

Никитина Т.И.

Российский государственный
гуманитарный университет

«ТЕАТР ПАМЯТИ» В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНИЗМА. ПЬЕСА ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА «LANDSCAPE» – ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ*

Аннотация. Автор статьи знакомит читателя с проблемой памяти в творчестве Гарольда Пинтера, определяет роль этой темы в общем театральном контексте XX века.

Ключевые слова: театр, память, постмодернизм, пьеса, Гарольд Пинтер.

T. Nikitina

«MEMORY THEATRE» IN POSTMODERNIST PERIOD. HAROLD PINTER'S PLAY «LANDSCAPE» – LITERARY PECULIARITIES AND CULTURAL CONTEXT

Abstract. The author presents to a reader the problem of memory in works by Harold Pinter, defines the role of this problem in general theatrical context of XXth century.

Key words: theatre, memory, postmodernism, the play, Harold Pinter.

Театр современной эпохи – это театр памяти. То, что в стандартном учебнике по теории и истории театра называется веком инновации и прогресса, является и веком Памяти, которая становится повсеместной темой драматургии и предметом интерпретаций. В то время, как коллективно изучалась анатомия всякого рода «измов» – модернизма, постмодернизма и т. д., тема памяти, которая с явным постоянством в них присутствовала, была незаслуженно обделена вниманием. Произошло это в большей степени потому, что модернизм был всеми расценен как отрыв от прошлого, в какой-то степени даже порывание с прошлым – суждение, которое в настоящее время проходит объективную переоценку. Драматурги подвергли память детальному анализу на сцене и в тексте, поставили эту тему в ряд с основными темами и идеями театра, что совпало со становлением психологии как одной из основных наук современности. В тот же период современные мыслители при анализе понятия памяти обратили свое внимание на театр и на театральную метафору, что вкупе

провозгласило начало нового театра – театра памяти. Концепт «сцены», обрамляющий или даже оформляющий когнитивную систему мировоззрения, оказался чрезвычайно важен как для психоанализа Фрейда, так и для современной психологии. В качестве подтверждения наших предположений вспомним хотя бы «театральную модель» [1] сознания Бернарда Баарса и утверждение Джералда Эдельмана о том, что «мир можно соотнести со сценой и к ней свести» [2]. Иными словами, суть в том, что наш ум и сознание оформляет, организует и выделяет свой и чужой опыт ровно так, как драматург конструирует действие пьесы. И неважно, кто есть тот человек, который ищет источник сознания, потому что в любом случае, современный путь к пониманию себя и субъективности пролегает через куцую память.

Развитие Фрейдом психоанализа как пролонгированного воспоминания; успешное освобождение памяти Бергсоном от чистого ментализма и анализ прошлого как своего рода физической привычки; теория Станиславского, который дал актерам в руки инструмент для работы со своей эмоциональной памятью; настойчивое утверждение Т.С. Элиота о том, что поэт должен жить «не просто в прошлом, но в настоящем моменте прошлого» [3]; мнение Мориса Альбракса о том, что «наши жизни хранят в себе воспоминания о каждой эпохе, воспроизводя их снова и снова; посредством этого воспроизведения, как в непрерывной взаимосвязи, увековечивается ощущение нашей индивидуальности» [4] – все эти утверждения и предположения, несмотря на то что они исходят от разных интеллектуальных точек зрения, сливаются в общем потоке мысли, тематизирующей память в разного рода дискурсах – будь то сознание, история, искусство или собственное «я».

Существование стольких разнообразных подходов к изучению памяти объясняется природой этого многоаспектного фено-

* © Никитина Т.И.

мена, чья сложность была впервые оценена только в двадцатом веке.

Предворя анализ творчества Пинтера, важно отметить несколько характерных черт, присущих театру памяти двадцатого века. Этот театр зародил такое понятие как «memory play» [5] – пьеса памяти, или пьеса о памяти.

«Memory play», по определению американского исследователя Аттилио Фаворини, – это та пьеса, в которой интенция запомнить и/или забыть лежит на поверхности, очевидно, и реализуется она с помощью или без помощи повествователя; это пьеса, в которой феномен памяти стоит в центре драматического внимания; в ней память представлена в качестве пути к пониманию, знанию и познанию прошлого (в отличие просто от знания истории); и наконец, это пьеса, в которой память или забвение служат как принципиальный фактор для процесса самопознания или самодеконструкции [6]. Как и документалистика, модернистская драма о памяти есть характерное культурное образование двадцатого века. Документальная драма и пьесы о памяти, по утверждению Питера Сзонди, оказались логичным результатом и «экспериментальным решением» проблемы эрозии «абсолютной» драмы [7] (то есть драмы, черпающей вдохновение в Английском Ренессансе). В понимании Сзонди, абсолюты драмы – настоящее, межличностные отношения и событие – были релятивизированы в современной драматургии. Однако, процесс релятивизации скорее присущ переходному периоду в развитии драматургии, преодолев который, театр выстраивает новые абсолюты и открывает для себя новые ориентиры. В конце XIX – начале XX столетий происходило становление новых театральных эстетик, результатом которого стало появление новых имен и направлений. На протяжении почти что пятидесяти лет – с середины 30-х до середины 80-х годов тема памяти активно разрабатывалась и подвергалась переосмыслению. Джон Ван Друтен в 1944 году поставил «I Remember Mama» на Бродвее, а следом за ним увидела свет постановка Теннесси Уильямса «The Glass Menagerie», и в обоих случаях организованная, сегментированная и намеренно вписанная в нарратив память произвела эффект, превзошедший ожидаемый, и задала тематическое направление в драматургии на годы вперед. Теннесси Уильямс, Жан Ануи, Хайнер Мюллер и, конечно же, Сэмюэль Беккет – английский драматург Гарольд

