

последних курсах колледжа, «он изучал историю страны по учебникам, как будто это был еще один предмет» [1, с. 12]. Сейчас он начинает сожалеть, что у него нет своей «детской истории Индии». Мы видим явный конфликт мировоззрений и идентичностей: индийской Шобы и американской Шакамара. Каждое новое разочаровывающее признание демонстрирует образ поведения, типичный для американцев, которого герои рассказа стыдятся. Американская составляющая идентичности разобщает героев, вместе с тем, отсутствие связи с родиной не дает Шакамару возможности найти точки соприкосновения в общении с женой.

Последнее признание-заявление Шобы о ее намерении уйти также по-американски категорично. Оно шокирует Шакамара настолько, что у читателя создается впечатление о неизбежности трагического финала этого рассказа. Но надо отдать должное мастерству Д. Лахири, которая, приведя своих персонажей к разным знаменателям, тем не менее, не лишает героев и читателей последней надежды. Д. Лахири на последней странице повествования вкладывает в уста Шакамара признание, которое, как «он поклялся, он никогда не расскажет» [1, с. 21] своей жене: признание о поле их ребенка. Шоба изначально не хотела узнавать пол ребенка, чтобы это стало сюрпризом для них обоих. После случившегося незнание стало неким спасением для Шобы, но не для Шакамара. В тот злополучный день он успел приехать в больницу до кремации младенца, и ему дали подержать тельце его сына на руках. Именно это признание о поле ребенка смогло действительно объединить родителей, потому что «они плакали вместе о тех вещах, о которых теперь знали оба» [1, с. 22].

Подводя итог, мы можем сравнить переживание горя поодиночке с самоизоляцией в чужой культуре. Это не давало героям возможности ощутить важную и значимую часть их собственной идентичности. Признание Шакамара – толчок к осознанию собственного «я» и путь к единению.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Lahiri, J. *Interpreter of Maladies* / J. Lahiri. – New York : Houghton Mifflin Harcourt, 1999. – 198 p.

С.Н. ДЯГЕЛЬ

Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина (Беларусь)

ОБРАЗ ВАМПИРА В НЕМЕЦКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В современной массовой культуре невероятно популярна вампирская тематика. О вампирах пишутся книги (преимущественно в стиле фэнтези), снимаются кинофильмы и телевизионные сериалы. Тиражируемый мас-культом образ вампира содержит ряд стереотипных признаков: вампиры,

90

как правило, красивы, практически неотличимы от живых людей (за исключением клыкообразных зубов), обладают аристократическими манерами, убить их можно лишь при помощи осинового кола либо серебряных пуль. Следует отметить, что основные элементы этого образа, равно как и предпосылки для эстетизации и романтизации вампиров, были заложены в художественной литературе. Именно «высокая» литература стала источником мотивов и сюжетных ходов в современной вампирской парадигме, а вампир как продукт литературного творчества сильно удалился от того существа, каким считался в древности. На самом деле вампиры имеют длинную культурную генеалогию. До их проникновения в литературу феномен вампиризма отразился в мифологии и фольклоре, в легендах и сказаниях многих народов, в христианской демонологии и исторических хрониках. Непосредственным предшественником литературного вампира считается упырь – уродливое существо из восточноевропейских (Балканы, Карпаты, Западная Украина) легенд. В XVII–XVIII вв. закрепленный в народном сознании образ упыря-вампира приобретает свои основные черты: это не упокоившийся мертвец, не подверженный тлению, одержимый сверхъестественным голодом, охотится на живых людей, чтобы высасывать их кровь. В это же время в европейских языках появляется и само слово «вампир» (нем. *der Vampir*, англ., фр. *vampire*). По одной из версий, оно представляет собой искаженное «упырь». К середине XVIII века в Европе появляется множество псевдонаучных медицинских и богословских трактатов, рассматривающих феномен вампиризма. С этого времени образ вампира становится частью европейского культурного сознания [1].

