

Сатаной за душу Джослина, происходящая в воображении героя, – одно из иносказательных средств драматизма его переживаний.

Психологические конфликты приводят к внешним и внутренним изменениям его натуры. Наружность и поведение Джослина меняются: глаза горят все более безумным огнем, все чаще ему не удается сдерживать «визгливый смех», все больше времени он начинает проводить наверху с мастерами. Герою кажутся мистическими его внутренние изменения, но автор дает им реальное толкование: они связаны с туберкулезом позвоночника.

Еще один ключ к пониманию внутреннего мира человека – прием внутренних монологов героев, а точнее потока сознания, показанного как дискуссия героя, которую он ведет с самим собой в его душе. Достоевский изображает спутанность мыслей Раскольникова, их обрывки, прерывистые фразы, судорожность физических движений и т.д. Раскольников, постоянно обдумывая свои поступки, занимается самоанализом, все время спорит с самим собой, рассуждает, кто же он: «тварь дрожащая» или «право имеющий».

Настоятель Джослин также обращается к, казалось бы, беспристрастному самоанализу и анализу своего внутреннего мира, в ходе которого начинает осознавать, какую страшную цену он платит за собственные ошибки, за незнание своей души: «*И что мне небо, если мне невозможно подняться туда вместе с ними, держа за руку его и ее?*» [1; 252].

Иногда в его голове рисуются образы рухнувшего шпиля, вместе с которым падает и он сам: «*Колпак высотой в полтора фута затрепал, стал с грохотом расплзаться и рушиться, среди пыли и дыма, все быстрее и быстрее, взметая пламя и искры, падал, сокрушая неф, и каменные плиты пола прыгали как щепки, пока развалины не погребли их под собой. Он ощутил все так ясно, словно сам рухнул вместе с устоем, который навис над аркадой, согнувшись коленом, и разнес книгохранилище, словно гигантский цеп. Он открыл глаза – от стремительного падения его мутило*» [1; 135].

Таким образом, сложное сплетение динамичного повествования и потока сознания, смешение яви и видений, символов и образов, созданных подсознанием, приведенных к депрессивности психологии, – все эти черты прозы Ф. М. Достоевского активно использованы и У. Голдингом.

Литература

1. Голдинг, У. Шпиль: роман / У. Голдинг; пер. с англ. В. Хинкиса. – Москва: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 254 с.
2. Достоевский, Ф.М. Преступление и наказание: Роман. В 6 ч. С эпилогом / Ф. М. Достоевский. – М.: Просвещение, 1982. – 480 с.

Л.И. Шевцова (Витебский государственный университет имени П.М. Машерова)

СПЕЦИФИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ НАЗВАНИЙ В ПРОЗЕ Л. УЛИЦКОЙ

Современный уровень полноценного прочтения произведений художественной литературы предполагает, что читатель, реципиент, готов к дешифровке присутствующих в нем интертекстуальных кодов, которые могут быть в разной степени интегрированы в ткань художественного полотна. Читатель, включенный в такой текст, ставит своей задачей реализовать собственный культурный потенциал и привести в движение, заставить «заговорить» те коды, те элементы интертекста, которые выступают в роли конструктивного текстообразующего фактора.

Мы обратимся к некоторым прозаическим текстам Л. Улицкой, названия которых (а название является сильной позицией текста) явно отсылают к претекстам, настраивают читателя на внутритекстовый дискурс, провоцируют на выявление (реконструкцию) заключенных в нем кодов. Таких названий в творчестве писательницы достаточно для того, чтобы отметить их как авторский способ обозначить свои интертекстуальные намерения. Так,

мы обнаружили *названия-цитаты*: рассказов «Пиковая дама», «Старший сын», глав из романа «Зеленый шатер» - «Дети подземелья», «Демоны глухонемые». А также *названия-аллюзии* (эксплицитные): романа «Медея и ее дети», рассказов «Большая дама с маленькой собачкой», «Женщины русских селений», «Они жили долго...», «...И умели в один день...», «Москва – Подрезково. 1992», «Лялин дом». Имеется также аллюзивное (имплицитное) название пьесы «Русское варенье», которое, как и сама пьеса, отсылает читателя к комедиям А. Чехова, прежде всего, к «Вишневому саду».

