о тенденциях развития мирового литературного процесса // В сборнике: Педагогическая наука и практика — региону материалы XVI региональной научно-практической конференции. ГБОУ ВО «Ставропольский государственный педагогический институт». — 2016. — С. 285–293.
7. Погребная Я.В. Роман А. Нотомб «Словарь имен собственных в контексте тенденций развития современного зарубежного романа» Новая наука: Теоретический и практический взгляд. — 2015. — № 5–3. — С. 168–173.
8. Эко У. Шесть прогулок в литературных садах. — СПб.: Симпозиум, 2002. — 285 с.

## МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ЗАНЯТИЯ «ТУРНИР ОРАТОРОВ»

1. Для занятия выбрана форма «Турнир ораторов», предполагающая, что по каждому вопросу для обсуждения двое выступающих готовят убедительные, доказательные, исчерпывающие сообщения, а группа компетентно оценивает выступления и отдает предпочтение лучшему.
2. Хотя по каждому вопросу выступают заранее подготовленные ораторы, группа не выступает в роли пассивного слушателя. В ходе выступления ораторов аудитория делится на две половины, и студенты перемещаются на сторону того оратора. Чье выступление находят убедительнее или чью точку зрения разделяют. По оконча-

- нию выступления ораторам задают вопросы, причем, вопросы задают обе половины аудитории.
3. Каждому этапу турнира подводят итог. Студенты, разделившие позицию оратора, объясняют и обосновывают свой выбор, отмечают сильные и слабые стороны выступления, выражают пожелания ораторам. Студенты выбирают победителя в прениях.
  4. В конце турнира подводятся итоги конкурса на лучшее выступление оратора по итогам всех этапов турнира.

### **Турнир по первому вопросу**

**Критерии оценки выступления ораторов по первому вопросу и методические рекомендации по подготовке выступления:**

1. Выступая по первому вопросу оратору необходимо продемонстрировать высокую степень владения фактическим материалом, точность его выразительность его преподнесения. Для подготовки следует осмыслить особенности современного романа в интерпретации Ч. Паланика, Ф. Бегбедера, А. Барикко, А. Нотомб. Особое внимание следует уделить концепции читателя как сотворца романного мира и участника романного действия. Для подготовки выступлению необходимо обратиться к концепции открытого произведения У. Эко и к его «Шесть прогулок в литературных садах» (СПб.: Симпозиум, 2002. 285 с.). Необходимо изучить и осмыслить концепцию «мест неполной определенности» в художественном произведении, разработанную Р. Ингарденом (Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. 572 с.).
2. Для анализа места, занимаемого А. Нотомб в современной зарубежной литературе необходимо оценить тенденции и особенности ее развития. Для подготовки выступления следует обратиться к статье Я.В. Погребной «К вопросу о тенденциях развития мирового литературного процесса» / (В сб.: Педагогическая наука и практика — региону материалы XVI региональной научно-практической конференции. Ставропольский государственный педагогический институт. 2016. С. 285–293.)
3. Оратор должен продемонстрировать знание авторских оценок, а также оценок, данных роману и его героям в литературной критике и на читательских форумах. Оратор должен продемонстрировать способность иллюстрировать и доказывать свои положения цитатами и их анализом, привести ссылки на конкретные читатель-

ские форумы и сайты. Следует обратиться к сайту русского сообщества Амели Нотомб в ЖЖ (<http://amelie-nothomb.livejournal.com/>).

3. Оратор должен демонстрировать умение доказывать свои положения ссылками на конкретные художественные источники.
4. Оценивается способность оратора поддерживать контакт с аудиторией, реагировать на замечания и вопросы.
5. Правильность и красота речи оратора.
6. Законченность выступления, убедительность выводов.
7. Компетентность при ответах на вопросы аудитории.

### **Турнир по второму вопросу МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПОДГОТОВКЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ**

Для подготовки выступления по второму вопросу как ораторам, так и их слушателям, необходимо изучить содержание статьи Багно В.Е., Кореновой М.Ю. «Эхо в культуре» (Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб.: Наука, 2003. С. 3–6). В указанном источнике источниках следует обратить внимание на концепцию философии имени как философии судьбы, на маркировку художественного пространства и принципы его разделения на локусы, относящиеся к прошлому или будущему, к романной реальности и затекстовой реальности.

Ораторское выступление по второму вопросу предполагает не только реферирование источника и трансляцию точки исследователей аудитории, но и убедительную презентацию собственной концепции имени, как жизненной программы, с текстом романа в руках, с опорой на выписки и цитаты из романа.

#### **КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ВЫСТУПЛЕНИЙ ОРАТОРОВ ПО ВТОРОМУ ВОПРОСУ:**

1. Знание содержания произведения, его композиционных особенностей.
2. Наличие иллюстративного материала и правильность его использования.
3. Владение основным теоретическим инструментарием и терминологическим аппаратом.
4. Логичность и последовательность выступления.
5. Степень самостоятельности в выработке концепции, ее убедительность и доказательность.
6. Способность поддерживать контакт с аудиторией, реагировать на замечания и вопросы.
7. Правильность и красота речи.
8. Законченность выступления, убедительность выводов.

### **Турнир по третьему вопросу**

Выступления ораторов по третьему вопросу логически продолжают предыдущие и также основываются на самостоятельном анализе романа. В центре внимания ораторов стоит проблема установления особенностей сюжетной композиции романа А. Нотомб. Данная проблема разработана в статье Я.В. Погребной «Роман А. Нотомб «Словарь имен собственных в контексте тенденций развития современного зарубежного романа» (Новая наука: Теоретический и практический взгляд. 2015. № 5–3. С. 168–173.)

Анализ сюжета и композиции романа должны находиться в центре внимания ораторов, и слушатели, в первую очередь, оценивают концептуальность и теоретическую подготовленность ораторов по данным проблемам. Ораторы не только осваивают монографическую и научно-исследовательскую литературу, но и предлагают собственную интерпретацию хронотопа романа, опираясь на знание содержания, особенностей композиции и сюжета романа «Словарь имен собственных».

#### **КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ВЫСТУПЛЕНИЙ ОРАТОРОВ ПО ТРЕТЬЕМУ ВОПРОСУ:**

1. Целостность, полнота и точность характеристики пространственно-временных отношений в романе.
2. Наличие иллюстративного материала и правильность его использования.
3. Владение основным теоретическим инструментарием и терминологическим аппаратом.
4. Степень самостоятельности в выработке концепции, ее убедительность и доказательность.
5. Способность выйти в выступлении на обобщающие эстетические категории (категорию трагического)
6. Логичность и последовательность выступления.
7. Способность поддерживать контакт с аудиторией, реагировать на замечания и вопросы.
8. Правильность и красота речи.
9. Законченность выступления, убедительность выводов.

### **Турнир по четвертому вопросу**

Выступления ораторов по четвертому вопросу носят обобщающий характер. Последние ораторы должны учитывать в выступлении содержание предыдущих выступлений, дать более емкую и точную концепцию романа как художественного целого и определить его значение в контексте тенденций развития современного романа.

Разумеется в выступлении по данному вопросу нельзя обойти вниманием морально-этическую сторону проблемы. Следует помнить, что в романе совмещаются романная и внероманная реальности, показана гибельность бесчеловечного отношения к человеку не только для него, но и для

окружающих, в том числе и для автора, вскрывающего проблему и привлекающего к ней внимание. При подготовке выступления необходимо учесть влияние на творческий метод А. Нотомб модернистской художественной традиции. Для анализа природы зла в романе следует обратиться к работе Батай Ж. Литература и зло ([http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/batai/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/batai/index.php)).

При подготовке к выступлению следует изучить материалы сайтов о творчестве А. Нотомб, к чрезвычайно содержательному русскоязычному сайту, посвященному творчеству Амели Нотомб (<http://amelienothomb.pagod.ru/>), особое внимание нужно обратить на актуальность проблем, поднимаемых писательницей, вопросы, по которым возобновляются споры, необходимо выделить и представить аудитории.

#### **КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ВЫСТУПЛЕНИЙ ОРАТОРОВ ПО ЧЕТВЕРТОМУ ВОПРОСУ:**

1. Полнота и точность знания содержания книги, форм и способов выражения авторской позиции.
2. Знание и анализ авторского обрамления «Лолиты»: предисловий и комментария.
3. Владение основным теоретическим инструментарием и терминологическим аппаратом.
4. Логичность и последовательность выступления.
5. Способность поддерживать контакт с аудиторией, реагировать на замечания и вопросы.
6. Правильность и красота речи.
7. Законченность выступления, убедительность выводов

#### **Завершение турнира**

Руководствуясь предложенными критериями оценки выступлений ораторов и собственными наблюдениями, группа подводит итог турнира, избрав лучшего оратора.

#### **ЗАДАНИЯ ДЛЯ КОНТРОЛЯ ВЛАДЕНИЯ КОМПЕТЕНЦИЯМИ**

1. Охарактеризуйте тенденции развития современного романа в направлении минимизации изобразительно-выразительных средств. Объясните причины формирования этой тенденции. Ответ проиллюстрируйте примерами.
2. Сформулируйте тезисно концепцию философии имени в романе А. Нотомб «Словарь имен собственных». Напишите эссе на тему: «Имя как форма идентичности».
3. Определите причины и выявите способы художественной трансформации романа воспитания в творчестве А. Нотомб.

## ИННОВАЦИОННЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Смоделируйте кастинг актеров на исполнение главной роли в фильме по роману «Словарь имен собственных». Свой выбор обоснуйте.
2. Напишите очерк на тему «Роль семьи в формировании личности» на основании содержания романа А. Нотомб «Словарь имен собственных». Выводы проиллюстрируйте примерами из романа.

## ПОИСКИ ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ Ч. ПАЛАНИКА «БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ»

### САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАЗРАБОТКА СЕМИНАРСКОГО ЗАНЯТИЯ Методические рекомендации

- I. **Разработка вопросов для обсуждения** на семинарском занятии должна осуществляться с учетом места та и значения выбранного для анализа романа в контексте творческой эволюции писателя. Чак Паланик (р. 1962) — культовый американский писатель, видный представитель писателей поколения X<sup>8</sup>. Анализ творчества и конкретного романа Ч. Паланика целесообразно начинать с анализа своеобразия типа художественного сознания и стиля писателя, с особенностей выбора героев и программирования общественной реакции на свои романы. Романы Ч. Паланика показывают особого героя — маргинала, которого общество предпочитает игнорировать. Романы Ч. Паланика мозаичны: в них совмещаются принципы реализма и натурализма, фантастики и реальности, вымышленный мир и действительный, но центром, объединяющим романский мир, неизменно выступает герой-протагонист, а сюжет организует центральным движущим мотивом — поисками идентичности героя. Ч. Паланик показывает дисгармоничный мир, полный противоречий и страданий и героя, стремящегося агрессивно изменить этот мир. В романе «Невидимки» (1999, англ. название романа «Не-

---

8.

Поколение X — термин, применяемый к поколениям людей, родившихся в разных странах с 1965 по 1979 г., другая датировка — 1961–1981. В. Страусс и Н. Хоу в работе «Поколения» (1991), которые ввели термин «Поколение 13», выделяют ряд признаков, сформировавших Поколение X, и повлиявших на мировоззрение и жизненные установки людей, рожденных в этот в этот период демографического спада, а также особенности мировоззрения людей, рожденных в этот период, такие, как недовольство социальным устройством и управлением обществом, недостаток доверия к управлению, вызвавший известную политическую индифферентность, изменение карьерных предпочтений и отказ от карьерных стереотипов, недовольство семьей и браком, повлекшее огромное количество разводов, социальную дезориентированность.

видимые монстры») успешная по стандартам общества потребления героиня — востребованная и известная модель отстреливает себе нижнюю часть лица и на протяжении всего романа ждет вопроса: «Зачем она это сделала? Что случилось с ее лицом?» — мечтает ответить: «Мое лицо склевали птицы». Такая участь ждет лица непогребенных, брошенных покойников. Именно так оценивает героиня свою успешную жизнь — она умерла в ней и для нее, и способом отказа от прошлой жизни выступает стремление к развоплощению, нанесенное себе увечье, которое никогда не позволит к этой жизни вернуться. Оказавшись за пределами прежней жизни, героиня находит брата, который в своем стремлении обрести свое истинное «я», хочет стать ею, и тоже подвергает себя ряду болезненных изменений. Роман — это исповедь героини, написанная кровью, вытекающей из раны в сердце ее брата, а пишется эта исповедь в доме, объятom пламенем, в котором должно было состояться свадебное торжество. Через необратимое изменение самих себя, через боль и увечье герои, брат и сестра, проходят для того, чтобы понять, что они любят друг друга, чтобы сестра отдала брату свое имя и свою жизнь, ту, о которой он мечтал, и начать самой новую жизнь, в которой она не будет заложницей своей красоты. В романе «Колыбельная» (2002) Чак Паланик обращается к неомифологизму как к приему, конструирующему романную реальность: безобидный африканский стишок о засыпающих зверюшках, детская колыбельная, включенная в хрестоматии для малышей, на самом деле — «баюльная песня, смертоносное заклятие, которое приносит вечный сон тем, кто его услышал. В романе «Беглецы и бродяги» (2003) Паланик в стиле документальной прозы показывает героев либо вынесенных общественной моралью за пределы благополучной и правильной буржуазной жизни, либо принадлежавшим к невидимкам — работникам сферы обслуживания — официантов, таксистов, портье, швейцаров, героев, сведенных к функциям, очерченным их профессией, которые должны быть безликим обслуживающим персоналом, которые должны быть лишены каких-либо индивидуальных черт. Герои Паланика предельно одиноки, они не находят для себя той социальной среды, к которой могли бы адаптироваться. Романы Ч. Паланика предельно лаконичны, предельно конкретны, их стиль намеренно лишен внешних признаков художественности, сам Паланик назвал свой стиль «трансгрессивной прозой», критики указывают на «минимализм» художественного стиля Паланика, на приближение манеры письма к сутному рассказу, а самого писателя называют «шоковым»<sup>9</sup>.

Романы Ч. Паланика открывают новую реальность, новых героев, причем, показывают этот новый мир, как опасный для привычного, основанного на внешних приличиях и стремящегося к внешнему лоску миру. Герои Паланика — разрушители и саморазрушители, в полной мере испытывавшие на себе безразличие и безжалостность общества и не желающее это общество принимать и прощать. Это люди, посещающие группы смерти, и сами обреченные на скорую смерть, деформированные после попыток их

излечить<sup>10</sup>, это люди, пережившие операции по смене пола, испившие чашу общественного презрения и отторжения, насмешек и ненависти.

Хронотоп романов нелинейный, в них чередуются фрагменты, относящиеся к разным этапам жизни героев, причем, к этим воспоминаниям герои возвращаются неоднократно, поэтому одни и те же эпизоды описываются в романах по-разному несколько раз, такой же фрагментарностью характеризуется и романное пространство: ретроспективно чередуются разные пространственные локусы, вязанные с тем или иным событием или тем или иным переживанием и воспоминанием героя.

При анализе романа «Бойцовский клуб» следует сосредоточить внимание на основном конфликте: конфликте человека и общества и показать, как этот внешний конфликт трансформируется во внутренний и ведет к конфликту героя с самим собой, который выливается в раздвоение личности. Необходимо показать формы социального протеста, их разрушительный и саморазрушительный характер. Особое внимание следует сосредоточить на прочтении финала романа, который имеет конкретно-событийный и инсказательный характер. При анализе поэтики романа особое внимание следует уделить художественному и сюжетному воплощению приема двойничества, образу бессонницы, как метафоре неприятия себя и мира, своего места в мире, бесперспективности существования. Особое внимание следует уделить сопротивлению героя двойнику и связанному с ним сценарию тотального разрушения (проект «Разгром»). Основные события романа связаны с поиском идентичности, истинного я героев — Марлы и Рассказчика, необходимо подчеркнуть, что этот поиск постоянно сопровождается мотивом саморазрушения, тяги к суициду, сопротивления гуманного и созидательного начала в героях тем разрушительным действиям, которые они предпринимают в попытке изменить общество и себя. Особенно значима в этом контексте реакция героя на смерть его друга Боба, которая приводит к внутренней борьбе и попытке остановить самого себя. Другой центральный мотив романа — мотив одиночества, осознания собственной ненужности, внутренней опустошенности, неприятия мира, неприятия навязываемых этим миром стереотипов поведения (телефонный разговор героя с отцом, в котором расписана вся жизнь героя вплоть до смерти в терминах стандартной благополучной судьбы). Опустошенность и неприятие мира приводят героя сначала в группу смерти, а потом к созданию тайного «Бойцовского клуба». Необходимость болезненного, а возможно и разрушительного преобразования мира наталкивается между тем на внутреннее осознание самоценности любой человеческой жизни. Но именно эта самоценность не вписывается в устрой-

9. Jordan E. Rosenfeld. The WD Interview: Chuck Palahniuk: Shock and Awe . Writer's Digest (11 марта 2008).

10. Сам Паланик работал волонтером в хосписе, возил смертельно больных людей на заседания групп поддержки и оставил эту работу, когда больной, к которому он привязался, умер, и отразил свой опыт в романе «Бойцовский клуб».

ство мира, и, таким образом, герой оказывается в безвыходном положении, причем, даже смерть (или заключение в сумасшедший дом — финал двойственен) не разрешает этой безысходности.

При анализе поэтики романа необходимо особое внимание уделить монологической форме повествования от первого лица, отражающей особенности типизации героя, принципы соотношения общего и особенного, поскольку в частной судьбе и поисках выхода обобщаются судьбы целого поколения.

Не менее важный аспект поэтики романа связан с сопряжением воображаемого и реального миров, трудностью их разделения, их конечным слиянием в общий мир в финальной сцене романа.

**II. Разрабатывая форму организации занятия и выбор форм работы магистрантов,** необходимо учесть провокационный характер романов писателя, побуждающих к дискуссии, к живому и непосредственному обсуждению поднятых в них проблем, поэтому целесообразно обратиться к форме круглого стола, предполагающей коллективное совместное обсуждение романа «Бойцовский клуб» и выработку общих решений и выводов после обсуждения.

**III. При подборе рекомендованной литературы** необходимо учитывать два фактора: необходимость теоретической идентификации особенностей творчества Ч. Паланика в терминах современного литературоведения и необходимость литературоведчески объективного исследования и описания поэтики романа «Бойцовский клуб». Следует подобрать источники, анализирующие жанровое своеобразие Ч. Паланика, особенности идиостиля писателя, характеризующие причины выбора таких, а не иных героев, акцентирующие внимание на особенностях хронотопа романов. Особое внимание следует уделить анализу читательского восприятия, историко-функциональному аспекту изучения творчества писателя.

**IV. Составлять задания для контроля компетенциями и инновационные творческие задания** следует, учитывая сформулированные ранее вопросы для обсуждения. Система заданий должна быть направлена на контроль и закрепление знаний, на включение конкретных знаний по данному вопросу в общий контекст тенденций развития современной зарубежной литературы. Необходимо учесть фактор кинематографической интерпретации романа («Бойцовский клуб» — американский кинофильм 1999 года режиссёра Дэвида Финчера по мотивам одноимённого романа Чака Паланика, с Брэдом Питтом в главной роли), который несколько отличается, особенно в разработке финальной сцены, от текста романа. Необходимо проакцентировать значение читательской реакции на роман, обсуждение романа на читательских форумах, сравнить реакцию и отклик русского и англоязычного читателей.

---

ТЕМА 5.

**«ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ»  
В СОВРЕМЕННОЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ:  
«ДОН ЖУАН»  
АЛЕССАНДРО БАРИККО  
КАК КОМПЕНДИИ  
ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
«ВЕЧНОГО ОБРАЗА»**

---



**Форма занятия:** семинар

Формы учебной деятельности магистрантов: коллективные, групповые, парные и индивидуальные, аудиторная и внеаудиторная работа по подготовке к занятию, работа с текстом художественного произведения, составление ответов на вопросы семинара, изучение научной и теоретической литературы, адаптация теоретических знаний к практическому анализу.

Методы литературоведческого исследования: историко-литературный, сравнительно-исторический, историко-генетический, адаптивный, направленный на применение к конкретному произведению инструментария описательной поэтики, феноменолого-герменевтические методы и приемы анализа художественного произведения.

**Вопросы для обсуждения**

1. Типология интерпретаций «вечных образов» мировой художественной традицией: основные тенденции.
2. Основные пути интерпретации образа Дон-Жуана: история образа в мировой литературе.
3. Проект А. Барикко «Save the Story»: особенности интерпретации классических произведений участниками проекта.
4. Компендии интерпретаций образа «Дон Жуана» как художественное произведение А. Барикко.

## МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ

А. Барикко (р. 1958) — итальянский писатель, литературный критик, музыковед и педагог. Литературным дебютом А. Барикко стал роман «Замки гнева» (1994, рус. пер. 2004). Известность писателю принес роман «Шелк» (1996, рус. пер. 2001) — современная интерпретация жанра романа-путешествия, вписывающаяся в новую концепцию жанра романа в редакции Ч. Паланика, А. Нотомб, Ф. Бегбедера по параметрам лаконизма, сведенного до минимума арсенала средств художественной образности, принципу интертекстуальности как одному из ведущих, как в формировании содержания, так и в расширении повествовательных границ романа, фактически полного отказа от описания как романного приема, повторов эпизодов или подробностей, которые приобретают новое значение в новом семиотическом окружении. Так в экспозиции романа сообщается: «Эрве Жонкур зарабатывал на жизнь тем, что покупал и продавал шелковичных червей. Шелк 1861. Флобер сочинял «Саламбо», электрическое освещение значилось в догадках, а по ту сторону Океана Авраам Линкольн вел войну, конца которой он так и не увидит. Эрве Жонкуру было 32 года. Он покупал и продавал. Шелковичных червей». То же уточнение места и времени действия и рода занятий главного героя звучит в начале 11 главы с добавлением новых подробностей: «Шелк 1861. Флобер заканчивал «Саламбо», электрическое освещение значилось в числе догадок, а по ту сторону Океана Авраам Линкольн вел войну, конца которой он так и не увидит. Шелководы из Лавильдьё объединились в товарищество и собрали порядочную сумму, необходимую для проведения экспедиции. Они сочли разумным доверить ее Эрве Жонкуру». Фамилия Эрве, равно как и литературное указание, в числе первых указывающее на эпоху: «Флобер заканчивал «Саламбо»<sup>1</sup>», — выступает незначительно измененным вариантом фамилии братьев Жюль и Эдмона де Гонкур, основателей натурализма во французской литературе. Следующие принципам натурализма писатели стремились избегать всякого субъективизма и обобщения, создавая в произведении максимально точную картину действительности, к превращению романа в «человеческий документ» о месте и времени действия. В романе Барикко нет пространных описаний, писатель выделяет только самые значимые для понимания образа детали: глаза японской женщины и бархатный голос французской, вольер с птицами, который принадлежит японке и выступает парафразом рыб в дворцовом озере, принадлежащих Саламбо, шелкового покрывала<sup>2</sup> неизменно скрывающего японку и прикосновений шелка, сопровождающих ее появление, также, как и прикосновение ее пальцев. Шелковое покрывало, закрытые занавеси паланкина, скрывающие лицо японки и открывающиеся только в тот миг, когда на нее смотрит Эрве через призму аллюзий из романа Флобера прочитываются как указания на священное покрывало Танит в романе Флобера, скрывающее истинный облик богини, который не должен видеть никто из смертных, если проследить исторически возникновение культа богини Танит в

Карфагене, то в его основе лежит культ шумеро-аккадской богини любви и власти Иштар, воспринятый античным миром через финикийцев, в культе Танит, равно как и в культах богинь, выступающих метаморфозами Иштар у других народов, есть ряд общих черт с культом египетской Исиды, частью которого выступает покрывало богини, скрывающее истину<sup>3</sup>. Атрибутом карфагенской Танаит был голубь — символ вести, послания, сообщения мира богов и мира людей — японка передает Эрве послания во время всех трех его путешествий: записку, другую женщину, которая призвана заменить ее, мальчика, который должен привести его к беглецам из деревни. Этого мальчика казнят за одно из двенадцати преступлений, признаваемых в Японии смертельными, — за то, что тот передал любовную записку от своей госпожи. Когда Эрве замечает, что у мальчика не было послания, Хара Кей отвечает: «Он сам был посланием».

Барикко предлагает новую модификацию жанра романа-путешествия: вместо сюжета, показывающего, как в процессе путешествия формируется характер героя, Барикко показывает, как путешествие приводит к раздвоению героя — Эрве Жонкура, который живет одной жизнью во Франции, а другой в Японии, причем, каждой из этих жизней соответствует и его избранница: во Франции это глубоко любящая его жена Элен, в Японии таинственная женщина с европейским разрезом глаз, имени которой он не знает и голоса которой ни разу не слышал, только обнажив получил от нее короткое послание: «Вернитесь — или я умру». Такое же послание могла передать и его жена, которая встречает его после второго путешествия в Японию словами, повторенными дважды: «Ты вернулся», — словно у нее были сомнения, не останется ли Эрве в Японии навсегда, словно она знала о таинственной женщине с лицом девочки и европейским разрезом глаз, которую ее муж видел в селении Хара Кея, где покупал яйца шелковичных червей.

1. Г. Флобер работал над романом «Саламбо» с 1857 по 1862 г. В 1862 г. роман был опубликован. Стремясь к точности деталей и подробностей, Флобер совершил поездку на Восток и прочитал более ста источников по истории Карфагена, обращаясь как к трудам античных авторов, так и к исследованиям современных писателю историков и археологов. Писатели-натуралисты (Э. Золя, А. Доде, Г. де Мопассан) высоко ценили творчество Флобера, хотя сам он к натурализму относился критически. Впрочем, именно роман «Саламбо» братья Гонкур нашли тяжеловесным из-за растянутых описаний, хотя эти описания являлись точностью и соответствовали историческим реалиям.
2. Мотив покрывала неизменно скрывающего японку, равно, как и казнь мальчика, указавшего путь к изгнанникам из деревни во время последнего путешествия Эрве, представляют собой интертекстуальные включения важнейших мотивов из «Саламбо» Флобера: покрывала богини Танит, которое раздобыли восставшие наемники и которое необходимо вернуть в город, чтобы принести удачу в бою, жертвоприношения Молоху детей из знатных семейств, чтобы в Карфагене закончилась чума, вызванная разрушением водопровода, которое предприняли наемники, таким же парафразом из романа Флобера выступают говорящие взгляды, которыми обмениваются перед смертью Мато и Саламбо, когда вся жизнь героев сосредоточена в глазах.
3. Одним из воплощений Исиды выступает богиня Шентаит, предстающая в облике коровы покровительница погребальных пелен и ткачества, повелительница священного саркофага, в котором возрождается, согласно осирическому ритуалу мистерий, тело убитого братом Осириса.

Путешествия Эрве совершает трижды: его путь описывается как перечисление в одном и обратном порядке мест, через которые пролегает его путь. Перед последней поездкой уже жена героя берет с него обещание вернуться, повторяя свою просьбу дважды, повторяя прозвучавшую до этого дважды просьбу японки вернуться — мадам Бланш, переведа послание, повторяет его содержание дважды. Роман обрамляет мотив любовного письма: первое Эрве привозит из Японии, второе получает после смерти жены, оба послания написаны иероглифами. Только последнее написала Элен — жена Эрве, а точнее, продиктовала японке — мадам Бланш, которая записала его иероглифами. Объясняя послание Элен овдовевшему Эрве, Бланш говорит, что жена Эрве хотела быть той женщиной, которую ее муж полюбил на другом конце света. Путешествия Эрве были путешествиями к его любви, к его судьбе, которая на самом деле находилась с ним рядом. Когда у англичанина, который продает японцам оружие, Эрве спрашивает, откуда тут белая женщина, тот с невозмутимым видом, с такой же непроницаемостью, как японцы, отвечает: «В Японии нет белых женщин». Может быть, та женщина, которую видит Эрве рядом с Хара Кеем — это экстраполированная вовне его мечта, его фантазия, которая смогла воплотиться только на другом конце света: в своей европейской ипостаси Эрве — образцовый человек, положительный буржуа, авантюрную сторону его характера раскрывает только Бальдабью, который именно Эрве выбирает для поездки в Японию, в том числе и для самой последней, хотя никакой коммерческой выгоды она не сулит. Однако Бальдабью назвал Эрве своим сыном и соглашается на эту последнюю поездку, понимая, что она жизненно важна и необходима сыну. Именно из этой поездки Эрве мог не вернуться — Хара Кей хотел убить его, но в последний момент передумал. Это чувствует и Элен, твердо и настойчиво повторяя дважды свою просьбу обязательно вернуться. Между тем, думая о недостижимой японке, Эрве поднимается ночью, приходит к постели жены и говорит: «Я буду любить тебя вечно».