В художественную литературу вампиры вошли в конце XVIII века, когда эпоха предромантизма (в немецких условиях «Бури и натиска») актуализировала интерес ко всему сверхъестественному. Основным источником вампирских произведений становятся фольклор, античные легенды и псевдонаучная вампирология эпохи Просвещения [2]. Первое явление вампира произошло в немецкой литературе, в стихотворении малоизвестного сегодня поэта Г.А. Оссенфельдера «Вампир» (1748). Написанное в шутовском тоне как реакция на вампирскую истерию этого времени, стихотворение, тем не менее, задает одну из ключевых впоследствии характеристик образа вампира: он выступает как искуситель (как в сексуальном, так и в религиозном отношении), подвергая сомнению принятые нормы морали. Отвергнутый набожной и благочестивой девушкой вампир грозит ей отомстить ей: разбудить среди ночи, выпить ее кровь, подарить ей поцелуй и доказать, что это лучше, чем христианские наставления ее матери: *Und wenn du sanfte schlummerst / Vor deinen schönen Wangen / den frischen Purpur saugen, / Alsdenn wirst du erschrecken, / wenn ich dich werde küssen <...> Alsdenn will ich dich fragen, / Sind meine Lehren besser, / als deiner guten Mutter?*

Разновидностью вампирской темы является сюжет о мертвце, возвращающемся из могилы за своим женихом или невестой. Немецкая литература конца XVIII века представила две выдающиеся интерпретации этого сюжета – баллады Г. Бюргера «Ленора» и И.В. Гете «Коринфская невеста».

Бюргеровская «Ленора» стала провозвестником европейской литературы «ужасов». Баллада о мертвом женихе, который после смерти возвращается за своей недостаточно набожной невестой, является переработкой народной шотландской баллады «Клятва верности». Бюргер связал сюжет баллады с немецкими реалиями – с Семилетней войной между Пруссией и Австрией. Юная девица Ленора ожидает своего жениха Вильгельма после битвы под Прагой. Не увидев его среди вернувшихся, она клянет немилосердного Бога. В полночь к ее дому подъезжает всадник, в котором она узнает своего жениха. Вильгельм предлагает ей отправиться с ним, и Ленора, не раздумывая, соглашается. Образ мертвого жениха охарактеризован достаточно фрагментарно, поскольку Бюргер следует скупой на описания фольклорной традиции. Мертвец является на вороном коне среди ночи, что еще больше подчеркивает зловещий характер происходящего. Он очень торопится, а на ее вопрос, куда они направляются, отвечает, что им нужно преодолеть сто миль до утра: *Lass sausen durch den Hagedorn, / Lass sausen, Kind, lass sausen! / Der Rappe scharrt; es klirrt der Sporn! / Ich darf allhier nicht hausen! / Komm, schürze, spring und schwing dich / Auf meinen Rappen hinter mich! / Muss heut noch hundert Meilen / Mit dir ins Brautbett eilen*. Прodelать такой путь за ночь невозможно, однако конь летит сквозь ночь и противоестественность такой скачки становится очевидна героине, когда Вильгельм объясняет: «*Die Toten reiten schnell!*».

В бюргеровской балладе впервые появляется такая черта образа вампира, ставшая после «Дракулы» Б. Стокера неотъемлемой частью канона, как возможность мгновенно преодолевать огромные расстояния. Мертвый жених из баллады Бюргера привязан к определенным пространственно-временным координатам, в рамках которых он может действовать. Его время – ночь, за Ленорой он заезжает, когда часы бьют полночь, и достичь нужного места ему нужно до рассвета. Крик петуха, возвещающий новый день, имеет сакральное значение: на рассвете жених Леноры рассыпается прахом. Фантастический маршрут, которым всадник мчит Ленору, направлен в загробный мир, проходом в который является конечный пункт скачки – кладбище, изображенное в свойственной литературе «ужасов» манере: *Die Flügel flogen klirrend auf, / Und über Gräber ging der Lauf; / Es blinkten Leichensteine / Ringsum im Mondenscheine*. Образ вампира Бюргер использует в назидательных целях: поэт показывает, к чему приводит Ленору слепое следование своим страстям и нежелание смириться с установленным Богом порядком.

