PolotskSU

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования
«Полоцкий государственный университет»

Романо-германская филология. Контексты культуры и литературные связи

Международный сборник научных статей

Новополоцк
2017

PolotskSU

УДК 82.0(082)
ББК 83.3(4)я43

Полоцкий государственный университет

Редколлегия:
А.А. Гугнин – доктор филологических наук (отв. ред.);
Д.А. Кондаков – кандидат филологических наук;
Т.М. Гордеенок – кандидат филологических наук;
Р.В. Гуревич – доктор филологических наук;
Г.Н. Ермоленко – доктор филологических наук;
Е.А. Зачевский – доктор филологических наук;
З.И. Третьяк – кандидат филологических наук;
Н.Б. Лысова – кандидат филологических наук;
С.М. Лясович – кандидат филологических наук;
С.Ф. Мусиенко – доктор филологических наук;
М.Д. Путрова – кандидат филологических наук;
Л.Д. Синькова – доктор филологических наук;
И.А. Чарота – доктор филологических наук.

Рецензенты:
кандидат филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой зарубежной литературы МГЛУ Ю.В. Стулов,
кандидат филологических наук, доцент,
заведующий кафедрой перевода БГУ Д.О. Половцев

Романо-германская филология. Контексты культуры и литературные связи : междунар. сб. науч. ст. / Полоцкий гос. ун-т ; редкол.: А.А. Гугнин (отв. ред.) [и др.] – Новополоцк, 2017. – 352 с.
ISBN 978-985-531-572-9.

В настоящем международном научном сборнике, продолжающем предыдущие издания (2011 и 2013 гг.) кафедры мировой литературы и иностранных языков Полоцкого государственного университета, публикуются статьи по актуальным вопросам романо-германской и славянской филологии, методологии литературоведческих исследований, методике преподавания гуманитарных дисциплин. Особое внимание в данном сборнике уделено проблемам конкретно-исторического изучения литературных взаимосвязей, а также философским, социальным и литературоведческим аспектам изучения проблемы войны и мира.

УДК 82.0(082)
ББК 83.3(4)я43

ISBN 978-985-531-572-9

© Полоцкий государственный университет, 2017

PolotskSU

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

СОВРЕМЕННАЯ ТЕОРИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ КАК МЕТОД ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Г.Н. Ермоленко
Смоленский государственный университет, Россия

Теория повествования развивается в российском литературоведении с конца XIX века, когда А.Н. Веселовский начал разрабатывать теорию сюжета и мотива, но применяется, главным образом, для изучения повествовательной манеры отдельных писателей или для изучения общих тенденций развития литературного процесса той или иной эпохи. На наш взгляд, теория повествования с большой эффективностью может применяться для изучения жанровой природы литературного произведения.

Наш подход к использованию нарратологического метода для изучения жанра восходит к теории речевых жанров М.М. Бахтина. Она изложена в поздней работе философа «Проблемы речевых жанров» (1952–1953). Обычно литературный жанр определяется как исторически сложившийся тип художественного произведения в единстве специфических свойств его формы и содержания. Классификация жанров проводится на основании их принадлежности к определенному роду литературы (эпическому, драматическому, лирическому), объема (роман, повесть, рассказ), тематики (роман бытовой, психологический, исторический), преобладающего эстетического качества (трагедия, комедия). Философ видел недостаток традиционной трактовки жанра в филологической науке в том, что в ней не учитывался коммуникативный аспект: субъектная организация, отношения автора и читателя, принадлежность к определенному типу высказывания.

Литературные жанры Бахтин относил к разряду вторичных. Поставив в центр внимания проблему языковой коммуникации, первичными жанрами ученый называл виды речевого общения, рассматривая в качестве единицы речевого общения высказывание и связывая границы высказывания со сменой говорящих, «речевых субъектов». По Бахтину, «речевые жанры организуют нашу речь почти так же, как ее организуют грамматические формы», «мы научаемся отливать нашу речь в жанровые формы». Бахтин предложил различать речевые жанры как «относительно устойчивые и нормативные формы высказывания» по их коммуникативной функции, типу адресата и субъектной организации.