Пинтер появился на театральном горизонте тогда, когда тема памяти уже получила раскрытие у многих великих драматургов. Однако его творчество ни один критик не поставит в один ряд с перечисленными именами по той причине, что их просто невозможно сравнить. Безусловно, уже позднее на волне интереса к театрализации памяти появилось немало количество молодых самобытных драматургов, создавших знаковые пьесы для своего времени: мы говорим о таких именах, как Хью Леонард («Da»), Роберт Андерсон («I Never Sang For My Father»), Брайан Фрил («Faith Healer»), Роберт Патрик («Kennedy's Children»), Сюзан-Лори Паркс («Betting on the Dust Commander»), Эдвард Алби («Three Tall Women») и многие другие, – однако именно то, что создал Пинтер, стало как раз тем абсолютной новой драматургии, который со временем становится классикой.

Гарольда Пинтера уже давно принято считать лучшим и самым влиятельным драматургом Великобритании второй половины XX века. Правда, уникальность и индивидуальность его стиля сполна возможно понять лишь благодаря дистанции, образовавшейся к данному моменту между современным читателем/зрителем и эпохой. На первый план выходят те доминантные особенности творчества драматурга, наличие которых раньше казалось всего лишь общим местом, постоянной ре-цитацией авторов, качующей из произведения в произведение. Такими доминантами в пьесах Пинтера стали концепции памяти и времени.

Известная дискуссия о «неполадках темпоральности», игры со временем Пруста, основанные на трудах Бергсона, а также тенденции «нового историзма» предопределили тот контекст, в котором воспринимались пьесы Пинтера его современниками. В научной литературе этот контекст достаточно хорошо изучен.

Данная статья предлагает взглянуть на проблему памяти в творчестве Пинтера с перспективы постмодернизма. Отправной точкой для выявления эстетического смысла концепции памяти в произведениях Пинтера является не теоретический культурный контекст, а, собственно, художественность его пьес.

В интервью Пинтер не раз признавался в том, что на его творчество определенное влияние имел Сэмюэль Беккет, которого тот считал своим другом и главным учителем. В действительности было бы несправедливо утверждать, что Пинтер, как драматург, ориен-

тировался или подражал Беккету – их роднит разве что интерес к определенным темам. Однако, если проводить параллели, результатом будет следующее заключение: Беккет и Пинтер оказались теми, кто создал и развил свое собственное понимание умственной и телесной памяти и ее места в процессе самосотворения, самосоздания и самопонимания. Память – это системный элемент их драматических конструкций, детерминированный любой ценой создать связную картину взаимодействия себя и не-себя. Из этих двоих драматургов Беккет в большей степени поглощен идеей вещественности, материальности памяти и не отходит от концепции топографии памяти как центральной точки пейзажа сознания.

В отличие от Беккетта, Гарольд Пинтер видит память телескопически. В микроскопе маленькое оказывается больше – как те инциденты, которые сохранились в памяти героев Беккетта, кажутся больше (особенно в поздних пьесах, где эти фактически незначительные события занимают все сознание, все, что осталось от жизни героев). Телескоп же приближает большое и, уменьшая, делает доступным зрению. С помощью телескопа огромные расстояния уменьшаются, позволяя нам при этом увидеть перспективу: когда телескоп установлен на расстояние, при котором с земли можно увидеть далекую галактику, мы, благодаря скорости света, фактически можем видеть прошлое. Пинтер однажды сказал: «Что меня в большей степени интересует, так это туманность прошлого» [8]. И действительно, во всех пьесах Пинтера, которые впоследствии получили объединяющее название «*metoгу plays*», визуальная составляющая всегда изображена намеренно недостаточно ясно. Герои почти всегда лишены хоть сколько-нибудь конкретной и точной биографии, мы знаем о них лишь то, что мы видим. Всю остальную информацию мы можем почерпнуть единственным способом – из рассказанных ими историй и из услышанных диалогов, однако и в этом случае нам не гарантирована достоверность. То, что мы видим, мы можем проанализировать, но истории героев верифицировать невозможно. Как интересно заметил Аттилио Фаворини, – «если в истолковании памяти Беккетом есть нечто нервное (то есть относящееся к нервной системе, – Т.Н.), то в видении памяти Пинтера есть что-то астральное; его персонажи – первые кандидаты в путешественники во времени» [9].

