

Коротченко Татьяна Валериевна

**ФРАНЦУЗСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ПОСТАНОВКА РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО "БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ": К ПРОБЛЕМЕ РЕЦЕПЦИИ**

Статья раскрывает особенности французской театральной постановки романа Ф. М. Достоевского "Братья Карамазовы", выполненной драматургами Ж. Купе и Ж. Круэ (1911 г.). Сопоставительный анализ романного текста и французского сценария позволяет выявить способы адаптации романа к театральным условиям. Актуализируется необходимость исследования иноязычных инсценировок художественных произведений в рамках изучения рецепции инокультурного текста.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2015/6-2/29.html](http://www.gramota.net/materials/2/2015/6-2/29.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 6 (48): в 2-х ч. Ч. II. С. 100-104. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2015/6-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2015/6-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

очередь, ввиду преклонного возраста избегал разговоров о детях, «как кошка воды» [Там же, с. 34], о чем и узнала героиня и стала «стала гонять бедного графа взад и вперед, словно мельник своего осла» [Там же, с. 42].

Используя подобного рода художественные средства для выделения той или иной черты, проявляющейся у персонажа в определенный момент, автору удается создать нужный эффект в раскрытии всего образа. А их зооморфный характер напоминает нам вновь связь рассматриваемого произведения с литературной традицией Средневековья и Возрождения, а именно – с жанрами басни и фавлю.

При описании своих героев Бальзак достаточно часто использует мифологические персонажи. Герой рассказа «Наследник дьявола», который был «весьма широк в плечах, конечностями толст и неповоротлив, походил более на Селена, нежели на легкокрылого Зефира» [Там же, с. 62]. Взгляд другого героя этого же рассказа был «ясным, живым и пронзительным, подобным оку василиска» [Там же, с. 60]. Автор сравнивает красоту женщин с красотой Венеры Каллипиги, детские шалости – с языческим Амуром.

Таким образом, стилистическое своеобразие «Озорных рассказов» определяется сочетанием двух литературных традиций – прозы эпохи Возрождения и реализма XIX века. «Озорные рассказы», так не похожие на остальные произведения и Бальзака, и его современников, – результат успешного взаимодействия наследия прошлых веков с индивидуальным своеобразным стилем писателя.

#### Список литературы

1. **Бальзак О.** Собрание сочинений: в 15-ти т. М.: Государственное издательство иностранной литературы, 1955. Т. 14. 701 с.
2. **Борисова А.** Примечания // Бальзак О. Собрание сочинений: в 15-ти т. / пер. с фр., под ред. Н. Жарковой. М.: Государственное издательство иностранной литературы, 1955. Т. 14. С. 685-701.
3. **История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение** / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. М.: Высшая школа; Академия, 2000. 462 с.
4. **Смирнова Е. В.** «Озорные рассказы» О. де Бальзака: особенности композиции // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 1. Ч. 2. С. 176-178.
5. **Balzac H.** Contes Drolatiques // Oeuvres complètes d'Honoré de Balzac. P.: Conard, 1930. V. 36. P. 257-262.

#### STYLE PECULIARITY OF “THE DROLL STORIES” BY H. DE BALZAC

**Kozhevnikov Mikhail Vasil'evich**, Doctor in Philology, Professor  
Chelyabinsk State Pedagogical University  
mihvasko@mail.ru

**Smirnova Elena Valer'evna**  
Nosov Magnitogorsk State Technical University  
helenmagnit@mail.ru

In the article, studying the stylistic peculiarities of “The Droll Stories” by H. de Balzac, the authors point out their originality. This literary work stands out against the background of all the creative work of the French writer chiefly due to special stylistic execution. The authors of the paper come to the conclusion that the combination of literary heritage with the writer’s manner distinctive for Balzac contributes to the creation of the unique style of “The Droll Stories”.

*Key words and phrases:* style; stylization; imitation; Rabelaisian tradition; system of character’s return; metaphor; simile.

УДК 82-3; 792

#### Филологические науки

*Статья раскрывает особенности французской театральной постановки романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», выполненной драматургами Ж. Купе и Ж. Круэ (1911 г.). Сопоставительный анализ романного текста и французского сценария позволяет выявить способы адаптации романа к театральным условиям. Актуализируется необходимость исследования иноязычных инсценировок художественных произведений в рамках изучения рецепции инокультурного текста.*

*Ключевые слова и фразы:* роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»; французская инсценировка; литературный текст; способы театральной адаптации; интерпретация; рецепция.