Литературные жанры Бахтин называл «вторичными жанрами сложного культурного общения». Они, по его словам, «разыгрывают различные формы первичного речевого общения». Общее между речевыми и литературными жанрами состоит в том, что литературное произведение также является единым высказыванием, имеющим реального автора и адресатов. Коммуникативная установка автора, тип адресата и субъектная организация в литературных жанрах так же определяют тип эстетической коммуникации, как и в речевых.

Сущность бахтинской концепции субъектной организации литературного произведения изложена в ранней работе «Автор и герой в эстетической деятельности» (1920–1924), положения которой скорректированы в более поздних работах. Произведение искусства Бахтин рассматривал как результат объективации авторского «я» в образах автора, повествователя и персонажа (включая и лирического героя). Все повествовательные инстанции входят в субъектную организацию текста: автор является субъектом сознания. Повествователь – субъектом речи. Герой – субъектом действия. В систему повествовательных инстанций входит также читатель как адресат произведения.

В тексте между образами автора, повествователя и персонажа могут складывать разнообразные взаимоотношения, в субъектной организации произведения они взаимосвязаны и взаимообусловлены. От взаимоотношений повествовательных инстанций зависит внутренняя структура произведения, в том числе и жанровая специфика.

Изучая жанровую специфику романа, Бахтин выдвинул для классификации жанровых разновидностей романа новые критерии. Основываясь на субъектной организации текста, он выделял разновидности романа, исходя из «построения образа главного героя» и связанного с ним типа сюжета [1, с. 188].

Герой представляет собой результат объективации авторского «я». Степень объективации может быть различной и определяет тип героя (в биографии автор «подчинен герою, ассимилирован им», в лирике «круги автора и героя сливаются» и т.п.). Каждому типу героя соответствует свой тип сюжета. И каждому типу сюжета соответствует определенный вид хронотопа – пространственно-временного континуума.

В связи с типологией построения образа героя, спецификой функций героя в сюжете Бахтин выделял такие типы романа, как роман странствований, роман испытаний, биографический роман, роман воспитания и т.п. Анализ хронотопа позволил исследователю дать более полную, точную, формализованную характеристику авантюрного, семейного, «областнического» и других видов романа.

PolotskSU

Стиль романа, по Бахтину, также связан с коммуникативной природой искусства, зависит от прагматической установки автора, его реакции на предшествующую литературную традицию, ориентации на читательские ожидания. Понимая роман как своеобразный речевой жанр («многоязычную форму»), ученый настаивал на идее «диалогичности романа», отмечая важность для генезиса романа таких гибридных и «разноязычных» стилевых форм, как пародия и стилизация.

Изучая генезис жанра романа, Бахтин особую роль отводил комической эпопее, которая способствовала переориентации эпического рода с героического эпоса на романные формы. В жанре комической эпопеи эпическая форма существенно трансформируется под влиянием перестройки субъектной организации. Ответственность за трансформацию эпической традиции в жанре комического эпоса приписывается повествователю. Происходит «подмена» эпического повествователя: место эпического поэта занимает поэт комический.

В отдельных разновидностях комической эпопеи повествователь представляет ту или иную традицию комической поэзии (бурлеск, сатира, легкая поэзия рококо). Коммуникативная установка комического поэта обусловливает его ироническое отношение к эпосу. Функция повествователя в комической эпопее заключается в том, чтобы, иронически интерпретируя эпическую традицию, разрушать ее систематическим введением в текст иноприродных элементов, принадлежащих традиции комической литературы. Введение в текст иронического повествователя мотивирует создание «жанрового гибрида» (термин Бахтина), совмещающего эпическое и комическое начала.

Гибридность свойственна стилю комической эпопеи. Поскольку комическая поэма является «смеховым дублером» эпоса (Бахтин), в ее структуре особую роль играют эпические топосы, клише эпического стиля, позволяющие создавать иллюзию идентификации текста с эпическим повествованием, а также признаки иноприродных по отношению к эпосу жанров, разрушающих эту иллюзию. Жанровые клише эпического сюжета и стиля погружаются в комической поэме в диссонирующий контекст, что сопровождается их структурной трансформацией.