Путь Эрве в Японию становится путем осознания не столько себя самого, не столько обретением всей полноты своих возможностей, но пониманием того, кто был его истинной возлюбленной — то, что жена решила написать в письме по-японски, она никогда не говорила мужу при жизни. В конце романа к Эрве приходит способность видеть в воздухе то, чего не замечали другие, когда одиночество «сжимало ему сердце, он приходил на кладбище поговорить с Элен», порой он часами смотрел на воду пруда, рябь на котрой показывала ему картины его жизни. Конец романа возвращает к его началу — Эрве снова переживает историю своей жизни, ту, которая описана в романе.

В романе шелк предельно лаконичны не только описания, но и диалоги героев — каждая фраза становится поэтому чрезвычайно значимой и обретает несколько способов понимания и прочтения, не менее значимы оказываются паузы и молчание героев: так на вопрос Эрве, который Хара Кей мог и не услышать: «Когда вы скажите мне, кто та девушка?» — япо-

нец не дает ответа, возможно, потому, что ответ должен найти сам Эрве и никто другой. Оба мира и японский и французский отмечены одной общей деталью — в Японии — это озеро, во Франции — пруд, который хранит тайну: в Японии купающейся в озере таинственной подруги Хара Кея, во Франции — тайны жизни и любви Эрве, которую в узорах волн и ряби, расходящихся по воде способен прочесть только один Эрве.

В романе «Море, океан» (1993, рус. пер. 2001) Барикко показывает художника Плассона, который рисует море морской водой, в романе «Мистер Гвин» (2011, рус. пер. 2012) герой стремится передать неслышимую музыку, создавая особую обстановку и особый свет, и ее действительно начинают слышать остающие там в одиночестве люди, которые потом обретают способность кардинально изменить свою жизнь в соответствии со своими истинными желаниями и возможностями.

Предельно лаконичные романы Барикко наделены чрезвычайно насыщенным смысловым подтекстом, который сообщает значимость каждой детали и фразе, проецируя ее на протяженную диахроническую парадигму развития мировой культуры и литературы. Таким образом, художественно значимая деталь или реплика героя в романах А. Барикко приобретают статус символа с его смысловой многогранностью и неисчерпаемостью, с присущими символу множественностью толкований и возможностями появления новых, порой неожиданных интерпретаций, которые входят в смысловой объем символа, расширяя и дополняя его. Символы Барикко самостоятельны, их художественное развитие и прочтение происходит в русле событий нового романного сюжета, но при этом новые символы укладываются в парадигму интерпретаций известных общекультурных символов (море и плот в романе «Море, океан», птицы в романе «Шелк», гаснущие лампы в романе «Мистер Гвин»), получая двойное семиотическое освещение из глубины культуры и из смысловой ткани романа, в которую они погружены.

Погруженность А. Барикко в мировую культуру, подчеркнутая литературность его романов приводит писателя в 2012 году к созданию проекта «Save the Story». Творческая и одновременно просветительская инициатива Алессандро Барикко — основанный в 2012 году проект в «Save the Story» (дословный перевод «Спаси историю», но нам, скорее, будет понятен такой: «Спаси книгу») преследует цель популяризации классики, побуждения молодежи к чтению, сам проект выступает продолжением концепции преподавания речемыслительных дисциплин в основанной писателем в 1994 году Школе Холдена (школа названа по имени персонажа знаменитого романа Дж. Селинджера (1919–2010) «Над пропастью во ржи» (1951), в которой герой-рассказчик предлагает оригинальные интерпретации произведений Ч. Диккенса, Э. Диккинсон, Э. Хемингуэя, Ф.С. Фицджеральда и даже библейских персонажей). Началом проекта стал пересказ «Илиады» Гомера, осуществленный Барикко в 2004 году («Гомер. Илиада», рус. пер. 2007) по принципу модернистского переключения точек зрения: каж-

дая песнь в его пересказе передается от лица того или иного персонажа — участника битвы за святой Илион. Разумеется, точка зрения Агамемнона не может совпадать с точкой зрения Ахиллеса или Одиссея, таким образом, «Илиада» в пересказе Барикко становится полифоническим романом, открытой трибуной, дающей каждому из героев колоссального эпоса возможность высказать свои суждения о вождях и героях, о подвигах и бессмертной славе, о войне и мире, о жизни и смерти. Книга Барикко, несмотря на экстравагантную форму, вызвала у читателей большой интерес. Многие признавались в том, что если бы не пересказ Барикко, они едва ли бы открыли для себя настоящего Гомера, что книга Барикко побудила их к чтению первоисточника. А Барикко пришел к выводу, что его замысловатый пересказ достиг цели — его современники стали читать Гомера, и выступил инициатором проекта создания современных пересказов классических произведений. Таким образом, «Илиада» в пересказе Барикко становится полифоническим романом, открытой трибуной, дающей каждому из героев колоссального эпоса возможность высказать свои суждения о вождях и героях, о подвигах и бессмертной славе, о войне и мире, о жизни и смерти.

Идею Барикко подхватили перуанский писатель, лауреат Нобелевской премии 2010 года Марио Варгас Льюса (р.1936), итальянский писатель, философ, критик и литературовед знаменитый Умберто Эко (р. 1932 — к сожалению, в прошлом, 2016 году, он скончался), английский писатель и поэт Питер Акройд (р. 1949), и отечественный писатель и общественный деятель Дмитрий Быков (р. 1965). В 2012 году Дмитрий Быков адаптировал для детей дошкольного возраста роман Джека Лондона (1876–1916) «Белый клык» (1906). Умберто Эко в 2013 году пересказал классический итальянский роман Алессандро Мандзони (1785–1873) «Обрученные» — первый итальянский исторический роман, изданный в впервые 1822 году; в том же году итальянский писатель-сатирик Стефано Бенни (р. 1947) представил пересказ в форме романа романтической пьесы Эдмона Ростана (1868–1918) «Сирано де Бержерак» (1897). В 2015 году Питер Акройд предложил читателю роман «Король Артур и рыцари круглого стола» — несколько сокращенную и динамизированную версию знаменитого рыцарского романа — компендия всех артуровских легенд — романа Томаса Мэлори (1405–1471) «Смерть Артура» (первое посмертное издание 1485 г.). В рамках этого проекта Барикко была задумана и осуществлена его интерпретация образа Дон-Жуана.

В мировой литературе всех стран и континентов насчитывается более 600 литературных интерпретаций образа Дон Жуана, а ведь есть и кинематографические версии — фильм Роже Вадима «Дон Жуан в юбке» (1973) с прекраснейшей Бриджит Бардо в главной роли, есть полотно Эжена Делакруа «Кораблекрушение Дон Жуана» (1840), есть опера В.А. Моцарта «Дон Жуан» (1787) на либретто монаха Лоренцо да Понте, балет «Дон Жуан» на музыку К.В. Глюка (1775), опера А.С. Драгомыжского по трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость» (1866–1869), оперы итальянских компо-

зителей конца XVIII века — Ригини, Тритто, Альбертини, Керубини. Конечно, среди многочисленных версий «вечного образа» Дон Жуана есть наиболее известные и значительные: это комедия «Севильский озорник, или Каменный гость» — первая литературная обработка легенды о Дон Жуане, предпринятая монахом Тирсо де Молина в 1630 году, это драма Ж.-Б. Мольера «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665), опера Моцарта «Дон Жуан, или наказанный развратник» (1787), по-своему услышанная и пересказанная Э.Т.А. Гофманом в новелле «Дон Жуан» (1812), это большая эпическая поэма Д.Г. Байрона «Дон Жуан» (1818–1823), которую поэт не успел завершить, это трагедия А.С. Пушкина из цикла «Маленькие трагедии» — «Каменный гость», написанная в 1830 году в знаменитую Болдинскую осень, это новелла Проспера Мериме «Души Чистилища» (1834), это драматическая поэма А.К. Толстого «Дон Жуан» (1862), это баллада Ш. Бодлера, это стихи русских поэтов «серебряного века»: З. Гиппиус, А. Блока, В. Брюсова, К. Бальмонта, И. Северянина, Н. Гумилева, М. Цветаевой, В. Набокова.

Литературные интерпретации легенды о Дон-Жуане образуют парадигматическое единство, пронизывающее массив мировой культуры по вертикали. Внутри «дон-жуановской парадигмы» складываются определенные традиции интерпретации образа и соответствующие им закономерности воспроизведения сюжетных эпизодов легенды как исходного материала, прототекста. Таким образом, сложились два способа воплощения исходных сюжетных эпизодов легенды о Дон-Жуане в последующих литературных интерпретациях, которые можно признать основными:

1. Полностью восстанавливается персонажный состав легенды, связи между персонажами тщательно разрабатываются, поступки аналитически мотивируются их характером или предшествующим поведением (комедия Т. де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630), драма Ж.-Б. Мольера «Дон-Жуан, или Каменный гость» (1665), либретто Л. Да Понте к опере Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный развратник» (1787), написанная под впечатлением оперы Моцарта новелла Э.-Т.-А. Гофмана «Дон Жуан (1814), в которой дано романтическое «прочтение» персонажей, драматическая поэма А.К. Толстого «Дон Жуан» (1860), показ персонажей как портретов, взятых вне сюжета, в стихотворении Ш. Бодлера «Дон Жуан в аду» (1846), написанном под впечатлением картины Э. Делакруа «Ладья Дон Жуана» (1825)).
2. Сюжет легенды подвергается полной или частичной редукции:
  - а) традиционные персонажи легенды заменяются новыми, хотя расстановка действующих лиц при этом остается прежней, неизменным остается и сам протагонист Дон Жуан (поэма Д.Г. Байрона «Дон Жуан» (1823), драма Х.-Д. фон Граббе «Дон Жуан и Фауст» (1828), поэма А. де Мюссе «Намуна» (песнь вторая, 1832), новелла

П. Мериме «Души истилица» (1834), драма А.Н. Маслова (А.Н. Бежецкого) «Севильский оболститель» (1896), драматическая трилогия С. Рафаловича «Отвергнутый Дон-Жуан» (1907), апокриф К. Чапека «Исповедь дона Жуана» (1938));

б) воспроизводится только финал легенды с действующими в нем персонажами (статуя Командора, донна Анна, Дон-Жуан). Действие разворачивается уже после убийства Командора на поединке, предшествующие события восстанавливаются внетекстуально через легенду и более подробные литературные версии: трагедия А.С. Пушкина «Каменный гость» (1830), баллада А.Блока «Шаги Командора» (1912);

в) сведение традиционного легендарного сюжета к одному имени Дон-Жуана (сонетный цикл К. Бальмонта «Дон Жуан» (1895), сонет «Дон Жуан» В. Брюсова (1900), сонет «Дон Жуан» Н. Гумилева (1910), стихотворный цикл М. Цветаевой «Дон Жуан» (1917), ответ З. Гиппиус Г. Адамовичу «Ответ Дон-Жуана» (1926), упоминания в стихотворении А. Ахматовой «Новоселье» (1943) и в «Поэме без героя» (1965)).

Легенда о Дон Жуане, выступающая как прототекст для литературных интерпретаций образа протагониста, в соответствии с жанровым канонем легенды имела внеэстетическую, «прикладную» цель — установку на поучение, на извлечение морали. На эту же особенность указывал в уже упомянутых «Эстетических фрагментах» Г.Г. Шпет: «...такие, например, сюжеты, как Дон-Жуан, Прометей, Фауст, не вызывают, по крайней мере, на первом плане, интереса эстетического»<sup>4</sup>. Так, в первых литературных версиях сюжета о Дон Жуане на первый план выдвигалась этическая, а не эстетическая оценка образа.

Этическая оценка образа требовала соотнесенности с конкретными аксиологическими ориентирами автора в соответствии с контекстом исторической эпохи и ментальностью определенного сословия. Субъективная индивидуальность Дон Жуана из легенды приобретала объективно историческую, социальную мотивированность только в контексте взаимоотношений героя со средой и эпохой. Авторы, идущие этим путем, воспроизводят персонажный состав легенды, придавая героям статус социально-исторически обусловленных характеров или заменяя традиционных персонажей новыми — героями-современниками.

Образ служит выразителем нравов высшей аристократии в ренессансной комедии Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (1627–29), которая критикуется в комедии с позиций христианства и католицизма, а в драме Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665) герой, выражающий нравы феодальной верхушки, осуждается с позиции высоконравственного буржуа. Таким же образом интерпретируется образ Дон

Жуна в комедии Крало Гольдони «Дон Джованни Тенорио, или Распутник» (вариант перевода «Дон Джованни, или Нпаказание Распутника», 1730). В цепочке подобных интерпретаций Дон Жуан предается как эмблема определенного типа поведения (высшей знати в конкретный исторический период). В комедии Тирсо де Молина Дон Хуан — плод эпохи, переходной от Средневековья к Ренессансу, в драме Мольера Дон Жуан — дитя эпохи, переходной от феодализма к капитализму, когда праздность и нравственная растленность аристократии воспринимались с позиций третьего сословия как отрицательные бытовые явления. Дон Жуан становился героем переходной эпохи закономерно: когда ломалась прежняя нравственная система, и только вырабатывалась новая, требовались образцы добродетели и порока и соответственно требовалась переоценка «вечных» образов.

Придавая герою черты конкретного социального типа, обусловленного исторически, художники вновь вычитывали сюжет из имени Дон Жуана, а само имя концептуально интерпретировали как эмблему конкретного сословия в конкретную историческую эпоху. Образ Дон Жуана перед тем, как стать конкретным социально-историческим типом, продуктом определенной социальной среды в определенную эпоху, приобретал статус эмблемы, персонификации в одном герое пороков целого сословия в определенную историческую эпоху. Эта схема наполнялась конкретно-историческим, объективным содержанием через взаимоотношения с другими героями, представителями разных сословий (крестьянами, буржуа, монахами), живущими в тех исторических обстоятельствах.

Но и либретто Лоренцо да Понте к опере Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный развратник» (1787) воспроизводит неизменных участников легендарного сюжета. Тем же путем идет А.К. Толстой в драматической поэме «Дон Жуан» (1860). В новелле «Дон Жуан» (1812), написанной по мотивам оперы Моцарта, Э.Т.А. Гофман пересказывает либретто оперы в своей интерпретации. Концепция этих художников состоит в стремлении реабилитировать Дон Жуана, изобразив его как романтика, который ищет на земле идеал высшей любви и красоты. Этот Дон Жуан — тип романтический, он возвышается над толпой, противопоставлен ей. С тем, чтобы воссоздать традиционную романтическую антиномию художник — филистер, писатели, предлагающие реабилитировать Дон Жуана, воспроизводят персональный состав легенды. Романтическому Дон Жуану необходим контраст с миром глушцов и бюргеров, герой противопоставляется его традиционному окружению. Это же окружение как галерею портретов воспроизводит Ш. Бодлер в стихотворении «Дон Жуан в аду» (1846).

Путь имени Дон Жуана к типу включает, таким образом, ступень персонификации: для комедии Ренессанса и драмы Просвещения герой вопло-

щает растленные нравы высшей аристократии, для романтических произведений — тоску по недостижимому идеалу. Собственно просветительское осуждение и романтическая реабилитация обозначили два основных направления интерпретаций образа Дон Жуана: постромантические интерпретации образа, включающие и модернизм XX века и посмодернизм рубежа XX–XXI вв., парадоксальные прочтения образа, предлагаемые А. Камю («Миф о Сизифе. Эссе об абсурде», 1942) или К. Чапеком («Исповедь Дона Хуана», 1938) или же в лирических версиях русских поэтов «серебряного века» стали возможны, благодаря романтическому переосмыслению просветительского нравственного канона с позиций романтического индивидуализма и эстетизма. Поднимая в «Эстетических фрагментах» вопрос о возможности эстетического отношения к смыслу, а точнее — присутствия эстетической атмосферы в самом акте понимания сюжета, Г.Г. Шпет делает интересное наблюдение: «Хотя каждый сюжет может быть сформулирован в виде общего положения, сентенции, афоризма, поговорки, однако, эта общность не есть общность понятия, а общность типическая, не определяемая, а характеризующая. Вследствие этого всякое ударное воплощение сюжета индивидуализируется и крепко связывается с каким-либо собственным именем. Получается возможность легко и кратко обозначить сюжет одним всего именем «Дон-Жуан», «Чайльд Гарольд», «Дафнис и Хлоя», «Манон Леско» и т.п.»<sup>5</sup>. Именно таким образом традиционный сюжет индивидуализируется и обозначается собственным именем — Дон Жуан, способном снова развернуться в сюжет, конденсирующем его в себе. Имя героя, в первую очередь, сворачивает воедино цепь эпизодов, связанных с двумя центральными эпизодами сюжета: «соблазнение» и «кощунство и наказание». В.Е. Багно так характеризует генезис легенды о Дон Жуане: «Миф о Дон Жуане возник на пересечении легенды о повесе, пригласившем на ужин череп или каменное изваяние, и преданий о севильском обольстителе. Эта встреча Святотатца и Обольстителя имела решающее значение для формирования мифа...»<sup>6</sup> Мифологему — имя героя — дает постепенное сведение сюжета легенды о Дон Жуане к одному персонажу — Дон Жуану. Мифологема обращена одновременно к своим генетическим истокам (мифу и ритуалу) и к будущим литературным обработкам — интерпретациям легенды о Дон Жуане в полном или редуцированном виде в зависимости от концепции автора.

Слово в мифе К. Леви-Стросс обозначает как «мифему», т.е. «слово слов». Исследователь убежден в том, что у архаических народов были мифы, состоящие из одного единственного слова-мифемы, концентрирующей в себе весь смысл мифа. «...мифемы возникают в результате комбинирования бинарных и тринарных оппозиций», — развивает свою мысль исследователь, — «...мифемы — это слова слов, одновременно функционирующие в двух планах — и в плане языка, где они сохраняют свое лексическое значение, и в плане метаязыка, где они выступают в роли элементов вторичной знаковой системы, которая способна возникнуть лишь из соединения этих элементов»<sup>7</sup>. В истории изучения мифа таким же статусом «на-

деляет имя (причем, не только собственное, а вообще название предмета) В.Ф. Миллер, считая, что первоначально сами названия вещей заключали в себе их «историю, которая и являлась мифом»<sup>8</sup>, а позже истинный смысл названий был забыт, и тогда возникли мифологические новеллы этимологического и этиологического характера. Так, имя Дон Жуана сохраняет свое прямое значение, называя героя (это значение можно отождествить с лексическим), и приобретает вторичный, мифологический смысл, конденсируя в себе весь сюжет как традиционный сюжет легенды, так и «сюжет» последующих интерпретаций «вечного образа» в истории культуры. Этот смысл можно отождествить со значением мифемы как компонента мета-языка. Таким образом, «материальная история образа внешнего мира или человека (героя-персонажа) дополняется его художественной историей»<sup>9</sup>.

В зависимости от концепции автора имя Дон Жуана, идентифицирующее героя, выявляет ту или иную грань смысла, тот или иной аспект значения. В итоговой для русской философии начала века работе «Философия имени» А.Ф. Лосев в главе «Пять форм эйдетической предметности имени: схема, топос, эйдос, в узком смысле, символ и миф» дает парадигму выявления смысла имени, разные формы его проявленности «или что то же, разную степень затемненности бытия»<sup>10</sup>. Различные концептуальные формы бытия имени Дон Жуан можно расценить как разные его смысловые грани.

Формы литературного бытия Дон Жуана, возникшие в соответствии с концепцией автора, соответствуют различным смысловым аспектам образа, идентифицируемого через имя. Сворачивание, сжатие сюжета в имя — мифологему (мифему) — Дон Жуан, сообщает ему схематичность темы, потенциальную морфологичность типа, богатство единичной индивидуальности, противоречивость и многосмысленность символа или полноту архетипа.

Называние героя Дон Жуаном не только включает новую версию образа в парадигму уже существующих в мировой культуре интерпретаций образа, включая испанскую легенду о Доне Хуане, сложившуюся в XIV веке и прикрепленную к конкретному историческому лицу (а точнее, двум лицам — Дону Хуану де Тенорио и Дону Мигелю де Манара — по-разному завершим жизненный путь: один умер, как нераскаявшийся грешник, другой раскаялся и замаливал грехи в основанном им же странноприимном доме),

5. Шпет Г.Г. Сочинения. СПб.: Правда, 1989. С. 456-457.

6. Багно В.Е. Дон Жуан // [Электронный ресурс]: История зарубежной литературы. Литература Западной Европы XVII века. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/bagno-don-zhuan.htm>.

7. Леви-Стросс. Структурная антропология. М.: Эксмо-Пресс, 2001. С. 427.

8. Погребная Я.В. О концептах мифопоэтического и некоторых принципах их идентификации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (22). Ч. 1. С. 152.

9. Погребная Я.В. О концептах мифопоэтического и некоторых принципах их идентификации// Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (22). Ч. 1. С. 150–154.

10. Лосев А.Ф. Философия имени. М.: Академический проект, 2009. С. 92.

а также ранний испанский романс о юноше, осквернившем прах, выступающий генетическим источником легенды. Таким образом, каждая новая интерпретация содержит интертекстуальный отсыл к предшествующим, обретая смысловую многозначность.

В начале XXI века, причем, не только в контексте постмодернизма, концепция мимесиса приобретает очевидную двойственность: искусство не только отражает действительность, но и отражает собственно искусство, актуализированное не только в синхроническом, но и диахроническом аспектах. Интертекстуальность перерастает статус художественного приема, становясь неотъемлемым смысловым компонентом нового художественного произведения. Эти обстоятельства приводят к актуализации «вечных образов», в том числе и образа Дон Жуана, интертекстуальных по своей природе, наделенных памятью многочисленных художественных контекстов, в которых они ранее функционировали. Одна из последних интерпретаций образа Дон Жуана вполне закономерно осуществлена современным итальянским писателем А. Барикко в 2013 в рамках художественно-просветительского проекта «Save the Story».

Интерпретация образа Дон Жуана в версии А. Барикко подчеркнута ориентирована не на первоисточники, к которым генетически всходят все версии образа — романс и ассимилировавшую его легенду, а на литературные обработки фольклорного материала. В дополнении «От издателя», которым завершается интерпретация А. Барикко, автор предлагает литературный гид по художественным интерпретациям образа Дон Жуана, вспоминая и легенду о Доне Хуане — придворном кастильского короля Педро Жестокго (годы правления: 1350–1369), комедию Тирсо де Молина, и комедии Карло Гольдони и Жана Батиста Мольера, и оперу Вольфганга Амадея Моцарта, и «Дневник оболстителя» (1843) датского философа Сьерена Кьеркегора (1813–1855) и фильм с участием Бриджит Бардо фильм Роже Валима «Дон Жуан в юбке», 1973). Барикко вспоминает, что во время представления пьесы Гольдони разворачиваемый Лепорелло донжуановский список соблазненных женщин был такой длины, что тот накрывал зрителей. Барикко приглашает читателей к диалогу, называя самые известные и оригинальные версии образа Дон Жуана, и предполагает, что новые читательские интерпретации последует за его «Дон Жуаном», который пробудит в читателях вдохновение и побудит их к созданию новых интерпретаций «вечного образа». «Надеемся, что и этот «Дон Жуан», которого вы держите в руках, будет далеко не последним», — так завершает свою книгу Алессандро Барикко<sup>11</sup>.

В своем пересказе, предназначенном для читателей-подростков, прекрасно проиллюстрированном современным итальянским художником Алессандро Маира Накарром, Алессандро Барикко суммирует самые известные версии легенды о Дон Жуане, предлагая своеобразный путеводитель по парадигме интерпретаций вечного образа в мировой литературе. Барикко отказывается от безоговорочного осуждения героя, принятого в литературе классицизма и Просвещения, отказывается и от принципа романти-

ческой реабилитации героя, введенного в мировую литературу Гофманом, который, по-своему интерпретировав оперу Моцарта-Да Понте, увидел в Дон Жуане романтического героя, ищущего на земле, в течение земной жизни недостижимый небесный идеал, и, конечно, обреченного на вечные разочарования, поскольку идеал пребывает в мире мечты и не может быть достигнут на земле. Барикко показывает героя-философа, который любит идею женщины, женщину вообще, причем, «так, что не способен век любить одну из них»<sup>12</sup>. Герой Барикко влюблен в женственность, которая присуща в разных формах каждой женщине, он влюблен во всех женщин сразу. Таким образом, Барикко сообщает объекту поисков героя статус абстракции, идеи, тем самым, подчеркивая, стремление обладать идеей во множестве ее материальных воплощений, конкретных персонификаций в образах конкретных женщин, никогда не может достичь полноты и исчерпанности. Лепорелло, разворачивая перед Донной Эльвирой список своего хозяина, цитирует арию Лепорелло из оперы Моцарта, называя число тысячи и три. При этом список будет пополняться, пока Дон Жуан жив. Герой Барикко лишен романтической тоски по недостижимому идеалу, ему неизвестно разочарование, стремление обладать женственностью как таковой во множестве ее разнообразных проявлений — это способ его экзистенции, это онтология Дон Жуана, прочитанная в самом пересказе вне морали.

Барикко сохраняет в своем пересказе традиционных участников донжуановского сюжета: это прекрасная Донна Анна, ее суровый отец Командор, оскорбленный жених Дон Оттавио, веселый слуга Дон Жуана — Лепорелло, это безнадежно влюбленная в Дон Жуана Эльвира, неотвязно преследующая его, впрочем, Дон Жуана преследуют и братья Донны Эльвиры, и жених Донны Анны, и разбойники, и полиция. И в донжуановском списке в пересказе Барикко, о котором поет в знаменитой арии Лепорелло в опере Моцарта, есть и чужие невесты, и жены, и знатные сеньоры и простые служанки. И все же Дон Жуан Барикко совсем особенный, он не похож ни на одного из своих предшественников. И если сюжет «Дон Жуана» Барикко сопоставим с драмой Мольера или оперой Моцарта, то главный герой в этой короткой истории из девяти частей другой. У Дон Жуана, по версии Барикко, есть один самый существенный и важный дар, сообщающий ему неотразимость. Его Дон Жуан — не поэт, «импровизатор любовной песни», как герой Пушкина, не романтический искатель, как у Гофмана или А.К. Толстого, не хладнокровный безбожник, как в новелле П. Мериме. Своим рационализмом и логичностью он чем-то напоминает Дон Жуана Мольера, который на вопрос Лепорелло о том, верит ли он в Бога и Провиденье, отвечает: «Я верю, друг мой Лепорелло, что дважды два четыре, а дважды четыре восемь»<sup>13</sup>. Но Дон Жуан Барикко не обличает общественное лицемерие, наря-

11.  
12.

Барикко А. Дон Жуан. М.: Астрель; Corpus, 2013. С. 100.  
Барикко А. Дон Жуан. М.: Астрель; Corpus, 2013. С. 29.

дившись в монашескую сутану и прикинувшись праведником, как герой Мольера. Самый главный его талант — это уйти неожиданно, внезапно раствориться в пространстве, без объяснений и обещаний. «Это у него получалось отменно — уходить. Тут ему равных не было», — пишет Барикко о своем герое<sup>14</sup>. И оказывается, что именно это приводит женщин, которые хотят строить и развивать отношения, которые всегда смотрят в будущее, в недоумение, именно это их настолько поражает и удивляет, что заставляет искать с Дон Жуаном новых встреч, требовать объяснений. Дон Жуан и плененные им сеньоры и сеньорины, служанки и пастушки, крестьянки и графини, всего две тысячи и шесть десятков с половиной, как сообщает список дотошного Лепорелло, живут в разных временных измерениях. Дон Жуан живет только настоящим моментом, по версии Барикко, он даже свою смерть откладывает всего на сутки, когда приглашает братьев оставленной им Доны Эльвиры, полицию, дон Оттавио — обманутого жениха Донны Анны, который должен бы отомстить за смерть будущего тестя — Командора, но слишком труслив и нерешителен, для того, чтобы это сделать, и даже статую Командора к себе во дворец одновременно, чтобы испытать судьбу, проверить так ли неизбежна его смерть, если все вокруг ее желают. А вот плененные Дон Жуаном дамы живут в прошлом, вспоминая те дни, когда непостоянный возлюбленный был с ними, или в будущем, надеясь завтра его вернуть и привязать к себе навсегда. С женщинами Дон Жуан может встретиться в пространстве, но не во времени. Но вот с миготом смерти может. Приглашенная им статуя Командора приходит в назначенный час и своим каменным пожатием увлекает героя, никогда не знавшего страха и не испытывавшего его даже в миг встречи с призраком убитого им Командора, в миг, когда он посмотрел в глаза собственной смерти, в саму преисподнюю. Дон Жуан, впрочем, однажды признался Лепорелло, что боится только одного — скуки.

