

7. Краснов Г. В. Сюжет, сюжетная ситуация / Г. В. Краснов // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна: Коломенский государственный педагогический институт, 1997. – 250 с.
8. Литературная энциклопедия: в 11 т. [электронный ресурс] / под ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/3418
9. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент / Б. Н. Путилов // Типологические исследования по фольклору, – М. : Наука, 1975. – С. 141–155.
10. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. — М. : Языки славянской культуры, 2004. – 263 с.
11. Слюсарь А. А. О художественной целостности литературного произведения и цикла / А. А. Слюсарь // Меморія / отв. ред. Н. М. Раковская. – Одесса: Астропринт, 2009. – С. 223–231.
12. Томашевский Б. В. Поэтика: Краткий курс / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект-Пресс, 1996. – 333 с.
13. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Сочинения: в 18 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983.
14. Чудаков А. П. Антон Павлович Чехов: Кн. для учащихся / А. П. Чудаков. — М.: Просвещение, 1987. – 256 с.

Наталья Ивлева

КОНЦЕПЦИЯ ТАИНСТВЕННОГО В РАССКАЗЕ ЭДОГАВЫ РАМПО «ПУТЕШЕСТВЕННИК С КАРТИНОЙ»

Феномен Рампо – уникальное явление для европейского читателя, однако так и не получившее должного осмысления и оценки со стороны литературоведов. На родине Рампо называют «отцом японского детектива». Однако границы детективного жанра в его творчестве размыты, четких дефиниций здесь не существует. В своей работе, посвященной анализу творчества Рампо, Г. Дуткина пишет, что он «ратуя за "чистоту" детективного жанра, до самых последних дней работал в совершенно ином направлении – в традиционном японском жанре "кайдан" (рассказов об ужасном), даже не подозревая об этом. Обнаружив это под конец жизни, Рампо самолично разделил собственные произведения на "чистые" детективы и "рассказы об ужасном"» [3]. К числу последних относится и выбранный нами рассказ «Путешественник с картиной».

Феномен таинственного как особого типа поэтики произведений, основанный на смещении границ реального и ирреального, отчетливо присутствует в поэтике ряда рассказов японского писателя Эдогавы Рампо, в частности, в «Путешественнике с картиной».

В основе таких произведений, где в центре заложена некая мистическая, необычная ситуация, лежат странные, нередко ирреальные события, так называемый элемент *фантастического допущения*: в них включены описания действительности, в которых сочетаются возможное и невозможное, реальное и ирреальное; в них присутствуют образы, которые позволяют отнести загадочное к разряду завуалированной (неявной) фантастики, поскольку и рациональное объяснение того, что герои восприняли как сверхъестественное, и признание действительного проявления сверхъестественного уравниваются в своей допустимости. Поэтому читатель до конца остается в состоянии колебаний относительно мотивировки случившегося. В таких произведениях авторы сознательно нарушают границы

реальности, стирая и переосмысливая принятые установки. Все эти характерные черты мы находим в выбранном нами рассказе Э. Рампо.

Рассказ открывается повествованием героя о его путешествии в небольшой городок Уодзу, известный благодаря своим миражам. Миражи-метаморфозы, происходящие, по словам рассказчика, «неуловимо для глаза», произвели на него большое впечатление, едва ли не сведя его с ума. Важно отметить, что сразу же после упоминания об этом путешествии рассказчик оговаривается об одной важной для сюжетной канвы детали: «Правда, стоит мне помянуть мое приключение, как друзья начинают подтрунивать надо мной – мол, все это сказки и в Уодзу-то я никогда не бывал, – что неизменно повергает меня в смущение: в самом деле, как я могу доказать, что действительно оказался однажды в Уодзу? **А может быть, они правы – и мне все это только приснилось...**» [1].