Клишированность персонажей и фабульных мотивов эпоса становится в комической поэме предметом иронической игры, пародического переосмысления. Клише эпического повествования вызывают определенные читательские ожидания, подразумевают некоторый набор возможных последующих повествовательных ходов. Авторы комических поэм обманывают эти ожидания и разрушают повествовательную инерцию, предлагают неожиданное развитие типичной для эпического повествования ситуации.

Для этой цели используются жанровые модели комической литературы с характерными для них сюжетными положениями, в первую очередь традиция комической новеллистики. Вторжение в текст новеллистических сюжетных мотивов разрушает цельность эпического повествования, создает пародиический эффект. В результате появляется гибридная жанровая форма, сочетающая черты эпоса и комической новеллы.

Значительное влияние на приемы развертывания текста оказывают комические жанры лирической поэзии (бурлескные каприсы, сатиры, блазоны, иронические панегирики). К лирическим жанрам восходит мотивировка позиции повествователя, стихотворная форма, приемы репрезентации, например, преобладание описания над собственно повествованием.

В отличие от эпической поэмы, фигура повествователя в комической эпопее эксплицирована. Он систематически вторгается на фабульный уровень и, обращаясь к читателю, создает фиктивную коммуникативную ситуацию. В результате фигура повествователя также оказывается «гибридной»: в основном корпусе текста это характерный для серьезной эпопеи тип аукториального, третьеличного повествователя, однако в рамках фиктивной коммуникативной ситуации возникает перволичная форма, обнаруживающая родство комического повествования с бурлескной лирической поэзией и повествовательной манерой шутливой рыцарской эпопеи (прежде всего поэмы Л. Ариосто «Неистовый Орландо»). В рамках фиктивной коммуникативной ситуации рассказчик комментирует действие, собственную манеру повествования, создает иллюзию симультанного повествования – совпадения времени действия и рассказа.

Важнейшим элемантом субъектной организации комического эпоса является герой. Он также является в комической поэме «гибридной» фигурой. С одной стороны, он соотносится с героем эпической поэмы, с другой – является двойником комического персонажа-трикстера.

В творчестве одного из основоположников жанра комической эпопеи П. Скаррона, автора поэм «Тифор, или Гигантомахия» (1644) и «Вергилий наизнанку» (1848–1659), складывается жанровая разновидность травестийной бурлескной поэмы.

В поэме «Тифон», построенной на мифологическом материале, к эпической традиции читателя отсылают пропозиция, эвокация, посвящение, описания сражений, но каждый традиционно эпический элемент подвергается характерной трансформации, наряду с эпической топикой в поэму вводится сюжетные мотивы комической новеллистики (описания плутовских проделок персонажей, травестирующие мотивы мифологических сюжетов). Стиль поэмы и образ повествователя формируются под влиянием комической поэзии.

PolotskSU

В поэме «Вергилий наизнанку» инициатива перелицовки знаменитой поэмы приписывается повествователю, выступающему в маске бурлескного поэта, комического двойника поэта эпического. В поэме Скаррона повествователь является носителем идеи бурлеска, создает особый словарь бурлеска, его неповторимый ритм и интонацию.

Образ бурлескного поэта принадлежит традиции бернеско (развивает традиции итальянского поэта Ф. Берни) и в то же время наделен биографическими чертами Скаррона (беден и болен). Совмещение маски и подлинной личности поэта характерно для барочной литературы с ее представлениями о мире как театре и человеке как актере, которому навязываются его жизненные роли. Главная функция бурлескного поэта – функция шута, потешающего публику.

С образом повествователя связаны в поэме темы смеха, бурлескной поэзии и смерти. Соединение тем смеха и смерти становится своеобразным лирическим лейтмотивом поэмы и ключом к трансформации в ней эпического универсума. Автор не избегает трагических ситуаций и красок, свойственных оригиналу – поэме Вергилия «Энеида», но подчеркивает парадоксальное совмещение в тексте трагического и комического начал.

Стихия бурлескного рассказчика – импровизация, его текст имитирует устную речь, он устанавливает фамильярный контакт с читателем. В этом отношении он родствен балаганному ярмарочному зазывале, который привлекает внимание слушателей словесными трюками, языковой эквилибристикой. Речь поэта – не просто рассказ, но демонстрация на публике мастерства фокусника, способного превратить любой материал в остроумную шутку. Простоватость, простодушная фамильярность бурлескного поэта контрастируют с изощренностью языковой игры, оставляют у читателя ощущение, что за шутовской маской скрывается виртуозный версификатор, мастер поэтического слова.