После смерти Дон Жуана скука воцарилась в мире. Так утверждает Барикко в эпилоге к своей истории: Донна Анна, обманом соблазненная Дон Жуаном, который пришел к ней в маске, выдав себя за ее жениха (с этого начинается история), так и не стала женой Оттавио. Она бесконечно откладывала свадьбу, и дон Оттавио прождал всю жизнь, впрочем, он не страдал, потому что умел только это — ждать. Лепорелло попытался найти себе нового хозяина, но не сумел: со всеми ему было скучно. Тогда он удалился в деревню и стал бесконечно перечитывать список женщин, сраженных обаянием Дон Жуана, произнося их имена, «как названия дальних стран, в которых хочется побывать», но без Дон Жуана Лепорелло сделался домоседом.

Роман завершается обращением к сыну, а через него к читателям, желающим извлечь моральный смысл из рассказанной Барикко истории, затем автор предлагает дополнение «От издателя» — литературный гид по художественным интерпретациям образа Дон Жуана, вспоминая и легенду о Доне Хуане — придворном кастильского короля Педро Жестокого (годы правления: 1350–1369), и комедию Тирсо де Молина, и комедии Карло Гольдони и Жана Батиста Мольера, и оперу Вольфганга Амадея Моцарта,

и «Дневник обольстителя» (1843) датского философа Сьерена Кьеркегора (1813–1855) и фильм с участием Бриджит Бардо. Барикко вспоминает, что во время представления пьесы Гольдони Лепорелло разворачивал список такой длины, что тот накрывал зрителей. Барикко приглашает читателей к диалогу, называя самые известные и оригинальные версии образа Дон Жуана, и предполагает, что новые читательские интерпретации последуют за его «Дон Жуаном», который пробудит в читателях вдохновение и побудит их к созданию новых интерпретаций «вечного образа». «Надеемся, что и этот «Дон Жуан», которого вы держите в руках, будет далеко не последним», — так завершает свою книгу Алессандро Барикко.

А. Барикко показал героя имморального, лишённого рефлексии, героя, живущего только настоящим моментом. При этом, витализм Дон Жуана в самом пересказе А. Барикко представлен без моральной оценки его действий. Моральные сентенции автор вынес за скобки своей интерпретации в «Эпилог». Мораль в истории Барикко особая: писатель посвящает свою версию истории о великом соблазнителе сыну Самуэлю, и последние слова в повести звучат, как вопросы, обращённые к читателю и дающие ответ на вопрос, почему уже шесть столетий в мире, в жизни, в искусстве и в литературе не угасает интерес к образу Дон Жуана: ««Наверное, потому что в похождениях Дон Жуана кроется дорогой нашему сердцу вопрос, о котором мы не хотим забывать. А вопрос такой: виноваты ли мы в том, что наши желания причиняют боль другим людям? Или наши желания всегда безобидны, и мы вправе их исполнить? Вопрос непростой. Можно прожить всю жизнь и напрасно искать на него ответ»<sup>15</sup>.

Пересказ наиболее известных интерпретаций образа Дон Жуана, основанный на воссоздании их полного персонажного состава, предпринятый А. Барикко, основан на максимальном лишении героя каких-либо индивидуализирующих образ черт. Дон Жуан Барикко это и не характер, поскольку он лишен всякой социальной детерминированности. Барикко представляет образ как феноменологически очищенный, как идею самого желания, как и объект поисков самого Дон Жуана — это сама идея женственности. Таким образом, в пересказе Барикко действуют не герои, а абстракции, поэтому и сам Дон Жуан ничего не говорит о себе, его историю пересказывает Лепорелло. Конфликт в пересказе Барикко представлен как общий абстрактный конфликт между желанием человека осуществить свое желание, и теми ограничениями, которые мораль и нравственность ставят на пути осуществления желания. Барикко максимально обобщил образ Дон Жуана, представив его как человека хотящего, и максимально обобщил образы всех соблазненных Дон Жуаном женщин, сведя все имена и судьбы в беско-

13.  
14.  
15.

Мольер Ж.Б. Дон Жуан, или Каменный гость // [http://lib.ru/MOLIER/molier2\\_1.txt](http://lib.ru/MOLIER/molier2_1.txt)  
Барикко А. Дон Жуан. М.: Астрель; Corpus, 2013. С. 26.  
Барикко А. Дон Жуан. М.: Астрель; Corpus, 2013. С. 94.

нечном донжуановском списке к одной идее — Женщине вообще. Но воплощаясь в конкретных образах героинь: Эльвиры, Доны Анны, идея женственности персонифицируется, обретает конкретность, то есть именно то, что новому Дон Жуану не интересно, поэтому диалог для него невозможен, а мораль не существует, и жизнь теряет смысл (Дон Жуан говорит о скуке), когда желания нельзя осуществить. Дон Жуан в интерпретации Барикко — это не человек, которому присуще хоть что-то человеческое, поэтому он и не боится смерти. Мораль в пересказе Барикко гораздо глубже и философичнее, чем просветительское осуждение развратника, ведущего несправедный образ жизни. Барикко показал героя, который аморален потому, что воплощает одно желание обладания, и эта подчиненность жизни желанию лишает героя всего человеческого. Интерпретация Барикко глубоко дидактична, но ее дидактичность реализуется не в прямом осуждении, не в открытом морализаторстве, а в обращенности к подросткам, современной молодежи общества потребления, которое возводит в абсолют желание потреблять, нивелируя моральную сторону такого образа жизни.

Новое прочтение образа Дон Жуана, предпринятое А. Барикко, таким образом, суммирует просветительские, романтические и постромантические интерпретации образа Дон Жуана, с одной стороны, сообщая главному герою статус философской абстракции, с другой, давая даже такому максимально обобщенному и абстрактному прочтению образа собственно этическую оценку, утверждая необходимость моральной оценки героя, отчасти дезавуированной романтиками и их последователями.

## Рекомендованная литература

### Источники

1. Барикко А. Дон Жуан. — М.: Астрель; Corpus, 2013. — 104 с.
2. Мольер Ж.Б. Дон Жуан, или Каменный гость // [http://lib.ru/MOLIER/molier2\\_1.txt](http://lib.ru/MOLIER/molier2_1.txt).
3. Багно В.Е. Дон Жуан // [Электронный ресурс]: История зарубежной литературы. Литература Западной Европы XVII в. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/bagno-don-zhuan.htm>
4. Леви-Стросс. Структурная антропология. — М.: Эксмо-Пресс, 2001. — 512 с.
5. Лосев А.Ф. Философия имени. — М.: Академический проект, 2009. — 300 с.
6. Погребная Я.В. О концептах мифопоэтического и некоторых принципах их идентификации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, — 2013. — № 4 (22). — Ч. I. — С. 150–154.
7. Погребная Я.В. Именованье Дон-Жуана как способ идентификации героя // Web of Scholar. 2016. — № 4 (4). — С. 23–25.
8. Погребная Я.В. Типология интерпретаций образа Дон-Жуана // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 9–1 (63). — С. 41–45.
9. Погребная Я.В. «Дон Жуан» А. Барикко как компендий интерпретаций «вечного образа» // Содружество. Российско-китайский журнал. Ежемесячный научно-практический журнал. — №16/2017. В 2-х ч. Ч. 2. — С. 37–43. [http://rf-china-science.ru/wp-content/uploads/2017/08/RF-China\\_июль\\_журнал\\_2\\_часть-15.pdf](http://rf-china-science.ru/wp-content/uploads/2017/08/RF-China_июль_журнал_2_часть-15.pdf).
10. Шпет Г.Г. Сочинения. — СПб.: Правда, 1989. — 604 с.

### Методические рекомендации

1. Раскрыть первый вопрос семинара необходимо концептуально: нужно показать и проиллюстрировать примерами основные способы художественной интерпретации образа Дон-Жуана в мировой культуре и показать методы установления идентичности образа, выделив концепт имени героя как смыслообразующий. С этой целью необходимо обратиться к работам А.Ф. Лосева (Философия имени. — М.: Академический проект, 2009. — 300 с.), Г.Г. Шпета (Сочинения. — СПб.: Правда, 1989. — 604 с.). Способ установления идентичности героя, находящийся в русле русской философской концепции имяславия, возможно дополнить семиотическими методами и приемами, обратившись к исследованиям К. Леви-Стросса и его концепции мифемы как слова мифа (Леви-Стросс. Структурная антропология. — М.: Эксмо-Пресс, 2001. — 512 с.). Тот же метод идентификации образа предлагает в своих работах Я.В. Погребная (О концептах мифопоэтического и некоторых принципах их идентификации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2013. — № 4 (22). Ч. I. — С. 150–154; Именование Дон-Жуана как способ идентификации героя // Web of Scholar. — 2016. — №4 (4). — С. 23–25).
2. При подготовке ответа на второй вопрос необходимо обратиться к истории образа в мировой культуре, выделить основные способы интерпретации образа, соответствующие глобальным литературным эпохам: классицизму и Просвещению, романтизму, реализму, модернизму. Составить историю интерпретаций образа и систематизировать их типологически поможет исследование В.Е. Багно, в котором собраны и откомментированы основные литературные версии образа (Багно В.Е. Дон Жуан // [Электронный ресурс]: История зарубежной литературы. Литература Западной Европы XVII века. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/bagno-don-zhuan.htm>). Помощь в составлении типологической характеристики образа окажет статья Я.В. Погребной (Типология интерпретаций образа Дон-Жуана // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 9–1 (63). — С. 41–45.)
3. При подготовке ответа на третий и четвертый вопросы семинара следует пользоваться материалами, представленными в сопроводительной статье, а также в статье Я.В. Погребной «Дон Жуан» А. Баррико как компендий интерпретаций «вечного образа» («Содружество». Российско-китайский журнал. Ежемесячный научно-практический журнал. № 16/2017. В 2-х частях. — Ч. 2. — С. 37–43. [http://rf-china-science.ru/wp-content/uploads/2017/08/RF-China\\_июль\\_журнал\\_2\\_часть-15.pdf](http://rf-china-science.ru/wp-content/uploads/2017/08/RF-China_июль_журнал_2_часть-15.pdf)).

### Задания для контроля владения компетенциями

1. Составьте типологическую характеристику интерпретаций образа Дон-Жуана в мировой литературе. Сопроводите ответ краткими историко-литературными комментариями. Ответ представьте в виде таблицы.
2. Выделите интертекстуальные источники интерпретации образа Дон-Жуана в романе А. Баррико.
3. Определите роль авторского послесловия к интерпретации образа Дон-Жуана.
4. Определите жанровую принадлежность интерпретации образа Дон-Жуана в версии А. Баррико.
5. Объясните, почему именно эти, а не иные версии образа Дон-Жуана, А. Баррико привел в литературном гиде к своей интерпретации образа.

### Инновационные творческие задания

1. Составьте комментарий и примечания к интерпретации образа Дон-Жуана в произведении А. Баррико.
2. Составьте ответ на вопрос, почему интерпретация образа Дон-Жуана предназначена А. Баррико для читателей-подростков, а послесловие обращено к сыну писателя.
3. Предложите свое произведение для литературной обработки в проекте «Save the story». Свой выбор обоснуйте.

---

ТЕМА 6.

## **ПРОБЛЕМА ТЕРРОРИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

---

### **РОМАН ДЖ. АПДАЙКА «ТЕРРОРИСТ» И ПЬЕСА С. МРОЖЕКА «ПРЕКРАСНЫЙ ВИД»**



**Форма занятия:** занятие-дискуссия

**Формы учебной деятельности магистрантов:** индивидуальные и коллективные, реферирование СМИ, составление цитатной выборки, отработка приемов ораторского мастерства.

**Методы литературоведческого исследования:** сравнительно-исторический, историко-литературный, историко-функциональный.

#### **Вопросы для обсуждения**

1. Терроризм как реальная угроза человечеству. Знание психологии террориста как гарантия успешного сопротивления терроризму и предупреждения террористической угрозы.
2. Проблема терроризма в современной мировой литературе. Образ террориста. Способы раскрытия психологии террориста.
3. Образ террориста в реалистическом романе Дж. Апдайка «Террорист»: причины обращения молодого человека в террориста, способы противодействия и проблема их результативности.
4. Образ террориста в модернистской абсурдистской драме С. Мрожека «Прекрасный вид»: разоблачение идеологии терроризма.

## **МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ Проблема разоблачения терроризма в социально значимом романе Дж. Апдайк «Террорист»**

Джон Апдайк (1932–2009) — признанный классик американской литературы, автор 23 романов, сборников рассказов, эссе, стихотворений. Культовым романом Дж. Апдайк стал роман «Кентавр» (1963), построенный на пересечении античной мифологии и современной американской реальности. Местом действия большинства романов писателя выступают маленькие американские города, а героями — типичные представители среднего класса. Таков герой пяти романов о Кролике (прозвище героя Гарри Ангстрема): «Кролик, беги» (1960), «Кролик вернулся» (1971), «Кролик разбогател» (1981), «Кролик успокоился» (1990), «Воспоминания о Кролике» (2001). В романе «Супружеские пары» (1968) раскрывается психология американского обывателя и этическая и эстетическая пустота его внутреннего мира: сюжет романа образует история нескольких адюльтеров, которая и составляет содержание жизни героев, причем, финал романа показывает, что в новых жизненных обстоятельствах, в которые попадает новая супружеская пара, возникшая в результате распада двух предыдущих, история начнется заново. В романе «Переворот» (1978) ощущается сильнейшее влияние В. Набокова, а один из героев носит фамилию Сирий (жена писателя была слушательницей курса В.В. Набокова по литературе и на всю жизнь сохранила сообщенное ей Набоковым понимание назначения литературы<sup>1</sup>). В романе создается вымышленный мир — некая африканская страна Куш, находящаяся под властью диктатора псевдолевых убеждений. Повествование ведется от первого лица и представляет собой воспоминания успешно эвакуированного и доживающего свои дни в покое и достатке диктатора. Его страна лишена ресурсов, в Куше нет воды, люди ведут нищенский полудиккий образ жизни, сострадание здесь соседствует с бедой. Именно эта страна становится полем для проведения глобального эксперимента — построения коммунистического государства без какой-либо помощи — гуманитарную помощь, которую прислали американцы диктатор Элледу велит сжечь на границе, сопровождающий гуманитарный груз американец предпочитает погибнуть вместе с привезенной помощью. Правление диктатора завершается революцией, после которой страна теряет независимость, но становится частью глобального американизированного мира, в котором торжествуют потребительские идеалы, но утрачивается национальная идентичность. В такой рай попадает диктатор после

1.

См.: Дж. Апдайк. Дань уважения. // В кн. «Классик без ретуши». Сост. Н. Мельников. М.: Новое литературное обозрение. 2000, 1002 с. [http://www.xliby.ru/literaturovedenie/klassik\\_bez\\_retushi/p3.php#metkadoc80](http://www.xliby.ru/literaturovedenie/klassik_bez_retushi/p3.php#metkadoc80).

своего паломничества к отрубленной голове казненного им правозащитника, которая пророчит в отдаленных горах. Секрет пророчащей головы раскрывается, впрочем, чрезвычайно просто: чудо возникло в результате хитроумного трюка КГБ, которым руководит полковник Сирина. Вводя в роман один из универсальных символов культуры, актуализированный в XX веке романом А. Мердок (1919–1999) «Отрубленная голова» (1961), Дж. Апдайк обыгрывает его иронически, предлагая реалистическое объяснение мифологического символа, который умело эксплуатируется политическими конъюнктурщиками. Ирония усугубляется введением персонажа, носящего фамилию, повторяющую псевдоним В.В. Набокова, который неоднократно подчеркивал свое неприятие СССР и репрессивных методов управления его бывшей родиной. Город потребительского изобилия, в который попал Эллену — кока-колой, рекламой, обнаженными девушками на роликах и обилием ярких и броских товаров. Бедствия, голод, нищета и болезни ушли, но вместе с ними ушло и нечто важное, что стремился сохранить диктатор — национальная идентичность его народа, которая была трагически неотделима от его несчастий и бедственного существования.

Роман «Бразилия» (1994) представляет собой новое прочтение легенды о Тристане и Изольде (в романе Триштан и Изабель), история встреч и расставаний, бегства и возвращения героев перенесена в мир Бразилии, а бегство героев в глубь страны становится не просто перемещением в пространстве, но и движением в прошлое, в этом первобытном архаическом мире герои меняются обликами: Триштан возвращается в мир цивилизации белым человеком, в то время как кожа его жены чернеет. Причем, эта перемена меняет отношение мира к любви героев, которая перестает быть запретной: Триштан и Изабель начинают вполне respectable жизнь. К сюжету легенды Апдайк добавляет мотив инцеста: возможно, Триштан и Изабель — брат и сестра, у отца Изабель была в юности связь с матерью Триштана. Именно этим объясняется исключительность любви и привязанности героев друг к другу в романе Апдайка.

Роман «Террорист» (2006) — предпоследний из написанных писателем. Обращение к проблеме терроризма, как насущной проблеме современности, продиктованное необходимостью понять истоки терроризма и философию террориста, лишний раз подтверждает статус Дж. Апдайка как социально значимого писателя, формирующего общественное мнение и привлекающего внимание общества к важнейшим и сложнейшим проблемам современности, требующим разрешения.

Противоречивость и динамичность — вот два онтологических качества, характеризующих современное состояние мира. Объективным фактором развития современного мира выступает его глобализация, то есть все большая экономическая, политическая, культурная и религиозная интеграция стран и регионов. Глобализация неизбежно ведет к преодолению различий, к унификации дифференцированных сущностей, и не менее неизбежно и объективно порождает и стимулирует процессы автономиза-

ции, деинтеграции и идентификации. Таким образом, современному миру свойственна глобальная противоречивость, реализуемая и как историческая данность и как историческая перспектива: современный мир предстает в виде гаммы решений, спектра возможностей и вероятностей, в нем отсутствует некоторый единый, общий план развития и единое направление движения и развития. Современные ученые И. Пригожин и И. Стенгерс, рассматривающие современный мир как глобальную самоорганизующуюся систему, в которой действуют как факторы, ее стабилизирующие, центробежные, так и аттракторы — факторы дестабилизирующие, центростремительные, причем, обоим факторам свойственна динамичность, оба задают вектор развития мира, но придают этому вектору разное направление. «По своему характеру наша Вселенная плюралистична, комплексна. Структуры могут исчезать, но могут и возникать. Одни процессы при существующем уровне знаний допускают описание с помощью детерминированных уравнений, другие требуют привлечения вероятностных соображений», — указывают исследователи<sup>2</sup>. Априори существующая диалектичность мира и обусловленная ею динамичность сообщает любому противоречию возможность крайнего обострения и обретения, таким образом, статуса антагонистичного. Именно таким образом вследствие обострения антиглобалистских тенденций, из стремления к сохранению идентичности, как политической, экономической и культурной независимости, возникает крайнее обострение противоречий между глобализацией и автономизацией, ведущее, в числе прочих факторов более частного характера к появлению и распространению международного терроризма.

Характеризуя современный терроризм, А. Усупова подчеркивает: «Современный терроризм — сложное, многоаспектное и крайне негативное социально-политическое явление, вышедшее за рамки национальных границ отдельных государств и превратившееся в масштабную угрозу для безопасности всего мирового сообщества»<sup>3</sup>. Столкновение идеологических, мировоззренческих, этнических, религиозных, национальных, территориальных позиций в «открытом» и развивающемся мире неизбежно, но в случае трансформации этих столкновений в стадию открытой конфронтации, войны и террора, само существование мира оказывается под угрозой. Причем, именно эти объективно существующие противоречия, выступают одновременно источником развития и обновления мира, с одной стороны, и угрозой для будущего существования, с другой. Терроризм возникает из искусственного и целенаправленного обострения этих противоречий на уровне индивидуального и группового сознания. А.А. Коро-

2.

Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. С. 49.

3.

Усупова А. Терроризм как главная угроза современной цивилизации/ <http://articlekz.com/article/8361>.

лев, анализируя идеологические истоки терроризма как психологического феномена, подчеркивает, что «идеологические мотивы окрашиваются, определяются либо органически вплетены в «коллективное бессознательное»<sup>4</sup>. Таким образом, терроризм, отгалкиваясь от конкретных социально-исторических обстоятельств, обращается к архаической мифологической идеологеме коллективного бессознательного «свой-чужой», адаптируя к новым историческим и экономическим условиям и наполняя актуальным современным содержанием: утверждением национальной, этнической, религиозной, культурной, лингвистической идентичности, как указывает А.А. Королев: «Даже если терроризм подавлен силой, это еще не значит, что надо праздновать победу. Остается питательная среда, а именно: разные целевые установки, несовместимость мировоззрений, различные жизненные позиции, стремление добиться социальной справедливости для униженных и обездоленных слоев общества»<sup>5</sup>. Современные исследователи феномена терроризма объясняют трудности борьбы с ним неизученностью психологической природы этого явления. Прошедший Анголу, Афганистан и многие другие «горячие точки» Д.В. Ольшанский приходит к такому выводу: «Отечественные спецслужбы выступают в роли «догоняющих», причем, догнать террористов им удастся далеко не всегда. Почему? Ответ до банальности прост: потому что они очень плохо знают психологию террориста»<sup>6</sup>.

Как психологический феномен терроризм, равно как и сам образ террориста, не могли не привлечь внимание писателей и художников, создавших произведения искусства, могут помочь разобраться в психологии террориста, а, следовательно, лучше вооружить общество в борьбе с террористической угрозой. Анализируя роман Дж. Апдайк «Террорист» (2006), Дина Суворова так формулирует идеологическую задачу, которую ставил перед собой писатель: «Апдаик в этом романе, очевидно, пытается понять, как формируется психология террориста»<sup>7</sup>. Открывая эфир передачи, посвященной проблеме терроризма в современной художественной литературе, Александр Генис справедливо подчеркнул: «Террор бросает вызов не только нашей цивилизации, но и нашему искусству. Оно вынуждено решать своими, художественными средствами ту же задачу, которая стоит перед всей планетой: понять врага»<sup>8</sup>. Английский писатель Грэм Грин (1904–1991) в романе «Комедианты» (1966, экр. 1967), американский писатель и публицист Джон Апдаик (1932–2009) в романах «Переворот» (1978) и «Террорист» (2006), австралийский писатель Джон Кутзее (р.1940, лауреат Нобелевской премии по литературе 2003 года) в романе «Жизнь и время Михаэля К.» (1989), отечественный писатель Дмитрий Быков (р.1965) в романе «Эвакуатор» (2005) создают, обобщая явления и акты действительности в статус художественного образа, модель террористически управляемого мира.

Г. Грин обращается к конкретным историческим фактам, воспроизводя в романе «Комедианты» период установления на Гаити террористичес-

кого режима Франсуа Девалье, опиравшегося на ультраправую организацию — тонтон-макутов. Действие романа Джона Кутзее происходит в ЮАР в период вооруженной борьбы против режима апартеида. Действие романа Дж. Апдайка «Террорист» происходит в США после трагедии 2001 года в трущобах мегаполиса, где вырос и получил школьное образование Ахмад Маллой — сын ирландско-американской художницы и египтянина, который скоро покинул семью. Ахмад видит, что у него и его сверстников нет будущего, но не находя ни у кого понимания и тоскуя без отца, в конце концов оказывается в мечети, где не столько приобщается к богу, сколько находит возможность почувствовать свою значимость и нужность кому-то, обрести осмысленность существования, примкнув к террористической группировке, члены которой убеждены в том, что борются за свои гражданские права и восстановление справедливости. Строя таким образом сюжет романа, Апдайк показывает, как формируется психология террориста, каковы причины обращения молодежи к терроризму. В романе Д. Быкова «Эвакуатор» и Дж. Апдайка «Переворот» создается условный мир. Апдайк моделирует в романе некую засушливую бедную африканскую страну Куш, которой правит военный диктатор Эллелу, настолько фанатично приверженный левой идеологии, что получив гуманитарную помощь от США, он предпочитает сжечь продукты, только потому что помощь прислал идеологический враг, хотя народ в Куше голодает, дети умирают от истощения и болезней, экономика страны в упадке и самостоятельно Куш едва ли сумеет преодолеть трудности. Дмитрий Быков в романе «Эвакуатор» показывает мир, находящийся на грани катастрофы, людей, которые настолько доведены до отчаяния постоянной террористической угрозой и взрывами в больших магазинах, кинотеатрах, общественных местах, что они готовы бежать не только из своей Отчизны, но и со своей планеты, обреченной на уничтожение. Но даже условный, вымышленный мир в антиутопии Дж. Апдайка и Москва, уничтожаемая террористами, в романе Д. Быкова при всей своей обобщенной условности тем не менее выступают предельно концентрированным гиперболически-гротескным отражением и художественным переживанием реальности.

Чертой типологического сходства во всех реалистических произведениях, художественно разрабатывающих и психологически исследующих

4. Королев А.А. Террор и терроризм: психологическое и идеологическое измерения: история и современность. М.: Московский Гуманитарный университет, 2008. С. 6.
5. Королев А.А. Террор и терроризм: психологическое и идеологическое измерения: история и современность. М.: Московский Гуманитарный университет, 2008. С. 4.
6. Ольшанский Д.В. Психология терроризма. СПб.: Питер, 2002. С. 5.
7. Суворова Д. Разгадка одна – безблагодатность. 21 августа 2009 года. <http://booknik.ru/today/fiction/a-razgadka-odna-bezblagodatnost/>.
8. Генис А. Поверх барьеров. «Террорист» Джона Апдайка. 6 июня 2006года. Радио свобода. <http://www.svoboda.org/content/transcript/160366.html>.

феномен терроризма, выступает условность, безликость образа самого террориста. В романе «Комедианты» Г. Грина тонтон-макуты носят темные очки даже ночью, они стремятся быть похожими друг на друга, стремятся подчеркнуть свое сходство и всячески скрыть различия. Среди них не выделяется ни один герой, Браун с трудом пытается запомнить их фамилии, к тому же фамилии, так, как форма и темные очки, свободно перемещаются от одного героя к другому: вместо одного тонтон-макута в роли угрожающего карателя завтра явится другой с тем же именем — функция террора поглощает человеческую личность, превращая человека в исполнителя функции и только.

Юный Ахмад — герой романа Апдайк «Террорист» — мечтает стать частью воинства Аллаха, бороться за чистоту духа с миром наживы, разврата, навязчивой рекламы, заставляющей приобретать множество ненужных вещей, то есть с современным обществом потребления американско-европейского образца, которое убивает, по мнению Ахмада, в человеке Бога. При этом себя Ахмад осознает не самостоятельным человеком, а частью превосходящего его целого — частью великой армии праведников, готовых к джихаду. Ахмад не знает, какова будет его миссия во время священной войны, не знает, когда его призовут, но живет только ожиданием этой минуты, отвечая на те вопросы, которые задают ему вербовщики, так, как его научили, так, как учат всех — способность самостоятельно мыслить и рассуждать теперь не нужны и более того вредны, Ахмад должен стать таким, как все. Оказавшись на конспиративной квартире перед совершением теракта, Ахмад понимает, что несколько людей жили тут до него, однако в комнате нет никаких следов их пребывания, по которым можно было бы идентифицировать их индивидуальность, и сам Ахмад таких следов не оставит: «Ахмад рад, что в этой надежной комнате нет никаких следов его пребывания. Он чувствует, что здесь он разряжается перед предстоящим резким подъемом сил, взрывом быстрым и мощным, как мускулистый белый конь Барак»<sup>9</sup>. Когда вербовщик передает Ахмаду последние наставления, тому кажется, что тот стоит и смотрит на него, «как он сам стоял над червем и жуком»<sup>10</sup>. Ахмад превращается в орудие совершения теракта, он утрачивает не только индивидуальность, но саму принадлежность к человеческому роду, поэтому мысленно уподобляет себя священному коню пророка, червю, жуку. В романах Дж. Кутзее и Дм. Быкова терроризм вообще представлен как некоторое неперсонифицированное явление: взрывы и убийства происходят постоянно, но парадоксальным образом никто и не пытается установить, кто собственно творит беззаконие, от кого исходит произвол: террористы безлики, выступая только как проводники террора как деструктивной идеологии.