Это – важная деталь, которую автор сознательно задает с самого начала, стремясь обратить на неё внимание читателей. Включение сновидений в литературе, как известно, является распространенным литературным приемом, который «служит для самых разнообразных целей формального построения и художественной композиции всего произведения и его составных частей, идеологической и психологической характеристики действующих лиц и, наконец, изложения взглядов самого автора» [6]. Поэтому замечание о сне может служить намеком автора на мнимость фантастического характера происходящего, его сознательное желание заставить читателя гадать до конца произведения, является ли рассказанное выдумкой или происходило на самом деле. Опираясь на статью В. Руднева «Культура и сон», можно сделать вывод, что в данном случае сон, а также находящиеся с ним в тесной связи миражи, можно рассматривать как «возможность полной свободы героя до момента просыпания, а также возможность осознания прошлых поступков и своеобразная эстетико-философская мотивировка» [7].

В дальнейшем появляются новые знаки возможной ирреальности происходящего вокруг: местность, по которой проходит поезд, кажется герою совершенно волшебной за счёт солнечного заката, плавно переходящего в сумерки (а сумерки, как известно, в литературных произведениях считаются временем, когда дневной свет близится к исчезновению, но ещё не пропадает совсем, вводя в заблуждение человеческий разум. Здесь можно провести некоторую параллель с миражами, которые наблюдал герой произведения, ведь и они подобным образом заставляли его теряться в том, что реально, а что – ирреально).

Далее сам герой, возвращаясь к происходящему вокруг, подчеркивает, что «в силу удивительного стечения обстоятельств (а может, для этой местности то было обыденное явление) мой вагон второго класса был пуст, как церковь после службы; лишь в самом конце вагона сидел один-единственный пассажир» [1]. Этот-то пассажир и рассказывает ему удивительную историю перехода его старшего брата из реальной действительности в картину и продолжения его существования в пределах ее пространства. Для этого, сообщает рассказчик, тот «воспользовался магическими чарами бинокля», способного отдалять и уменьшать предметы «до размера песчинки», и, обратившись в куклу, «переселился» к красавице, увидев которую впервые на картине, воскликнул: «О, как бы я желал быть на месте ее возлюбленного и поговорить с ней хоть раз!». Но только теперь, когда повествователь видит его, «церемонно» сидящим у стола, одетым «по-европейски в старомодный черный костюм», это уже не молодой человек, а «убеленный сединами старец». Что же касается женщины, находящейся рядом с ним на картине – она по-прежнему юна. «А к нему, – сообщает повествователь, – с невыразимой пленительной грацией прильнула юная

девушка, почти девочка, лет семнадцати-восемнадцати, совершеннейшая красавица». Поражала возможность разглядеть не только убранство старца и юной красавицы, но возможность «на лицах из белого шелка» «различить каждую черточку, вплоть до мельчайших морщинок».

В примечаниях к рассказу сообщается, что речь идет о картине, выполненной в особой манере (в технике «осиэ»): фигурки людей, птиц и цветов не выписаны на ней красками, а вырезаны из плотной бумаги, обклеены красивой шелковой тканью. Для придания естественной выпуклости форм внутри прокладывается слой ваты. Готовые фигурки наклеиваются на деревянную основу картины или на гобелен. Таким образом, повествователь видит кукол, вклеенных в картину. Но эти куклы (по крайней мере, так сообщает собеседник повествователя) живые. И читатель может в этом убедиться – ведь брат рассказчика постарел!

Названные элементы поэтики «таинственной повести» Э. Рампо в значительной степени определяют ее особый художественный мир, поэтому целостное и всестороннее изучение фантастического, его типов, места и роли в поэтике указанного произведения актуально.

Обращает на себя внимание, что непостижимыми чертами в сознании автора и, соответственно, героев произведения, наделены не столько сверхъестественные существа и необъяснимые явления природы, как подобало бы фантастическому жанру, сколько явления чужой культуры, в данном случае – европейской.