Среди функций повествователя центральное место занимают коммуникативная и метанарративная. Главная тема повествователя – тема бурлескной поэзии. Постепенно рассуждения рассказчика на темы поэтики превращают текст комической эпопеи в развернутый комментарий к поэме Вергилия.

Действие поэмы приводится в соответствие с миром представлений бурлескного поэта. В результате под пером бурлескного поэта травестируются образы эпических героев. Персонажи поэм Скаррона носят те же имена и, на первый взгляд, выполняют те же функции, что и в поэме Вергилия, но суть образа меняется. Эней из эпического и трагического героя превращается в неудачника, жертву судьбы. Из эпического и героического универсума автор переводит героя в сферу повседневного быта, в результате создается эффект дегероизации.

В поэме Н. Буало «Налой», которая представляет собой классицистический вариант комической эпопеи, основой для жанровой модели послужила сатира. Образ повествователя создан на основе жанра сатиры и иронического панегирика. Это уже не бурлескный поэт, как в поэмах Скаррона, а наблюдатель и критик нравов, в связи с чем в поэме появляются элементы дидактизма и морализаторства, усиливается аллегоризм образом. К сатире восходит и облагороженный, по сравнению с низким бурлеском Скарона, стиль поэмы. Персонажи поэмы являются представителями обыденных сфер жизни, хотя описываются с пафосом и в выражениях, заимствованных из стиля высокой поэзии. В этом смысле они, как и герои скарроновских поэм, совмещают противоположные сферы быта и героики.

Вольтер в «Орлеанской девственнице» не только пародирует приемы эпоса, но опирается на повествовательную традицию поэмы Ариосто «Неистовый Орландо». Повествователь, по примеру Ариосто, сопровождает рассказ ссылками на авторитеты, вступает в контакт с читателем, рассуждает о литературной форме поэмы. Со структурой плана повествователя в рыцарской эпопее вольтеровскую поэму объединяет наличие прологов, открывающих каждую песнь.

Образ повествователя моделируется в духе традиции легкой поэзии рококо, что позволяет преодолеть характерную для прежних комических поэм антиномию высокого и низкого. В то же время повествователь является носителем просветительской идеологии, проповедником гедонистической философии. Усиливается субъективный элемент повествования. Комментарии событий в прологах сопровождаются ссылками на «личный опыт» повествователя. В то же время форма ариостовских прологов является для Вольтера предметом иронической игры, демонстрирующей специфическую ироническую позицию рассказчика в тексте. В них происходит пародическое расщепление темы. Серьезные темы оказываются фиктивными, оборачиваются шуткой. Одной из главных задач поэта в прологах является ироническая игра с эпической формой.

С лирическими отступлениями рассказчик выступает не только в прологах, но и по ходу рассказа. Его комментарии затрагивают темы современной жизни, содержат нравоописательные зарисовки, воспоминания, литературные оценки. В ходе повествования он обращается к читателю-другу и читателю-противнику, выражает свое отношение к персонажам. В сценах, где применяется техника «показа», имитируется симультанное повествование. Для этого используются соответствующие дейктические средства. Повествовательная структура осложняется введением фигуры комментатора – отца Апулея Ризория, бенедиктинца. Комментатор – сатирический персонаж, образ невежественного богослова, при-

PolotskSU

крывающего свою безграмотность псевдоучеными рассуждениями. В его речи пародируется стиль «ученых» сочинений. Повествовательная техника в «Орлеанской девственнице» создает возможности для сложной игры значениями. Помогает придать рассказу особый колорит иронической двусмысленности. В комической эпопее Вольтер в полной мере раскрывается как поэт-ироник.

Образы персонажей поэмы строятся на основе приема пародического расщепления, выполняя несовместимые функции: эпических героев, с одной стороны, и влюбленных – с другой. В поэме развенчиваются героические идеалы, и любовь противопоставляется войне как природное, естественное начало противоестественному и бесчеловечному.