Природа мультикультурализма предполагает наличие разных «текстов», вступающих в диалог друг с другом. Этот диалог может осуществляться на разных условиях. Это может быть условие *договоренности и, следовательно, цитации, тиражирования смысла*. Это может быть *внутренняя конфликтность, а значит, разрушение, изменение смысловой амбивалентности*. Улицкая использует обе дискурсивные модели, однако чаще всего в ее произведениях присутствует вторая модель.

Эффект обманутого читательского ожидания можно обнаружить в рассказах «Женщины русских селений», «Они жили долго...», «...И умели в один день...», «Лялин дом», «Большая дама с маленькой собачкой», «Москва – Подрезково. 1992». Отсылая читателя к известным текстам Н. Некрасова («Мороз Красный Нос»), истории о святых Петре и Февронии Муромских, С. Маршака («Кошкин дом»), А. Чехова («Дама с собачкой»), В. Ерофеева («Москва – Петушки»), писательница заставляет его анализировать характеры и ситуации людей, живущих в современной России или волею судьбы оказавшихся за ее пределами.

Так, три современные женщины «русских селений» собираются в Нью-Йорке у одной из осевших в этом городе. Обобщенный портрет современницы у Улицкой таков: муж-пьяница, но очень родной, несмотря на то, что брошенный или уже «почивший в бозе», «такое счастье взаимопонимания, какое знакомо лишь музыкантам в хорошей джазовой сессии» [1;175], телесная раскрепощенность и душевная отзывчивость. Портрет выстроен на фоне застолья, где все постепенно напиваются.

Рассказы с парцелированными названиями – «Они жили долго...», «...И умели в один день...» – повествуют о двух семейных парах: бесфамильных Николае Афанасьевиче и Вере Александровне и Перловских Романе Борисовиче и Алле Аркадьевне. На первый взгляд, в рассказах смоделирована идиллическая жизнь обеих пар, для чего Улицкая использует одинаковые сюжетные схемы: интеллигентные, гармоничные отношения при жизни, двое детей, смерть без мучений в один день, причем ни один из супругов не знает о смерти другого. Однако идиллика от начала и до конца задана только во втором рассказе, особенно ею пронизана сцена похорон: «Супруги лежали рядом, в одинаковых гробах, и голова Романа Борисовича была как будто немного повернута в сторону жены... Дочь была с мужем и сын с женой, и при каждой паре – по мальчику с девочкой, и разноцветных астр было множество...» [2;179]. Сцена же похорон супругов из первого рассказа явно контрастирует: «Хоронили их в один день, на новом далеком кладбище, в первые декабрьские морозы. Могилу вырыли мелко, но никто не мог надоумить сестер, что надо приплатить могильщикам... Только они две и были на похоронах. Анастасия накануне позвонила к отцу в институт, но как-то неудачно. Из тех, кто знал Николая Афанасьевича, никого не нашлось. Его забыли. С соседями родители давно уже не знали. Родня, как известно, вымерла...» [2;171]. Что означает данная антитеза? Ответ кроется в подробностях повествования о жизни персонажей первого рассказа, заметим, что второй рассказ их лишен, поэтому почти в три раза короче: идиллическая схема и так очевидна и не требует детализации. Если о происхождении Перловских не сказано, а о профессии сказано вскользь (бухгалтеры), то происхождение супругов из первого рассказа обуславливает их характеры, образ жизни. Вера Александровна была княжеского рода, тщательно скрывавшая свое происхож-

дение даже от дочерей, не работавшая поэтому ни одного дня, так как смертельно боялась разоблачения. Николай Афанасьевич, вузовский преподаватель, родом «был из крестьян Тамбовской губернии, отец погиб в империалистическую войну. Такова была анкетная правда, защитившая семью от гонений» [2;163]. Эгоизм матери, лишившей дочерей личной жизни, заставившей обслуживать их старость, беспринципность и полная зависимость отца от воли и мнения жены – вот картина «семейного счастья».