В интервью журналу «Шпигель», посвященному роману «Террорист» (от 28.08.2006), признанный классик американской литературы Джон Апдайк, отвечая на вопросы журналиста, стремится объяснить, почему террорист в его романе показан не как состоявшийся характер, а показан в ста-

новлении и в динамике<sup>11</sup>. Писатель подчеркивает, что причиной, заставившей его выбрать темой нового романа терроризм послужила трагедия 11 сентября 2001 года. Апдайк был в это время в Нью-Йорке и переживал все события того как очевидец. А.И. Салов, рассматривая роман «Террорист» в контексте творческой эволюции Джона Апдайка как писателя-реалиста, подчеркивает два обстоятельства: во-первых, роман находится в парадигме устремленности писателя «к вечным темам: семья и взаимоотношения полов; одиночество и отчужденность человека; жизнь и смерть, вера и религия»<sup>12</sup>; во-вторых, в романе конкретно-историческое художественно отражается и философски осмысливается именно с позиций вечных человеческих ценностей: «Теракты 11 сентября 2001 года, — приходит к выводу исследователь, — импульс к отражению писателем важных исторических процессов, накладывающих отпечаток на индивидуальное сознание и общественное устройство»<sup>13</sup>. В этом процессе осмысления причин и истоков терроризма особенно важно установить идентичность личности террориста. Как подчеркивает журналист «Шпигель», стремящийся установить идентичность героя романа, террористы происходят не из социальных низов: «Взять хотя бы участников теракта 11 сентября: почти все они получили прекрасное образование и вовсе не жили в нищете»<sup>14</sup>. Герой романа Апдайка происходит из небогатой семьи, но вовсе не бедствует, более того, мать его — медсестра по профессии, по призванию художница и дизайнер, ориентирующаяся в тенденциях развития современного искусства и литературы. Он происходит, скорее, из богемной среды, наиболее космополитической и нравственно не строгой, то есть наименее подходящей для зарождения и развития радикальных взглядов. У матери Ахмада часто меняются возлюбленные, но на благополучии сына это никак не отражается: жизни Ахмада и Терри протекают параллельно, они никак не стесняют и не ограничивают свободы друг друга — Ахмад бывает в мечети, Терри проводит время с друзьями: «Моя мать слишком занята собой, чтобы интересоваться мною. Ей легче от того, что у меня постоянная работа, и я теперь делю с ней расходы. Но мы приходим и уходим из нашей квартиры как чужие», — говорит Ахмад, уже закончив школу и устроившись работать в фирму по перевозке мебели. Но, как ни парадоксально, нельзя говорить об

9. Апдайк Дж. Террорист. [http://www.libtx.ru/chitat/apdayk\\_dzhon/65643-terrorist/41.html](http://www.libtx.ru/chitat/apdayk_dzhon/65643-terrorist/41.html).

10. Апдайк Дж. Террорист. [http://www.libtx.ru/chitat/apdayk\\_dzhon/65643-terrorist/41.html](http://www.libtx.ru/chitat/apdayk_dzhon/65643-terrorist/41.html).

11. Апдайк Дж. «Это носится в воздухе». Интервью о романе «Террорист» журналу «Шпигель». 28.08.2006 // [http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items\\_19910](http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items_19910).

12. Салов А.И. Предпосылки обращения Джона Апдайка к теме терроризма // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». №5, 2012. С. 245-252.

13. Салов А.И. Предпосылки обращения Джона Апдайка к теме терроризма. // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». №5, 2012. С. 245-252.

14. Апдайк Дж. «Это носится в воздухе». Интервью о романе «Террорист» журналу «Шпигель». 28.08.2006. // [http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items\\_19910](http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items_19910).

отчуждении матери от сына: Терри интересуется обстановкой на работе Ахмада, сообщает ему о своих новых увлечениях, даже отчасти советуется относительно выбора, но чрезвычайно значимо для понимания отношений матери с сыном то обстоятельство, что о возобновлении связи с неким Лео она сообщает сыну в то утро, которое могло стать в их жизни последним, проведенным совместно. Более того, эти слова могли быть последними, которые она сказала сыну. Терри не может не отметить необычность поведения Ахмада в то утро, но слишком торопится и слишком занята собой, чтобы по-настоящему обратить на них внимание и придать им значение. Но при этом мать выполняет просьбу Ахмада прийти на выпускную церемонию, покрыв голову косынкой, чтобы не выглядеть, по словам Ахмада «распутницей». Хотя встретивший Терри наставник Ахмада Джек Леви не может не отметить перстни в больших камнях на ее пальцах и золотые и коралловые браслеты на руках, да и абстрактный рисунок на призванной подчеркнуть скромность косынке: «Мать и художница,» — иронически замечает Джек Леви, тем самым подчеркивая, что для Терри более важным идентифицирующим ее статус определением выступает именно второе. Уже в финале романа, когда Ахмад ведет свой грузовик в туннель навстречу гибели, Джек Леви, пытаясь остановить его, напомнит Ахмаду о матери, о том, каким горем для нее будет смерть сына и каким общественным испытанием репутация матери террориста-смертника, а проницательный Ахмад ответит: «Я никогда не был важен для моей матери, ... хотя, признаю, она выполняла свои обязанности, когда, на ее беду, я родился», кроме того, Ахмад иронически замечает, что теракт, возможно, принесет популярность ее картинам и кустарным украшениям и даже принесет ей коммерческий успех и небольшую славу.

Мать Ахмада, сравнивая его с одноклассниками, в самом деле, не должна по общим социальным и нравственным меркам испытывать тревогу: Ахмад хорошо учится, подрабатывает во время учебы в школе, сам оплачивает стирку и глажку безупречно белых рубашек (он стремится опрятностью и строгостью одежды выделяться среди неряшливых и фривольно разодетых одноклассников), после выпуска устраивается на работу, которую выполняет тщательно и ответственно, Ахмад не имеет вредных привычек, в отличие от большинства своих сверстников не употребляет и не сбывает наркотики, не состоит ни в какой молодежной банде, даже не встречается с девушками. Ахмад проводит вечера в мечети или дома, так что мать даже обеспокоена его отшельничеством и интересуется, почему у него нет подружки. Но Ахмад намерен хранить идеологическую и телесную чистоту. Правильный образ жизни Ахмада абсолютно не типичен для его сверстников — представителей самых разных народов, выходцев из городских низов, обитателей бедных городских окраин — будущих преступников, наркоманов, алкоголиков, проституток и сутенеров, маргиналов, словом, людей, у которых нет будущего. Именно их социальный статус программирует их будущее: и красавица и умница Джорилин, к которой Ахмад не равнодушен (он

однажды даже признается себе, что если бы не его миссия джихада, то он хотел жениться на Джорилин), становится проституткой, подающий спортивные надежды Тайленол (названный так его матерью-одиночкой в честь прописанного ей лекарства) — ее сутенером, причем, Джорилин отлично осознает, что выбора у нее не было: другая жизнь для нее не была возможной. Апдайк Место действия романа — некогда процветающий промышленный город Нью-Порт, теперь пришедший в упадок. В интервью «Шпигель» Апдайк характеризует этот город как типичный для американского востока: «Такие средние города, которые в прошлом были центрами промышленности, привлекали иммигрантов и процветали, по меньшей мере, на уровне менеджеров и чиновников, можно найти на востоке Америки повсюду. Сегодня они приходят в упадок, но народ в них продолжает жить, рождаются дети. И встает вопрос: что дальше, какие шансы у выходцев из этой среды, как им себя реализовать?»<sup>15</sup> Таким образом, акцентируя особую роль типических обстоятельств, социальной среды в формировании и становлении характера, Апдайк, как писатель-реалист, подчеркивает, что глубокая неудовлетворенность жизнью, отсутствие социальной и интеллектуальной перспективы выступают причинами не только подростковых преступлений, но и причинами терроризма как социального явления.

Обращение Ахмада к радикальному исламу детерминировано его отношением к действительности и самой действительностью. Американская действительность, жизнь угасающего промышленного города показаны с точки зрения Ахмада. «Перед его глазами — всеобщее разложение, разочарование и застой», — поясняет Апдайк в интервью причины обращения Ахмада в радикала, готового совершить теракт<sup>16</sup> [8]. В более позднем интервью «Ле Монд» Дж. Апдайк так объяснил причины выбора фокализации в романе: «Мне захотелось увидеть мир глазами молодого мусульманина, наивного и набожного. Я хотел — пусть даже единственный раз за свою писательскую жизнь — взглянуть на Америку не как *na alma mater*, а как на непристойную клоаку, полную гнили и секса»<sup>17</sup>. Угасающий город, в котором происходит действие романа, показан в исторической динамике: мы видим, как три поколения, стремящихся добиться изменения и улучшения жизни сменяли здесь друг друга: автор напоминает о революционных грозных выступлениях рабочих городских фабрик в начале XX века, затем Джек Леви, вспоминая о молодежных движениях битников и хиши 60-х годов, приходит к выводу, что это было время, когда молодежь вери-

15. Апдайк Дж. «Это носится в воздухе». Интервью о романе «Террорист» журналу «Шпигель». 28.08.2006. // [http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items\\_19910](http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items_19910).

16. Апдайк Дж. «Это носится в воздухе». Интервью о романе «Террорист» журналу «Шпигель». 28.08.2006. // [http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items\\_19910](http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items_19910).

17. Апдайк Дж. Америка как клоака. Интервью Le Monde, Франция. 09.01.2007. Записала Лайла Азам Занганех (Lila Azam Zanganeh) // <http://inosmi.ru/world/20070109/232062.html>.

ла, что может изменить мир и, в самом деле, добилась некоторой демократизации и либерализации жизни. В романе показано настоящее Нью-Порта, время, когда город деградировал экономически, социально и интеллектуально: фабрики закрылись, население убывает, когда-то процветающая, знаменитая школа стала просто временным приютом для будущих бандитов и проституток, для молодежи, у которой в этом городе не осталось иного будущего. Но при этом Апдайку важно подчеркнуть, что упадок и кризис переживает не только типичный средний промышленный город, а идеология общества потребления, утратившего иные стремления и ценности, кроме гедонизма и материального благополучия. В интервью журналу «Шпигель» Апдайк прямо указывает на то, что выхолощена сама «американская мечта», что ее достижение приводит к интеллектуальной и нравственной деградации человека: «Следовало бы задать себе вопрос: достаточно ли нам капиталистического рая, если все, в конечном счете, сведется просто к тому, что мы будем слишком много есть, смотреть слишком много телевизионных каналов, вообще иметь всего слишком много? И не будет ли вымирать тот тип человека, который ищет любви и переживаний, свободы и близости к природе, а на замену ему придет существо, торчащее в своей квартире и лишь потребляющее развлечения и пищу? Все, что в истории человечества было действительно значительным, подвержено этому процессу разложения»<sup>18</sup>. Нью-Порт, в котором происходит действие романа, предстает предельно обобщенной, концентрированной моделью современной Америки, выбравшей потребление и гедонизм целью и смыслом жизни и поэтому обреченной на деградацию и ставшей легкой мишенью для фанатичных носителей совсем не гедонистических идеалов, а идеологии, призывающей к самопожертвованию во имя Аллаха. Для Апдайка было чрезвычайно важно строго локализовать действие романа, и писатель добивается этого эффекта через введение реалистически достоверной, но при этом художественно значимой детали: пока Ахмад не достигнет 21 года, ему нельзя выезжать за рулем грузового транспорта за пределы штата — таково требование закона, и согласно этому требованию Ахмада могут остановить перед въездом в туннель, в котором он намерен взорвать грузовик, на это питает слабую надежду Джек Леви, когда видит у туннеля полицейских; но никто не верит в объявленный министром (один из персонажей романа) оранжевый уровень угрозы, и даже полицейские не могут жить в состоянии военной мобилизации в мирное время — будка, у которой Ахмад могли задержать, пуста, полицейские пьют кофе с хорошенькой коллегой, и грузовик Ахмада выезжает за пределы штата, то есть в фактически запретное для Ахмада пространство, в котором уже по художественным, а не юридическим законам может произойти преобразование героя. Как подчеркивал американский критик и исследователь творчества Дж. Апдайка Эдвард П. Варго: в романах писателя «личность показана в процессе постоянного преобразования»<sup>19</sup>. Такое преобразование и должно произойти в середине туннеля: либо Ахмад станет террористом-смертником, заняв место

в небесном воинстве, либо откажется от своего намерения и выберет долгий и сложный путь индивидуального развития и становления личности.

Апдайк выбирает для романа тип линейной хронологии, включая точечные фрагменты ретроспективного повествования, поскольку внимание писателя сосредоточено на текущем моменте настоящей жизни: действие романа охватывает всего несколько месяцев — с апреля до начала сентября — годовщины рокового события. Именно в эти неполных полгода завершается мировоззренческая эволюция Ахмада, окончательно оформляется его намерение стать террористом-смертником. Апдайк показывает завершающий этап становления террористического мировоззрения, поскольку именно он выступает решающим, тем, на котором разрешаются последние сомнения. На протяжении нескольких лет Ахмад под руководством шейха Рашида — опытного и умного вербовщика — изучал Коран, читал суры и слушал их интерпретацию, предлагаемую шейхом Рашидом. Разумеется, Рашид трактовал содержание Корана весьма агрессивно и бескомпромиссно, убеждая Ахмада, что его окружают демоны — гедонисты и потребители, ведущие бессмысленное существование, утратившие Бога. Рашид внушает Ахмаду, что эти демоны не достойны великого дара жизни, что они должны быть уничтожены. Люди, которые окружают Ахмада, не опровергают, а подтверждают идеи шейха Рашида: мать, меняющая любовников, но никого не любящая по-настоящему с полной самоотдачей, учителя в школе, устающие на работе, получающие маленькие зарплаты, разочарованные в результатах своего труда, вовсе не стремящиеся посвятить свою жизнь ученикам, будущий бандит Тайленол, появившийся на свет случайно, «по залету», Джорилин, живущая на окраине в униженной и беспросветной нищете, дети, не желанные и не нужные родителям, целыми днями сидящие у телевизоров, родители, мечтающие только о деньгах и карьере, и не имеющие возможности в угасающем городе заработать первые и осуществить второе, — Ахмад видит только разочарованных эгоистов или бессмысленных потребителей, маргиналов без будущего или будущих уголовников. Мир, который видит Ахмад лишен любви, лишен идеалов, это мир потребления, в котором отсутствует сама идея жизни для другого, самоотдачи, самопожертвования. Окончательно убеждает Ахмада в бесперспективности существования общества потребления встреча с Джорилин, которая стала проституткой. Ахмад даже просит, чтобы компенсацию за его самопожертвование (так его сторонники трактуют гибель террориста-смертника) выплатили не матери, а Джорилин, надеясь, что тогда та суме-

18.

Апдайк Дж. «Это носится в воздухе». Интервью о романе «Террорист» журналу «Шпигель». 28.08.2006. // [http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items\\_19910](http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items_19910).

19.

Vargo Edward P. Rainstorms and Fire: Ritual in novels of John Updike. National University Publications, Kennikat Press. 1973. 229 p. P.176.

ет изменить свое будущее, обрести свободу, и даже критическое отношение шейха Рашида не заставляет Ахмада изменить решение.

В городе и в школе среди знакомых и близких Ахмада есть всего два человека, готовых с ним спорить: проницательная Джорилин, считающая, что Ахмада используют: «Это выглядит почти так, будто тебя откармливают», — говорит она, приглашенная для того, чтобы лишить Ахмада невинности, и воспитатель-наставник Джек Леви. Именно этим двум героям действительно небезразлична судьба Ахмада. Джорилин пытается напомнить Ахмаду о том, что в мире есть любовь, направленная на созидание и взаимопомощь: «Может, Он дал нам друг друга, чтобы мы не были такими одинокими, как Он. Об этом сказано в Библии довольно много». Джек Леви пытается помочь Ахмаду: оценив хорошую успеваемость Ахмада, наставник не ограничивается стандартной процедурой школьного интервью, он приходит к Ахмаду домой, предлагает ему продолжить учебу в колледже или пойти в армию, обращается к матери Ахмада с просьбой, чтобы она повлияла на сына. Джек Леви продолжает интересоваться судьбой Ахмада и после того, как юноша закончил школу, то есть когда официальные обязанности наставника по отношению к ученику уже исчерпаны. Именно Джек Леви, узнав от сестры жены — Эрмионы — помощницы министра, о готовящемся теракте, находит грузовик, который ведет Ахмад и намерен остаться с со своим бывшим учеником до конца. Джек стремится раскрыть Ахмаду на то, как корыстно его использовали, рассказывает о чудовищно жестоком убийстве его друга Чарли, пытается раскрыть глаза на то, как манипулировал им шейх Рашид. Как отметил М. Баренджи, Апдайк не показывает в романах сцены насилия, для него важнее раскрыть психологию поступка, показать рефлексию его участников<sup>20</sup>. Таким ключевым моментом для понимания позиций Ахмада и атеиста-гуманиста Джека Леви становится диалог, который герои ведут в кабине грузовика, начиненного взрывчаткой. Джек Леви, напоминая Ахмаду о матери, о невинных жертвах, о том, что сам Ахмад погибнет, едва вступив в жизнь, о том, что о нем останется память, как о чудовище. Но ему не удастся поколебать убеждения Ахмада — сам он человек сомневающийся в провозглашаемых им истинах, всегда мыслящий диалектически, и от максималиста Ахмада это не укрывается, к тому же Ахмад улавливал оттенок сомнения даже в речах шейха Рашида, особенно когда тот настойчиво спрашивал Ахмада перед терактом, сам ли он принял решение, не хочет ли он его изменить. Сомнения, абсолютно органичные для ищущего и развивающегося разума, столкнувшись с убеждениями, возведенными в ранг абсолютной истины, приводят к парадоксальному и чудовищному результату. Потеряв надежду на вмешательство закона (полицейские грузовик Ахмада не остановили, на пробуждение человечности у Ахмада — того не заставила изменить решения даже встреча с двумя маленькими детьми в соседней машине, детьми, которые тоже будут уничтожены взрывом в туннеле), Джек Леви, оглянувшись на свою жизнь, беспристрастно оценив свое настоящее и будущее, понима-

ет, что его жизнь была пуста и напрасна, что он ничего существенного в ней не добился, что она состояла только из потерь и в будущем его ждут только потери, говорит: «Стоит выдохнуться — и Америка мало чего тебе даст. Тебе даже не позволяют умереть: больницы высасывают из медицинского страхования все деньги, какие могут. Компании по изготовлению лекарств превратили врачей в проходимцев. Зачем мне болтаться тут, пока какая-нибудь хворь не превратит меня в дойную корову для кучки проходимцев? Пусть Бет порадуется тому немногому, что я могу ей оставить, — так я считаю. Я стал обузой для мира — только место занимаю. А ну, нажимай на свою чертову кнопку. Как сказал тот парень, что летел в самолете одиннадцатого сентября, кому-то по мобильнику: “Это будет быстро”». Джек сам готов привести взрывное устройство в действие: он видит тоже разложение и деградацию современного общества, что и Ахмад. Джек и сам готов прервать свою потерявшую содержание жизнь, поняв, что у него нет будущего. Ахмад даже спорит с ним, отстаивая право на свою миссию. У светского гуманизма, представленного Джеком Леви, у идей любви и привязанности, представленных Джорилин, не находится ни убедительных аргументов, ни убедительных примеров, чтобы остановить Ахмада. Будущий террорист останавливает себя сам, вспомнив 56 суру Корана: «Такова воля Милосердного, Всемилостивейшего — *\_ar-Rahman\_* и *\_ar-Rahim\_*, Живого, Долготерпимого, Великодушного, Безупречного, Света, Предводителя. Он не хочет, чтобы мы осквернили Его Творение, желая смерти. Он желает жизни».

Ахмада и раньше привлекала в Коране мифологическая, сказочная, поэтическая составляющая содержание: ложась спать, он представлял себе, как белый скакун Пророка Барак, оттолкнувшись копытами от скалы и оставив на камне их вечный отпечаток, отправляется со своим всадником в кругосветное путешествие. Этот же эпизод Ахмад вспоминает накануне рокового дня, когда он должен взорваться вместе со своим смертоносным грузом, предполагая, что потом совершит путешествие в рай и увидит лицо своего Бога. И теперь к Ахмад слышит голос своего Бога, но в смертоносной и разрушительной интерпретации вербовщика Рашида, а в той, которая близка его сознанию и разуму. В интервью журналу «Шпигель» Апдайк справедливо замечает: «А использовать Коран — как и Библию — можно в разных целях, всегда найдется подходящая цитата»<sup>21</sup>. Но Ахмаду раскрывается гуманистическая веротерпимая суть ислама, и именно она заставляет его отказаться от своего намерения. Коран в интерпретации вербовщика привел Ахмада в туннель с грузовиком взрывчатки, но тот же Коран, воспринятый индивидуально и непосредственно, остановил Ахмада, еще раз

20.

Banerjee M. Whiteness of Different Color: Kacaic Profirly in Updike' "Terrorist". *Nechelicon*. Budapest; Amsterdam, 2008. Т.35. № 2. P. 13-28.

21.

Апдайк Дж. «Это носится в воздухе». Интервью о романе «Террорист» журналу «Шпигель». 28.08.2006. // [http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items\\_19910](http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items_19910).

подтверждая, таким образом, актуальную для большинства философских романов Апдайка (начиная с «Кентавра» (1963) и заканчивая «Бразилией» (1994)) идею: к познанию любой истины, идеологической, нравственной или религиозной, равно, как и к обретению собственной идентичности, человек должен свободно идти своим путем.

Роман Дж. Апдайка «Террорист», оставаясь в границах художественной литературы, не прибегая к публицистическим средствам выражения содержания, решает масштабные социальные и нравственные задачи, более широкие, чем разоблачение терроризма. Как писатель-реалист, опираясь на художественно-философские возможности линейного хронотопа, подчиненного хронологически последовательному сюжету, Апдайк показывает эволюцию героя, приводит его к нравственному внутреннему преобразению, выражающемуся в обретении самостоятельного понимания избранного им священного текста, в выборе жизни, а не смерти. При этом тип реалистического сознания Апдайка переустанавливает в романе акценты так, что растет художественная роль типических обстоятельств, как фактора детерминирующего характеры как главных, так и второстепенных героев. Именно значительная идеологическая и художественная роль типических обстоятельств позволяет писателю показать, что истоки терроризма лежат в экономическом, социальном, нравственном и идеологическом кризисе американско-европейского типа общественного устройства, ориентированного на сугубо гедонистические и потребительские цели. С точки зрения типологической характеристики роман Апдайка, как произведение социально-критическое, строится как роман-дискуссия, в которой оппонентами Ахмада выступают юная, но проницательная и умеющая любить и сострадать Джорилин и мудрый, искусный, разочарованный, сомневающийся, но тем не менее придерживающийся принципа свободы выбора как основной гуманистической ценности воспитатель и наставник Джек Леви, а порой, и сам Ахмад, начинающий испытывать сомнения в абсолютности обретенной им в радикализме истины. Роман «Террорист» занимает особое место в современной мировой литературе в первую очередь потому, что фактически возвращает литературе статус и значение важной и влиятельной общественной силы, помогающей найти ключ к преодолению острых противоречий, актуальных для современного мироустройства, не разрешив которые человечество не сумеет прогрессивно развиваться, а, возможно, и сохраниться вообще.

### **Приемы эстетики «театра абсурда» как способ разоблачения терроризма в пьесе С. Мрожека «Прекрасный вид»**

Славомир Мрожек (1930–2013) — польский писатель, драматург, эссеист, художник. Начал писательскую карьеру с журналистики, в 1956 году опубликовал первую повесть «Маленькое лето» (1956). Вы-

ступал за ослабление советского влияния и либерализацию жизни в стране. Однако сам Мрожек обретение собственного художественного стиля связывает со сборником рассказов «Слон» (1957). В 1958 году Мрожек опубликовал первую пьесу «Полиция».

В 1963 году по политическим соображениям оставил социалистическую Польшу и переехал во Францию, хотя сохранил польское гражданство. В 1968 году Мрожек выступил с открытым письмом в адрес польского правительства, в котором осудил советское вторжение в Чехословакию. Это письмо опубликовали крупнейшие мировые газеты. После этого драматург был лишен польского гражданства, а его пьесы изъяты из театральных репертуаров и запрещены. Мрожек долгое время жил и работал в Мексике, здесь же составил «Автобиографию». В 1998 г. писатель вернулся в Польшу, в 2002 г. посетил Россию.

Известность Мрожеку принесла пьеса «Танго» (1964), показывающая суть иррациональную, абсурдную и антигуманную тоталитаризма как исторического явления. Новая пьеса Мрожека «Эмигранты» (1975) изображала похождения двух польских эмигрантов в Париже. Продвижение пьесы на польской сцене поддержал Анджей Вайда<sup>22</sup>, который добился ее постановки на сцене Старого театра в Кракове (пьеса не сходит с театральной сцены вплоть до сегодняшнего дня).

В истории мировой драматургии С. Мрожек известен как один из авторов «театра абсурда» (не самое удачное терминологическое обозначение авангардного театра, театра эксперимента, антитеатра или «театра парадокса», согласно определению предложенному пионером «театра абсурда» Эженом Ионеско, для нового художественного направления, сформировавшегося в драматургии в 1950–1960 гг.), наряду с французами Эженом Ионеско (1912–1994), Жаном Жене (1910–1986), ирландцем Сэмюэлем Беккетом (1906–1989), испанцем Фернандо Аррабаль (р. 1932), англичанином

22.

Анджей Вайда (1926–2016) — классик польского и мирового кинематографа, видный политический и общественный деятель. Известность режиссеру принес фильм «Пепел и алмаз» (1958). Вайда занимал критическую позицию по отношению к социалистическому просоветскому польскому правительству. В фильмах, снятых в 70-е гг. XX века Вайда выступил как последовательный противник сталинизма. Фильм «Дантон» (1982), посвященный событиям Великой французской революции, был насыщен аллюзиями из эпохи сталинского правления и воспринимался как политическое иносказание. Заслуги А. Вайды в области кинематографа отмечены многочисленными наградами, самые значительные из которых Золотая пальмовая ветвь (1981) и Золотой лев (1998). Вайда поддерживал курс реформ правительства Л. Валенсы, с 1989 по 1990 г. был сенатором польского сейма, с 1992 по 1994 г. председателем Совета по культуре при президенте. В 2000 г. возглавил Варшавскую киношколу, которая носит его имя. В 2013 г. Вайда снял фильм о Лехе Валенсе (президент Польши в 1990–1995 гг.) — «Валенса». Режиссерские работы Вайды отличаются жанровым и стилистическим многообразием, включая комедии, социальные драмы, экранизации мировой классики и философские притчи. Немалое место в творчестве режиссера занимают экранизации литературной классики, как польской, так и мировой. Вайда снял немало фильмов по произведениям русской классической литературы: «Сибирская леди Макбет» по повести Н.С. Лескова, «Бесы» (по роману Ф.М. Достоевского, и его интерпретации, осуществленной А. Камю), «Пилат и другие» (по мотивам романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»).

Гарольдом Пинтером (1930–2008). «Театр парадокса» декларирует отказ от действия, от характера и от реализма. В абсурдистских пьесах показываюются механически живущие персонажи, отчужденные друг от друга, от мира и от себя самих, утратившие способность к коммуникации и пониманию друг друга («Лысая певица» Э. Ионеско). Действие в театре абсурда заменяется ожиданием действия («В ожидании Годо» С. Беккета), персонажи — функциями, которые они выполняют в семье, профессии или в социуме. Театр абсурда показывает героев без имен и характеров, показывает распыление личности, утрату индивидуальности, именно поэтому Беккет создает пьесы-пантомимы, а Ионеско ставит героев в обыденные внешне ситуации, в которых они не узнают друг друга (встреча супругов Мартенов у супругов Смитов). Напротив, когда герои Ионеско попадают в экстраординарные ситуации, они не могут различить необычности происходящего или же вписывают исключительное в ряд обыденного, чтобы не предпринимать никаких умственных или деятельных усилий, к которым они уже не способны («Бред вдовеем». «Амадей, или как от этого избавиться» Э. Ионеско). На сцене театра абсурда зримыми становятся процессы внутренние, протекающие в сознании или подсознании («Малон умирает» Э. Ионеско), в то время, как внешнее действие не осуществляется и заменяется пустыми разговорами. Герои театра абсурда отчуждены от собственного «я», поиски идентичности заставляют их сомневаться в реальности собственного существования («О прекрасные дни» С. Беккета). Ведущий художественный прием в эстетике театра абсурда — гротеск, направленный на сатирическое обличение как тоталитарных режимов, так и общества потребления, поскольку целью обеих систем выступает обезличивание человека, нивелирование личности, уничтожение индивидуальности. О своей приверженности «театру абсурда» Славомир Мрожек отзывался так: «В той длинной жизни... я долго не задумывался об абсурде. А когда наконец задумался, то выяснил, что как раз и нахожусь в абсурде. И начал даже кое-что писать об абсурде, но потом от него устал. Есть такой тезис, что человек живет абсурдно и не думает об этом постоянно, но время от времени отдает себе в этом отчет. И я постановил жить более или менее абсурдно, чтобы соответствовать этому тезису. А потом понял, что больше не хочу. И теперь уже живу без абсурда»<sup>23</sup>.

