

його раптом слухають і вірять йому орочі. Тому зовсім не викликає здивування, що навіть у найскладніших ситуаціях юний Зуб звіряє кожен свій крок: а чи гідний він радянського піонера?

Усе це не мало жодних реальних підстав у бутті орочів, бідняків чи “куркулів”, але такої класової боротьби і залучення до неї юних читачів вимагала офіційна ідеологія. Теорія класової боротьби і виявлення прихованих ворогів, які були причинами усіх негараздів і прорахунків, стали загальним місцем у літературі й читацькій рецепції. Так, на саме цих аспектах, майже не звертаючи уваги на пізнавальний потенціал твору, акцентує увагу І. Заєць, навіть знаходить там те, що суперечить змістові твору – велику допомогу росіян північним і далекосхідним народам, хоча в повісті йдеться про допомогу з боку всього радянського народу. Проте саме такого бачення формувалося у читачів і критиків загальноприйнятою рецепцією дійсності крізь призму панівних у той чи інший часовий проміжок ідеологем. “У повісті дві головні теми – боротьба орочів з куркулями і дружба народів Півночі з росіянами, яка й була запорукою перемоги нового” [5, с. 58]. Іван Багмут у повісті “Господарі Охотським гір” лише повторює ці загальники, але робить він це не в публіцистичній формі (окремі вкраплення публіцистики таки зустрічаються в монологах і діалогах персонажів), а за тим самим художнім принципом “за дотичною”, коли ніби сам сюжет, розвиток подій і характерів “підштовхують” читача до певних міркувань і висновків. На відміну від документалізму нарису в повісті письменник може вдаватися до художнього домислу й вимислу, і не обов’язково вимисел узгоджується з реальністю, є її типізацією. Хронологічний виклад у нарисі подій, які найчастіше не пов’язуються в єдиний сюжетний ланцюг, протистоїть до взаємозв’язку і логічності дії в художньому творі. Тому нарис приваблює читача інформаційною насиченістю й достовірністю викладу, вмінням відтворити неповторність “інших” світів. Художній епічний твір цікавий для читачів сюжетною інтригою, глибиною характерів і оригінальністю нарації, стилістики.

Список використаних джерел

1. Багмут І. Верхівці засніжених тундр : нариси / Ів. Багмут. – Х. : Український робітник, 1935. – 208 с.
2. Багмут І. Господарі Охотським гір : повість / Іван Багмут. – К. : Вид-во ЦК ЛКСМУ “Молодь”, 1949. – 147 с.
3. Барт Р. Драма, поезма, роман / Ролан Барт // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 133-151.
4. Бойченко О. Нарис / Олександр Бойченко // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 352-353.
5. Заєць І. Іван Багмут : літературно-критичний нарис / І. Заєць. – К. : Веселка, 1964. – 132 с.
6. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. – Т. 2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.
7. Михайлин І. Літературна Харківщина. Поезія : есеїстика. Портрети. Рецензії / Ігор Михайлин. – Х. : Майдан, 2007. – 296 с.

Summary. The article examines the narrative features of two works by Ivan Bahmut, i.e. a book of travelling essays *Tundra Snow Tops* (“Verhivtsi zasnizhenyh tundr”) (1935) and the story *The Okhotsk Mountains Owners* (“Hospodari Okhots'kyh Hir”) (1949); they both are focused on the exotic life of Orochi, the northern branch of the Tungus nationality. The differences between the journalism fiction narrative and the fiction narrative as well as the common features of both narratives are being determined.

Key words: travelling essay, novella, Orientalism, exotics, narrative, journalism fiction.

УДК 82-2(091):821.1.111Стоппард

Е.Г. Галицкая

СВОЕОБРАЗИЕ КОМПОЗИЦИИ ПЬЕСЫ Т. СТОППАРДА “ИНДИЙСКАЯ ТУШЬ”

Досліджується композиція постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда “Індійська туш”. Розглядається хронотоп та система образів як нелінійні багаторівневі структури, що ускладнюють композицію твору, актуалізуючи постмодерністське світовідчуття і виступаючи засобами втілення екзистенціальної проблематики.

Ключові слова: Стоппард, композиція, хронотоп, система персонажів, постмодерністське світовідчуття.