В рассказе «Лялин дом» переиначена дидактическая идея детской сказки Маршака, хорошо известная тому, кто рос в советское время, и конечно, главной героине рассказа Ольге Александровне, по-домашнему Ляле, преподавательнице французской литературы в институте, жене заведующего кафедрой, профессора этого же института. Как известно, маршаковская Кошка, побывав в шкуре котят, преодолевает в себе бессердечие и мещанство. Счастливый дом – это дом, который строится радостно всеми и для всех. Лялин дом, «профессорский дом», на первый взгляд, всегда оживлен и полон, он как будто бы для всех, «два больших чайника не снимали с плиты» [3;137]. Однако при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что члены семьи (у супругов сын и дочь) отдалены друг от друга. У матери нет близких, доверительных отношений с дочерью, она ее раздражает своей непрезентабельной внешностью, апатичным видом. Муж-профессор по большей части уединен в своем кабинете, изредка выбирается на кухню послушать разговоры гостей. Центральной фигурой семьи является Ляля, у которой «была тонкая теория брака, по которой выходило, что супружеские измены брак только укрепляют, рожают в супругах чувство вины...» [3; 135]. Куда же уходят корни такой философии? Оказывается в шестидесятые годы. В уста дочери Ляли, «умной девочки», вложены следующие рассуждения: «В этом кругу, интеллигентском, университетском, потребность в свободе сильнее всего реализовывалась в распутстве... они все были в свои незабвенные шестидесятые либо диссидентами, либо распутниками... Либо и то и другое...» [3;136]. Крах «Лялиного дома» происходит стремительно: «безумная», ненасытная страсть к однокласснику сына, череда любовных свиданий, тайком придя на одно из которых Ляля обнаруживает, что ее место занято дочерью, повреждение рассудка в прямом смысле, инвалидность. Вот такой «Кошкин дом» наоборот.

Рассказы «Пиковая дама» и «Старший сын» реализуют диалогическое условие договоренности с претекстами, может быть, поэтому используются названия-цитаты. Однако если своеобразный сюжетно-тематический унисон с пьесой Вампилова удался, с Пушкиным все обстоит не так просто. У Пушкина пиковая дама – это явно не женский тип, не человеческий образ. Это, во-первых, фигура карт, во-вторых, знак, символ. Она возникает в повести два раза. В эпиграфе к повести и в эпизоде карточной игры. Это его большое воображение вместо картинки с дамой пик рисует усмехающуюся старую графиню. Знаковость, символичность этого образа у Пушкина связана с нравственным императивом. Германн не выполняет условия не графини, а высших сил, они были продиктованы ей свыше, она послана. У Улицкой в рассказе изображен определенный тип женщины многоликого XX века. И если сравнивать старую графиню и Мур, то это совершенно разные женские типы, формирование которых обусловлено разными культурно-историческими эпохами, соответственно XVIII и XX веков.

Итак, можно определенно сказать, что переиначивание, «выворачивание наизнанку» сюжетов, попытки продолжить сюжеты, темы и характеры известных произведений литературы на материале современной действительности, используя для этого такой интертекстуальный прием, как названия-цитаты и названия-аллюзии, становятся значимыми элементами поэтики современной писательницы Людмилы Улицкой. В рассмотренных произведениях данные интертекстуальные приемы автора, скорее всего, необходимы для создания художественной модели постсоветской действительности.

Літаратура

1. Улицкая, Л. Сквозная линия: Повесть. Рассказы / Л. Улицкая. – М., 2008. – 320 с.
2. Улицкая, Л. Люди нашего царя / Л. Улицкая. – М., 2005. – 368 с.
3. Улицкая, Л. Бедные родственники: Рассказы / Л. Улицкая. – М., 2002. – 224 с.

І.І. Шматкова (Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт)

ЧАЛАВЕК–ДАБРЫНЯ–ЛЮБОЎ У ТВОРЧАСЦІ БЕЛАРУСКІХ ПАЭТЭС ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ СТ.

Пытанне аб духоўных ідэалах з’яўлялася актуальным ва ўсе часы. Чалавек яшчэ з часоў старажытнасці адчуў патрэбу ў духоўным самавыяўленні. Менавіта маральна-гуманістычныя ідэалы леглі ў аснову мастацкага свету беларускай “жаночай” паэзіі другой паловы ХХ стагоддзя. Увасабленне гуманістычных ідэй у творчасці беларускіх паэтэс – з’ява адметная, бо яны не дагматызуюць вечныя ісціны і каштоўнасці, не дэкларуюць іх, а прапускаюць праз сваё сэрца і жыццё.