Развитие японской культуры (в частности, литературы) от древности до наших дней представляет собой непрерывную цепочку особого типа заимствований, осуществлявшихся при помощи уникального механизма культурной адаптации. В своей статье Ю. М. Лотман пишет: «синхронно организованная «своя» система культуры постоянно испытывает возмущающее воздействие не только со стороны действительности, но и от других культур» [4]. Это указывает на возможность вторжения в аутентичную систему «своего» отдельных текстов, мотивов и идей, и преимущественно такая «чужая» культура воспринимается как нечто хаотичное, не имеющее своей организации, а потому резко отторгаемое и тяжело воспринимаемое. Однако взаимодействие с системой чужой культуры является неизбежным, и, имея достаточно обширный набор, предъявляемый воспринимаемой культурой, также возможен самый различный выбор, способный привести к положительным результатам и полному усвоению.

Ночь, тьма, луна, зловещие тени, картины с ожившими персонажами - это традиционное, то, что оттачивалось и совершенствовалось веками в произведениях любых национальных литератур. Но по соседству с привычными атрибутами старины мы обнаружим совершенно неожиданные предметы – уже из нашего XX века. Поэтому для того, чтобы четко отделить «свое-чужое», достаточно обратить внимание на то, что для рассказчика явления чужой культуры и есть «чужое» – мистическое, то, что с собой приносит зло: «Надо заметить, что я всегда питал отвращение ко всякого рода оптическим приборам. Все эти бинокли, отдаляющие и уменьшающие предмет до размера песчинки или, напротив, чудовищно увеличивающие его; микроскопы, способные превратить крохотного червяка в ужасающего дракона, – во всем этом есть что-то от черной магии. А потому я редко брал драгоценный бинокль брата. Он почему-то казался мне орудием дьявола...» [1]. За страхом перед оптическими приборами скрывается страх перед чужой европейской культурой, властно вторгающейся в изолированную до недавнего времени жизнь Японии и

меняющей её до неузнаваемости. Это страх утратить свою идентичность и оказаться всего лишь нарисованной куклой, какой стал брат, увлекающийся чужими игрушками и одетый в европейское платье, к которому удивительный путешественник с картиной также выказывает свое неодобрение.

Так, становится совершенно очевидно, почему в качестве изображенной на картине красавицы и любовного интереса к ней главного героя выбрана именно Осити: это героиня традиционного сюжета кабуки, являющегося олицетворением японского духа. Речь идёт не о любви к женщине, а о любви к национальной культуре, поскольку влюблен он в ее изображение, шёлковую куклу. Поэтому побег в картину можно рассматривать не только как обретение долгожданной любви, к которой так стремился брат героя произведения, но и попытку остаться в рамках своей культуры.

Подводя итоги, хочется еще раз обратить внимание на то, что японский писатель Эдогава Рампо, являющийся родоначальником детективного жанра в восточной литературе, играет неопределимую роль в ее развитии. В творчестве Рампо отчетливо прослеживаются два непересекающихся направления: ирреальное и реальное, романтическое и рациональное. Пытаясь сохранить необходимую по законам волшебной новеллы веру в чудо, – писатель прибегает к приему смещения действия в область гипотетического, с указанием, однако, точного места и времени действия. С этой целью либо вводится некий иллюзорный рассказчик, который мог действительно существовать в реальности или же мог пригрезиться писателю, как было показано в рассказе "Путешественник с картиной". В связи с этим повествователь начинает с оговорки: "Возможно, вы не поверите мне. И даже подумаете, что я лгу...".

По нашему мнению, можно утверждать, что Эдогаве Рампо была свойственна особая своего рода чувственность и восприимчивость к сфере неведомого. Место действия и предшествующие события привели к смешению фантастического с реальным миром, где в ходе прочтения становится трудно различить вымысел и настоящее. Романтически-ирреальное у Эдогавы Рампо родилось не из западного готического романа, а из национального опыта средневековой литературы. В Японии традиция жанра «кайдан» уходит корнями в глубокую древность.

