

Ломакина И.Н.

УДК 821.111(73)

КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В ПОВЕСТИ ДОНА ДЕЛИЛЛО
«ХУДОЖНИК ТЕЛА»

Популярность теоретических трудов о языковой и художественной картинах мира, опирающихся, главным образом, на структурно-семантический анализ категорий пространства и времени (см. труды С.Б. Аюповой, Ю.М. Лотмана и др.), в сфере когнитивной лингвистики и семиотики послужила мощным стимулом для исследований молодых учёных-филологов. Однако, видится спорной тенденция к причислению научных исследований данной направленности к корпусу собственно языкознания, что очередной раз вызывает полемику о необходимости (или, всё-таки, невозможности?) радикального разграничения понятий «язык» и «литература». Само понятие «художественная картина мира» представляется тесно связанным именно с литературоведением, что даёт возможность исследовать основные составляющие этого понятия, используя не только лингвистические, но и литературоведческие методы.

Целью исследования является подробное изучение и описание категорий времени и пространства на трёх уровнях художественного произведения: сюжетно-тематическом, повествовательном и лексическом, что видится автору **актуальным** ввиду интереса к исследованиям подобной тематики со стороны учёных, а также недостатка именно литературоведческих исследований о художественной картине мира.

Новизна исследования обусловлена как новизной исследуемого материала (повесть «Художник тела», написанная в 2001г., до сих пор не была переведена на русский язык и в достаточной мере отрефлектирована критиками), так и новизной выдвигаемой автором концепции: впервые предпринимается попытка анализа категорий пространства и времени, конструирующих художественную картину мира Дона Делилло, в русле литературоведения.

Название повести «Художник тела» (Don DeLillo, *The Body Artist*, 2001), по признанию самого автора, заимствовано им у Ф. Кафки, написавшего роман «Голодный художник». Дон Делилло, лауреат престижных литературных премий, интеллигент, уже приучивший публику к эпатажу, всё же смог по-настоящему удивить поклонников своим двенадцатым по счёту произведением. Небольшая по объёму книга, написанная в духе «Путешествия по Скрипториуму» П. Остера, и содержащая практически документальные вставки в стиле Дос Пассоса, претендует на роль одного из наиболее необычных и выдающихся американских произведений нового тысячелетия.

Являясь глубоко интеллектуальной повестью, трудной для понимания неискущённого читателя, «Художник тела», тем не менее, вызвал множество восторженных откликов как у простой читающей публики, так и у литературных обозревателей (см. статьи Марии Руссо [1], Тима Адамса [2], Джэйлза Фодена [3] и др.).

Центральным стержнем книги является извечный комплекс неразрешимых философских проблем: «Что такое время?», «Можем ли мы изменить ход времени?», «Существует ли прошлое и будущее, или мы живём лишь в одной точке настоящего, а вокруг зияет чёрная бездна?»

Ответы на все эти вопросы пытается для себя найти главная героиня, Лорен Хартке, которая и является «художником тела»: она – артистка, чревоушительница, мим, режиссёр и постановщик своих выдающихся номеров в одном лице. Пытаясь пережить самоубийство мужа, успешного режиссёра Рэя Роублза, женщина снимает домик на побережье и отгораживается от всего мира, даже не подходя к телефону. В течение нескольких месяцев Лорен в полном одиночестве размышляет о своих отношениях с покойным супругом, ища причину его необъяснимого суицида и возвращаясь в своих воспоминаниях к их последнему совместному завтраку.

Однако, вскоре в доме художницы появляется странный житель, inferнальный мистер Татл, крошечный человечек, который, кажется, знает всё о прошлом героини. Он дословно воспроизводит многочисленные беседы Лорен с мужем, постепенно доводя женщину до полубезумного состояния.

Автор так и не раскрывает тайну, кто же такой мистер Татл – плод воображения госпожи Хартке, её альтер-эго, ночной кошмар или просто шутник, следящий за женщиной и желающий довести её до сумасшествия. Этот странный персонаж чем-то напоминает сказочного песочного человека из немецких сказок: он, как и сказочный герой, приходит к Лорен ночью, но вызывает не беспечные сновидения, а ужасные кошмары и душевные муки.