Абсурдистская пьеса С. Мрожека «Прекрасный вид» (1998, рус. пер. 2001, в журнале «Иностранная литература», 2001, № 1), между тем, представляет собой ответ на террористическую угрозу. Объективным фактором развития современного мира выступает его глобализация, то есть все большая экономическая, политическая, культурная и религиозная интеграция стран и регионов. Глобализация неизбежно ведет к преодолению различий, к унификации дифференцированных сущностей, и не менее неизбежно и объективно порождает и стимулирует процессы автономизации, деинтеграции и идентификации. Таким образом, современному миру свойственна глобальная противоречивость, реализуемая и как историческая данность и

как историческая перспектива: современный мир предстает в виде гаммы решений, спектра возможностей и вероятностей, в нем отсутствует некоторый единый, общий план развития и единое направление движения и развития. Априори существующая диалектичность мира и обусловленная ею динамичность сообщает любому противоречию тенденцию развития в статус антагонистичного. Именно таким образом вследствие обострения антиглобалистских тенденций, из стремления к сохранению идентичности, как политической, экономической и культурной независимости, возникает крайнее обострение противоречий между глобализацией и автономизацией, ведущее, в числе прочих факторов более частного характера к появлению и распространению международного терроризма.

Неперсонифицированность терроризма как социального явления, его обращенность к коллективному бессознательному, к области мифологически обобщенных архетипов и рудиментов коллективного архаического мышления, а не к индивидуальному сознанию конкретного человека приводит к тому, что специфические черты терроризма как антигуманного в своей сути явления, разрушающего индивидуальность и нивелирующего личность, превращающего человека в слепого проводника убийственной, разрушительной для других и разрушающей ее носителя идеологии, оказывается конгениальна нереалистическим типам художественного сознания. Пьеса польского авангардиста Славомира Мрожека (1930–2013) «Прекрасный вид» (1998) написана под впечатлением событий в Косово. Драматургия С. Мрожека отвечает эстетическим принципам «театра абсурда». Свою задачу «театр абсурда» видел в разоблачении стереотипов человеческого поведения, показе их разрушительной и обезличивающей роли. Персонажи «театра абсурда» мыслящие и изъясняющиеся штампами, теряли способность к коммуникации и взаимопониманию, утрачивали собственную идентичность, имя, память. Павел Руднев, характеризуя персонажей абсурдистской драмы, подчеркивал: «Чаще всего в пьесах театра абсурда мы видим не индивидуальности, а типажи, человека-функцию, социальные маски, лишённые индивидуальных черт и даже имен»<sup>24</sup>. Хотя в пьесе «Прекрасный вид» место действия не конкретизировано, однако, по отдельным репликам персонажей его можно локализовать: «Греция, Рим... Албания...» Герой не раз выражает сожаление, что не выучил албанский, все события происходят в одной и той же гостинице, которая на самом деле представляет собой реконструированный монастырь (частью Косово выступает Метохия — в дословном переводе с греческого — «монастырская земля», «церковный надел»). Герои пьесы не имеют имен: в первом действии пьесы это некие условные «он» и «она», которых война случай-

23.

24.

Мрожек Славомир. Биография. <http://www.aphorisme.ru/about-authors/mrozhek/?q=1131>.Руднев П. Театр абсурда // Современное искусство. Театр. <https://thequestion.ru/questions/122970/chto-takoe-teatr-absurda-chto-tam-takogo-absurdnogo>

но застала во время отпуска и безымянный снайпер на крыше; во втором действующие лица те же, только снайпер теперь перемещается в номер, а спутник героини оказывается за пределами гостиницы. Герои уверены, что снайпер охотится за кем-то другим, но и первое и второе действие драмы заканчиваются выстрелом, который направлен в кого-то из них: сначала в женщину, потом в мужчину. Первое действие пьесы показывает, как мир охватывает террор: герои — немолодая пара — хотят отдохнуть у моря, в старой гостинице с прекрасным видом на побережье. Зрители видят героев, уже располагающихся в гостиничном номере и сталкивающихся с рядом бытовых неудобств: в номере нет воды, никто не помогает герою поднять багаж в номер, ресторан закрыт и корзину с ужином героям приносят в номер, причем, ее содержимое, представленное местными продуктами оказывается более, чем скромным, кроме того, служащие отеля предупредили, что выходить на улицу опасно. Герои пьесы стараются не придавать значения неудобствам, не замечать явной угрозы, проистекающей от ставшего негостеприимным мира. Но мужчина вскользь вспоминает о том, что в пути все было, как обычно, пока дорогу не преградили танки: «Дорога была тяжелая, согласен. Но не мог же я предвидеть танки», — замечает герой. Но прекрасный вид, к которому стремились герои, существует, но не достигаем — пара хотела поужинать на балконе, но мужчина увидел на соседней крыше снайпера, таким образом, даже к окну подойти становится опасно. Причем, мишенью снайпера может стать, кто угодно: снайпер охотится за всеми, его мишень мужчина определяет так: «Мусульманин, католик, православный, молодой, старый, грек, турок, славянин или полукровка», — если продолжить ряд, предложенный героем, то в качестве следующих мишеней, он должен был назвать себя и свою спутницу. Террорист безлик и действует против всего мира, он не соотносит свои действия с осмысленностью и справедливостью, для него все — враги и все мишени, люди безлики и лишены индивидуальности, как и он сам.

Во втором действии ситуация меняется: место действия тот же отель у моря, но теперь ставший музеем. Прекрасный вид за окном тот же, но теперь на побережье по внешним признакам восстановился мир — в порту стоят корабли, приезжают туристы, работают кафе, на набережной гуляют люди. Действующих лиц по-прежнему двое: девушка, которая хочет осмотреть музейную экспозицию, и молодой человек, который представляется смотрителем музея, который однако владеет снайперской винтовкой. Он подчеркивает случайность и временность своего пребывания здесь, в музее, она представляется туристкой, которая должна осмотреть музей за короткое время, потому что может опоздать на теплоход. Он охотно принимает имя Ник, которое ему придумала героиня, хотя сначала назвался Биллом Клинтонем, до этого исполнял роль смотрителя музея и даже представляет героине описание несуществующей мозаики «Гости Авраама». Герои как будто узнают друг друга: он и она были везде («Раньше я был в Хельсинки, Амстердаме, Роттердаме, Гааге и Копенгагене»). Если в

первом действии перед нами были герои-путешественники, без определенных этнических характеристик и национальной идентичности, то и во втором также действуют герои без дома и без Отечества. Причем, для бездомных героев без Родины весь мир предстает, как театр военных действий: он воевал везде, причем, от имени разных сил и организаций («Силы реакции. Капитализм. Сионисты. Империалисты.»). Героям все равно, с кем воевать и за какие ценности сражаться — война и разрушение становятся для них единственно возможным образом жизни. Мирная жизнь за пределами монастыря-гостиницы-музея оказывается иллюзией, обманом: война против всех становится для безымянных героев единственным способом и целью существования, пуля предназначена каждому и каждый может выстрелить и стать причиной гибели другого и себя самого в том числе. И хотя Мэри Лу (такое имя себе выбирает героиня) представляется как анти-террористка — Ник, назвавшийся террористом, выступает ее подобием и отражением: она говорит то ли о себе, то ли о подруге, которая проходила подготовку в Бейруте, он вспоминает, как «тренировался стрелять» «в Бейруте, Ливии, Йемене». При этом оба сомневаются в реальности своего существования: он говорит, что умер два года назад, она, что была осуждена за угон самолета и приговорена к смерти. Обезличенные персонажи выступают одновременно и снайперами и их мишенями, утратив индивидуальность, они готовы сыграть любую роль, утратив ценности, сделав убийство и уничтожение другого единственным способом существования, герои существуют только в состоянии войны, не формулируя причин своего участия в ней. Терроризм уничтожает личность, нивелирует индивидуальность и, таким образом, воспроизводит сам себя как образ жизни, а точнее, как способ уничтожения жизни. Немаловажно подчеркнуть, что обезличенность образа террориста можно интерпретировать, как его смерть — человек исчезает, индивидуальное приносится в жертву общему, личные цели растворяются в общих, террорист перестает быть самостоятельной фигурой, он проводник чьей-то воли, исполнитель приказов, орудие убийства, функция, приводящее в действие оружие. Именно поэтому в пьесе Мрожека снайперская винтовка всегда находит себе хозяина, точнее, она выступает хозяином человека, превращая его в снайпера, функцию винтовки.

Художественные средства «театра абсурда», направленные на показ обезличивания человека, утраты им истинных человеческих ценностей, дали С. Мрожеку возможность предельно концентрированно выразить суть и смысл терроризма как психологического феномена: терроризм враждебен самой идее человеческой жизни, причем, умерщвляет он и самого террориста, разлучая его с самим собой, делая рабом идеологии, не рассуждающим проводником идеи, которая маскируясь под борьбу за справедливость, права этноса, нации или религии за право на существование, на самом деле разрушает нацию и этнос, поскольку направлена только на уничтожение и враждебна самой жизни.

## Рекомендованная литература

### Источники

1. Апдайк Дж. Террорист. [http://www.libtxt.ru/chitat/apdayk\\_dzhon/65643-terrorist/41.html](http://www.libtxt.ru/chitat/apdayk_dzhon/65643-terrorist/41.html).
  2. Мрожек С. Прекрасный вид. // <http://lib.ru/PXESY/MROZHEK/prekrasn.txt>.
- \*\*\*
3. Апдайк Дж. «Это носится в воздухе». Интервью о романе «Террорист» журналу «Шпигель». 28.08.2006. // [http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items\\_19910](http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items_19910).
  4. Апдайк Дж. Америка как клоака. Интервью Le Monde, Франция. 09.01.2007. Записала Лайла Азам Занганех (Lila Azam Zanganeh) // <http://inosmi.ru/world/20070109/232062.html>.
  5. Генис А. Поверх барьеров. «Террорист» Джона Апдайка. 6 июня 2006 года. Радио свобода. <http://www.svoboda.org/content/transcript/160366.html>.
  6. Королев А.А. Террор и терроризм: психологическое и идеологическое измерения: история и современность. — М.: Московский гуманитарный университет, 2008. — 50 с.
  7. Ольшанский Д.В. Психология терроризма. — СПб.: Питер, 2002. — 288 с.
  8. Погребная Я.В. Приемы эстетики «театра абсурда» как способ разоблачения терроризма в пьесе С. Мрожека «Прекрасный вид» // Международный научно-исследовательский журнал. International Research Journal. — Екатеринбург: Компания Полиграфист. — № 11 (53). — 2016. — В 3–х ч. Ч. 2. — С. 55–58.
  9. Погребная Я.В. Роман Дж. Апдайка «Террорист» как социально-значимое произведение. // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. — №1, том 2. — Октябрь, 2016. — С. 153–163.
  10. Руднев П. Театр абсурда // Современное искусство. Театр. <https://thequestion.ru/questions/122970/chto-takoe-teatr-absurda-chto-tam-takogo-absurdnogo>
  11. Салов А.И. Предпосылки обращения Джона Апдайка к теме терроризма. // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». № 5, 2012. — С. 245–252.
  12. Суворова Д. Разгадка одна — безблагодатность. 21 августа 2009 года. <http://booknik.ru/today/fiction/a-razgadka-odna-bezblagodatnost/>.
  13. Усупова А. Терроризм как главная угроза современной цивилизации/ <http://articlekz.com/article/8361>.

### Методические рекомендации по подготовке к дискуссии.

1. Для успешного участия в дискуссии по всем вопросам, для компетентного ведения дискуссии и доказательности своих реплик в ходе ведения дискуссии студентам необходимо прочитать и хорошо осмыслить содержание рекомендованных по списку художественных произведений: романом «Террорист» Дж. Апдайка и драмой С. Мрожека «Прекрасный вид» (1998, рус. пер. 2001, в журнале «Иностранная литература», 2001, № 1). Кроме того, необходимо учесть междисциплинарный характер дискуссии и изучить литературу с позиций истории, философии, экономики, религии, исследующую проблему терроризма, из приведенной в списке литературы следует обратиться к работам Королева А.А. «Террор и терроризм: психологическое и идеологическое измерения: история и современность» (М.: Московский Гуманитарный университет, 2008. 50 с.), Ольшанского Д.В. «Психология терроризма» (СПб.: «Питер», 2002. 288 с.), изучить эту работу чрезвычайно важно, поскольку она написана участником афганской войны, опытным профессионалом, имеющим собс-

- твенный опыт обезвреживания террористов; Усуповой А.»Терроризм как главная угроза современной цивилизации» (<http://articlekz.com/article/8361>). Дискуссия по первому вопросу должна вестись по двум вопросам: установления причин зарождения терроризма и выбора действенных и результативных способов противодействия терроризму.
2. Дискуссия по второму вопросу должна быть направлена на установление того значения и конкретной помощи, которая литература может оказать прогрессивному человечеству, раскрывая суть психологии террориста. При подготовке к дискуссии необходимо обратиться к статье Суворова Д. «Разгадка одна — безблагодатность» (21 августа 2009 года. <http://booknik.ru/today/fiction/a-razgadka-odna-bezblagodatnost/>), а также изучить предлагаемые для подготовки к занятию материалы, выделить общие типологические черты образа террориста в художественной литературе. Полемика по второму вопросу должна вестись о проблеме значения художественной литературы в предупреждении террористической угрозы.
  3. Дискуссия по второму вопросу предполагает необходимость изучения причин, по которым Дж. Апдайк обратился к теме терроризма. Для ответа на этот вопрос необходимо изучить интервью писателя «Это носится в воздухе». Интервью о романе «Террорист» журналу «Шпигель». 28.08.2006. ([http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items\\_19910](http://www.profile.ru/arkhiv/item/51283-items_19910)); «Америка как клоака. (Интервью Le Monde, Франция. 09.01.2007. Записала Лайла Азам Занганех (Lila Azam Zanganeh)» <http://inosmi.ru/world/20070109/232062.html>), а также материалы передачи А. Гениса «Поверх барьеров. «Террорист» Джона Апдайка» (6 июня 2006 года. Радио свобода. <http://www.svoboda.org/content/transcript/160366.html>) и статьи Салов А.И. «Предпосылки обращения Джона Апдайка к теме терроризма» (Ученые записки Орловского государственного университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». — № 5. — 2012. — С. 245–252). Вторая проблема, которую необходимо обсудить, это проблема внутреннего сопротивления терроризму со стороны самого террориста: необходимо определить источники этого сопротивления и обдумать, как можно их активизировать и усилить. Для участия в дискуссии по второму направлению обратитесь к статье Я.В. Погребной «Роман Дж. Апдайка «Террорист» как социально-значимое произведение» (Международный журнал гуманитарных и естественных наук. — № 1, т. 2. — Октябрь, 2016. — С. 153–163).
  4. Приступая к дискуссии по последнему вопросу необходимо установить особенности эстетики «театра абсурда», его принципиальное художественное своеобразие. Для подготовки к участию в дискуссии необходимо обратиться к работе П. Руднева Театр абсурда (Современное искусство. Театр. <https://thequestion.ru/questions/122970/что-такое-театр-абсурда-что-там-такого-абсурдного>). В ходе дискуссии важно понять, каков художественный эффект передачи действий и психологии терроризма художественными средствами театра абсурда, показать как приемы абсурдистской драмы работают на разоблачение и обличение терроризма, как обнажают нелепость и нелогичность террористической идеологии. Для участия в дискуссии по четвертому вопросу нужно обратиться к статье Я.В. Погребной «Приемы эстетики «театра абсурда» как способ разоблачения терроризма в пьесе С. Мрожека «Прекрасный вид»» (Международный научно-исследовательский журнал. International Research Journal. Екатеринбург: Компания Полиграфист. — №11 (53). — 2016. В 3-х ч. Ч. 2. — С. 55–58.)

Дискуссия должна завершаться выводами о значении раскрытия психологии террориста и разоблачении идеологии терроризма в современной художественной литературе для решения общечеловеческих задач противодействия терроризму и предотвращения террористической угрозы.

**Задания для контроля владения компетенциями**

1. Составьте перечень причин, побудивших Ахмада, героя романа Дж. Апдайка «Террорист», стать террористом. Напротив каждой из них укажите способ нейтрализации причины. Объясните, почему никто из героев романа этими нейтрализующими механизмами не владеет.
2. Сопоставьте два действия драмы С. Мрожека «Прекрасный вид», объясните причину сохранения опасности и напряженности в избранном месте действия.
3. Определите, в чем состоит значение художественной литературы для предупреждения террористической угрозы, опираясь на анализ сюжета и композиции романа Дж. Апдайка «Террорист».

**Инновационные творческие задания**

1. Составьте вопросы для интервью с Дж. Апдайком по проблемам романа «Террорист». Обсудите причины выбора вопросов.
2. Придумайте декорации для пьесы С. Мрожека «Прекрасный вид». Объясните причины выбора реквизита.

---

ТЕМА 7.

## **ПРОБЛЕМА МИГРАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

---

### **ОБРАЗ ИММИГРАНТА В РОМАНЕ М. СУТЕРА «КУЛИНАР»**



Форма занятия: открытая кафедра

**Формы учебной деятельности магистрантов:** коллективная, групповая и индивидуальная, работа с текстом художественного произведения, выполнение устных и письменных заданий.

**Методы литературоведческого анализа:** историко-литературный, сравнительно-исторический.

#### **Вопросы для обсуждения:**

1. Современные модификации жанра романа: новые герои, конфликты, сюжеты. Особенности современного реалистического романа. Роль литературы в решении актуальных проблем современного мира.
2. Хронотоп романа М. Сутера «Кулинар»: проблема соответствия герой и мира.
3. Проблема адаптации героя-мигранта как разрешимая этически, но не разрешимая социально и профессионально.
4. Роман М. Сутера «Кулинар» и роман П.П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» как современная модификация жанра «производственного романа».

## МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ

Мартин Сутер (р. 1948) — швейцарский писатель и журналист. Автор (по собственному определению) «неврологической трилогии» романов: «Small World, или Я не забыл» (1997, рус. пер. 2000), «Темная сторона Луны» (2000), «Идеальный друг» (2002). Все три романа связывает социальная проблематика и проблема пробуждения или возвращения памяти, как обретения героем своего истинного «я». Писатель сочиняет тексты песен и пьесы.

Романы писателя отвечают жанровым изменениям современного романа: они предельно лаконичны, в них фактически отсутствует описательная ткань, образы рельефны и художественно заострены, типы героев предельно обобщенны и социально выразительны.

Необходимо с сожалением заметить, что после 2010 года в творчестве писателя начинает преобладать жанр развлекательного детективного романа. Однако, романы, созданные до 2010 года, выступают социально значимыми произведениями, в которых художественно разрабатываются настоящие проблемы современности.

Жанр романа в конце XX первые десятилетия XXI веков в Западной Европе и США переживает существенную трансформацию, вызванную в первую очередь тем, что, по наблюдением М.М. Бахтина над динамикой жанра романа, «эпическое содержание жанра состоит в свойственном ему пристальном вниманию к среде, в которой живут герои, в выявлении общих законов бытия и всестороннем воссоздании действительности»<sup>1</sup>. С одной стороны, современный роман в редакции Ф. Бегбедера (Франция), А. Нотомб (Бельгия), Ч. Паланика (США), М. Сутера (Швейцария) характеризуется предельным лаконизмом, экономией средств художественной выразительности, стремлением к точности и рельефности словесного образа, и, как закономерным следствием, возрастающей ролью подтекста, которая направлена на вовлечение читателя в диалог с автором, на сотворчество читателя. Это свойство современного романа У. Эко определил как универсально свойство эпического вымысла: «...любое повествование о вымышленных событиях неизбежно и фатально должно стать быстрым, потому что, создавая мир, заключающий в себе мириады событий и персонажей, невозможно рассказать об этом мире все до конца. Можно дать общий очерк и затем попросить читателя заполнить многочисленные пробелы»<sup>2</sup>. С другой стороны, в редакции современных писателей получают новое содержательное наполнение традиционная типология романа: исторический роман интерпретируется с позиций эстетики магического реализма в творчестве индийско-британского писателя С. Рушди («Дети полуночи» 1981, рус. пер. 2006, «Саганинские стихи», 1988), роман с острой социальной проблематикой, показывающий революционные события или кризис современного социального устройства принимает форму жизнеописания исключительного героя, исключительность которого определена его умс-

твенной отсталостью, или же дневниковых размышлений частного лица в романах Дж. Кутзее (Австралия) «Жизнь и время Михаэля К.» (1983, рус. пер. 1989) и «Дневник плохого года» (2007, рус. пер. 2011); новое качество приобретает «производственный роман» — дотошная точность воссоздания взаимодействия участников производственного процесса, свойственная романам А. Хейли<sup>3</sup>, сменяется показом технологии производства в романах П.П. Зюскинда (ФРГ) «Парфюмер. История одного убийцы» (1985) и М. Сутера (Швейцария) «Кулинар» (2010, рус. пер. 2013).

Действие романа М. Сутера разворачивается в Швейцарии и охватывает год: начинается в марте 2008 и заканчивается в апреле 2009 года. Главный герой романа — типичный представитель новой Европы — иммигрант из Шри-Ланки, представитель национального меньшинства острова — тамилец Мараван. Выбор героя в романе М. Сутера в полной мере отвечает тому потенциальному динамизму жанра романа, который М.М. Бахтин связывал с тем, что «одной из основных внутренних тем романа является тема неадекватности герою его судьбы и его положения»<sup>4</sup>. Мараван — вынужденный иммигрант, причины его отъезда политические в большей степени, чем экономические: хотя дома он никогда бы не сделал карьеру — Мараван вспоминает, что мог бы занять место шеф-повара на родине, но это место отдали сингалцу — представителю доминирующего и привилегированного на Шри-Ланке народа. Принадлежность Маравана к национальному меньшинству — основная причина его эмиграции: начиная с 1976 повстанческая организация Тигры освобождения Тамил-Илама ведут на Шри-Ланке борьбу против дискриминации тамильского населения и за создание независимого тамильского государства Тамил-Илам, в 1983 году сопротивление переросло в гражданскую войну, а в 2009 Тигры потерпели окончательное поражение, а организация Советом Безопасности ООН признана террористической. Причем, эмиграция Маравана — это второй этап утраты Отчизны: первый раз он лишился малой родины — дома и семьи, когда его родителей заживо сожгли в машине во время очередного акта геноцида; осиротевшего Маравана воспитала бабушка. Теперь Мараван вынужден расстаться и с большой родиной. Таким образом, ро-

1. Бахтин М.М. Эпос и роман. (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература. 1986. С. 114.
2. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Symposium. 2002. С. 9.
3. Артур Хейли (1920-2004) — канадский прозаик британского происхождения, разработавший жанр «производственного романа»: в этом романе профессиональная деятельность героя выступает источником событийной динамики, определяет личную судьбу героя, а сам процесс производства выписывается с полной технической точностью во всей его полноте. Образцами жанра «производственного романа» в творчестве А. Хейли следует признать романы «Окончательный диагноз» (1959, рус. пер. 1973) «Отель» (1965, рус. пер. 1972), «Аэропорт» (1968, рус. пер. 1971),. В русской литературе в жанре «производственного романа» выдержан роман И. Штемлера (р. 1933) «Универмаг» (1983).
4. Бахтин М.М. Эпос и роман. (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература. 1986. С. 410.

ман Мартина Сутера передает события актуальной текущей современной истории, но показывает их не непосредственно, а из другого мира: Мараван узнает о том, что происходит на родине из выпусков новостей, кроме того, значительные исторические события показаны через судьбу одного героя, который играет роль вынужденного наблюдателя, а не участника событий. Такой принцип художественного воссоздания истории, с одной стороны, обеспечивает объективность, с другой стороны, показ событий с точки зрения равнодушного наблюдателя, пусть даже дистанцированного от войны, идущей на родине, сообщает читателю чувство эмоциональной причастности к происходящему на родном острове Маравана. Отдаленные исторические события на Шри-Ланке перестают, таким образом, восприниматься как автономные, не касающиеся судеб героев, живущих в Европе, более того именно они определяют их судьбы. В романе два пространственных локуса: мир современной Европы, внешне изолированной от событий, развивающих вне европейского пространства, и мир стран Третьего мира, представленный не как самостоятельное пространство, а через представителей — через героев, выходцев из Индии и Африки.

Таким образом, хронотоп романа определяется не только развитием событий в жизни Маравана, но и самим ходом истории: Тигры терпят на родине Маравана поражение, его любимый племянник Улагу убит, бабушка, воспитавшая героя, научившая его всем кулинарным премудростям, умерла, будущее сестер ужасно... На родине Маравану нет места, может быть, его ждет там такая же трагическая судьба, что и его родителей, которых заживо сожгли только потому, что они были тамильцами. Нет места на родине и другой героине романа — эфиопке Македе, семья которой потеряла отца, боровшегося за права национального меньшинства — народа оромо — в Эфиопии, отца девушки даже избрали членом парламента, но потом арестовали. Семья Македы успела уехать в Англию, об отце девушка больше не слышала. А в Европе Македа без особого успеха попытала в счастья в модельном бизнесе, а теперь вынуждена работать девушкой по вызову. Пусть очень дорогой и шикарной, но суть ее профессии от этого не меняется... Хотя именно эта профессия дает Македе возможность кормить четырнадцать членов своей многочисленной семьи в Аддис-Абебе. Война у нее на родине продолжается, также как на родине Маравана. Одна из героинь романа — тоже тамильского происхождения — подруга Маравана — Сандана на дружеском ужине говорит об этой войне:

«— Об этой войне никто нигде не пишет, ее не показывают по телевизору, политики о ней тоже не говорят, да и для застольной беседы эта тема, пожалуй, не слишком подходит.

Мараван положил руку на плечо девушки. На лице Андреа появилось виноватое выражение.

— Это Третья мировая, — кивнула Македа. — Я тоже видела войну, о которой никто ничего не говорит. Третья мировая касается только стран третьего мира».

В Швейцарии перед эмигрантом Мараваном парадоксальным образом открыто больше возможностей: он принадлежит к низкой касте — он шудра, и на родине не может рассчитывать на выгодный брак: родители девушки даже из варны (касты) вайшьи (земледельцев, ремесленников, торговцев), не говоря уже об ученых-брахманах или воинах-кшатриях, никогда не согласятся отдать за него свою дочь, а иначе, кроме как по договору между семьями, браки на Шри-Ланке не заключаются. Причем, Мараван утверждает, что этот принцип «работает» и не отрицает его, но при этом и не возводит в абсолют: споря с отцом своей подруги Санданы о том, что та вправе сама себе выбрать мужа, Мараван соглашается с тем, что в новых условиях, в новом европейском мире возможны отступления от строгих традиций, принятых на родине. Эмиграция способствует развитию Маравана и даже делает его счастливым: немецкий язык он осваивает быстро, ему дарит свою любовь, вопреки воле родителей, девушка из более высокой касты (такое возможно только на чужбине), он приобретает некоторое финансовое благополучие: так что даже может по принуждению помогать тамильским Тиграм, пока те борются за создание независимого тамильского государства на Шри-Ланке (но в чистоте их намерений Мараван давно разочаровался), и абсолютно сознательно и самоотверженно оказывать поддержку сестре и двоюродной бабушке, которые остались дома, на полуострове Джафна, и терпят жестокую нужду. Правда, карьеру иммигрант из Шри-Ланки даже в толерантной и благополучной Швейцарии вряд ли сумеет сделать: европейские повара остро конкурируют друг с другом и чужака, тем более талантливого, в свой клан не допустят, но быть подсобным кухонным рабочим в Швейцарии все же выгоднее материально, хотя и унижительно морально, чем быть ущемленным в правах представителем национального меньшинства на Родине: в Швейцарии Мараван не умрет от голода, даже если будет жить на пособие, и уж точно может не опасаться за свою жизнь. Поэтому община тамильцев в Швейцарии довольно большая: у них есть свой храм, они отмечают свои национальные и религиозные праздники, имеется места их плотного расселения, магазины и кафе, где тамильцы встречаются, как в клубах, и обсуждают последние новости. Уже выросло новое поколение молодых тамильцев, которые, как подруга Маравана Сандана, никогда не были на родине, которые родились и выросли на чужбине и уже начинают пренебрегать строгими запретами и национальными традициями: Сандана отказывается от жениха, которого подыскали ей родители, и уходит к Маравану. Но Мараван все же мечтает вернуться на свой дивный остров — название острова Шри-Ланка в переводе с санскрита означает благословенная земля, он хочет жить на родине, свободной, единой, независимой. Он тоскует о своей земле, мечтает об океанском прибое и белом песке, и, рассказывая Сандане о Шри-Ланке, Мараван создает образ идеального мира: представляет себя с нею на берегу океана, под ногами белый песок, легкий ветерок веет прохладой, едва-едва шевеля пальмовые листья, донося откуда-то ароматы карри и корицы, а саронги моло-

дой пары промокли и стали прозрачными после купания. Этот идеал противопоставлен действительности: здесь вместо солнца и океана зимний сад с искусственными пальмами в квартирке бизнес-партнера Маравана Андреа, и стучаются друг об друга над головой в холодной комнате от сквозняка пластиковые листья, а по оконному стеклу растекаются капли дождя. Но этот идеальный мир противопоставлен и реальной Шри-Ланке, где идет гражданская война. Идеальный мир, созданный Мараваном, не принадлежит ни будущему, ни настоящему: Мараван видит, что борьба за независимость, которую ведут Тигры, — на самом деле борьба за власть, что их действия, также жестоки и безнравственны по отношению к его народу, как и действия правительства, и что возможность обретения родины не связана с конкретной политической борьбой. Мараван оказывается вечным бездомным, а его мечта о возвращении на родину выступает образным эквивалентом мечты романтического героя об идеальном мире. Только Мараван не связывает с воплощением мечты свое будущее. Сначала Мараван отказывается от надежды обрести любовь Андрея и связывает свою жизнь с Санданой, позже он откажется и от мечты создать свою авторскую кухню на основе древних аюрведических<sup>5</sup> рецептов, поняв, что эта мечта несбыточна и стремление к ней ведет к гибели и преступлению.