**Коротченко Татьяна Валериевна**, к. филол. н., доцент  
Национальный исследовательский Томский политехнический университет  
tatyana1003@mail.ru

#### ФРАНЦУЗСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ПОСТАНОВКА РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»: К ПРОБЛЕМЕ РЕЦЕПЦИИ®

Сложный процесс рецепции иноязычного художественного произведения актуализирует целый ряд вопросов, связанных, во-первых, непосредственно с проблемами художественного перевода, во-вторых,

с существующими формами рецепции, а также ролью и позицией читателя. Безусловно, центральная роль во вхождении художественного произведения в иную культуру принадлежит переводу как особому условию культурной рецепции. Однако не всегда перевод становится единственным условием. В этом контексте достаточно вспомнить одну из центральных категорий рецептивной теории Х. Р. Яусса, а именно «горизонт ожидания», означающий «комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, определяющих отношение читателя к произведению» [3, с. 108]. Помимо индивидуальных особенностей реципиента, важную роль в формировании определенного «горизонта ожидания» играет литературная культура воспринимающей стороны. В этом отношении неслучайным является отмеченный рядом исследователей [1; 4; 5] феномен, согласно которому непосредственное проникновение художественного произведения (как прозаического, так и поэтического) в иноязычную культуру предворяется или сопровождается появлением многочисленных критических статей или театральных постановок. В связи с этим, выявление особенностей сценического варианта литературного текста, изучение зрительского восприятия, а также отзывы театральных критиков позволяют не только дополнить литературную репутацию автора в культуре реципиента, но и определить характер реакции массового читателя/зрителя, объяснить преобладание определенной интерпретации художественного произведения.

Главный акцент в настоящей работе сделан на общей характеристике французской театральной постановки романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», выполненной Ж. Купе и Ж. Круэ (1911 г.) [8]. Несмотря на то, что первый французский перевод романа Достоевского «Братья Карамазовы» появился уже в 1888 г., приблизительно за 20 лет до постановки спектакля Копо и Круэ, тем не менее, обращение к этой инсценировке в контексте рецепции художественного произведения неслучайно. Именно данная постановка не только стала поворотным событием в истории «театра Достоевского» во Франции, определив основное направление последующих театральных интерпретаций произведений писателя, но и способствовала популяризации творчества Достоевского во многих странах Европы, а также в США. В той же сценической версии на французском языке роман шел в Бельгии, Голландии, Англии, Германии, Австрии, Италии, Чехословакии. Примечательно, что в некоторых странах роман не был переведен к моменту драматической постановки.

Особо стоит отметить роль театральной интерпретации Купе и Круэ в популяризации творчества Достоевского в англоязычном мире. Англоязычный перевод романа появился в 1912 г., год спустя после нашумевшей в Европе премьеры спектакля «Братья Карамазовы». Перевод был выполнен английской известной переводчицей К. Гарнетт и опубликован английским издательством «Хайнеманн». В Америке распространение и популярность данный перевод получил значительно позднее, а именно в 1920-ые гг., что связано с восприятием Достоевского как «третьесортного писателя, уступающего И. С. Тургеневу и Л. Н. Толстому» [9, р. 13]. Однако с творчеством Достоевского американский зритель познакомился благодаря спектаклю Купе и Круэ, который был поставлен на французском языке в 1914 г. на сцене театра «Гаррик». В 1927 г. Р. Айвэн – англо-американская актриса театра и кино – перевела сценарий Копо на английский язык для постановки на сцене театра «Гилд». 3 января 1927 г. состоялась премьера англоязычной версии спектакля, о популярности которой среди американских зрителей можно судить по количеству представлений в сезон. Согласно информации, представленной в электронной базе данных «Театров Бродвея», в 1927 г. спектакль «Братья Карамазовы» играли два раза в день на протяжении двух месяцев [11]. В этой версии спектакль шел на сценах театров Америки вплоть до середины XX в., о чем свидетельствует небольшая статья рекламного характера, опубликованная в американском журнале «Биллборд» (1947 г.) [10, р. 45]. Во время журнал был посвящен индустрии развлечения в целом и служил для американской публики ориентиром в выборе культурного досуга.