Со временем вдова приходит к выводу, что её незваный гость существует вне времени. Эта мысль подтверждается и словами самого мистера Татла: *“Coming and going I am leaving. I will go and come. Leaving has come to me. We all, shall all, will all be left. Because I am here and where. And I will go or not or never. And I have seen what I will see. If I am where I will be. Because nothing comes between me”* [4, 76].

Странные речи маленького незнакомца и собственные размышления становятся для Лорен основой её новой постановки «Время тела» («Body Time»). Во время интервью о своём номере, артистка пытается раскрыть сущность и смысл этого действия, снова прибегая к помощи извечной категории времени: *“Something about past and future (...) What we can know and what we can't (...) Maybe the idea is to think of time differently. Stop time, or stretch it out, or open it up. When time stops, so do we (...) Doesn't time slow down or seem to stop? What's left? Who's left?”* [4, 109].

Следует особо отметить тот факт, что из 126 страниц книги лишь 8 содержат конкретную информацию (некролог на смерть Рэя и интервью Лорен). Остальной художественный текст представляет собой практически классический поток сознания в духе Вирджинии Вульф или Ж.-П. Сартра.

Одной из характерных черт повести является использование автором такой художественной техники как *mise en abyme* (иными словами, принцип матрёшки). Термин *mise en abyme*, изначально применяемый исключительно в геральдике и означающий миниатюрный герб в центре другого герба, вошёл в современный обиход в начале XX в. французский писатель Андре Жид, акцентируя внимание на метонимическом воспроизведении в литературе фигуры внутри себя самой.

Можно привести целый ряд примеров использования техники *mise en abyme* в литературах разных стран и разных эпох – от «Илиады», где Елена на своей вышивке изобразила события Троянской войны, послужившие содержанием поэмы, и «Энеиды», главный герой которой нашёл своё изображение среди статуй Карфагена, до современных литературных произведений – «Петербург» А. Белого, «В кругу развалин» Х. Л. Борхеса, «Непрерывность парков» Х. Кортасара и «В лабиринте» Алена Роб-Грийе.

В повести Дона Делилло постановка Лорен является квинтэссенцией всей книги, включая в себя не только личные переживания героини, но и в сжатой форме передавая основные моменты развития сюжета.

Применяя данную технику, автор словно создаёт «эффект зеркала», в котором отчётливо отражаются в своём истинном виде все события и персонажи, скрытые в ходе «основного» повествования за пеленой мистики и недосказанности.

Техника *mise en abyme* коррелирует с вводимым в статье Я. Лукашевской термином «часть вместо целого» [5], применяемым автором публикации для характеристики мифологической картины мира. Анализируя мифопоэтику Делилло, важно провести сопоставление авторской мифологии писателя-постмодерниста с мифологией в её изначальном понимании, выделив при этом основные «приёмы» первобытного искусства, которые были трансформированы и применены современным американским автором в его творчестве.

Так, Я. Лукашевская, анализируя пространственные и временные характеристики в наскальных рисунках первобытных народов, выделяет ещё два ключевых приёма изображения мифологической картины мира: «принцип *партиципации*, т.е. всеобщей сопричастности всего и вся», и «принцип *симуптенции* (одновременности мифологического прошлого, реального настоящего, мнимого будущего и извечно повторяющегося ритуализированного бытия)» [5].

Первый принцип ярко выражен в упомянутой выше постановке Лорен Хартке, где при помощи мимики, жестов, пластики и минимальных сценических эффектов, женщина постоянно преобразуется, превращаясь то в своего покойного мужа, то в мистера Татла, то в старуху-японку, случайно увиденную на улице. При этом Дон Делилло демонстрирует причинно-следственную связь между всеми персонажами и событиями, которые, казалось бы, не имеют друг к другу никакого отношения (так, пожилая японка, случайно замеченная артисткой у соседнего дома, наводит её на мысль о скоротечности времени и, собственно, служит толчком для создания номера).

Принцип симуптенции служит системообразующим стержнем всей повести, наиболее наглядно проявляясь и персонализируясь в образе мистера Татла. Парадоксальным образом слова Я. Лукашевской перекликаются с мыслями героини «Художника тела» Лорен о сущности и природе загадочного незнакомца Татла: “(...) *maybe he is living in another state. It is a kind of time that is simply and overwhelmingly there, laid out, unoccurring (...) His future is unnamed. It is simultaneous, somehow, with the present*” [4, 109].