Творчество известного британского драматурга Тома Стоппарда привлекает сегодня все более пристальное внимание многих литературоведов. На постсоветском пространстве существует уже целая группа исследователей его творчества, среди которых В.В. Халипов, Л.Л. Мармазова [4], О.В. Степанова [5], В.Е. Беляева [2], Л.В. Бондаренко [3]. Однако пьеса “Индийская тушь” (“Indian Ink”), написанная в 1995 году, исследована явно недостаточно. Целью данной статьи является рассмотрение своеобразия композиции пьесы “Индийская тушь” и ее роли в создании единого художественного целого. В рамках рассмотрения композиции пьесы Т. Стоппарда “Индийская тушь” мы остановимся на ее хронотопе и системе персонажей.

Известно, что М.М. Бахтин определял хронотоп как “существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе” [1, 234], полагая, что хронотопу принадлежит “сюжетообразующее значение” [1, 398]. Вступление в сферу смыслов произведения, по Бахтину, совершается “только через ворота хронотопов” [1, 406]. В.И. Тюпа, анализируя феномен событийности, говорит о хронотопичности как о его неизбежном свойстве: “То, что фиксируется как событие, есть прежде всего со-бытие каких-то факторов во времени и пространстве, а не в вечности и безмерности. Даже самое краткосрочное событие обладает протяженностью во времени, т.е. имеет начало, середину и конец, являясь в свою очередь звеном некоторой более значительной длительности. При этом даже самое микроскопическое событие занимает некоторый объем в общей картине мира, т.е. неустранимо обладает также пространственными координатами, предполагая нераздельное единство пространства и времени, в рамках которых оно феноменально простирается (является сознанию)” [6, 26].

Хронотоп, или пространственно-временной образ, созданный в пьесе Стоппарда “Индийская тушь”, заслуживает особого внимания. Прежде всего, он отличается многоуровневостью и существенно расходится с традиционными родовыми канонами драмы, о которых пишет В.Я. Хализев: “Установке на достоверность изображаемого, на его жизнеподобие сопутствует сосредоточение действия в немногих и достаточно крупных эпизодах, приближенных друг к другу в пространстве и во времени. Именно это свойственно преобладающим формам европейского (в том числе русского) театрально-драматического искусства последних столетий” [7, 163-164]. Для большинства же пьес Стоппарда (“Аркадия”, “Изобретение любви”, “Индийская тушь” и др.) характерно как раз обратное. Изображаемые события порой существенно отдалены друг от друга во времени и/или в пространстве. Так, зазор между изображаемыми событиями в двухактной “Индийской туши” составляет примерно 50 лет, а географические координаты представлены Западом (Британская империя) и Востоком (Индия). В первом акте действие в основном происходит в Индии начала 1930-х годов и в Британии 80-х годов XX века. В начале века молодая британская поэтесса Флора Кру приезжает в Индию, где знакомится с индийским художником Нирадом Дасом, предлагающим написать ее портрет. Одновременно на сцене показаны события, происходящие в Британии в конце века. Престарелая сестра Флоры, Элеонора Суон, беседует с американским биографом Элдоном Пайком и сыном индийского художника Энишем Дасом, которые пытаются выяснить факты из биографии к тому времени уже умерших Флоры и Нирада. Во втором акте действие развивается также и в Индии 1980-х годов, куда вездесущий Элдон Пайк приезжает в надежде отыскать сенсационные подробности из жизни Флоры. Таким образом, в пьесе переплетаются три временно-пространственных ряда: Индия 30-х годов, Индия 80х и Британия 80-х годов XX века. Разные эпохи и страны пребывают на сцене одновременно, в силу чего процесс их разграничения весьма затруднителен для читателя/зрителя. Реципиенту приходится ориентироваться во временно-пространственных координатах пьесы прямо по ходу развития событий. Кроме того, в пьесе отсутствует традиционное деление актов на сцены, что в читательском восприятии также создает эффект стирания пространственно-временных границ. А ремарка, предваряющая начало сценического действия, свидетельствует о том, что подобный эффект предполагается автором и в восприятии зрителя. Стоппард указывает: “It is not intended that the stage be demarcated between India and England, or past and present. Floor space and even furniture, may be common / Совсем необязательно, чтобы на сцене были четкие разграничения между Индией и Англией и даже между прошлым и настоящим. Площадь пола, а также мебель могут быть общими (перевод наш. – Е. Г.)” [9, 366]. Вследствие намеренного размывания пространственно-временных границ читатель/зритель словно помещается в хронотопический лабиринт, или ризому, если воспользоваться терминологией постмодернистской философии, что становится художественной проекцией постмодернистского положения о симультанной плюральности.