Поэма Э. Парни «Война древних и новых богов» (1799) завершает традицию французского комического эпоса. Повествователь здесь, как и в других поэмах, играет ведущую роль, но автор часто уступает эту функцию персонажам. Образ повествователя пародически расщепляется. В ряде песен он выступает в маске ревнителя благочестия и разыгрывает моралиста и летописца священной истории. В других песнях он предстает перед читателем в образе сентиментального поэта, любителя уединения, раскаявшегося грешника, мечтающего об участи сельского кюре. В эпилоге, где французская революция представлена как аналог Апокалипсиса, поэт и его возлюбленная бегут от современности и совершают восхождение на Парнас, оставляя позади хаос мировой катастрофы. Двойственность образа повествователя мотивирует диапазон использования стилистических средств. Пародирование высокого стиля, ирония, лексика легкой поэзии рококо составляют арсенал поэтичесокго языка поэмы. В системе персонажей травестируются образы знаменитых героев античных мифов и библейских сказаний.

Французские комические поэты, не будучи удовлетворенными традицией аллегорической интерпретации эпоса, разработали новые смыслопорождающие механизмы текста, новый тип взаимоотношения «писатель-текст». Комическая поэма была для каждого из них средством самовыражения, воплощения присущего им миросозерцания в форме нового типа аллегории. Ограничения на самовыражение поэта в тексте комической поэмы накладывала риторическая парадигма, специфика культуры «готового слова», заставляющая стилизовать авторское слово в рамках определенного типа комической поэзии (бурлеска, сатиры или легкой поэзии рококо).

В русской литературе наблюдается аналогичная картина. В лучшей бурлескной поэме В.И. Майкова «Елисей, или раздраженный Вакх» (1771) аукториальный повествователь вступает в фамильярный контакт с героем и с читателем. Повествователь вторгается на фабульный уровень, дает советы герою, имитирует симультанное повествование. С музой отношения поэта столь же фамильярны, и сама она напоминает скарроновскую музу бурлескной поэзии и не походит на чопорную покровительницу героического эпоса.

Поэма относится к смешанному типу комического эпоса, совмещающему черты ироикомической и травестийной разновидности жанра. Хотя сюжет поэмы ориентирован на модель ирокомической поэмы, на уровне стиля создается гротескный контраст высокой и низкой лексики, что характерно для травестии. При этом поэт ориентируется на два типа травестийного жанра: традицию русской средневековой сатиры и скарроновскую модель.

Главный герой поэмы, ямщик Елисей, – карнавальный персонаж, на что указывает время действия (празднование масленицы, своеобразной аналогии европейского карнавала). Образ героя масленичных игр, представителя праздничной толпы «дураков», совершающего свои проделки в условиях «перевернутого» карнавального мира, где царствует принцип «антиповедения», генетически восходит к образу мифологического трикстера.

Фабула поэмы строится на контаминации сюжетных мотивов эпоса, романа, комической новеллистики. Образ героя подвергается пародическому расщеплению. Он выполняет разножанровые, несовместимые функции, является комическим дублером эпического и романного героя и родствен новеллистическому плуту.

Форма иронического подражания (пастиш) появляется на русской почве в поэме И.Ф. Богдановича «Душенька» (1778, 1783), в которой поэт воспроизводит сюжет романа Ж. де Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона». При этом сложное романическое повествование значительно упрощается, опускаются отдельные сцены. Ироническая редукция сюжета Лафонтена граничит с пародированием.

По сравнению с западноевропейской моделью иронического подражания, которая с наибольшей полнотой воплощается в поэме Вольтера «Ореланская девственница», «Душенька» И.Ф. Богдановича имеет более цельную и однородную структуру. Богданович опирается на тип обработки оригинала, предложенный Лафонтеном в его романе, соединяющей черты современного и античного романа. У И.Ф. Богдановича интерферируют сюжет Апулея-Лафонтена и жанр русской волшебной сказки. На стихотворную форму поэмы влияет жанр стихотворной «сказки», что также свойственно европейской комической эпопее XVIII века (у Грессе и Вольтера). По модели стихотворной «сказки» строится образ рассказчика – шутника и балагура.