В отличие от Бюргера, следующего фольклорным образцам, Гете в своей балладе реинтерпретирует античный сюжет. В «Коринфской невесте» (1797) классик немецкой литературы использует историю о девушке, вернувшейся из Подземного царства Аида с одобрения богов, приведенную Флегеном из Тралл в его «Удивительных историях» (II в. н. э.). Сюжет баллады разворачивается в Древней Греции на заре христианства. Юный афинянин навещает Коринф, где живет дочь отцовского друга, с которой он еще в детстве был обручен. Семья девушки – христиане, молодой человек – язычник. Юноша не знает, что мать-христианка предназначила его суженой монашество и девушка от тоски умерла. Ночью к нему является странная гостья в белом одеянии, в которой он узнает свою невесту. Когда на рассвете мать невесты обнаруживает девушку в комнате гостя и приходит в ужас, выясняется, что его невеста давно мертва. Жуткая и зловещая атмосфера баллады нагнетается от строфы к строфе. При этом читателю до конца не ясно, идет ли речь о живой девушке или о мертвой. Только в финальной строфе девушка сообщает, что она явилась из могилы, чтобы высосать кровь из сердца любимого, который был обещан ей еще именем старых богов, и новая клятва этого не отменит: *Aus dem Grabe werd ich ausgetrieben, / Noch zu suchen das vermisste Gut, / Noch den schon verlorenen Mann zu lieben / Und zu saugen seines Herzens Blut*. Поскольку задачей было до конца держать читателя в неведении и напряжении, образ девушки-вампиressы у Гете лишен подробностей, его приходится реконструировать из деталей. Она бледна, холодна как лед, несколько скованно движется. При этом она обладает сексуальной привлекательностью, что приносит роковые последствия юноше, уговорившему ее провести с ним ночь. Как и в балладе Бюргера, особое значение имеет время суток: поведение девушки разительно меняется с наступлением полуночи, она словно оживает: *Eben schlug die dumpfe Geisterstunde, / Und nun schien es ihr erst wohl zu sein. / Gierig schlürft sie mit blassem Munde / Nun den dunkel blutgefärbten Wein; / Doch vom Weizenbrot, / Das er freundlich bot, / Nahm sie nicht den kleinen Bissen ein*. С криком петуха гостья начинает прощаться. Однако в отличие от бюргеровского шедевра, мертвая невеста из баллады Гете – трагическая фигура. Девушка-монстр оказывается жертвой ложно понятого христианского требования самоотречения и принесения себя в жертву. Вынужденное безбрачие, на которое ее обрекла мать, лишило ее возможности испытать естественные человеческие чувства. Гете наполняет свою «вампирическую» балладу философским содержанием: подавление естественной природы человека приводит к противоестественным явлениям.

После Гете и Бюргера мифологемы вампирских легенд прочно вошли в литературу, что нашло свое отражение в ряде произведений классиков европейской литературы (Кольридж, Байрон, Мериме), создавших вампирский канон, используемый и в настоящее время.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Антонов, С.А. Тонкая красная линия. Заметки о вампирической парадигме в западной литературе и культуре // Гость Дракулы и другие истории. Сборник. Сост. С.А. Антонов. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – 368 с.
2. Одесский, М.В. Вампиры в ранней прозе А.К. Толстого. Опыт построения сюжетной топики / М.В. Одесский // Вопросы литературы. – 2010. – №6. – С. 207–246.

О.Ф. ЖИЛЕВИЧ

Пинск, ПолесГУ (Беларусь)

ФИЛОСОФСКИЙ РОМАН В ТВОРЧЕСТВЕ АЙРИС МЕРДОК И МИШЕЛЯ ТУРНЬЕ

На фоне многоаспектных художественных проблем философское осмысление действительности всегда было на одном из главных мест в мировой литературе. Философия влияет на «мировоззрение» литературы, практически все философские направления нашли свое отражение в художественных формах слова. Философский роман второй половины XX века – феномен универсальной гуманистической культуры, образец мастерского освоения человеческого существования.

Писатели разных стран в этот период обращаются к жанру философского романа для отражения своих творческих задумок. Среди них: Дж. Гарднер, П. Уоррен, У. Стайрон, И. Кальвино, У. Голдинг, А. Мердок, К. Исигуро, М. Эмис, И. Макьюэн, Дж. Барнс, К. Уилсон, Р. Мерль, Веркор, Ж.-М. Г. Леклезие, М. Турнье, С. Жермен, П. Констан, П. Киньяр.

В отечественном и зарубежном литературоведении существует ряд научных публикаций (Л.Ф. Ершов, И.И. Виноградов, Л.М. Лотман, В.М. Мирошников, О.В. Кулешова, Н.П. Михальская, Д.В. Затонский, В.В. Ивашева, Н.В. Забабурова, И.Л. Галинская, М. Leeson, R. Johnson, E. Holveck, M.A. Williams) и теоретических работ (В.В. Агеносова, Л.Я. Гаранина, О.А. Джумайло), посвященных проблеме развития и функционирования философского романа.

Англоязычный литературовед-философ Ю. Микконен утверждает, что существует два качества философского романа. В первом случае – он существует как показательное отражение той или иной философской теории, самостоятельной от художественного произведения, которую писатель нарочито кладет в основу романа, чтобы осуществить «художественный эксперимент». Во втором случае автор в произведении сам выступает в качестве философа-мыслителя, независимо выстраивает концепцию мира, которая не соотносится с существующими философскими теориями. Следуя концепции ученого, обратимся к творчеству одних из наиболее известных писателей второй половины XX века – А. Мердок и М. Турнье с целью выявить специфику функционирования философского романа в их творчестве.