Следует отметить, что принцип мифопоэтической симуптенции автор применяет и в др. своих произведениях – «Падающем» и «Мао II». Так, в «Падающем», Дэвид Джениэк, который не в состоянии осмыслить последствия теракта 11 сентября для себя лично и для всей страны в целом, периодически прыгает с небоскрёбов, совершая некий ритуал и словно образуя временную петлю, для того чтобы вырваться из оков болезненных воспоминаний и взглянуть в глаза новому миру.

В романе «Мао II» главный герой, писатель Билл, который давно закончил работу над своей последней книгой, тем не менее, не отдаёт её издателю, а каждый день методично вносит в рукопись правки, переписывая страницу за страницей, создавая таким образом своеобразный ритуал, поглощающий все его мысли и силы.

Следующим важным шагом данного исследования является анализ авторской интерпретации времени и пространства на повествовательном, или нарративном, уровне.

Повесть условно можно разделить на 4 части: воспоминания Лорен о последнем завтраке с мужем, некролог, основную часть повествования, изображающую переживания вдовы, и интервью о сценической постановке героини.

В первой части экстра-гетеродиегетический нарратор (по терминологии Ш. Риммон-Кенана [6]) передаёт совершенно обыденные слова и поступки героев, при этом даже не называя их имена, а используя личные местоимения «он» и «она». Излишняя, на первый взгляд, тщательность рассказчика в изображении мелких, ничего не значащих деталей интерьера и передача совершенно тривиальных замечаний персонажей поначалу ставит читателя в тупик. При отсутствии значительных (и, по большому счёту, даже просто интересных) событий, чрезмерная гиперлокализация представляется неоправданной и, кажется, не несёт никакой смысловой нагрузки.

Вторая часть, представляющая собой газетную статью-некролог о смерти некоего режиссёра Рэя Рублза, даёт читателю возможность предположить, что именно он и являлся действующим лицом первой части. Статья включает в себя подробную информацию о творческой и личной жизни погибшего, однако не проливает свет на личность его таинственной собеседницы. Автор некролога говорит о трёх браках мистера Рублза, причём в квартире первой жены он и совершил суицид. Также называется имя его овдовевшей супруги, Лорен Хартке, и место их жительства – Нью-Йорк. Таким образом, расширяются пространственные рамки повествования (действие перемещается из кухни неизвестного домика в некоем

безымянном городе в один из районов Нью-Йорка, Манхэттен), но читатель продолжает оставаться в неведении, кто же последняя собеседница Рэя – его теперешняя вдова, Лорен, или первая супруга – Изабель.

Третья часть книги, самая большая по объёму, снова сужает пространственные рамки повествования до некоего домика на побережье, где залечивает свои душевные раны главная героиня. Безлюдность и уединённость её теперешнего обиталища резко контрастируют с воспоминаниями женщины о яркой и счастливой жизни с ныне покойным супругом. Читатель, наконец, отчётливо осознаёт, что именно Лорен была собеседницей Рэя в первой части повести. Приняв обет добровольного отшельничества, молодая вдова, тем не менее, смотрит по Интернету записи улиц финского городка Котка, с его машинами и спешащими куда-то жителями. Одиночество Лорен нарушает таинственный мистер Татл, заставляя героиню переосмыслить её представления о сущности и смысле бытия.

Четвёртая часть, интервью, которое берёт у Лорен подруга Мариэлла, словно вклинивается в третью часть, несколько разбавляя монотонность повествования. Данное интервью наиболее полно раскрывает характер главной героини и даёт информацию о нашумевшей театральной постановке. Место действия – уютное кафе, непринуждённая атмосфера которого предполагает открытость и откровенность беседы.

Локализация и хронизация повествования на нарративном уровне основана на использовании автором лексико-семантических моделей описания категорий времени и пространства. Как справедливо отмечает в своей статье С. Б. Аюпова, «организация структурно-семантических категорий пространства и времени изоморфна организации языковой системы. Статика и динамика образуют оппозицию, на которой категории строятся и функционируют в художественном тексте» [7, 44].

Опираясь на основные принципы структурно-семантической характеристики категорий пространства и времени, предложенные С.Б. Аюповой, автор данного исследования посчитал целесообразным выделение в повести Делилло «Художник тела» 33 хронимов и 36 локонимов, наиболее часто встречающихся в тексте.