Описанный выше разрыв во времени и пространстве значим, однако, не только как сценический прием – он напрямую связан с колониальной тематикой, поднятой в произведении. Тридцатые и восьмидесятые годы XX века – это два периода до и после обретения Индией независимости от Британской империи. В пьесе упоминаются городские волнения 30-х годов и так называемый “соляной марш”, являющийся реальным историческим событием, произо-

шедшим весной 1930 года, когда Махатма Ганди начал борьбу за независимость страны. Впоследствии читатель/зритель узнает, что главный герой Нирад Дас также участвовал в политических акциях и сидел за это в тюрьме. Индия же 1980-х годов в пьесе – уже независимое государство с многолетним “стажем”, однако она до сих пор испытывает культурное влияние бывшей метрополии, на что жалуется один из второстепенных персонажей – индус Дилип, помогающий биографу Элдону Пайку в его изысканиях. Дилип сетует, что, несмотря на долгие годы независимости, индусы по-прежнему одеваются и строят школы на британский манер, слушают англоязычное радио. Художественное время пьесы создает соответствующий исторический фон разворачивающихся событий. Это тем более важно, что герои обоих хронотопов (индийского – британского, ретроспективного – современного) постоянно ведут дискуссии, пытаются найти ответ на вопрос, является ли британская колонизаторская политика благом для колонии, но так и не приходят к общему согласию.

Однако 1980-е годы – не только эра независимости Индии, но и период, когда трещит по швам и некогда могущественная Британия. Мотив крушения империй звучит в разговорах героев не только о собственно Британской империи, но о Риме и Великих Моголах. Особенно интересна в этом плане интертекстуальная отсылка к стихотворению П. Б. Шелли “Озимандия”, в котором император (Рамзес II – царь Египта 13-го в. до н. э.) дерзнул в память о своем могуществе воздвигнуть себе монумент. Естественно, сооружение было разрушено временем, а на месте бывшей империи раскинулись безграничные унылые пески. Стоппард таким образом намекает, что ничто, даже самые могущественные империи, не вечно, а существование каждого конкретного “я” неизбежно конечно.

В пьесе символичен выбор не только исторического периода, на фоне которого разворачиваются события, но и климатического сезона. Действие, связанное с пребыванием Флоры Кру в Индии, происходит в апреле – самом жарком для Индии времени года, который ассоциируется в индийской культурной традиции с увяданием, когда в условиях специфического климата все живое гибнет от жары и удушья. А Флора, как известно по сюжету, страдает неким смертельным заболеванием, проявляющимся именно в приступах удушья. Соответствующая атмосфера жары и духоты переданы в стихотворении, написанной Флорой по ходу действия пьесы: “Yes, I am in heat like a bride in a bath/without secrets, soaked in heated air/that liquifies to the touch and floods,/shortening the breath...”* [9, 380]. Так на фоне увядающей природы представлена и угасающая жизнь героини. Однако в природе конечность сопряжена с цикличностью: после периода увядания начинается новый виток возрождения, движущийся по спирали во времени и пространстве. В одном из финальных эпизодов спустя какое-то время после смерти Флоры ее молодая тогда еще сестра приезжает в Индию навестить могилу поэтессы. Она оказывается на кладбище, усыпанном опавшими лепестками цветущих весенних деревьев, где за ней галантно ухаживает молодой британский офицер, Эрик Суон, ее будущий муж. Умирает дорогая сердцу Элеонора сестра – и тут же зарождается новая любовь: жизнь продолжается. Выбор места действия также символичен. Британия и Индия – это не просто две отдаленные друг от друга географические точки, но образы, воплощающие две противоположные культуры Запада и Востока, два способа восприятия мира. Благодаря героям, представителям данных двух полюсов, в пьесе постоянно чувствуется историческое и культурное напряжение между Западом и Востоком.

Британия при этом ассоциируется с агрессивным мужским началом, а Индия воплощает мягкую загадочную женственность, и это, в дополнение к историческому фону, выводит и на тему извечной борьбы женского и мужского начал, что является одной из тематических линий пьесы – таинственной природы любви.

Таким образом, игра с пространством и временем в пьесе Стоппарда “Индийская тушь” не только воссоздает соответствующую историческую атмосферу, но и реализует выход в такие проблемно-тематические плоскости, как конечность и цикличность бытия, преодоление ментальных и культурных различий, экзистенциальную ситуацию поиска личной и исторической истины и единения загадочного женского и мужского начал.