Анализ драматического текста как форма не только некоего театрального действия, но и литературной интерпретации, включает большое количество аспектов, равноценно изучить которые в рамках одной работы не представляется возможным. В силу фундаментальных различий между родами литературы, трансформация романного текста в театральный неизбежно влечет за собой переакцентировку мотивов и утрату тех или иных смыслов, заложенных автором. В связи с этим, в центре нашего внимания находится не столько фиксация наличия или отсутствия определенных сцен произведения, сколько выявление специфики театральной интерпретации произведения, сформированной за счет свободного выбора сцен и трактовки образов.

Спектакль, поставленный Копо и Круэ, состоит из пяти актов, которые практически невозможно сопоставить с главами романа. Драматурги отчасти упростили и переделали повествовательную структуру произведения, обнажив при этом его каркас. Сам Копо охарактеризовал сценарий и работу над ним следующим образом: «...действие, сжавшись, обнаруживало более прямые связи и выигрывало, где это было возможно <...> Мы даже форсировали определенные ситуации, чтобы прийти в них к последним выводам <...>, стремились соединить между собой части новыми связями, которые не побоялись вывести из психологии персонажей. Но в этой общей переделке, как нам кажется, мы ни разу не пошли против намерений и духа автора <...>» [6, с. 746].

Сопоставительный анализ театрального текста и текста романа «Братья Карамазовы» позволил выявить ряд способов адаптации, которые используют драматурги для перестройки литературного текста в соответствии с театральными условиями.

Во-первых, для достижения определенной драматической фактуры, которая предполагает максимальное фабульное развертывание непосредственно на сцене, драматурги объединяют отдельные эпизоды, которые в литературном первоисточнике относятся к разным главам, книгам и даже частям романа. Одним из показательных примеров является организация четвертой и пятой сцен третьего акта спектакля, которые буквально сотканы из отдельных реплик Федора Павловича, Ивана и Смердякова. Примечательно, что в рамках романного текста это фрагменты глав «За коньячком», «Сладострастники» (книга третья) и «С умным человеком и поговорить любопытно» (книга пятая).

Второй способ адаптации литературного текста к театральным условиям, к которому прибегают драматурги, заключается в отборе для сценического действия только тех героев, которые связаны с ключевыми моментами фабулы или являются непосредственными носителями действия. Так, во французском спектакле незадействованными остались такие персонажи как Петр Александрович Миусов, представитель либералов, западников и вольнодумцев, который в романе вводит спор о бессмертии и роли суда, помещица Катерина Осиповна Хохлакова, ее дочь Лиза, в душевной тревоге которой зеркально отражаются переживания Дмитрия, Ивана и Алеши Карамазова. Возможно, именно Лизе предстояло в дальнейшем развитии романа стать соратницей Алеши в реализации духовного завета старца о деятельной любви. В спектакле отсутствуют какие-либо отсылки к важной для писателя теме «детства» и образам детей, являющихся символом невинности и чистоты, будущего России. За рамками сценария спектакля также остаются такие персонажи как прокурор Ипполит Кириллович и защитник Фетюкович. Только в пятом акте зритель узнает о состоявшемся суде над Дмитрием, а также о деталях совершенного убийства, прежде всего, из диалогов Ивана и Смердякова. Безусловно, интерпретация перечисленных выше образов намного богаче, и в рамках данной статьи мы лишь обозначили ключевые мотивы, связанные с данными персонажами и сценами романа.

Изменение повествовательной структуры романа и определенный выбор действующих героев позволяют сделать вывод о том, что во французском спектакле организуемым центром становится преступление Смердякова, а сам Смердяков престаёт в некоторой степени центральным действующим лицом, вокруг которого группируются остальные персонажи пьесы. Уже в первом акте на сцене появляется Смердяков, который наряду с остальными приезжает в монастырь для того, чтобы поддержать Федора Павловича в предстоящем сложном разговоре, подогреть ревность Дмитрия, и, наконец, получить ответы от Ивана. Яркой отличительной чертой французской театральной интерпретации является тот факт, что Смердяков предстает перед зрителями полноценным членом семейства Карамазовых, более того, выступает неким побудителем к действию и носителем интриги, который знает все слабые и сильные стороны окружающих его людей. Во-первых, Смердяков сообщает Дмитрию и Алексею о том, что их отец и Иван собираются встретиться в монастыре со старцем Зосимой. Во-вторых, именно Смердяков передает Дмитрию содержание благосклонного письма Грушеньки к Федору Павловичу накануне встречи всех членов семьи Карамазовых в монастыре. Из диалога героев становится очевидным, что Смердяков совсем не случайно, а умышленно сообщает Дмитрию время, в которое Грушенька планирует посетить Федора Павловича, уточняет отложенную им сумму денег и тем самым вызывает ревность Дмитрия к отцу. В-третьих, показательным является фрагмент сцены седьмой первого акта, в котором Смердяков, когда все собираются в монастыре, предупреждает Федора Павловича о присутствии Дмитрия:

**Сценарий:** Smerdiakov (s'approchant de Feodor). Monsieur... Votre fils Dmitri est ici. Chut!.. Je ne sais comment il a eu vent de cette réunion. Il faut craindre un esclandre. Du calme, monsieur, je vous en prie... de la dignité! Feodor. Ne me quitte pas.