Гиперлокализация пространства создаётся за счёт употребления существительных-наименований жилища или его частей (слово *“house”* (дом) употребляется 60 раз, *“room”* (комната) – 68 раз, *“hall”* (зал) – 18 раз). Жизнь героини протекает в замкнутом пространстве, поэтому номинации окружающего её мира встречаются гораздо реже (*“city”* (город) – 8 раз, *“town”* (город) – 12 раз, *“street”* (улица) – всего 4 раза). Отсутствие значительных событий в жизни героини подчёркивается за счёт употребления незначительного количества существительных, ассоциирующихся с движением и, следовательно, какими-либо метаморфозами в окружающем пространстве: *“road”* (дорога) – 12 раз, *“highway”* (автострада) – 4 раза, *“driveway”* (дорога, проезд) – 9 раз. Таким образом, статика пространства преобладает над динамикой, что достигается за счёт употребления автором существительных со значением места. Следует также отметить наличие в тексте значительного количества абстрактных существительных: слово *“world”* (мир) встречается 21 раз, *“space”* (пространство, космос) – 17 раз.

Особое внимание следует уделить частому употреблению писателем существительного *“floor”* (пол, этаж) – 26 раз, так как эта номинация служит синонимом некой «границы» между обыденным и потусторонним мирами. Вспомним тот факт, что мистер Татл обитает исключительно на третьем этаже дома, поэтому для встречи с ним Лорен необходимо подниматься по лестнице, что она делает поначалу со страхом, а затем – с непреодолимым желанием поскорее увидеть загадочного человечка. Следовательно, пересечение этой «границы» служит стимулом для развития сюжета. Вспомним, что по мнению Ю.М. Лотмана, пересечение границы является характерной особенностью наиболее ранних произведений литературы [8, 223].

Среди наиболее часто употребляемых в тексте хронимов следует отметить такие слова: *“time”* (время) – 107 раз, *“moment”* (момент, мгновение) – 26 раз, *“day”* (день) – 54 раза, *“now”* (сейчас) – 33 раза, *“again”* (снова) – 22 раза, *“night”* (ночь) – 22 раза, *“never”* (никогда) – 21 раз. Многократность использования ключевого хронима *“time”* показывает, что линейная модель времени играет важнейшую роль в анализируемом произведении Дона Делилло. Являясь яркой антитезой «застывшему» существованию Лорен, линейное время символизирует вечное движение вперёд, разнообразие жизни.

Наряду с линейной моделью времени писатель задействовал также циклическую модель, проявляющуюся в использовании номинаций со значением суточных единиц времени, слов со значением повторяемости (см. упомянутые выше слова *“day”*, *“night”*, *“again”* и др.).

Таким образом, пересечение линейной и циклической временных моделей служит отличительной чертой повести «Художник тела». Исследование показало, что структурно-семантический анализ категорий времени и пространства, применяемый ранее исключительно в языкознании, может стать основой для комплексного литературного анализа художественного текста, тесно взаимодействуя и дополняя анализ сюжетно-тематического и нарративного уровней повествования.

Подводя итог всему выше сказанному, следует особо подчеркнуть важность категорий пространства и времени в повести Делилло «Художник тела». Данные категории являются базовыми понятиями на тематическом уровне, вокруг них организовано действие книги. На повествовательном уровне автор искусно манипулирует временем и пространством, то создавая напряжённость атмосферы за счёт замкнутого пространства и словно застывшего времени, то, перемещая героев в уютное кафе, тем самым конструирует непринуждённую, открытую для общения атмосферу. С этой целью Делилло тщательно подбирает номинации пространства и времени (так называемые локонимы и хронимы), что подтверждается приведённым выше анализом.