При первой встрече с Санданой Мараван с грустью отмечает, как нелепо выглядит на девушке стеганая куртка, надетая поверх национального костюма, как ужасна засохшая грязь на ярко зеленых шароварах. Он даже не понял тогда, красива ли девушка: ее красота открылась Маравану только на индуистском празднике, в храме, когда он увидел ее с распущенными волосами в национальном костюме. Только надежда на возвращение на родину, ту родину, где для Маравана будет место как для независимого, свободного, защищенного законом гражданина, становится все призрачнее и несбыточнее. Хронотоп романа, таким образом, постепенно суживается, ограничиваясь одним миром — миром современной Европы и одним временем — настоящим — будущее героев — выходцев из Третьего мира — неопределенно: домой они вернуться не могут, но и в Европе дома пока не обрели. Причем, неопределенность будущего типична не только для героев — иммигрантов — Македы, Санданы, Маравана, — но и для швейцарки Андреа, и в силу ее нетрадиционной сексуальной ориентации и в силу сложностей карьерного роста в условиях кризиса — автор строго придерживается конкретных исторических реалий.

Именно этих героев — представителей новой Европы, статус которых сомнителен и не вполне закреплен и узаконен, который может быть изменен по причине перемены в политическом курсе страны мгновенно, Мартин Сутер собирает за одним столом на швейцарской земле: дорогую проститутку — черную красавицу эфиопку Македу, Сандану и Маравана, — тамильцев, бежавших от гражданской войны и геноцида из Шри-Ланки, и швейцарку Андреа, не задерживающуюся долго ни на одной работе отчасти из-за критического склада ума и обостренного чувства справедливости, отчасти из-за

нетрадиционной сексуальной ориентации (она влюблена в Македу). Американский писатель Чак Паланик, избрав героями романа «Невидимки» именно таких исключительных людей, о существовании которых мир не хочет знать, героев, исключительность которых определяется их добровольной маргинальностью, их стремлением оказаться за рамками социума, даже искалечив себя или отказавшись от себя (герои: девушка-модель, отстрелившая себе нижнюю челюсть и ставшая уродливой, ее брат-трансвестит и гей), назвал роман по статусу героев «Невидимые монстры» (1999, ремикс 2012). В романе А. Нотомб (Бельгия) «Словарь имен» (2002, рус. пер. 2004) исключительность героини определяется ее архаичным, относящимся к эпохе императора Карла I Великого: Плектруда. В романе Ю. Буйды «Послание госпоже моей левой руке» (2014) исключительность героя определяется его фантастическим происхождением: Царев — сын статуи Юноны, в которой, возможно, скрывался сам дьявол, и человека или русалки и человека, причем, у него, как выясняется во время бракосочетания, нет и никогда не было имени — только фамилия. В романах С. Рушди (Индия, Англия) «Дети полуночи» (1981, рус. пер. 2006), немецкого писателя П.П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» (1985), Ф. Бегбедера (Франция) «Любовь живет три года» (1997, рус. пер. 2003), М. Сутера (Швейцария) «Кулинар» (2010, рус. пер. 2013) героем выступает человек исключительно одаренный в своей области — сочинитель, парфюмер, писатель, повар. В романах А. Барикко (Италия) «Шелк» (1996, рус. пер. 2001), М.В. Льоса (Перу) «Похождения скверной девчонки» (2006, рус. пер. 2007), М. Палей (Россия, Нидерланды) «Дань саламандре. Петербургский роман» (2012), В. Сорокина (Россия) «День опричника» (2013) исключительность героя обусловлена его положением посредника между мирами: Запада и Востока (А. Барикко), истинных и мнимых любви и Родины (М.В. Льоса), внутренним и внешним (М. Палей), власти и народа (В. Сорокин).

Как подчеркивал В.М. Жирмунский, прослеживая развитие романтического мировоззрения от немецких романтиков рубежа XVIII–XIX вв. до символизма и модернизма рубежа XIX–XX вв., источником трансформации романтической концепции двоемирия выступает перманентный конфликт героя и действительности: «Борьба с жизнью, приспособление к ней, видоизменения и гибель идеи представляют собой картину в высокой степени сложную и интересную...»<sup>6</sup>. Исключительный герой репрезентирует иную

5. Аюрведа (в переводе с санскрита «знание жизни», «наука жизни», «наука длинной жизни») — раздел «Атхарваведы» («Веды заклинаний») — четвертой из Вед (священных древнеиндийских текстов на санскрите). Посвящена медицине и в том числе правильному и здоровому питанию, которое способно, как и целебные травы, исцелять и оздоравливать, например, куркума — мощный антисептик, базилик (туласи) помогает при отравлениях и малярии, а семена дерева ним обладают успокоительными и противогрибковыми свойствами.

6. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика / Предисловие и комментарии А.Г. Аствацатурова. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. 232 с. (Памятники европейского романтизма). С. 184.

реальность, он наделяется статусом проводника в эту реальность. В романе Дж. Кутзее таким образом представлен мир чистого времени, отделенного от пространства, мир абсолютного духа, не связанного с материей. В романах Ч. Паланика и А. Нотомб исключительные герои ведут поиск своей истинной идентичности идентичности, лежащей, как выясняется, вне человечности, причем, этот поиск сопряжен с преступлением, напротив, поиск путей преодоления исключительности и обретения человечности показан в романах Ю. Буйды и М. Палей. Герои романов М.В. Льосы и А. Барикко ищут истинную любовь и постоянство, поиски настоящей любви приводят героев к обретению пути на Родину, к истинному обретению Родины. Напротив, выбор ненависти и разрушения окончательно отделяет героя романа В. Сорокина от народа и от Отчизны, лишает его самостоятельности, индивидуальности, имени герой, как и в романе Ю. Буйды, имеет только фамилию) и будущего (герой все чаще впадает в беспамятство и теряет ощущение времени). Герои, наделенные даром, представленные в романах С. Рушди, П.П. Зюскинда, Ф. Бегбедера, М. Сутера, не только репрезентируют иной мир, они его создают и утверждают, как альтернативу миру существующему. Таким образом, конфликт героя и действительности перерастает в конфликт между миром действительности и миром, репрезентируемым героем, как миром идеальным (любви и вечности, любви и Родины, как в романах М.В. Льосы, Дж. Кутзее, А. Барикко), миром прошлого, как миром утраченным (в романе С. Рушди), миром обретаемой или утрачиваемой человечности (Ю. Буйда, М. Палей, Ч. Паланик, А. Нотомб, В. Сорокин), миром, создаваемом в творчестве, который может быть прекрасным (Ф. Бегбедер) или ужасным, несущим преступление, убийство и смерть, как тем, кто находится вне сотворяемого мира (П.П. Зюскинд, М. Сутер), так и самому его творцу (П.П. Зюскинд).

На это свойство современного романа трансформировать и содержательно обновлять концепцию романтического двоемирия одним из первых обратил внимание С.С. Фролов, обративший внимание на то, что кульминация романа П.П. Зюскинда приходится на эпизод, представляющий собою буквальное материальное воплощение идеи двоемирия: семь лет Гренуй, удалившись от внешнего мира, живет в пещере, а фактически — в норе, и предается волшебным фантазиям, создавая в воображении и пробуя новые ароматы<sup>7</sup>. Гренуй живет только в мире своей мечты, абсолютно пренебрегая своим телесным составом — он питается мелкими зверьками и насекомыми, забыл о гигиене и комфорте, живет под землей, избегая солнечного света, целиком отдавшись вкушению воображаемых ароматов. Телесный состав тяготит героя, когда он вылезает на заре из своего подземного укрытия, он одновременно потребляет пищу и избавляется от нее, чтобы как можно скорее уединиться в своей норке и предаваться мечтаниям. В воображении Гренуя нора превращается в роскошную комнату, Гренуй возлежит на красном бархатном диване и ароматы из своих воспоминаний разливает по стаканам, как вина из бутылок. Гренуй погружается в идеальный мир своих фантазий, мир своего совершенного мастерства, причем, при этом в

мире внешнем герой отсутствует — когда Гренуй нюхает то место, лежа на котором он предавался пиршеству ароматов, он обнаруживает, что оно не хранит следов чьего-либо присутствия: тонкий нос Гренуя не улавливает запаха ни зверя, ни человека. В дословном переводе с французского фамилия героя Гренуй (*grenouille*) означает «лягушка», рождается Гренуй среди рыбьих голов и требухи, в романе способность Гренуя затаиться и выжидать, сравнивается со способностью клеща впадать в анабиоз, жизнь Гренуя в норе, подчиненная только обонянию, подобна жизни крота, слепого подземного животного. С.Н. Чумаков указывает на связь героя с «нижним миром», с дьявольским началом: «Характерно, что «тварная символика», связанная в романе с Гренуем, представлена также мухами, червями, клещами, бактериями, летучими мышами, ящерицами, саламандрами, раками, гадюками и мертвыми птицами»<sup>8</sup>. Гренуй — не человек: он лишен человеческого запаха, а вместе с ним и человеческих качеств, как физиологических, так и душевных. Гренуй не чувствует холода и боли, способен долго обходиться без воды и пищи, он не способен испытывать любовь, сострадание, ненависть, не способен и пробуждать эти чувства. Стремясь вочеловечиться, Гренуй присваивает себе чужие запахи, желая тем самым заставить людей обнаружить его и полюбить. Но вместе с запахом Гренуй отнимает у других людей и жизнь. Уже при рождении Гренуй выбирает путь убийства: он издает плач, лежа под разделочным столом среди рыбьих голов и требухи у ног матери, убившей уже троих своих новорожденных детей, но Гренуй, в отличие от них, издает крик — его обнаруживают и спасают, а мать-детоубийцу приговаривают к казни. Это первый крик Гренуя объяснен в романе не как естественная физиологическая потребность, а как экзистенциальный выбор: «Крик, которым он заявил о своем рождении, крик из-под разделочного стола, приведший на эшафот его мать, не был инстинктивным криком о сострадании и любви. Это был взвешенный, мы чуть было не сказали, зрело взвешенный крик, которым новорожденный решительно голосовал против любви и все-таки за жизнь. ... Он был с самого начала чудовищем. Он проголосовал за жизнь из чистого упрямства и из чистой злобности». Инстинктивное прозрение героя в начале жизни, выраженное криком, оформляется в конце романа как точно и конкретно выраженная мысль, Гренуй: «внезапно понял, что никогда не найдет удовлетворения в любви, но лишь в ненависти своей к людям и людей — к себе».

Но исключительность героя представлена в романе многоаспектно: как исключительность физическая и физиологическая (Гренуй поразительно вынослив и не чувствителен к боли, болезням, холоду, голоду), как необычность онтологическая (Гренуй принадлежит к «нижнему миру», он

7.  
8.

Фролов Г.А. Роман постмодернизма в Германии // Филологические науки. 1999. № 1. С. 71-81.  
Чумаков С.Н. Мифологический подтекст романа П.П. Зюскинда «Парфюмер» // <http://www.pochit.ru/filosofiya/55336/index.html>.

не является человеком) и как необычность экзистенциальная: П.П. Зюскинд наделил своего героя исключительным мастерством парфюмера, сообщив ему качества романтического изгоя, художника, избранника, противопоставленного толпе и ищущего возможности погрузиться в мир своих фантазий, — именно это происходит с Гринуем, когда он удаляется от мира в нору и здесь живет в вымышленном совершенном мире своей мечты, создавая и пробуя новые ароматы. (Отметим, современные писатели активно акцентируют физиологические детали, чтобы выделить героя и подчеркнуть его исключительность: герой романа Дж. Кутзее «Жизнь и время Михаэля К.» перестает поглощать материальную пищу, но продолжает жить, то есть начинает питаться иначе, перед тем, как уйти в идеальный мир времени без пространства). Однако неромантическая концепция двомирия опирается в романе Зюскинда на абсолютно точное знание технологии изготовления духов и дегустации запахов. Более того, парфюмер — герой Зюскинда — ищет способы преодолеть отчуждение — он сначала, как традиционный романтический герой, бежит от мира, но потом возвращается в мир, он хочет стать не сверхчеловеком, не исключительным романтическим героем, а просто человеком, поэтому ищет запах, который сделал бы его человеком, причем, человеком, возбуждающим любовь и восхищение или же ненависть и отвращение, но человеком, возбуждающим чувства других людей, которые давали бы ему доказательство его собственно существования, его материального присутствия в мире. Именно в этом контексте можно интерпретировать финал романа: всеобщее обожание было иллюзорным, выступало следствием запахов — формы бытийности, похищенной у жертв — убитых Гринуем женщин, то есть бытийности, пребывающей в сфере воздушной, в сфере запахов, бытийности нематериальной, во-первых, и чужой, заимствованной, присвоенной, похищенной, не своей, во-вторых. В конце романа Гринуи становится настолько материальным, что его можно поглотить, съесть и переварить, то есть он, только в процессе уничтожения — расчленения, пожирания другими людьми его плоти, герой убеждается в реальности, материальности этой плоти.

В романе Мартина Сутера — эти герои — не отверженные, не маргиналы, они не подвергаются притеснениям ни по расовому, ни по национальному, ни по сексуальному признакам, они не должны скрываться и странствовать, как герои Паланика, никто не требует, чтобы они занимали особые места в трамвае или метро, чтобы селились в определенных кварталах, они живут и работают, как все, и тамилец Мараван ищет возможность открыть свой бизнес, так же как швейцарка Андреа. Мартин Сутер показывает мир новой Европы, не как мир идеально толерантный, а как мир всеобщего безразличия, отчасти именно это безразличие к судьбе отдельного человека и уравнивает в возможностях швейцарку и иммигранта-тамильца.

При этом необходимо подчеркнуть, что именно остро социальные проблемы определяют развитие сюжета романа, хотя писатель выдвигает на первый план занимательно-развлекательную интригу, связанную с профес-

сиональной деятельностью Марвана. Мараван знаком с секретами аюрведической кухни, он знает, какие специи и приправы способны успокоить нервы, унять тревогу, вызвать сон или острое любовное томление, какие возбудят желание, а какие, напротив, охладят любовный пыл. Отведав ужина, изготовленного по рецептам бабушки Нангай, усовершенствованным с помощью современных технологий молекулярной кулинарии<sup>9</sup>, Андреа даже изменяет своей нетрадиционной ориентации. Предприимчивая Андреа придумывает бизнес-проект «Пицца любви»: они с Мараваном возвращают остроту ощущений супружеским парам, утомленным однообразной рутинной совместной жизни, устраивая для них эротические ужины. Эффект ужинов, приготовленных Мараваном, превосходит все ожидания: к людям возвращаются острота и новизна ощущений. Мараван готовит шесть основных блюд: ужин всегда открывается лепешками с каплей корицы и карри, а завершается десертом, для которого Мараван берет «сливки, смешивает их с шафраном, пальмовым сахаром и миндалем, добавляет немного кунжутного масла и, набирая жидкость в пластмассовые ложки, по три зараз, окунает ее в азот, где держит до тех пор, пока шафраново-миндальная эспума<sup>10</sup> [8] не покрывалась твердой корочкой» и мороженое, изготовленное «из распространенного аюрведического средства возбуждения желания, смеси молотой лакрицы, гхи и меда». Во время ужина чередуются острые, сладкие и вязущие продукты, каждое блюдо строится на сочетании твердого и мягкого, сладкого и горького, или сладкого и соленого, и каждое блюдо, будь то переплетенные полоски особого хлеба, или шарики, начиненные кунжутным маслом, с цилиндрами, фаршированными кардамоном, корицей и пальмовым сахаром, Мараван называет одинаково «Мужчина и женщина». В индуизме священный союз Лакшми (богини изобилия, процветания, богатства, счастья, успеха, удачи, любви и красоты, одно из ее имен Шри) и верховного бога-творца Вишну (одно из имен Бхагаван) в «Вишну Пуранах» изображается как поглощение жертвенной пищи: «Шри — желание, а Бхагаван — любовь, он — жертвоприношение, она — жертвенный дар; богиня — приношение в жертву очищенного масла, Джанардана — (жертвенная) лепешка из молотого риса»<sup>11</sup>. Мараван создает в своих блюдах диа-

- 
9. Молекулярная кулинария (молекулярная гастрономия) – термин был введен в употребление в 1969 году физиком Николасом Курти из Оксфордского университета и французским химиком Эрве Тис. При приготовлении пищи сторонники «молекулярной кухни» учитывают физико-химические механизмы, ответственные за преобразование *ингредиентов* во время кулинарной обработки пищи. В частности, один из постулатов состоит в том, что для достижения желаемой степени готовности продукта температура тепловой обработки важнее длительности приготовления.
10. Эспума – тяжелая соусная пена, применяемая в молекулярной кулинарии; блюдо молекулярной кухни; легкая, вкусная, пенистая масса, полностью сохраняющая натуральный вкус, аромат, цвет, витамины и минералы основного ингредиента.
11. Вишну-Пураны. // Перевод и комментарии Посова Т.К. М.: Веда, Общество ведической культуры, Фонд «Человечество Будущего». 1995. <http://www.ruilit.me/books/vishnu-purana-read-140807-1.html>.

лектический союз мужчины и женщины, следуя не только кулинарным премудростям, но и передавая в изготовлении и поглощении пищи индуистский принцип повсеместного присутствия божества, возможность приобщения к сакральному в любом действии, причем, именно эта сакрализация повседневности и означает познание божественной природы мира, присутствующей во всем без исключения, в том числе и в кулинарном искусстве, и в любви, в союзе мужчины и женщины. Поэтому для Маравана — представителя традиционной пантеистической культуры — так важно, чтобы клиенты «Пищи любви» были женаты. Искусство приготовления пищи, возбуждающей желание, для Маравана — священнодействие. Именно по этой причине, когда деятельность «Пищи любви» угасает, Мараван готовит с тем же усердием блюда для ритуальных действий в храме для иммигрантов-тамилцев. М. Сутер подробно и детально описывает ингредиенты блюд Маравана, показывает сам процесс изготовления пищи, ее подачи на стол и поглощения. Искусство Маравана показано как деятельность, как процесс, причем, подробность в описании этого процесса выглядит провоцирующей читателя, который может повторить все действия Маравана, попробовать получившееся в результате блюдо и даже испытать его воздействие. Мараван — кудесник, кулинар-искусник, но его искусство не такое недоступное и изысканное, как искусство изготовления духов, которым наделил своего героя П.П. Зюскинд<sup>12</sup>. Опыты Маравана можно повторить. Поэтому сотворчество читателя из традиционной формы наблюдателя и интерпретатора смысла романа трансформируется в форму прямого участия — повторения действий героя, которые доступны и открыты каждому. Именно эта вовлеченность читателя в само романное действие как участника, а не как наблюдателя и выступает новаторским открытием Мартина Сутера, обновляющим жанр «производственного романа».

Мартин Сутер показывает, как в обход закона «Пища любви» начинает приносить доход. У всех участников проекта есть доля от прибыли, первоначально клиенты — женатые люди. Но такой смелый, экзотический и, к тому же, нелегальный бизнес не может быть сосредоточенным только на обслуживании немолодых скучающих семейных пар: вскоре один из клиентов заказывает ужин уже не для своей супруги. Так круг клиентов «Пищи любви» меняется: теперь эротические ужины вкушают бизнесмены и банкиры, преуспевающие адвокаты и торговые посредники вместе с дорогими дамами полусвета. Теневой бизнес оказывается востребованным теневой стороной жизни. Мараван переживает это крайне тяжело: боги в его стране телесны и чувственны, но покровительствуют они не разврату, а семейным союзам, изощренная сексуальная техника направлена не только и не столько на достижение наслаждения, сколько на продолжение рода. Но необходимость заботиться о близких заставляет Маравана поступиться принципами, отчасти он оправдывает себя тем, что применяет свое искусство в чужой стране, где иные представления о морали и удовольствиях. Таким же образом оправдывает свое ремесло Македа.

А события для народа Маравана в родной стране принимают все более трагический оборот: правительственные войска наступают, тамильские тигры терпят поражение за поражением, поэтому в армию берут четырнадцатилетних юнцов — так солдатом и жертвой войны оказывается племянник Маравана — Улагу, растут жертвы среди гражданского населения, оказавшегося в блокаде — так умирает бабушка Маравана, а сестра фактически голодает. Но то, что трагедия для Маравана и его семьи, его народа, для клиентов «Пищи любви» — выгодный бизнес: видный предприниматель Дальманн, устраивает сделки по продаже и покупке оружия и военной техники, как для тамильских тигров, так и для правительственных войск. Дальманн покорен красавицей Македой, которая узнает и о его незаконных сделках, и о его беспринципности, и о его фантастическом умении избежать ответственности по закону и разоблачения в прессе. Красавица-эфиопка, уверенная в том, что именно такие люди, как Дальманн — причина войн и смертей в незащищенных перед лицом наступления большой политики и глобальной экономики странах Третьего мира, решает самостоятельно восстановить справедливость, если закон бессилён. Придя к Маравану, она видит на алтаре богини Лакшми, которой молится, надеясь на успех и богатство, Мараван, фотографию его убитого племянника. Тогда Македа вспоминает свою двоюродную сестру, которую призвали на войну в десять лет и учили обращаться с автоматом Калашникова, которая погибла, не дожив до двенадцати. Македа говорит:

«— И эти дети на совести у таких людей, как Дальманн.

Мараван покачал головой:

— Нет, виноваты те, кто развязал эту войну.

— Ты имеешь в виду идеологов? Да, они отвратительны. Но все же не так, как поставщики оружия. Это благодаря им война вообще стала возможна. Такие, как Дальманн, наживаются на ней, и только поэтому она продолжается». Македа оставляет у Маравана лекарство, которое тот должен подмешать в пищу Дальманну. После его приема торговец оружием не должен выжить. Но Мараван сам решает убить человека, который, возможно, виноват в гибели его любимого племянника. Девушке он возвращает смертоносные таблетки, и та уверена, что справедливость восторжествовала волей самой судьбы. Только кулинарный волшебник Мараван знает, что это не так, знает, что пища способна пробуждать любовь и ненависть, способна дарить жизнь и отнимать ее. Таким образом, автор показывает, почему войны, идущие в Третьем мире, показываются из мира благополучной, невоющей Европы — именно здесь находятся не только равнодушные наблюдатели, но и те, кто управляет жизнью в Третьем мире, кому выгодно, чтобы дискриминация, геноцид и войны там продолжались. Мир Ев-

ропы показан, как антагонист Третьего мира, но этот антагонизм обусловлен не традиционной оппозицией дикости и цивилизации, а девальвацией нравственных ценностей: то, что в мире Маравана служит для укрепления семьи, здесь работает на ее разрушение, то, что в мире Маравана пробуждает желание и способствует зачатию новой жизни, здесь направлено только на удовольствие и становится причиной смерти.

После устранения Дальманна Мараван, поняв, что в этом мире его искусство разрушительно, решил обходиться без кулинарного колдовства: когда Сандана, ставшая его подругой и возлюбленной, получив на завтрак обычные фрукты, обыкновенную яичницу с беконом, спрашивает, когда же Мараван угостит ее эротической пищей, Мараван коротко и исчерпывающе отвечает: «Никогда».

С одной стороны, композиция романа «Кулинар» М. Сутера отвечает специфике нового типа «производственного романа», как романа об одиноком умельце, романа о ремесленнике, мастере, чье искусство сродни искусству художника, соответствует античному пониманию искусства демиурга. Именно таким исключительным мастерством наделил своего героя П.П. Зюскинд, сообщив ему качества романтического изгоя, художника, противопоставленного толпе и ищущего возможности погрузиться в мир своих фантазий, — именно это происходит с Гринум, когда он удаляется от мира в пещеру и здесь живет в вымышленном совершенном мире своей мечты, создавая и пробуя новые ароматы. Однако неромантическая концепция двоемирия опирается в романе Зюскинда на абсолютно точное знание технологии изготовления духов, дегустации запахов. Более того, парфюмер — герой Зюскинда — ищет способы преодолеть отчуждение — он сначала, как традиционный романтический герой, бежит от мира, но потом возвращается в мир, он хочет стать не сверхчеловеком, не исключительным романтическим героем, а просто человеком, поэтому ищет запах, который сделал бы его человеком, причем, человеком, возбуждающим любовь и восхищение. Кулинар — герой романа Мартина Сутера — ищет возможность приобщиться к новому миру, и здесь его дар оказывается препятствием на пути к этому приобщению: его не принимают в профессиональной среде, как исключительно одаренного и потому опасного для обычных мастеров-ремесленников, его дар ставит его вне закона, приводит к разрушению и смерти. Поэтому в конце романа Мараван от своего искусства отказывается, а неискушенному читателю, который не обратил внимания на социально-критический подтекст романа, предлагается то, что приводит к отчуждению, преступлению и гибели. Если роман П.П. Зюскинда о виртуозе-профессионале показывал его профессиональное торжество, которое стоит герою жизни, представляет собой «закрытое произведение», сюжет которого исчерпан полностью, то роман М. Сутера об аналогичном герое показывает незавершенность сюжетных линий — пока антагонизм двух миров не исчерпан, искусство или технологии одного из них, производимые в другой, будут выступать для него источником гибели — два мира

поглощают друг друга. Роман М. Сутера — это современный коллаж, построенный на синтезе реальных исторических событий, новостей и фактов, реальных кулинарных рецептов и судеб вымышленных героев, причем, основой художественного синтеза выступает концепция человека, который стремится сохранить человеческое естество, отказавшись от всевозможных способов его изменить или улучшить. Но если герой романа по этому пути уже прошел, то читателю только предстоит пройти этот путь — именно поэтому рецепты в конце романа приобретают статус провокации: в новой Европе нужно научиться жить с новыми ее гражданами, а научиться этому можно, только отказавшись от всех проявлений и форм насилия, в том числе, и кулинарного, такого, как эротические рецепты Аюрведы.

Эпические жанры принадлежат к числу наиболее динамичных литературных жанров, незамедлительно откликающихся на движение истории, текущие исторические события, развитие человека и мира. И хотя, начиная с первых десятилетий XX века, развитие жанра романа определяется противоречивыми тенденциями: с одной стороны, возрастает документализм и объективность романа, его историческая точность (романы «потерянного поколения»), с другой, напротив, в романе растет роль лирического начала, вызванная увеличением значения автора и удельного веса разнообразных форм авторского присутствия (эта тенденция закономерно приводит к ослаблению событийности и возрастанию субъективизма в модернистских романах М. Пруста, Дж. Джойса, Ф. Кафки), — именно эта противоречивость указывает на значительный потенциал жанра романа, его динамизм и незавершенность. М.М. Бахтин указывал, что роман «по природе не каноничен. ...Это — вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр»<sup>13</sup>. Динамизм современного романа обеспечивает его открытость как для адаптации предшествующего жанрового опыта, собственно в аспекте «памяти жанра», так и для новаторского обновления в парадигме развития современного искусства в направлении поиска синтетического содержания и форм синестезии как искусства и других форм общественного сознания, так и разных видов искусств. С другой стороны, потенциальный динамизм жанра романа определяется динамикой героя и/или автора как смыслового центра романа.

Главный герой романа М. Сутера «Кулинар» также, как в романе П.П. Зюскинда, представляет собой современную метаморфозу романтического героя-художника: Мараван — сверходаренный повар, кулинар-художник, знающий древние эротические кулинарные рецепты и успешно применяющий их на практике. Мараван — вынужденный эмигрант, тамилец, переехавший в Швейцарию. Герой мечтает вернуться на свой дивный остров — название острова Шри-Ланка в переводе с санскрита означа-

13.

Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература. 1986. С. 426.