Жанр новеллы о чудесах полностью сложился в Японии в начале XVII века. Однако у Эдогавы Рампо волшебство носит прикладной характер. Оно не более чем средство художественного выражения, тонкий флер, приукрашивающий реальность. Главное для Рампо – запечатлеть «ужас души», свою собственную тоску и смятение. Недаром все чудовищные, жутковатые истории в его произведениях рассказаны от лица специально введенных персонажей, то ли существовавших в действительности, то ли пригрезившихся писателю. Добавим, что рассказ «Путешественник с картиной» – типично авторское (литературное), изысканное произведение, лишенное жутковатой реалистичности традиционного кайдана.

Список использованной литературы

1. Рампо Э. Путешественник с картиной: [электронный ресурс] электронная библиотека RoyalLib – Режим доступа: http://royallib.com/read/rampo_edogava/puteshestvennik_s_kartinoy.html#0
2. Альбедиль М. Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь / М. Ф. Альбедиль. – СПб. : Паритет, 2002. – 336 с.

3. Дуткина Г. Мистификация длиною в жизнь. Предисловие к книге Эдогава Рампо. Демоны луны / Г. Дуткина: [электронный ресурс] электронная библиотека e-reading – Режим доступа: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1020876/Rampo_-_Demony_luny.html
4. Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. / Ю. М. Лотман – Таллинн, 1992. – С. 203–216.
5. Мусий В. Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературой эпохи предромантизма и романтизма: монография / В. Б. Мусий. – Одесса: Астропринт, 2006. – 432 с.
6. Репина Л. П. Диалог культур в контексте истории и в историческом познании / Л. П. Репина // Историческая наука на рубеже XX-XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. – М.: Кругъ, 2011. – 559 с.
7. Руднев В. Культура и сон / В. Руднев. – Даугава, 1990. – № 3. – С. 121–124.
8. Тарасов Е. Ф. Межкультурное общение – новая онтология анализа языкового сознания / Е. Ф. Тарасов // Этнокультурная специфика языкового сознания. – М., 1996. – С. 7–22.

Анна Косенкова

АВТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛЮБОВНОГО ЗАГОВОРА В КНИГЕ СТИХОВ И. БРОДСКОГО «НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ»

Актуальность заявленной темы связана с тем, что ситуация изученности лирики И. Бродского представляется неоднозначной. Несомненно, накоплен обширнейший исследовательский багаж в осмыслении и интерпретации текстов И. Бродского. И все же бродсковедение содержит достаточно лакун. Одной из таких лакун является осмысление авторских стратегий в книге стихов поэта «Новые стансы к Августе».

В современном бродсковедении в той или иной мере затронуты различные аспекты, связанные с анализом или же интерпретацией «Новых стансов к Августе», что проявилось в работах ведущих исследователей творчества поэта: В. Полухиной [4], Л. Лосева [3], Б. Янгфельдта [12] А. Ранчина [6], Д. Чернявской [11].

Цель статьи проследить принципы трансформации любовного заговора в книге стихов И. Бродского «Новые стансы к Августе».

Опираясь на работы фольклористов (В. Топорова, А. Топоркова, В. Ф. Райана), была прослежена специфика фольклорного заговора.

Слово «заговор» включает в себя представление о речи (хотя очень многие заговоры описывают также сопутствующие действия). Другое значение слова – «тайное действие», имеет в виду «обычную многовековую связь магии и мятежа» [5, 246].

Обращаясь к осмыслению природы заговора, следует отметить, что заговоры, по замечанию В. Н. Топоркова, представляют особый «фольклорный текст магического характера и обряд его произнесения» [7, 185]. Под заговорами обычно понимаются тексты, которые «призваны магически воздействовать на человека, природу или сверхъестественные силы» [8, 22]. Другой отличительной чертой заговоров является то, что «нарративное начало в заговорах сочетается с началом заклинательным» [8, 22]. При этом заговоры выделяются среди фольклорных текстов своей индивидуализированностью, что потенциально роднит их с типом лирического послания.

Характерно, что английский фольклорист В. Ф. Райан настаивает на том, что «индивидуальность заговора соотнесена с его интимностью» [5, 245]. Часто заговоры начинаются с «молитвенного обращения, адресованного лицу или объекту, который следует