Важной внутренней структурой, посредством которой автор воплощает свое представление о мире и человеке, становится в пьесе и система персонажей. Любопытно, что герои пребывают на сцене преимущественно парами. Основных таких “дуэтов” два – это Флора Кру и Нирад Дас, а также Элеонора Суон и Эниш Дас. Первая пара является центральной, а Флора Кру – главная героиня пьесы. Ее имя уже само по себе символично. Флора – древнеримская богиня, покровительница цветов и весны, непосредственно связанная с умирающей и возрождающейся природой. Как уже упоминалось, Флора посещает Индию именно в весенний период и умирает здесь, оставив после себя стихотворение под названием “Жемчужина”. Флора Кру не имеет сколько-нибудь определенного прототипа. Любопытно, однако, что Элеонора упоминает о

* «Да, я в зное, словно невеста в бане, / без секретов, погруженная в разогретый воздух, / который от прикосновения сжигается и струится, / затрудняя дыхание...» (подстрочный перевод наш. – Е. Г.)

путешествии Флоры в Париж, где Модильяни писал ее в жанре ню. Здесь чувствуется явная “ахматовская” аллюзия: тайной покрыты и отношения русской поэтессы и итальянского художника, и Флоры и Нирада, который также пишет героиню обнаженной.

Второй участник ведущего “дуэта” – художник с довольно распространенным индийским именем Нирад Дас. В связи с ним возникает важная и прямая интертекстуальная отсылка к роману Э.М. Форстера “A Passage to India” (“Путь в Индию”) (1984), главный герой которого, доктор-мусульманин Азиз, может быть назван интертекстуальным двойником Нирада Даса. Оба героя – вдовцы, с нежностью вспоминаящие о своих умерших женах, оба встречаются на своем пути с представителями Британской империи, оба, проявляя со своей стороны максимум восточного радушия и гостеприимства, сталкиваются с непониманием. Однако в форстеровском романе мотивы поступков Азиза четко выражены. При этом читатель абсолютно точно понимает, что Азизом движет не раболепие перед завоевателями-колонизаторами, а искреннее радушие и желание угодить гостю. Стоппардовский герой также стремится угодить Флоре, поэтому пишет ее портрет английскими красками в стиле художников прерафаэлитского общества. Флоре делегирована здесь позиция коммуникативно несостоятельного партнера: она трактует поведение Нирада как раболепие перед господствующей Британией и негодует. И совершенно неожиданно для Флоры открывается истинное положение вещей: желание Нирада угодить ей продиктовано не только чувством гостеприимства, но и сходством манеры прерафаэлитов с его национальной живописной традицией – раджастан. Так на уровне искусства словно смыкаются отдаленные полюса культур, становятся условными и зыбкими разделяющие их границы.

В произведениях Форстера и Стоппарда вступают в конфликт два менталитета: британский прагматизм и восточное бескорыстное радушие, не свойственное англичанам, а образ индийского художника, созданный в пьесе Тома Стоппарда, значительно углубляется отсылкой к роману Форстера. Здесь вновь проявляется постмодернистский принцип игры: читатель/зритель разгадывает образ Нирада, как головоломку: его образ постигается значительно глубже лишь с учетом форстеровского претекста.

Отношения между персонажами из следующей пары – Элеонорой Суон и Энишем Дасом – выстраиваются по той же схеме, что и между Флорой и Нирадом: непонимание – конфликт между мужчиной (представителем восточной культуры) и женщиной (представительницей Запада) – переход конфликта в фазу диалога – взаимная симпатия. Элеонора и Эниш выполняют функцию своеобразных зеркальных двойников Флоры Кру и Нирада Даса. Ведущие светскую беседу и полемику на колониальную тему за чаепитием, Элеонора и Эниш неизбежно вызовут в сознании читателя/зрителя ассоциации с Флорой Кру и Нирадом Дасом, ведущими аналогичную дискуссию еще до распада Британской империи. Однако, как в любом зеркальном отражении, в паре Элеонора–Эниш все несколько иначе. Хронотоп представлен теперь Британией 1980-х годов, а не Индией 1930-х, как в случае Флора–Нирад. Интересен и тот факт, что Элеонора и Эниш, в отличие от Флоры и Нирада, – личности с размытой национальной самоидентификацией, а это характерно и для либерального западного общества, и для эпохи постмодерна в целом. Так, британка Элеонора, прожившая большую часть сознательной жизни в Индии и зачастую демонстрирующая явные имперские воззрения, украшает свой дом в Англии индийскими вещами и сетует на чай, который не так хорош за отсутствием воды с Гималайских гор. И напротив, художник Эниш, сын Нирада Даса, индус по происхождению, учился в английской школе, женился на англичанке и говорит по-английски лучше, чем многие молодые британцы. Он явно считает Британию своим домом, однако вынужден проводить Рождество в одиночестве, так как никто из его друзей не решается пригласить на такой праздник индуса. Данные пары демонстрируют, с одной стороны, экзистенциальное сходство всех людей, а с другой – те изменения, которые привносит в мир каждого отдельного человека эпоха глобализации.