Smerdiakov. Soyez tranquille [8, p. 15].

**Подстрочник:** Смердяков (приближаясь к Федору Павловичу). Сэр... Ваш сын, Дмитрий, здесь. Тише!.. Я не знаю, как он узнал про эту встречу. Бойтесь скандала. Успокойтесь, сэр, я вас прошу... достоинство! Федор Павлович. Не оставь меня.

Смердяков. Будьте спокойны.

Поскольку, согласно сценарию, именно Смердяков сообщает Дмитрию о предстоящем собрании, приведенный пример подтверждает, что данный персонаж является ключевым с точки зрения развития драматического действия. Таким образом, в отличие от романа, в котором Смердяков материализует и проверяет идеи Ивана, выступая отчасти в роли его ученика, в спектакле он предстает идеологически самостоятельным персонажем, вокруг которого группируются остальные персонажи.

Для сравнения можно привести количество сцен, в которых задействованы персонажи спектакля: Дмитрий участвует в 10 сценах, Алексей – в 17 сценах, Смердяков – в 20, Иван – в 26. По количеству появления героев на сцене лидирующее место занимает Иван. Здесь следует принять во внимание дополнительную сюжетную линию – любовную интригу, в которой задействован Иван.

Следует сказать несколько слов и о любовных линиях произведения, которые также претерпевают изменения в ходе трансформации романа в театральный текст. Именно в диалогах Мити и Грушеньки, Ивана и Катерины Ивановны – персонажей, которые непосредственно являются участниками любовной интриги, – наиболее явно проявляется третий способ адаптации романного текста к театральным условиям, к которому прибегают драматурги. В связи с тем, что драматическая фактура предполагает развитие фабулы исключительно в речах героев, французские драматурги сокращают реплики персонажей, что придает их диалогам более динамичный и эмоционально насыщенный характер. Подобная работа с текстом романа привела к изменению не только формальной организации диалогов, но и к переакцентровке мотивов поступков персонажей. В спектакле Катерина Ивановна становится носителем интриги, и ярким подтверждением тому является фрагмент третьей сцены второго акта:

**Сценарий:** Katherine. Voyons, vous à-t-il parlé d'une somme d'argent, de trois mille roubles?

Aliosha. Ah! Vous savez?

Katherine. J'avais deviné qu'il ne la ferait pas parvenir! En la lui confiant, je l'éprouvais [Ibidem, p. 19]...

**Подстрочник:** Катерина. Ну, говорил он вам о деньгах, о трех тысячах рублей?

Алеша. Ах! Вы знаете?

Катерина. Я знала, что он их не отправит! Отдавая их ему, я его испытывала.

Напомним, что в романе Екатерина Ивановна колеблется между желанием спасти Дмитрия и окончательно погубить его, разрывается между чувством любви и стремлением пожертвовать собой ради своего «я». Согласно тексту Достоевского, Алеша и Екатерина Павловна, действительно, разговаривали о деньгах в главе «Обе вместе», но ее поведение объясняется в тексте желанием не проверить Дмитрия, а показать, «к кому воротиться и кто его самый верный друг» [2, т. 14, с. 135].

Отдавая предпочтение динамическому фабульному развертыванию произведения на сцене, французские драматурги вынуждены пожертвовать полнотой обрисовки персонажей, следуя драматическим правилам «конкретизации душевного облика героя» [7, с. 142]. В этом аспекте интересным представляется анализ образов Ивана, Алеши и старца Зосимы, являющихся в романе двумя противоположными полюсами.

Философия Ивана, подробно представленная в поэме «Великий инквизитор», а также в разговоре с Алешей в главе «Бунт», практически остается без внимания драматургов, за исключением десятой сцены третьего акта, в которой в сжатом виде, порой на уровне намеков, режиссеры попытались включить в спектакль те вечные вопросы, которые волновали Ивана и привели его к отрицанию мира: что есть свобода и свободен ли человек? Что есть человеческие страдания и возможно ли любить ближнего?