Источники и литература:

1. "The Body Artist" by Don DeLillo. A grieving woman, an almost empty house and a very strange visitor add up to a metaphysical puzzle by this American master : [Electronic resource] / Maria Russo // Salon. – 2001. – Wednesday, February 21. – Access mode : http://www.salon.com/2001/02/21/delillo_2.
2. The Library in the Body : [Electronic resource] / Tim Adams // The Guardian. – 2001. – Sunday, February 11. – Access mode : <http://www.guardian.co.uk/books/2001/feb/11/fiction.dondelillo>.
3. Reality, unplugged : [Electronic resource] / Giles Foden // The Guardian. – 2001. – Saturday, February 17. – Access mode : <http://www.guardian.co.uk/books/2001/feb/17/fiction.dondelillo>.
4. Don DeLillo. The Body Artist / Don DeLillo. – N. Y. : Scribner Paperback Fiction, 2001. – 126 p.
5. Лукашевская Я. Понятие мифологической картины мира и вопрос авторства в первобытном искусстве : [Электронный ресурс] / Я. Лукашевская // Культура. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/lubash_pon.php.
6. Sh. Rimmon-Kenan. Narrative Fiction / Rimmon-Kenan Sh. – London : Routledge, 2002. – 325 p.
7. Аюпова С. Б. Категории пространства и времени в языковой художественной картине мира (на материале прозы И. С. Тургенева) / С. Б. Аюпова // Филологические науки. – 2011. – № 1. – С. 43-52.
8. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПб., 1998. – С. 14-285.

Ostapchenko A.A.**УДК 81'373.7+811.111'06****THE PROBLEM OF NURSERY RHYMES' ORIGIN AND THEIR GENRE PECULIARITIES****ПРОБЛЕМА ПРОИСХОЖДЕНИЯ ПОНЯТИЯ «NURSERY RHYMES» И ИХ ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

Целью данной статьи является определение сущности понятия «Nursery Rhymes» в соответствии с исследованиями отечественных и зарубежных ученых и изучение проблемы происхождения стихов nursery rhymes как жанра английской детской поэзии.

Ключевые слова: Nursery Rhymes, жанр.

The article is dedicated to the study of the origin of the children's English Nursery Rhymes poetry. The term 'Nursery Rhymes' is understood as short in volume texts of verses, tongue twisters, riddles and songs for children which present an integral part of the English language and culture.

There exist not many folklorists' researches on the Nursery Rhymes material (Halliwell 1847, Bolton 1888, Bett 1929, Opie 1951, Eckenstein 1968) who have studied Nursery Rhymes from the point of view of their origin [1], suggested various classifications of the children's poetry. Recently researches dedicated to numerous linguistic aspects have appeared: rhythmic structure [2], phraseology [3], allogical formations [4], culture-oriented linguistics [5], linguistic image of the world [6].

Before examining Nursery Rhymes as an object of the scientific study, it is necessary to define the term from the point of view of linguistics. «Oxford Dictionary of English Folklore» [7] gives us the following notion of Nursery Rhymes: «nursery rhyme – a simple traditional poem or song for children». The analogous interpretation is found in «Britannica» electronic dictionary, where Nursery Rhymes are defined as poetic forms customarily told or sung to small children by adults. Thus, the analysis of the afore-cited definitions enables to come to the conclusion that NR possess such integral characteristics as their traditionality.

The definition in the «Dictionary of the English Language» singles out such characteristic of NR as their short volume. The examined definitions singe out a child (of an early age) as a principal recipient of NR texts. «Dictionary of World Folklore» [8] also rates NR as children's poetry and lays emphasis on extreme importance of these verses in the process of forming an individual's idea about their nation's culture. Therefore, special mention is made of the fact that NR texts under our examination possess national cultural specificity.

NR genre is dated back to the heathen past. The source of the rhymes' origin takes roots in ancient rituals and ceremonies, religious feasts, prayers, rulers' activities, catastrophes and epidemics, historical events (wars, rebellions), street shows and performances, daily labour process.

There exist facts which give grounds to suppose that some works of the genre had a prolonged period of oral existence (more than 1500 years) before the moment of their written fixation. They are unrhymed national songs having numerous European equivalents, counting-out songs based on onomatopoeia, texts accompanying children's plays ('*The King of the Castle*'), and a number of riddles.

Records of verses created in the medieval epoch are preserved till nowadays.

According to the research conducted by the British collectors, publishers, and archivists of children's folklore Iona and Peter Opie, the least of the children's poems was created at the end of the XVI c. – the beginning of the XVII c. and the greatest number of NR dates back to the end of the XVI c. - the beginning of the XVII c.

In the period of abundant verses creation the following events took place in the history of England: the reformation – the separation from the Roman papacy, establishment of the Anglican Church by Henry VIII. In connection with this the secularization of the church land was implemented. The land enclosing entailed the mass resettlement of rural inhabitants to urban area [9].