ет «благословенная земля», он хочет жить на родине, свободной, единой, независимой. Поскольку реальные события, с документальной точностью воссозданные в романе, показывают, что мечта Маравана о толерантной и процветающей Отчизне, где ему найдется место, несбыточна, мечта Маравана перемещается из мира материального в мир идей, репрезентируя мир идеальный, внеаходимый по отношению к действительности. Рассказывая о Шри-Ланке, Мараван создает образ идеального мира: представляет себя с возлюбленной на берегу океана, под пальмами. Этот дистанцированный в пространстве и отнесенный в область идеального мир противопоставлен миру действительности, символически воплощенному в образе зимнего сада с искусственными пальмами в квартирке бизнес-партнера Маравана Андреа. Но этот идеальный мир противопоставлен и реальной Шри-Ланке, где идет гражданская война. Идеальный мир, созданный Мараваном, не принадлежит ни будущему, ни настоящему: Мараван видит, что борьба за независимость, которую ведут Тигры, — на самом деле борьба за власть, что их действия, также жестоки и безнравственны по отношению к его народу, как и действия правительства, и что возможность обретения родины не связана с конкретной политической борьбой. Мараван оказывается вечным бездомным, а его мечта о возвращении на родину выступает образным эквивалентом мечты романтического героя об идеальном мире.

Мараван в романе М. Сутера предстает современной манифестацией романтического героя-изгнанника, только его изгнание и отчуждение принимают в современном романе, в отличие от принципа романтической таинственности, окружающей героя-изгоя в произведениях писателей романтиков начала XIX века, конкретные социальные исторические формы и объясняются столь же конкретными социально-историческими причинами. Только Мараван, в отличие от эталонного романтического героя-изгнанника, не связывает с воплощением мечты свое будущее. Сначала Мараван отказывается от надежды обрести любовь Андрея, которая придерживается нетрадиционной сексуальной ориентации, и связывает свою жизнь с тамилкой Санданой, позже он откажется и от мечты создать свою авторскую кухню на основе древних аюрведических рецептов, поняв, что эта мечта несбыточна и стремление к ней ведет к гибели и преступлению.

Сутер подробно и детально описывает ингредиенты блюд Маравана, показывает сам процесс изготовления пищи, ее подачи на стол и поглощения. Искусство Маравана показано как деятельность, как процесс, причем, подробность в описании этого процесса выглядит провоцирующей читателя, который может повторить все действия Маравана, попробовать получившееся в результате блюдо и даже испытать его воздействие. Мараван — кудесник, кулинар-искусник, но его искусство не такое недоступное и изысканное, как искусство изготовления духов, которым наделил своего героя П.П. Зюскинд. Опыты Маравана можно повторить. Поэтому сотворчество читателя из традиционной формы наблюдателя и интерпретатора смысла романа трансформируется в форму прямого участия — повторения дейс-

твий героя, которые доступны и открыты каждому. Именно эта вовлеченность читателя в само романное действие как участника, а не как наблюдателя и выступает новаторским открытием Мартина Сутера, обновляющим концепцию романтического двоемирия окончательно: если П.П. Зюскинд представил исключительно героя, романтического художника в новой ипостаси — его герой — не поэт, не музыкант, не живописец, он репрезентирует ремесло, а не искусство, и только виртуозность героя сообщает его ремеслу статус искусства, то М. Сутер показал героя-ремесленника, владеющего не просто обычной профессией, а мастерством, азы которого доступны каждому. Поэтому, когда сюжетные линии романа исчерпаны, автор предлагает читателю «Приложение», в котором представлены эротические рецепты Маравана.

Герой романа Мартина Сутера ищет возможность приобщиться к новому миру, и здесь его дар оказывается препятствием на пути к этому приобщению: его не принимают в профессиональной среде, как исключительно одаренного и потому опасного для обычных мастеров-ремесленников, его дар ставит его вне закона, приводит к разрушению и смерти. После устранения Дальманна (посредника, способствующего поставкам оружия в Шри-Ланку, причем, обеим воюющим сторонам) Мараван, поняв, что в этом мире его искусство разрушительно, решил обходиться без кулинарного колдовства: когда Сандана, ставшая его подругой и возлюбленной, получив на завтрак обыкновенную яичницу с беконом, спрашивает, когда же Мараван угостит ее эротической пищей, Мараван коротко и исчерпывающе отвечает: «Никогда» [4].

Роман П.П. Зюскинда о виртуозе-профессионале показывал профессиональное торжество героя, которое стоит ему жизни, представляет собой «закрытое произведение», сюжет которого исчерпан полностью, а роман М. Сутера об аналогичном герое показывает незавершенность сюжетных линий — пока антагонизм двух миров не исчерпан, искусство или технологии одного из них, продуцируемые в другой, будут выступать для него источником гибели — два мира поглощают друг друга. Роман М. Сутера — это современный коллаж, построенный на синтезе реальных исторических событий, новостей и фактов, реальных кулинарных рецептов и судеб вымышленных героев, причем, основой художественного синтеза выступает концепция человека, который стремится сохранить человеческое естество, отказавшись от всевозможных способов его изменить или улучшить.

В контексте динамизма и развития жанра современного романа новую интерпретацию исключительности героя и идеального мира, который он в той или иной форме репрезентирует, можно рассматривать как явление более емкое и более широкое, чем исключительно новое содержательное воплощение романтического двоемирия. В романах, показывающих исключительность героя как качество экзистенциальное, связанное с его особым даром — с владением ремеслом, возведенным в статус искусства, отвечает неразрешимому противоречию между «искусством» и «дейст-

вительностью», «творчеством» и «жизнью»<sup>14</sup>, открытому искусством и литературой XIX века, и переданному последующим эпохам в развитии искусства в качестве универсального и онтологического. Таким образом, в современных романах, показывающих исключительного героя, не только по-новому интерпретируется романтическое двоемирие, но предлагается новое прочтение оппозиции искусства и действительности, направленное на медиацию, на обретение синтеза.

### Рекомендованная литература

#### Источники:

1. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы // <http://tululu.org/read71337/>.
2. Сутер М. Кулинар. <http://www.rulit.me/author/suter-martin/kulinar-download-free-288914.html>.
3. Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М.: Художественная литература. — 1986. — 543 с.
4. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика / Предисловие и комментарии А.Г. Аствацатурова. — СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. 232 с. (Памятники европейского романтизма).
5. Погребная Я.В. Романтическое двоемирие и формы его манифестации в романах рубежа XX–XXI веков // Новая наука: стратегии и векторы развития: Международное научное периодическое издание по итогам Международной научно-практической конференции (Магнитогорск, 8 марта 2017). — Стерлитамак: АМИ, 2017. — № 3. Ч. 2. — С. 47–53.
6. Погребная Я.В. Трансформация жанра «производственного романа» в современной зарубежной литературе: «Парфюмер» П.П. Зюскинда и «Кулинар» М. Сутера // Научный альманах. По материалам Международной научно-практической конференции «Наука и образование в XXI веке». — Россия, Тамбов, 28 февраля 2017 г. — №2 (28). — С. 428–443.
7. Толмачев В.М. Где искать XIX век? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: Учеб. пособие / под ред. Л.Г. Андреева. — М.: Высшая школа. — 2001. — 335 с.
8. Фролов Г.А. Роман постмодернизма в Германии // Филологические науки. — 1999. — №1. — С. 71–81.
9. Чумаков С.Н. Мифологический подтекст романа П.П. Зюскинда «Парфюмер» // <http://www.pochit.ru/filosofiya/55336/index.html>.

#### Методические рекомендации

1. При подготовке ответа на первый вопрос необходимо обобщить знания, полученные о трансформации жанра романа в литературе рубежа XX–XXI вв.. Роман М. Сутера «Кулинар» необходимо анализировать в контексте этой трансформации, опираясь на инструментарий сравнительно-исторического литературоведения. При подготовке ответа на вопрос необходимо обратиться к классической работе М.М. Бахтина «Эпос и роман (О методологии исследования романа)» (Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М.: Художественная литература. 1986. — 543 с.). Для осмысления развития жанра романа на рубеже веков следует обратиться к работе В.М. Толмачева «Где искать XIX век?» (Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: учеб. пособие / под ред. Л.Г. Андреева. — М.: Высшая школа, 2001. — 335 с.)

2. Ответ на второй вопрос потребует детального знания содержания романа, способности сопоставлять события романа, сравнивать судьбы его героев. Для подготовки необходимо обратиться, как к материалам статьи в пособии, так и к статье Я.В. Погребной «Романтическое двоемирие и формы его манифестации в романах рубежа XX–XXI веков» (Новая наука: стратегии и векторы развития: Международное научное периодическое издание по итогам Международной научно-практической конференции (Магнитогорск, 8 марта 2017). — Стерлитамак: АМИ, 2017. — № 3. Ч. 2. — С. 47–53). Для уснения трансформации романтического двоемирия как

способа организации хронотопа художественного произведения необходимо обратиться к работе В.М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. — 232 с. [Памятники европейского романтизма]).

3. Ответ на третий вопрос должен носить междисциплинарный характер, примеры из романа нужно иллюстрировать примерами из прессы, из социологических исследований и прогнозов. Отвечая на этот вопрос, следует учитывать концепцию глобализации и социологический и экономический анализ последствий глобализации. Результатом обсуждения этого вопроса должен стать вывод о социальной значимости романа М. Сутера.

4. Ответ на последний вопрос семинара выступает логическим продолжением и развитием ответа на первый вопрос семинара, но он должен носить более конкретный характер и быть направленным на установление новых жанровых параметров «производственного романа». Ответ строится путем сравнения романов М. Сутера «Кулинар» и П.П. Зюскинда «Парфюмер», в центре сравнительного анализа должен находиться образ героя, прочитываемый из контекста традиции показа романтического исключительного героя-гения и из синхронического исторического контекста, определяемого конкретными обстоятельствами судьбы героя-иммигранта в романе М. Сутера. Помощь в подготовке ответа окажут статьи Г.А. Фролова «Роман постмодернизма в Германии» (Филологические науки, 1999. — №1. — С. 71–81); С.Н. Чумакова «Мифологический подтекст романа П.П. Зюскинда «Парфюмер»» (<http://www.pochit.ru/filosofiya/55336/index.html>), а также статья Я.В. Погребной «Трансформация жанра «производственного романа» в современной зарубежной литературе: «Парфюмер» П.П. Зюскинда и «Кулинар» М. Сутер» (Научный альманах. По материалам Международной научно-практической конференции «Наука и образование в XXI веке». Россия, Тамбов, 28 февраля 2017 г. — № 2–2 (28). — С. 428–443).

#### **Методические рекомендации по организации занятия**

Занятие в форме «открытой кафедры» (или «свободного микрофона») не предполагает наличия модератора. За кафедру выходит каждый, желающий высказать свое мнение по предложенным вопросам, а затем выступающие поочередно занимают кафедру, обсуждая его выступление. Форма занятия предполагает свободный обмен мнениями, ответы на вопросы аудитории, возможность возвращения оратора за кафедру. Единственной регламентирующей формой выступает хронометраж выступлений по основным вопросам и в прениях. Данная форма работы не только способствует развитию речемыслительных навыков и ораторского мастерства, но и учит точно и экономно излагать свои мысли, чтобы суметь уложиться в отведенное время.

#### **Задания для контроля владения компетенциями**

1. Составьте типологическую характеристику жанра современного «производственного романа» и сравните его с производственными романами А. Хейли.
2. Выявите социальную значимость обращения М. Сутера к проблемам миграции в романе и покажите разные аспекты этой проблемы и их художественное воплощение в романе «Кулинар».
3. Определите, в чем состоит гуманизм М. Сутера и как гуманистическая концепция автора соотносится с реалиями, показанными в романе «Кулинар».

#### **Иновационные творческие задания**

1. Напишите очерк «Судьба мигранта в современной Европе» по материалам прессы и романа М. Сутера.
2. Составьте вопросы для интервью с М. Сутером. Выбор вопросов обоснуйте. Придумайте предполагаемые ответы.

---

ТЕМА 8.

## ЛЕРМОНТОВСКИЙ ТЕКСТ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ

---

**Б. АКУНИН «ГЕРОЙ ИНОГО ВРЕМЕНИ»,  
ДЖ. ЛИТТЕЛЛ «БЛАГОВОЛИТЕЛЬНИЦЫ»**



**Форма занятия:** семинар.

**Формы учебной деятельности магистрантов:** коллективная и индивидуальная, самостоятельная разработка семинара по роману Дж. Литтелла «Благоволительницы», составление цитатной выборки, анализ поэтики произведения.

**Методы литературоведческого исследования:** историко-литературный, сравнительно-исторический.

### **Вопросы для обсуждения**

1. Причины актуализации романа М.Ю. Лермонтова в русском и зарубежном современном романе.
2. Лермонтовский текст как программа поведения в романе Б. Акунина «Герой иного времени».
3. Конфликт текста и прототекста в романе Б. Акунина «Герой иного времени».
4. Художественно-смысловые функции лермонтовского текста в романе Б. Акунина «Герой иного времени».
5. Разработка семинара по теме «Лермонтовский текст в романе Дж. Литтелла «Благоволительницы» и проблема идентичности героя».

## **МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ Лермонтовский текст в романе Анатолия Брусникина (Бориса Акунина) «Герой иного времени»**

Борис Акунин (р. 1956) — настоящее имя Григорий Шалвович Чхартишвили — русский писатель, учёный-японист, литературовед, переводчик, общественный деятель. Борис Акунин разрабатывает проблему модификации жанра романа в серии «Жанры». Серия включает пять жанров: детских книг для мальчиков и для девочек, детектива, фантастики, квеста. В своих произведениях Б. Акунин прибегает к синтезу массовой литературы, обращаясь к традиционным жанрам массового романа, но стремится их жанрово обновить, насыщая разнообразными интертекстуальными включениями не только из области литературы и искусства, но и из истории, публицистики, личной биографии. За переводы с японского имеет ряд наград от правительства Японии. Синтенический жанр романа, разрабатываемый Б. Акуниным, равно, как и само художественное исследование жанра романа и его содержательных возможностей в современной реальности ставит творческий поиск Б. Акунина в один ряд с общей динамикой обновления жанра романа на рубеже XX–XXI веков.

Период конца XX – начала XXI веков характеризуется поиском новых идеологических парадигм как в отечественной, так и зарубежной социокультурной жизни. В период смены старых моделей поведения неизбежно обостряется поиск новых типов гражданской активности, причем, активности не противоречащей общечеловеческим гуманистическим принципам. Гуманитарная, философская, эстетическая, художественная мысль в кризисный исторический период, с одной стороны, вырабатывает новые философские концепции и формы художественной образности, с другой, стремясь в полной мере оценить масштабы переживаемого мировоззренческого кризиса, его последствия и найти пути и способы его преодоления, обращается к аналогичным периодам в истории человечества, с тем, чтобы, определив черты и параметры сходства между человеком иной переходной эпохи и нынешней, почерпнуть социальный и художественный опыт, который поможет преодолеть состояние кризиса. Как правило, такие периоды в развитии мирового искусства и литературы отмечены новой рецепцией реалистического и модернистского типов художественного сознания, появлением новых жанровых форм, характеризующихся тенденцией к синестезии публицистики и художественного творчества, а также разных видов искусства, синкретизму разных родов и видов литературы. Неомифологизм в романах «Пятница, или Тихоокеанский лимб» (1967), «Лесной царь» (1970), «Метеоры» (1975) М. Турнье (Франция), магический реализм романов «Дети полуночи» (1981) и «Стыд» (1983), а также романов о самоидентификации эмигранта «Прощальный вздох мавра» (1995) и «Земля под ее ногами» (1996) С. Ружди (Индия, Великобритания), сочетание ес-

тественно-научных и художественных методов познания в «Парфюмере» (1985) П.П. Зюскинда (Германия), синтез публицистической и художественной мысли в романе Ч. Паланика (США) «Беглецы и бродяги» (2003), синтез индуистской и европейской культур, причем, осуществляемый не только в частной судьбе, но и частном виде деятельности героя-эмигранта в романе М. Сутера (Швейцария) «Кулинар» (2010), философско-политические рассуждения, представленные в виде социального романа в романе Дж. Кутзее (ЮАР, Австралия) «Дневник плохого года» (2007), социально-философский роман воспитания «Террорист» (2006) Дж. Апдайка (США), актуальность которого выражена в выбранном названии; поиск форм социальной активности в романе Захара Прилепина «Санька» (2006), мифологические притчи «Вор, шпион и убийца» (2013) и «Послание госпоже моей левой руке» Ю. Буйды; герои и их двойники в романах «Дань Саламандре» (2012) и «Ланч» (2012) Марины Палей (Россия, Нидерланды), — вот далеко не полный перечень романов, стремящихся дать ответ на вызовы времени в русской и зарубежной литературе.

Русская классическая литература в периоды выработки и становления новых форм нравственной идентичности всегда выступала источником идей и моделей поведения, способствуя выбору гуманных путей преодоления внутреннего разлада и выхода из кризиса. Герои романов Достоевского и Льва Толстого выступали нравственным и художественным ориентиром для У. Фолкнера, Дж. Селинджера, Ж.П. Сартра, А. Камю. Работая над повестью «Падение» (1956), Альбер Камю провел прямую аналогию между своим героем и героем романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», указав, что его герой также выступает квинтэссенцией пороков времени, отражением мятежного духа эпохи. Среди новых жанровых форм современного романа, направленного на поиски идентичности современных героев и событий, одной из востребованных выступает роман-парафраз, направленный на установление аналогий между образной системой, уже занявшей определенное место в истории мировой литературы, и новыми художественными обстоятельствами и героями, которые вызывают образную переключку с произведениями прошедшей кризисной эпохи, с героями переходного времени. В романах Ю. Буйды значительная роль принадлежит реминисценциям и аллюзиям из «Божественной Комедии» Данте, роман «Террорист» Дж. Апдайка — пародия на традиционный англоязычный роман воспитания.

Вполне закономерно, что в контексте этих поисков идентичности в отечественной и мировой литературе появляются романы, предлагающие парафраз «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Роман «Герой иного времени» (2010) Бориса Акунина (издан под псевдонимом Анатолий Брунник) строится как парафраз лермонтовского романа и на уровне ахронной композиции путем совмещения авторского повествования и дневникового монолога героя. Место действия, впрочем, тоже, что и в лермонтовском романе, только город называется Серноводск. Вот, каким он видится

одному из героев романа — поручику Мангарову: «Городок этот был особенный, каких в России тогда почти не имелось. Он и выглядел как-то не по-русски: весь новенький, чистенький, умно выстроенный и устроенный. Со своими правильными улицами, с бульварами и парками, с классическими зданиями водолечебниц и бань, он скорее напоминал какой-нибудь Бад-Эмс или Карлсбад. Ощущение заграничности возникало еще и из-за подступавших с юга гор, так редких в русском пейзаже...». Тот же город и те же горы ранним утром 11 мая видит из своего окна Печорин: «...внизу передо мною пестреет чистенький, новенький городок, шумят целебные ключи, шумит разноязычная толпа, — а там, дальше, амфитеатром громоздятся горы все синее и туманнее, а на краю горизонта тянется серебряная цепь снеговых вершин, начинаясь Казбеком и оканчиваясь двуглавым Эльборусом...» С точки зрения хронологического соответствия время действия в обоих романах совпадает — это середина мая — начало июня. Юного поручика Мангарова друзья называют то Печориным, то Грушницким. Мангаров дважды затевает дуэли, выбирая для них описанное в романе Лермонтова место. Секундант Мангарова смотрит на знаменитую скалу с ужасом: «Ужасное впечатление произвело на Иноземцова выбранное место. Это была торчащая наподобие одиночного рифа скала, куда пришлось подниматься по крутой дорожке. Наверху оказалась ровная овальная площадка. В самом узком ее участке от края до края было десять или двенадцать футов». Хотя одна дуэль едва не состоялась, а другая все же состоялась на том самом месте, но совсем по-иному.

В романе Дж. Лителла (США, Франция) «Благоволительницы» (2006, рус. пер. 2014) часть действия протекает в оккупированном Пятигорске, который герой-рассказчик воспринимает через призму лермонтовского романа: Академическая галерея сразу аттестована им, как «бывшая Елизаветинская», в которой «Печорин впервые увидел княжну Мери», немецкое казино, помещенное в здании, где ранее располагалась «Ресторация», герой отмечает как место, где «Печорин встретился с княжной Мери», у Провала герой спрашивает: «Не здесь ли Печорин встретил Веру?». Главный герой признается, что «когда-то не расставался с «Героем нашего времени». Между героем и оскорбившим его хвастуном Туреком назревает дуэль, секундантом со стороны героя-рассказчика должен выступить его друг и поверенный доктор Хоенэгг, который о дуэли отзывается так: «Вам, наверное, Лермонтов голову вскружил». Причем, Турек и его секунданты задумывают обман, отчасти повторяющий тот, что придумали секунданты с Грушницким. Но вместо дуэли происходит дознание у начальства, после которого главный герой отправляется в Сталинград, поскольку, как считает военное начальство, «служба в СД в Сталинграде станет... хорошим уроком», — для офицера, едва не затеявшего дуэль. Таким образом, именно всемогущая воля военного начальства, представляющего государственную машину, оказывается той силой, которая делает решительный выстрел, вместо смехотворного противника на дуэли, и именно она — главный про-

тивник героя. Во время пребывания в Пятигорске герой много размышляет о судьбе Лермонтова, о гибели поэта на дуэли, вспоминает слова Блока о Пушкине: «Его убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха», — и приходит к выводу, что эти слова в полной мере относятся и к Лермонтову, при этом предпринимая попытку и собственной идентификации на фоне Лермонтова и героя его романа, добавляя: «Я тоже страдал от отсутствия воздуха». Таким образом, герой, переживающий нравственный кризис и глубокий внутренний конфликт между идеями и способами поведения, крепко укорененными нацистской пропагандой в его сознании, и теми моделями поведения, которых требуют общечеловеческие гуманистические нормы, обращается к судьбе Лермонтова и герою его романа, чтобы обрести пути и способы выпрямления своей личности.

Интерес современных как отечественных, так и зарубежных писателей и читателей (последний перевод романа «Герой нашего времени на английский язык» осуществлен в 2009 году<sup>1</sup>) к творчеству Лермонтова стимулирует развитие сравнительно-исторических исследований лермонтовского творчества, причем, не только на срезе, синхронизируемым хронологически с лермонтовской эпохой в мировой литературе, как в монографии Л.И. Вольперт<sup>2</sup>, но с диахронически отстоящими рецепциями мотивов творчества Лермонтова в произведениях писателей XX века и рубежа XX–XXI веков.

Период поиска новых форм и новых героев в литературе и искусстве не мог не отразиться и на состоянии литературоведческой науки: новые художественные явления требуют активизации исследовательского поиска, выработки новых исследовательских стратегий, синтеза академических и инновационных методов литературоведческого исследования. В исследованиях И.А. Киселевой<sup>3</sup> в качестве системообразующего начала в творчестве Лермонтова выдвигается православно-христанское, а в фундаментальном труде И.З. Сермана «Михаил Лермонтов: жизнь в литературе. 1836–1841»<sup>4</sup> разрабатывается концепция приверженности Лермонтова идеям Канта и Гегеля. В трудах и фильме известного лермонтоведа и биографа М.Ю. Лермонтова Владимира Захарова «Мой Лермонтов»<sup>5</sup> вновь утверждается диалектическая противоречивость лермонтовского мировоззрения, обеспечивающая его динамику, обновление и постоянное развитие.

Роман «Герой иного времени» А. Брусникина — это роман-парафраз, роман, написанный по следам классического русского романа «Герой нашего времени», роман-цитата и роман оригинальный. Роман подписан псевдонимом «Антоний Брусникин», одной из авторских масок Бориса Акунина.

Начало девятнадцатого века, кавказская война показаны в романе Акунина как историческая эпоха и исторические события, но одновременно и как явления литературные: главы романа предваряют эпитафии из кавказской повести А.А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек», «Хаджи-Мурата» Л.Н. Толстого, «Кавказского пленника» А.С. Пушкина, «Из-

майл-Бея» М.Ю. Лермонтова, стихов А.И. Полежаева; вспоминая свою молодость в Петербурге и подчеркивая отличие от знатных и богатых друзей, Мангаров обращается к такому сравнению: «Слишком разнился у нас образ жизни. Честно говоря, приятельство наше и прежде не было равным. Теперь же, когда я тянул фронттовую ляжку, а Стольников вел рассеянную жизнь Онегина или Красавчика-Браммеля, дистанция меж нами многократно увеличилась». Но не поручик Мангаров — герой романа, герой иного времени.

Люди лермонтовского поколения считали себя опоздавшими, родившимися поздно: не смогли они снискать славы в сражениях Отечественной войны 1812 года, не смогли выйти на Сенатскую площадь, им досталось иное время, охарактеризованное другим героем романа Акунина — антагонистом Мангарова и Никитина, боевого генерала Фигнера и даже разбойника Галбация — майором Третьего отделения Честноковым так: «Лет двадцать назад по-другому было, даже не сравнивай. Ни тебе Третьего отделения, ни Жандармского корпуса, вспоминать страшно. Во времена прежнего лихого царствования попробуй-ка кого-нибудь из благородных пугнуть или, скажем, к полезному сотрудничеству побудить. По мордасам бы отхлестали государственного человека, и не заступился б никто». Сейчас Честноков чувствует себя человеком эпохи — он влияет на решения самого командующего Кавказской линией генерала Фигнера, он одним своим присутствием заставляет замолкать и стушевываться боевых офицеров. Он при этом успешно проворачивает в союзе с беспринципным горцем Эмирханом, который благополучно сотрудничает и с жандармским майором и с Шамилем, коммерческие операции: его караваны (конечно, он использует подставное лицо — купчиху Маслову) абреки не грабят, контрабандные товары не конфисковывают, а оборотистый Эмирхан вместе с тканями и сигарами Честнокова переправляет теми же караванами оружие и оружейных мастеров для Шамиля и даже называет войну «кормилицей», и мечтает только об одном, чтобы война на Кавказе никогда не закончилась. Знает ли об этом Честноков? Вполне возможно, только пользуется услугами бесчестного Эмирхана до тех пор, пока ему это выгодно, а станет невыгодно или опасно — отправит Эмирхана на тот свет (не своими руками, конечно),

1. A hero of our time. Transl. with an introduction and notes by Natasha Randall; foreword by Neil Labute. New York: Penguin, 2009. 151 p.
2. Вольперт Л.И. Лермонтов и литература Франции. СПб.: Алетейя, 2008. 300 с.
3. Киселева И.А. Творчество М.Ю. Лермонтова как религиозно-философская система. М.: МГОУ, 2011. 224 с.; Киселева И.А. М.Ю. Лермонтов: богословие природы // Простор, 2014, № 4. <http://дружбанародов.com/magazines/prostor/2014/4>.
4. Серман И.З. Михаил Лермонтов: жизнь в литературе. 1836-1841. М.: РГГУ, 2003. 278 с.
5. Захаров В.А. Мой Лермонтов. В 2 ч. // [https://www.youtube.com/watch?v=KUKIK7Z\\_G-s](https://www.youtube.com/watch?v=KUKIK7Z_G-s); Захаров В.А. Загадка последней дуэли. М.: Русская панорама, 2000. 352 с.; Захаров В.А. Летопись жизни и творчества Лермонтова. М.: Русская панорама, 2003. 704 с.; Захаров В.А. Дуэль и смерть поручика Лермонтова. Издательство М. и В. Котляровых. Нальчик, 2006. 536 с.

что, впрочем, он и готов совершить в конце романа. Этот беспринципный коммерсант, мелкий служащий Третьего отделения, использующий служебное положение, как хорошее прикрытие, претендует на звание героя иного времени, как и Мангаров. Хотя Честноков вечно «маленьким» быть не намерен и даже к визиту военного министра графа А.И. Чернышева придумывает несуществующий заговор ссыльных на Кавказ декабристов и находит, как заставить графа поверить в действительность заговора, для того чтобы получить повышение. Этот карьерист и мерзавец может претендовать на звание героя времени еще и потому, что глазами очевидца в романе развенчиваются кумиры лермонтовской эпохи: однажды глазами одного из героев мы видим Наполеона, которого тот хотел застрелить, чтобы Бонапарт не затеял новой кровавой войны, но, приблизившись на расстояние выстрела к борту английского корабля, на котором находился побежденный завоеватель мира, увидел усталого человека, который никаких войн больше не развяжет, и опустил пистолет; глазами того же героя мы видим другого властителя дум — Байрона, но совсем не бесстрашного борца за греческую свободу и не романтического героя: «Он пробовал собрать трехтысячный отряд, чтоб отбить у турок Лепанто. Пустая затея. Греков он не понимал и как за дело взяться не знал», к тому же он «плешеватый, полный, с масляными глазами». И видит его таким человек, который сам сражался под знаменами Александра Ипсиланте<sup>6</sup>.