Чалавек – адзін з галоўных вобразаў у творчасці паэтэс. Як сцвярджае М. Бярдзяў, “чалавек – мікракосмас, цэнтр быцця, сонца, вакол якога ўсё круціцца. Усё ў чалавеку і для чалавека. У чалавеку – загадка сусветнага жыцця” [1; 263]. Н. Шклярава стварае верш-хваласпеў “Чалавек”, у якім рэфрэнам у трох строфах праходзіць гэта слова з вялікай літары: “Ён – // Чалавек” [2; 10]. Але хто ж ён, “вянец тварэння”? Гэтым пытаннем здаўна цікавіцца філосафы і паэты. Разгадку яны знаходзяць унутры самога чалавека.

Н. Мацяш у вершы “Зазірні ў сябе” заклікае чалавека ўгледзецца ў свой унутраны свет, дзе ёсць усё, адчуць у ім грахоўнае і светлае: “Ёсць такі куток, // Дзе чарней начы асенняй // Змрочны мкне паток” і “Ёсць такая шыр, // Дзе пануе неасяжны // Шчасцямоўны мір” [3; 215–216]. І змрочнае, і боскае суіснуе ў адной і той жа істоце – чалавеку. З аналагічнай просьбай звяртаецца паэтэса да чытача, разважаючы: “Здаецца ж, і лёс наш не цёмны, // І час не глухі наш...”, але ж чалавек працягвае “блукаць”, “у ваколле ўзіраецца // Напружаней і цільней” [3; 83]. І тут, здаецца, на дапамогу чалавеку прыходзіць сусвет: “Часцей пераходзяць дарогу // І зорка, і рыбіна, й звер, // Каб мы адшукалі нарэшце // Сябе – // Чалавека” [3; 83].

Чалавечае ў чалавеку – гэта і ёсць яго духоўная, гуманная сутнасць. На першы план у светаразуме Н. Мацяш выступаюць чалавечыя якасці. У адным з вершаў паэтэса гаворыць, што галоўнае, “каб людзі ў шматмільярдным стане // Нарэшце зваліся людзьмі!” [3; 155]. І далей: “О, боязьн за другога чалавека!.. // Адна ты робіш чалавека з нас” [3; 101]. Г. Каржанеўская нібы салідарызуецца з Н. Мацяш: “У чалавеку // Людское мне дорага” [4; 69]. Яна пераканана, што ўсяму патрэбна чалавечае цяпло: і траве, і рацэ, і душы, “каб у ёй не было // зацятасці згубнае, // вартае жалю” [4; 4].

Чалавечы свет з макракосмасам аб’ядноўвае вобраз сонца, якое дае сусвету цяпло і святло. Чалавек – таксама крыніца цяпла і святла. Тым не менш, паўстае пытанне, на якое ўвесь час людзі шукаюць адказ: у чым сэнс чалавечага жыцця? Беларускія паэтэсы неаднаразова ў сваіх творах уздымаюць гэта пытанне і даюць на яго шматлікія адказы.

Лірычная гераіня вершаў К. Буйло бачыць галоўны сэнс існавання ў тым, каб “Тварыць дабро. Тварыць дабро...” [5; 152], яшчэ раз напамінаючы: “Не, ты не вечны, чалавек! // І ў цябе не многа часу <...> Сей добрае! Няхай узьдзе шчыра... // Усё дай людзям, што ты маеш сам!” [5; 176]. Е. Лось у зборніку “Хараство” сцвярджае: “Жыць не магу без дабраты, // Як жаўранак без песні” [6; 13]. Паэтэса захапляецца жыццём, калі ў ім валадарыць закон дабрыні: “Сонечна над краем, // Хорапа ў жыцці! // Большы памагае // Меншаму расці” [6; 48]. Свой зборнік паэтэса пачынае вершам-эпіграфам, у якім услаўляецца жыццё разам з добрым чалавекам: “Хвала жыццю, няўрымслівым – хвала! // Святлее хлеб, дабрэе чалавек, // А чарната, калі яшчэ была, // Сціраецца,