Как известно, Достоевский не дает прямых ответов на вопросы, заданные Иваном. В письме к К. П. Победоносцеву от 24 августа 1879 г. он писал, что «ответ-то ведь не прямой на положения, прежде выраженные по пунктам, а лишь косвенный» [2, т. 30, с. 122]. В этом отношении особая роль в романе принадлежит старцу Зосиме и Алеше, которые являются носителями христианских идей писателя и противоположным полюсом позиции Ивана.

Старец Зосима в спектакле появляется лишь единожды, в первом акте, действие которого происходит в монастыре. Спектакль начинается разговором Алеши и старца, раскрывающим специфику их отношений и ту миссию, которую возлагает старец Зосима на Алешу. В открывающей спектакль сцене частично представлено учение старца Зосимы о любви к природе и к жизни, о радости, обозначается мотив «птиц небесных». В постановке данная сцена идеологически связана со сценой третьего акта, в середине которой упоминание Алексеем старца Зосимы, а именно – сообщение о его смерти, предвещает исповедь Ивана, раскрывающую его основные идеи о страдании, о невозможности понять страдания другого человека и полюбить его. Упоминание старца Зосимы в данном диалоге Алеши и Ивана, а также обозначение мотива «клеящих листочков», связанных с радостью жизни, отсылают зрителя к первой сцене – непосредственно к наставлениям старца Зосимы. Безусловно, одна сцена в спектакле не может послужить полноценным ответом на вопросы, заданные Иваном. Однако, бесспорно, подобная организация театрального текста позволяет драматургам задать определенный идейный фон, на котором разворачиваются трагические события в семье Карамазовых.

В итоге переложения в театральную постановку роман «Братья Карамазовы» неизбежно потерял определенную полноту сцен и диалогов героев, при этом обнажив для французского зрителя внутреннюю организацию романа, центральным местом в которой становится убийство, совершенное Смердяковым. Подобная организация спектакля приводит к восприятию Смердякова как главного персонажа произведения, в то время как образы старца Зосимы и Алексея утрачивают свою значимость, а, следовательно, религиозная проблематика романа уходит на второй план. Внутренняя драма Ивана и сумасшествие в большей степени обусловлены сложными отношениями с Катериной Ивановной, которые во французской постановке получают дополнительную эмоциональную окраску и драматическую напряженность. Неслучайно, согласно сценарию, в моменты сложных духовных решений, откровений Ивана рядом с ним находится Катерина, играя роль слушателя и «духовного лекаря». Данная роль в романе принадлежит Алексею Карамазову, что еще раз подтверждает факт незначительности образа Алеши во французской театральной интерпретации.

Несмотря на неминуемое упрощение содержательно-смысловой структуры текста, тем не менее, благодаря искусному переложению, а именно сохранению ключевых мотивов и образов романа, иногда на уровне упоминания, а также хорошей игре актеров, французская версия спектакля получила огромную популярность среди зрителей и признание критики не только во Франции, но и во всей Европе, что во многом послужило дальнейшей популяризации произведений русского писателя. Учитывая тот факт, что данная постановка шла на сценах театров Европы и Америки, во многих странах до появления первых переводов романа, можно предположить, что своеобразие французской театральной постановки в дальнейшем, отчасти, могло, во-первых, повлиять на подходы переводчиков к передаче основной проблематики и системы персонажей при переводе романа «Братья Карамазовы» на английский и европейские языки, а также предопределить характер реакции массового читателя/зрителя на заключительный роман Достоевского «Братья Карамазовы».

#### *Список литературы*

1. **Васильченко Т. В.** Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» в англоязычных переводах: дисс. ... к. филол. н. Томск, 2007. 203 с.
2. **Достоевский Ф. М.** Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Л.: Наука, 1972-1991.
3. **Западное литературоведение XX века:** энциклопедия. М.: Intrada, 2004. 560 с.
4. **Матвеев И. А.** Русская критика о своеобразии ньюгейтских романов Э. Бульвера-Литтона (1830-1880-е гг.) // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 317. С. 20-24.
5. **Стрельникова А. Б.** Символистская поэзия Франции и творчество М. Метерлинка как предмет интереса Ф. Сологуба // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 6. Ч. 2. С. 185-188.
6. **Сухачев Н. Л.** Достоевский на французской сцене // Литературное наследство. 1973. Т. 86. С. 741-760.

7. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.
8. Copeau J., Croué J. Les Frères Karamazov: drame en 5 actes. Gallimard, 1911. P. 11-44.
9. Dostoevsky: a Collection of Critical Essays / edited by R. Wellek. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962. 180 p.
10. The Billboard. N. Y., 1947. Vol. 59. № 2. 152 p.
11. The Brothers Karamazov Synopsis [Электронный ресурс] // Playbillvault. Database of Broadway History. URL: <http://www.playbillvault.com/Show/Detail/5410/The-Brothers-Karamazov> (дата обращения: 25.04.2015).

**THE FRENCH THEATRICAL STAGING OF THE NOVEL “THE BROTHERS KARAMAZOV”  
BY F. M. DOSTOYEVSKY: TO THE PROBLEM OF RECEPTION**

**Korotchenko Tat'yana Valerievna**, Ph. D. in Philology, Associate Professor  
*National Research Tomsk Polytechnic University*  
*tatyana1003@mail.ru*

The article reveals the peculiarities of the French theatrical staging of the novel “The Brothers Karamazov” by F. M. Dostoyevsky conducted by the playwrights J. Copeau and J. Croue (1911). The comparative analysis of the novel text and the French scenario allows revealing the methods of the novel adaptation to theatrical conditions. The necessity of the research of the foreign-language dramatizations of works of fiction in the framework of studying the reception of the foreign-culture text is actualized.

*Key words and phrases:* the novel “The Brothers Karamazov” by F. M. Dostoyevsky; the French dramatization; literary text; methods of theatrical adaptation; interpretation; reception.

УДК 80

**Филологические науки**

*Данная работа посвящена изучению художественных новаций Р. Кено. Предпринимается попытка рассмотреть творчество французского писателя с точки зрения проявления в нем абсурдистской эстетики. Отмечается, что основным признаком творчества Кено является умение сочетать несочетаемое. В статье предпринята попытка анализа ненормативных явлений языка, встречающихся в текстах произведений французского автора. В частности доказывается их полное совпадение с языковыми явлениями, подпадающими под определение языкового абсурда.*

*Ключевые слова и фразы:* абсурдная модель мира; языковой абсурд; междискурсивный феномен; ненормативные языковые конструкции; особенности контекста; семантические преобразования.

**Кравченко Оксана Викторовна**, к. филол. н.

*Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)*  
*aspiranttgpri@yandex.ru*

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НОВАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
РЕЙМОНА КЕНО КАК ПРОЯВЛЕНИЕ АБСУРДИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ<sup>©</sup>**

В двадцатом столетии такие факторы как кризис мировоззрения, утрата восприятия целостности бытия и эпистемологический критицизм привели к появлению абсурдной модели мира и абсурдной манеры поведения. Инициированные в 60-е гг. XX в. дебаты по проблеме нормы и антинормы постоянно активизируются, результаты обсуждений переосмысливаются, что позволяет говорить об актуальности обсуждаемого вопроса.

Абсурд трактуют как феномен междискурсивный, затрагивающий различные области знания, в частности литературу, философию, языкознание, искусствоведение, психологию, театр. Проявляется абсурд с разной степенью интенсивности в разные эпохи и имеет над собой различные культурные пласты и контексты. В настоящее время абсурд, нарушая основные постулаты коммуникации, позволяет реорганизовать поэтический мир и преобразовать жанровые системы.

В нашей работе мы продолжаем исследовать в русле когнитивно-дискурсивного и лингвокультурологического направлений одну из сторон феномена абсурда, а именно аномальные, ненормативные языковые конструкции.

Материалом для исследования неслучайно выбраны произведения Реймона Кено, яркого, оригинального французского писателя XX в., творчество которого поражает экспериментами над языком и противоречивостью. По мнению Е. А. Валеевой, «его (Кено – прим. автора – О. К.) всегда интересовала возможность проводить опыты различного характера над текстом (в области приемов построения, проявления авторского самосознания в тексте, в области отношений автор-читатель и т.д.), а также над языком как неким живым организмом, выявляя возможности языка в целом и художественного языка в частности...» [3, с. 9]. Имя Реймона Кено, произведения которого литературоведы относят к периоду комбинаторной литературы, ассоциируется с реформой языка. Писатель работает над насыщением корпуса художественного текста, расширяя границы смысла, комбинирует и экспериментирует над звуковой и графической оболочками лексической единицы.