Как и в лермонтовском романе, Акунин постепенно приближает читателя к истинному герою романа и времени. Этот герой всегда будет самым собой, он не будет ставить между собой и действительностью ничьи образы, он не будет казаться ни Байроном, ни Наполеоном, ни Печориным, ни даже Лермонтовым. Этот герой всегда будет выступать только под своим именем. И автор нас тоже приближает к нему постепенно, как в лермонтовском романе: сначала мы узнаем о нем из рассказа прекрасной незнакомки, которая пронесла через всю жизнь любовь к нему, и теперь, когда он освобожден из сибирской ссылки и служит на Кавказе как разжалованный в солдаты офицер, она надеется на встречу и соединение с ним и для этого передает Даше — дочери генерала Фигнера, которая едет к отцу на Кавказ, письмо к любимому. Потом мы видим его глазами поручика Мангарова, когда читаем его дневник «Записки старого кавказца», изданный в Петербурге в 1905 году. С этим человеком Мангаров соотносит свою жизнь, стремясь смотреть на свои поступки его глазами, оценивать их с точки зрения его жизненных правил, его этики.

Герой романа — Олег Львович Никитин — действительно принадлежит к иному времени: он сражался за свободу греков, он был ранен на войне 1812 года, он был сослан как участник восстания декабристов, хотя прибыл в Петербург в самый день восстания — 14 декабря. Однажды к нему обращаются с вопросом не пожалел ли он, молниеносно приняв решение присоединиться к восставшим, и Никитин отвечает: «Ни разу. Но много раз жалел, что не приехал тринадцатого и не был у Рылеева, когда там со-

ставлялся план восстания». А на вопрос, почему он присоединился к восставшим, отвечает также быстро и решительно: «Я, видите ли, прибыл в столицу четырнадцатого, услышал о событиях — поспешил на Сенатскую площадь. Походил меж теми и этими, присмотрелся. Выбор, к кому присоединиться, был нетруден. Порядочные люди, кого я знал, оказались в одном каре, а все знакомые подлецы — в другом». Никитин самоотверженно помогает своему другу, капитану Иноземцеву, который находится с ним в одной камере во время следствия, беря на себя его вину — и тем самым отводя от друга обвинения. Этому герою присуще сознание внутренней правоты, основанной на том, что он не только никогда не поступился честью и достоинством, но и на том, что он не просто верит в добро, он действует во имя добра и справедливости. В романе нет его дневника, но читатель не только слышит героя, но и иногда погружается в его размышления и так узнает о правилах жизни Никитина:

«Первое. Рассчитывать всегда только на себя, в этом залог свободы и обязанность всякого истинно свободного существа.

Второе. Не упираться лбом в непреодолимое препятствие — иначе расшибешь голову, ничего не добившись. Умный человек всегда найдет способ обойти преграду и продолжить свой путь...

Третье. Всё, что с тобой ни происходит, к лучшему. Каждый удар судьбы — не сразу тобою понятый толчок вверх.

Четвертое. Надо уметь приноравливаться к любой среде, сколь угодно враждебной — однако с условием, что ты меняешь не свою сущность, а лишь окрас.

Ну и пятое, последнее: скорость. Быстрота — та же сила. На горной тропе, изобилующей острыми зигзагами, раздумывать да рассусоливать некогда.»

Свою жизнь Никитин так и называет зигзагом, который, он не сомневается, приведет его к вершине.

Эти правила разительно отличаются от правил байронического кружка петербургских приятелей Мангарова, которые руководствуются всего тремя принципами: «Не хули tsar, не дразни psar (то бишь голубые мундиры), не задирай церковь. Все это мне нисколько не в тягость. Где царь, а где я? Нам друг до дружки нет никакого дела. То же с голубыми псарями. Что интересно им, не занимает меня — и наоборот. С церковью того проще.» Только присутствие Никитина помогает Мангарову увидеть всю пошлость и бездеятельную тщету существования его бывших кумиров. Впрочем, именно в их кружке его называют в глаза Печориным, а за глаза Груш-

ницким. Кульминацией развития лермонтовской темы в романе выступает дуэль Никитина и Мангарова на том же месте, где состоялась дуэль Грушницкого и Печорина. Только Никитин стреляет в воздух, не желая гибели заблуждающемуся поручику. Тот уверен, что Никитин избран его возлюбленной — Дашей, а мудрый Никитин проявляет великодушие, прощая молодому человеку его горячность. Никитину удается встать выше условностей, простить нанесенное ему оскорбление. Жизнь отчаявшегося влюбленного оказывается для Никитина дороже соображений о его оскорбленной офицерской чести. Это великодушие, эту смелость, эту широту души Мангаров навсегда сохранит в памяти, зная теперь наверняка, что такое настоящие честь и достоинство.

Притяжение к лермонтовскому роману простирается в произведении дальше цитат и композиционных переключек: герои ведут споры и о самом Лермонтове. В кружке петербургских скучающих байронистов о Лермонтове отзываются свысока, стремясь тем самым замаскировать собственное ничтожество: «Маленький злюка, одержимый всевозможными амбициями. Желал признания, любви красавиц, всеобщего обожания иль, на худой конец, ненависти. И ужасно бесился, что ничего этого не имеет. Лермонтов был ходячий желчный пузырек (*«petite poche-de-fiel»*)», — говорит о поэте Стольников, знавший Лермонтова лично. Друзья Никитина спорят о лермонтовской дуэли. Капитан Иноземцев «стоял на позиции пушкинского Моцарта, что гений со злодейством несовместны, и логически развивал эту позицию, говоря: «Кому более дано, с того более и спросится. Как мог Лермонтов опускаться до мелкого разврата, склок и сплетничества, ежели он — гений? Тем самым он оскорблял и унижал свой Дар». Никитин судит иначе: «Один крадет у человечества, другой дает. И чем больше дает, тем выше ему цена. А кто одаряет человечество больше, нежели личность, наделенная Даром и щедро его расходующая? Почему же я должен с человека, так много для меня сделавшего, спрашивать строже, чем с какого-нибудь Мартынова? Наоборот, я буду к гению снисходителен и извиню все его слабости — из благодарности.» Никитин стремится жить именно так: отдавать свой талант, свои умения людям, помогать им, делать счастливее. Именно, благодаря смелости и решительности Никитина, Дашу удалось освободить из плена, а генерала спасти от разорения, которым грозила ему выплата баснословно огромного выкупа. (Ни генерал, ни Никитин, ни Мангаров никогда не узнают, что похищение Даши организовал тот же жандармский майор Честноков при помощи Эмирхана, надеясь тем самым обогатиться).

Ответ на вопрос, каков герой времени, каким главным качеством он должен обладать, дает сам Никитин, когда безошибочно среди дам на веранде узнает приехавшую к нему Алину — она одна была «настоящей». И в романе Акунина самое значимое и настоящее — это не цитаты и парафразы из лермонтовского романа, а события, происходящие с героями в их реальных, а не литературных судьбах. Увы, новое время не сулит героям счастья: хитрый Честноков придумывает, как возвыситься по службе, обвинив

Никитина в организации заговора, и делает это весьма убедительно, к тому же заговор и его разоблачение очень нужны новому начальству, утверждающему в России новые порядки. И здесь проблема героя времени получает новый смысловой нюанс, самый важный и значимый в романе: какие герои нужны России, с какими людьми возможно для страны будущее. Честноков мечтает, что когда-нибудь люди, подобные Никитину, честные и принципиальные, исчезнут, и тогда никто не помешает ему и таким же, как он, вершить свои закулисные делишки, прикрываясь разговорами о любви к Отечеству и преданной службе. Когда Мангаров говорит, что служит на Кавказе из любви к Отечеству, Честноков только иронически улыбается: он служит только своей выгоде. Для Честнокова Россия — это ее правитель, который держит в руках всю полноту власти, но при этом и несет всю полноту ответственности за судьбы Отечества. Он рассуждает так: «Можем ли мы с ними любить некую абстракцию, которая существует только на географической карте? Другое дело — любовь к государю. Вот это штука ясная и нисколько не абстрактная. Человека полюбить очень даже возможно. Нам, дорогой Григорий Федорыч, без самодержавия прожить никак нельзя. Оно наш стержень или, выражаясь по-кавказски, шампур, на коем всё наше мясо держится. Вот в чем состоит российский патриотизм: любви государя, верь в него, как в святую Троицу, а если грех какой, так то его царская печаль — ему за всех нас перед Богом отвечать». А вот формула патриотизма, предлагаемая Никитиным: «Зато мы выносливей, разносторонней, а в час испытаний и самоотверженной, что многократно доказывала наша история. Так давайте ж крепко держаться за то, в чем мы лучше, догоняя другие народы в тех качествах, которых нам недостает. Вот вам вся формула патриотизма.» А на вопрос, где Никитин видел таких русских людей, самоотверженных в час испытаний, тот отвечает, дополняя свою формулу патриотизма: «В Сибири и на Дальнем Востоке. Именно там сегодня поселился настоящий русский человек. Лучшие качества его природы проявляются там, где нет помещиков и полиции. Русский человек создан для вольной жизни. Тогда он становится широк, отважен, предприимчив. Когда он встает в полный рост и распрямляет плечи, ему нипочем любые преграды». В понимании Никитина патриотизм неотделим от свободы, от ответственности человека за свои поступки перед людьми и перед законом, в понимании Честнокова — это слепая преданность трону, снимающая с человека всякую личную ответственность. Конечно, эти герои не могли не прийти в романе к прямому столкновению. Это столкновение идеологическое, принципиальное. Никитин разрешает его в соответствии со своим кодексом чести: он никогда, даже во время сражения, не стреляет первым, до тех пор, пока не ему не нужно спасать свою жизнь, или до тех пор, пока не убедится полностью, что перед ним законченный мерзавец, «гадина», которая принесет еще много вреда людям. Никитин убивает Честнокова, причем, не прибегает к верному пистолету, а проламывает жандарму висок увесистым бюстом императора. Символически представлена в романе смерть жандар-

ма — его убивает тот, кому он, соблюдая свою выгоду, служит, тот, кто также использует таких вот Честноковых до тех пор, пока это выгодно.

Никитин погиб, спасая свою любовь, погибла и мужественная и преданная Алина. Память о Никитине хранят в романе два человека: Мангаров, для которого Никитин стал образцом поведения, идеалом настоящего человека, к которому нужно стремиться, совершенствуясь нравственно от испытания к испытанию, борясь за то, чтобы справедливость и добро восторжествовали. Совсем иные воспоминания сохранила Дарья Фигнер. Последняя глава в романе — это ее молитва о прощении за то, что именно она предала Никитина и Алину Незнамову, именно она навела Эмирхана на их след. Дашина любовь к Никитину оказалась эгоистичной и ревнивой, требовательной и разрушительной, причем, разрушила Даша и свою жизнь тоже, потому что, предав однажды, навсегда утратила способность любить. А ведь в самом начале романа Алина Незнамова, передавая Даше письмо к Никитину, предупреждала ее, что любовь — это не присвоение, а жизнь во имя любимого человека: «Не делайте обычной женской ошибки, не пытайтесь сажать птичку в клетку вашей любви. Вы когда-нибудь тоже полюбите — и, если я вас правильно разгадала, полюбите человека недюжинного. Это великое счастье, но оно потребует всей вашей души и всего вашего ума.»

Мангаров показан, как герой, находящийся в поисках идентичности, обращающийся в этих поисках, как к литературным, так и жизненным образцам. Герой лермонтовского романа выступает для Мангарова одним из таких образцов, но выбор идеала, к которому следует стремиться и с которым нужно соотносить свои поступки и свою жизнь, Мангаров совершает, избрав героя иного времени — эпохи, предшествующей лермонтовской, эпохи, которая в творчестве Лермонтова определяется, как героическая. Мангаров, переживая поиски соответствия, следуя событийной канве романа «Герой нашего времени», выбирает ориентиром не литературного героя, а живого, «настоящего» человека — Никитина, принадлежащего к иному, не печоринскому, времени. Название романа в большей степени, чем интертекстуальные переключки с романом Лермонтова, определяет полемический характер в выборе как героя романа, так и героя времени, которого можно считать образцом. Лермонтовские реминисценции работают на выбор поведения, демонстрирующего отказ от ситуаций романа, в дуэли Мангарова. Попытка его друга украсть прекрасную горянку и превратить ее в Бэлу не увенчалась успехом: девушка только ест, спит и молчит, и герой вынужден признать, что «Бэлы из нее не получилось». Наложение событийной канвы романа Лермонтова на сюжет романа Акунина демонстрирует торжество действительности над вымыслом, реального поведения над литературным. Этот конфликт текста романа Акунина и его прототекста направлен на утверждение иного типа героя, который выступает героем иного времени, но при этом может являться образцом и для человека лермонтовской эпохи.

## Рекомендуемая литература:

### Источники:

1. Бруникин Анатолий (Борис Акунин). Герой иного времени. <http://knizhnik.org/anatolij-brusnikin/geroj-inogo-vremeni>.
2. Дж. Литтелл. Благовоительницы. — СПб.: АдМаргинем-Пресс, 2014. — 800 с.  
\*\*\*
2. Галимзянов С.С. Проблема типологии героя в романе Бориса Акунина «Герой иного времени» // Региональное образование XXI века: проблемы и перспективы. — 2016. — № 2. — С. 59–63.
3. Захаров В. А. Загадка последней дуэли. — М.: Русская панорама, 2000. — 352 с.; Захаров В. А. Летопись жизни и творчества Лермонтова. — М.: Русская панорама, 2003. — 704 с.; Захаров В. А. Дуэль и смерть поручика Лермонтова. — Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2006. — 536 с.
4. Муравьева О.С. Русский рефлексирующий герой // В сборнике: Мир Лермонтова Паперный В., Янушкевич А.С., Исупов К.Г., Сливицкая О.В., Багно В.Е., Строганов М.В., Вайскопф М., Виралайнен М.Н., Кошелев В.А., Тюпа В.И., Ляпина Л.Е., Стадников Г.В., Грациандеи К., Джулиани Р., Бутова И.И., Кардаш Е.В., Охотин Н.Г., Фомичев С.А., Пауэлсток Д., Фрайзе М. и др. Коллективная монография. — Санкт-Петербург, 2015. — С. 510–518.
5. Погребная Я.В. Аспекты исследования творчества М.Ю. Лермонтова. — Ставрополь: СГПИ, 2017. — 236 с.
6. Погребная Я.В. «Герой иного времени» Анатолия Брусникина // PRO Край. Информационно-рекламный журнал. — № 3. — Апрель, 2017. — С. 66–67. [http://mediapro26.ru/userfiles/file/KRAY/pro119\\_web.pdf](http://mediapro26.ru/userfiles/file/KRAY/pro119_web.pdf).
7. Серман И.З. Михаил Лермонтов: жизнь в литературе. 1836–1841. — М.: РГГУ, 2003. — 278 с.
8. Скороходько Ю.С., Пахомова Ю.Е. Интертекстуальность в романах Бориса Акунина // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике. — 2015. — № 2 (4). — С. 175–181.
9. Шульгина И.С. Лермонтовский Пятигорск в современной литературе // Мир русского слова. — 2014. — № 3. — С. 115–120.

### Методические рекомендации

1. При подготовке ответа на первый вопрос следует учитывать, что актуализация романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в начале XXI века обусловлена как внутренним художественным потенциалом романа, универсальностью романских образов, вечной общечеловеческой значимостью поднятых в романе проблем, так и конкретными историческими причинами и особенностями развития литературы и гуманистической мысли в настоящую эпоху. Суммируя эти две группы причин, следует обратиться как к исследованию творчества М.Ю. Лермонтова, предпринятым в последние годы, так и к анализу тенденций развития современного литературного процесса. С этой целью следует изучить монографию З.И. Сермана «Михаил Лермонтов: жизнь в литературе. 1836–1841» (М.: РГГУ, 2003. — 278 с.), исследования В.А. Захарова Загадка последней дуэли. — М.: Русская панорама, 2000. — 352 с.; Захаров В. А. Летопись жизни и творчества Лермонтова. М., «Русская панорама», 2003. — 704 с.; Дуэль и смерть поручика Лермонтова. — Издательство М. и В. Котляровых. Нальчик, 2006. — 536 с.).
2. При подготовке ответа на второй вопрос следует внимательно изучить текст романа Б. Акунина «Герой иного времени», составить цитатную выборку контекстов, отсылающих к роману М.Ю. Лермонтова, установить, каково их семиотическое окружение. Определенную помощь в подготовке составит статья Скороходько Ю.С., Пахомовой Ю.Е. «Интертекстуальность в романах Бориса Акунина» (Актуальные направления научных исследований:

- от теории к практике. — 2015. — № 2 (4). — С. 175–181). Принимая во внимание олитературование самого места действия в романе Б. Акунина, наделение его программирующими чертами, следует обратиться к статье Шульгина И.С. «Лермонтовский Пятигорск в современной литературе» (Мир русского слова. — 2014. — № 3. — С. 115–120).
3. Подготовка ответа на третий вопрос предполагает сопоставление контекстов из романов М.Ю. Лермонтова и Б. Акунина, сравнительный анализ героев обоих романов на предмет соответствия эпохи, выражения духа времени. При этом необходимо учитывать стратифицированность времени (эпохи), как в лермонтовском романе, так и в романе Б. Акунина. При работе над анализом типологии героев следует обратиться к статье Галимзянов С.С. «Проблема типологии героя в романе Бориса Акунина «Герой иного времени»» (Региональное образование XXI века: проблемы и перспективы. — 2016. — № 2. — С. 59–63). Поскольку типологическая характеристика лермонтовских героев находится в коннотации с типологией героев в романе Б. Акунина, следует обратиться к статье Муравьева О.С. «Русский рефлексирующий герой» (В сборнике: Мир Лермонтова Паперный В., Янушкевич А.С., Исупов К.Г., Сливицкая О.В., Багно В.Е., Строганов М.В., Вайскопф М., Виролайнен М.Н., Кошелев В.А., Тюпа В.И., Ляпина Л.Е., Стадников Г.В., Грациадеи К., Джулиани Р., Бурова И.И., Кардаш Е.В., Охотин Н.Г., Фомичев С.А., Пауэлсток Д., Фрайзе М. и др. Коллективная монография. — Санкт-Петербург, 2015. — С. 510–518). Определенную помощь в подготовке ответа окажет статья Я.В. Погребной «Герой иного времени» Анатолия Брусникина» (PRO Край. Информационно-рекламный журнал. — № 3. — Апрель, 2017. — С. 66–67. [http://mediapro26.ru/userfiles/file/KRAY/pro119\\_web.pdf](http://mediapro26.ru/userfiles/file/KRAY/pro119_web.pdf)).
  4. Определяя роль лермонтовского текста в романе Б. Акунина, следует исходить, как из причин обращения к лермонтовскому роману, как прототексту, так и анализа интертекста романа с точки зрения его идеологических и смысловых функций. Помощь в составлении выводов окажет монография Я.В. Погребной «Аспекты исследования творчества М.Ю. Лермонтова: мифопоэтика, компаративистика, семиотика» (Ставрополь: СГПИ, 2017. — 236 с.).

### **Задания для контроля владения компетенциями**

1. Составьте обобщенную характеристику причин актуализации романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в современной литературе. Подчеркните особенности современных реминисценций из романа.
2. В качестве доминанты в хронотопе романа Б. Акунина в аспекте его интертекстуального притяжения выступает место действия, в аспекте же выбора идентичности такой доминантой вытесняется концепция времени. При этом философия места определяется программирующими функциями лермонтовского романа, в то время как философия времени собственным выбором ищущего идентичность героя. Объясните причины такой организации хронотопа и определите, в чем состоит ее художественный и смысловой эффект.
3. Объясните причины отождествления в кругу петербургских друзей Мангарова Печорина и Грушницкого. Для ответа обратитесь к роману Е. Хамар-Дабанова «Проделки на Кавказе» (Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 1986. — 256 с.), а так же к статье Муравьева О.С. «Русский рефлексирующий герой» (В сборнике: Мир Лермонтова Паперный В., Янушкевич А.С., Исупов К.Г., Сливицкая О.В., Багно В.Е., Строганов М.В., Вайскопф М., Виролайнен М.Н., Кошелев В.А., Тюпа В.И., Ляпина Л.Е., Стадников Г.В., Грациадеи К., Джулиани Р., Бурова И.И., Кардаш Е.В., Охотин Н.Г., Фомичев С.А., Пауэлсток Д., Фрайзе М. и др. Коллективная монография. — Санкт-Петербург, 2015. — С. 510–518.)

### **Инновационные творческие задания**

1. Составьте путеводитель по Пятигорску-Серноводску Б. Акунина. Укажите места, совпадающие с местами действия в романе «Герой нашего времени», установите причины совпадений.
2. Составьте статью для Википедии «Роман Б. Акунина “Герой иного времени”».

---

---

# «ЛЕРМОНТОВСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНЕ ДЖ. ЛИТТЕЛЛА “БЛАГОВОЛИТЕЛЬНИЦЫ” И ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ ГЕРОЯ»

---

---

## САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАЗРАБОТКА СЕМИНАРА



I. Разрабатывая план семинарского занятия, в первую очередь учтите эпическую энциклопедичность романа Дж. Литтелла и очертите круг проблем, которые вы намерены актуализировать в ходе обсуждения на семинарском занятии. Дж. Литтелл французский писатель англо-французского происхождения, пишет романы и документальную прозу по-французски. Составляя план семинарского занятия, примите во внимание своеобразие творческого метода Дж. Литтелла (р. 1967), который помещает вымышленного героя в детально и точно воссозданные обстоятельства — события Отечественной войны на юге СССР. Примите во внимание некоторые разночтения в трактовке исторических событий, принятые в западноевропейской и отечественной концепции изложения истории войны. Примите во внимание активную гуманистическую позицию писателя, который состоял с 1994 по 2001 год в международной гуманитарной организации «Action Against Hunger» («Действия против голода»), работал с гуманитарной миссией в Боснии и Герцеговине, Чечне, ДР Конго, Сьерра-Леоне и Афганистане. В Чечне Литтелл однажды был легко ранен при нападении. Анализ событий Чеченской войны писатель, как непосредственный их участник, представил в документальной прозе («Чечня. Год третий» (2009, рус. пер. М.: Ad Marginem, 2012. 128 с.). В 2012 году Литтелл нелегально посетил город Хомс в Сирии, когда там шли бои между правительственной армией и повстанческими силами, во время пребывания в хомсе Литтелл вел дневник, который впоследствии опубликовал под названием «Хомские тетради» (2012, рус. пер. «Хомские тетради. Записки о сирийской войне». М.: Ad Marginem, 2013. 248 с.) Дж. Литтелл продолжает активную гуманитарную деятельность: в 2016 на внеконкурсной программе

Каннского фестиваля был представлен фильм «Неправильные элементы» (Литтелл выступил и как сценарист и как режиссер) о действиях в Уганде повстанческой группировки Господня армия сопротивления, которая привлекала детей к участию в боевых действиях и преступлениях.

Необходимо учесть огромный интерес Дж. Литтелла к России, к русской литературе, его владение русским языком и путешествия по России на протяжении 2001–2002 гг. с целью сбора материала для романа «Благовоительницы». Нужно принять во внимание и то обстоятельство, что роман «Благовоительницы» является синтетическим романом не только исходя из принципа синтеза документальной прозы и художественной, но и с точки зрения включения постмодернистских художественных приемов в ткань реалистического повествования, равно, как и энциклопедичность интертекста романа, включающего аллюзии из античной трагедии, мифов об Оресте, и фильмов П.П. Пазолини<sup>1</sup> и Л. Висконти<sup>2</sup> о феномене нацизма и его античеловеческой сущности. Таким образом, составляя план семинара, помните, что лермонтовский текст в энциклопедическом романе Дж. Литтелла — часть огромного интертекстуального поля романа, актуализирующийся только в определенном месте действия — в Пятигорске, который герой воспринимает через призму лермонтовского текста.

Анализируя смысловые и художественные функции лермонтовского интертекста в романе «Благовоительницы», учитывайте то семиотическое окружение, в которое эти реминисценции включены, ту деятельность, которой занят герой и то, как он к этой деятельности относится. Как лермонтовские аллюзии способствуют нравственному пробуждению героя, его постепенному избавлению (и, увы, не окончательному и неполному!) от влияния идей нацистской пропаганды, хотя сопротивляться им он начинает внутренне с первых дней вторжения в СССР.

Обратите внимание на упоминание А. Блока, который в 1920 г. составил и откомментировал однотомное собрание стихотворений М.Ю. Лермонтова, к которому написал вступительную статью.

Обратите внимание на завершение лермонтовской страницы в романной биографии героя, который оказывается в Сталинграде, где проходит тяжелейшие испытания и проверку на человечность и едва не умирает от снайперской пули.

**II. Подбирая литературу для подготовки к семинару,** не ограничивайтесь только источниками, направленными на монографический анализ романа «Благовоительницы», а принимайте во внимание обширный интертекстуальный пласт романа, а так же найдите особенно значимые исследования лермонтовского романа в сравнительно-историческом аспекте.

**III. Составляя задания для контроля владения компетенциями и инновационные творческие задания,** учитывайте, что они должны выступать продолжением вопро-

сов, избранных для обсуждения на семинаре. Обдумайте, какие общекультурные, профессиональные и специальные компетенции должны сформировать предложенные вами задания. При составлении заданий стремитесь стимулировать познавательные способности и креативную деятельность магистрантов, актуализируйте аспект межпредметных связей.

**IV. Выбирая форму проведения занятия,** учитите полемический характер романа Дж. Литтелла, стимулирующий читателей к активному обсуждению, к дискуссии, спорный характер трактовки некоторых событий, иначе освещаемых в отечественной историографии. Попробуйте применить форму круглого стола или занятия-дискуссии. Продумайте, как чередовать во время занятия коллективные, групповые, парные и индивидуальные формы учебной деятельности магистрантов. В качестве ведущих методов литературоведческого исследования изберите академические: сравнительно-исторический и историко-литературный, чтобы обеспечить целостность и логичность познавательной деятельности, но при этом, для работы с текстом романа обратитесь к структурно-семиотическим методам и приемам исследования, как отвечающим его поэтике.

1. Пьер Паоло Пазолини (1922–1975) — итальянский режиссер, сценарист, поэт, прозаик, общественный деятель. Придерживался антибуржуазных взглядов, сочетая марксистские убеждения с христианской религией. Выработал оригинальный неповторимый киноязык, построенный на синтезе гиперреализма, буквализма и абстрактной символики образов. Экранизировал «Евангелие от Матфея» (1964), создал трилогию «Декамерон» (1971), «Кентерберийские рассказы» (1972), «Цветок тысячи и одной ночи» (1974), утверждающую право человека на свободу самовыражения в любви и в творчестве. Фильм «Сало, или 120 дней Содомы» (1975) нравственно и художественно разоблачает нацистскую идеологию. Цитаты из этого фильма визуализируются в романе Дж. Литтелла «Благовоительницы». Во время работы над фильмом режиссер неоднократно победителем Каннского и Венецианского (1958, 1962, 1964, 1966, 1968) кинофестивалей. В 2015 году он посмертно получил приз «Венецианская классика» за лучший отреставрированный фильм. Им стала картина «Сало, или 120 дней Содомы». Получал угрозы и был 2 ноября 1975 зверски убит неонацистами. П.П. Пазолини неоднократно становился.
2. Лукино Висконти (1906–1976) – итальянский режиссер оперы, театр и кино. Несмотря на аристократическое происхождение придерживался марксистских взглядов, разделял идеи фрейдизма. В 1957 снял фильм «Белые ночи» по мотивам повести Ф.М. Достоевского, с Марчелло Мастоияни (1924–1996) в главной роли. Классикой итальянского и мирового кино стали картины «Рокко и его братья» (1960), «Смерть в Венеции» (1971) по мотивам новеллы Т. Манна, фильм «Леопард» (1963) был удостоен Золотой ветви Каннского кинофестиваля. В 1969 году Висконти снял фильм «Гибель богов», направленный на художественное исследование истоков фашистской идеологии и демонстрацию ее манипулятивного и античеловеческого характера. Этот фильм также входит в число источников романа Дж. Литтелла «Благовоительницы».

Научно-учебное издание

Погребная Яна Всеволодовна

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА  
РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ:  
**проблемы и тенденции**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ. ПРАКТИКУМ

ГБОУ ВО

«Ставропольский государственный педагогический институт».

Сдано в печать 15.12.2017. Усл. печ. л. 16,96. Гарнитура Georgia.

Отпечатано в типографии ООО «Дизайн-студия Б».  
Ставрополь, ул. Краснофлотская, 88.



В учебном пособии анализируются актуальные тенденции развития современной зарубежной литературы: интеграция, глобализация и дифференциация мирового литературного процесса, синестезия научного и художественного мышления, публицистики и литературы, разных видов искусства в ойкумене художественной литературы, а также адаптируются к обсуждению на практических занятиях произведения зарубежных писателей рубежа XX–XXI веков: А. Нотомб (Бельгия), М.В. Лосьы (Перу), Ч. Паланика (США), Дж. Кутзее (Австралия), Дж. Апдайк (США), С. Мржека (Польша), М. Сутера (Швейцария), А. Барикко (Италия), Дж. Литтела (США-Франция).