PolotskSU

У И.Ф. Богдановича, как и у других комических поэтов, образ рассказчика является композиционным центром художественного мира. Он выступает в маске балагура и простака. В его речи соединяются элементы высокого и низкого стиля. Он связан с традицией легкой поэзии, и это создает своеобразный колорит художественного мира поэмы, в которой соединяются традиции классицизма, рококо и раннего сентиментализма.

Таким образом, комическая поэма принадлежит к жанрам, специфику которых определяет коммуникативная установка автора, диктующая правила трансформации эпического мира, травестирования персонажей мифологической и героической традиции. Художественные цели автора достигаются введением в текст специфического образа аукториального повествователя, соединяющего черты эпического и комического (бурлескного) поэта. В комической поэме речевая природа жанра проявляется с полной очевидностью. Именно природа повествователя является главным инструментом преобразования эпической поэмы в комическую. Повествователь выполняет функцию «переводчика» эпического повествования на язык комической поэзии.

В результате в контексте культуры комическая поэма играла роль разрушителя риторической парадигмы. Она смешивала жанры, разрушала цельность эпической формы, вносила субъективизм в повествование, расширяла топику, вводила в поэму новый внелитературный материал, способствовала перестройке представлений о границах высоких и низких жанров. Таким образом, не выходя за рамки риторической парадигмы, комическая поэма подготавливала разрыв с ней, который совершился в литературе романтизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1979.
2. Ермоленко, Г.Н. Французская комическая поэма XVII–XVIII вв.: литературный жанр как механизм и организм / Г.Н. Ермоленко. – Смоленск, 1998.

ПЕРЕВОДЧИКИ СРЕДИ НАС

Адельберт фон Шамиссо

СКАЗКА АДЕЛЬБЕРТА

Проснувшись, Адельберт ощутил, что спал, похоже, долго; он потер глаза, не больно-то хотевшие открываться свету, и голову, которая была совершенно пустой; наконец он вспомнил о своем давешнем намерении отправиться в далекое трудное странствование, чтобы посмотреть мир и себя в нем, а потом размышлять и постигать, коли будет он на то способен; ибо эти вещи привлекали его. Он увидел подле себя белый страннический посох, хотел его взять, подняться и бодро продолжить путь, но наступила зима и было холодно; пока он спал, стукнули морозы, оказалось, что и посох его и платье и он сам крепко примерзли к земле, так что он не мог пошевелиться; остались свободными только руки, лежавшие на груди. Через голые, утратившие зеленый наряд ветви дерева, под которым он лежал, надвигался мрачный туман, и ветки шелестели недобрыми звуками; – но ведь это странно, подумал Адельберт, и снова задремал.

Адельберт задремал, проснулся и вновь задремал и еще раз очнулся; позади него (он лежал растянувшись по направлению к северу) всходило и заходило солнце, сменялись луны и проходили годы: но он все еще лежал, крепко примерзнув к земле, а над его головой шелестели голые сухие побитые ветром сучья дерева. Вдобавок вокруг него, насколько хватало глаз, громоздились ледяные глыбы, которые окружили его и надвигались все ближе и ближе, подобно стенам тюрьмы или могилы. Но ведь это странно, подумал Адельберт, это затруднение на пути, и он думал о безрассудствах, много ли мало ли, о том, чего и нет вовсе; как это имеет обыкновение случаться во время путешествия.

Он думал: необходимо мужественно переносить неизбежное, глупо роптать на судьбу. Если Господь когда-нибудь пошлет оттепель, то я, вероятно, опять обрету свободу, продолжу путешествие и с умом воспользуюсь всем, что увижу; и с этими мыслями он каждый раз снова засыпал.

Благодаря глубокому исследованию, для коего у него было в достатке времени, доискался он до причины коварной сущности зимы и питал глухую ненависть к морозу. Единственной радостью, которой он наслаждался, было смотреть через окружавшую его стеной ледяную корку на звезды, когда те сияли на ночном небе, он даже научился со временем распознавать по мерному круговороту небесной колесницы вокруг Полярной звезды, что миновал еще один год.

Сомкнув веки в обеденный час, дабы спокойно поразмыслить, и тут же задремав, он увидел, когда снова открыл глаза, удивительное явление. Перед ним стояла высокая женская фигура, великолепная в