Если обратиться к второстепенным персонажам, то следует упомянуть американского биографа Элдона Пайка и британского чиновника в колонизированной Индии – Дэвида Дюренса, которые пытаются сблизиться с основными героями, но отторгаются ими. Оба персонажа носят знаковые “говорящие” фамилии. *Дюренс* (англ. *durance*) переводится на русский язык как ‘заточение’, ‘лишение свободы’, ‘тюремное заключение’, что вполне логично, учитывая род деятельности этого господина в Индии, – шпионаж за местным населением и отправка отчетов в соответствующие инстанции. Одно из значений фамилии *Пайк* (англ. *pike*) – ‘щука’, и оно ассоциируется с чем-то хищным, скользким, колючим. Между Дэвидом Дюренсом и Флорой не возникает того таинственного, едва уловимого единения, которое было достигнуто ею с Нирадом. Элдон Пайк, пытавшийся в мельчайших подробностях изучить жизнь Флоры Кру сугубо биографическим методом, также не смог войти в доверие к Элеоноре Суон, в отличие от Эниша Даса, с которым Элеонора рассталась дружески. На глубинном смысловом уровне провал Пайка конципирует также постмодернистский отказ от постижения мира рациональным путем и обращение к сфере чувств, неразрывно связанной с творчеством.

Итак, система образов в пьесе “Индийская тушь” отличается сложностью и многоуровневостью. “Инонациональность” образов и их гендерная “парность” становятся непременным условием “большого” диалога, в котором актуализируются темы колонизации, столкновения различных ментальностей, мужского (Запад) и женского (Восток) начал, а также различных индивидуальных “я”.

В заключение можно сделать следующие выводы: композиция пьесы Т. Стоппарда “Индийская тушь” значительно усложняется многоуровневым нелинейным хронотопом и системой персонажей, основанными на художественных принципах интертекстуальности и зеркальности, что, в свою очередь, служит и средством воплощения экзистенциалистской проблематики, и выявления постмодернистской организации мира.

Список использованной литературы

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С.234-407.
2. Беляева В. Е. Принципы поэтики драматургии Тома Стоппарда : автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 “Литература народов стран зарубежья (литература народов Европы и Америки)” / В. Е. Беляева. – М., 2007. – 25 с.
3. Бондаренко Л. В. Інтелектуальна драма Тома Стоппарда у культурно-історичному та літературному контексті : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / Л. В. Бондаренко. – Сімферополь, 2009. – 19 с.
4. Мармазова Л. Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / Л. Л. Мармазова. – Дніпропетровськ, 2006. – 21 с.
5. Степанова О.В. Пьесы Т. Стоппарда 1990-х гг. : своеобразие пространственно-временной организации / О.В. Степанова // Известия Уральского государственного университета. – 2006. – № 41. – С. 137-144.
6. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса (“Архиерей” А.П. Чехова) / В.И. Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.
7. Хализев В. И. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. И. Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
8. Forster E. M. A Passage to India / E. M. Forster. – L.: Penguin Books, 1977. – 318 p.
9. Stoppard T. Indian Ink / T. Stoppard // Stoppard T. Plays. – V.5 – L.: Faber and Faber, 1999. – P. 361-482.

Summary. The article deals with the composition of Tom Stoppard's postmodernist intellectual drama Indian Ink. The chronotope and the system of characters are regarded as sophisticated multilayer structures that complicate the composition of the play reflecting postmodernist perception of the world and serving as means of disclosure of existential themes touched upon in the play in question.

Key words: Stoppard, composition, chronotope, system of characters, postmodernist perception of the world.

УДК 821.161.1-3.09

И.Ю. Голубишко

ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.Г. КОРОЛЕНКО

У статті досліджуються оповідання і нариси В.Г. Короленка в аспекті екфрастичного дискурсу. Розглядається роль творів візуальних мистецтв (перш за все – живопису) у створенні та рецепції літературного тексту.

Ключові слова: екфрасис, екфрастичний дискурс, живопис, речова деталь, В.Г. Короленко.

Одной их характерных черт поэтики В.Г. Короленко является изобразительность, поэтому использование им экфрасиса, когда словесный и визуальный планы активно коррелируют, вполне оправдан. В литературоведении экфрасис определяется как словесное описание произведения искусства, существующего реально или воображаемого. Цель такого описания создать «у читателя визуальный образ какого-либо двух- или трехмерного художественного предмета» [9, 17]. По