Принимая во внимание извечную проблему театра с изображением какого-либо времени кроме настоящего – как заметил Торнтон Уайлдер – «На сцене всегда только “сейчас”» [10], – интерес во времени в большей степени проявляется на уровне памяти (конкретнее, следы других времен в человеческом сознании, поскольку именно память составляет человеческую личность), через него познается восприятие и структурируются взаимоотношения между персонажами, а также их отношения с тем, что их окружает. По мнению Альберта Браунмюллера, образ памяти как метаморфозы двойственен: память измененная и память изменяющая [11]. И те, и другие изменения, связанные с памятью, имеют место в пьесах Пинтера. И все же, когда Пинтер превращает время в память, извечная техническая проблема изображения этих категорий остается нерешенной: память не многим отличается в сценической постановке от времени. В большинстве случаев для решения этой проблемы Пинтер обращается к одному из своих главных талантов – виртуозному использованию языка, с помощью которого он трансформирует воспоминание в нарратив или в дискурс о памяти. Переведенная на вербальный уровень, память тотчас берет на себя контроль над персонажами и над их сознанием. Когда персонажи рассказывают свои воспоминания, они нередко начинают гипотетизировать свою и чужую идентичность, отношения; память зачастую оказывается своеобразной игровой ареной, площадкой для экспериментов, на которой можно представить и поиграть с новыми идентичностями, новыми персонажами, проверить их совместимость с настоящей реальностью.

Одноактовая пьеса Пинтера «*Landscape*», открывшая в 1968 году цикл пьес о памяти, обозначила переход драматурга от ставшей для него визитной карточкой комедии угрозы к новой форме и теме. Результатом его феноменологического интереса к эйдетическому характеру памяти стала пьеса, в которой больше нет комнаты и входящих и выходящих из нее людей. Здесь есть только два персонажа и их прошлое, о котором мы можем судить лишь по обрывочным воспоминаниям самих же персонажей. Действие происходит на кухне загородного дома, где Бет и Дафф сидят и вспоминают о каких-то эпизодах из прошлого, как бы не замечая, что находятся в одном пространстве друг с другом. Дафф обращается к Бет, но она ни разу

не откликается на его слова, не слышит его и не смотрит на него. Сам Дафф тоже не слышит Бет. Потеряв связь друг с другом, они остались жить лишь в своих воспоминаниях, хотя и продолжают физически находиться в общем пространстве настоящего. Процесс их постоянного самовоспоминания, обращения к самим же себе в прошлом создает парадоксальный эффект увеличения количества персонажей на сцене: Дафф обращается в своих воспоминаниях к себе самому, но только многими годами раньше, Бет тоже видит себя в молодости, что в итоге создает еще одну пару персонажей, которые для зрителя/читателя не менее реальны, потому что переживая вновь то, что происходило с ними в прошлом, Бет и Дафф полностью в них перевоплощаются. Более того, та Бет, которую помнит Дафф («Когда ты была молодая, ты была отличной хозяйкой» [12]), – это не та Бет, какой она сама себя помнит – молодой влюбленной женщиной, которая любит своего возлюбленного на полупустом пляже. Мы можем предположить, что ее возлюбленный есть на самом деле Дафф в молодости, который очень отличается от грубого и резкого мужчины, каким он предстает перед нами на кухне загородного дома. Мартин Эсслин однажды процитировал письмо, которое было опубликовано ошибочно, без одобрения Пинтера. В этом письме, адресованном режиссеру немецкой постановки «Landscape», Пинтер говорит, что «Человек с пляжа – это Дафф» [13]. Однако, помимо названных персонажей, есть еще один – Мистер Сайкс – человек, в чьем доме работали (а сейчас живут) Бет и Дафф. В том же письме Пинтер написал, что «...в ее воспоминаниях о Даффе есть элементы мистера Сайкса» [14].

Разобщение Бет и Даффа лежит на уровне несовпадения содержания их воспоминаний. Однако оно усиливается еще больше тем, что их воспоминания имеют различную природу, разное обрамление. Текстура памяти Даффа грубая, звонкая, щетинистая, как и те звуки, что он выбирает для выражения своих воспоминаний – твердые согласные и односложные хлесткие слова (dog, duck, pop, joke, shock, bung, spile, rock, dregs, shits, bang, gong, slam). Текстура памяти Бет шелковистая, скользящая, мелкозернистая: «Как приятно чувствовать телом песок. Чувствовать кожей прикосновение песчинок. / Надо мной небесная твердь. Слышен морской прибой» [15]. Бет имеет художественное видение мира, у нее визуальная память,

которая способна навсегда запечатлеть такие зыбкие образы, как, например, линию горизонта между морем и небом, полоску берега. На первых трех страницах ее диалога слово «look» и его производные употребляются восемь раз; на двух следующих страницах вариации «watch», «look» и «see» встречаются еще восемь раз. Память Даффа, напротив, фиксирует ауру, обстоятельства, поэтому он помнит конкретный разговор, удар гонга, стук дождя по стеклу. Иными словами, Бет помнит пространственно, а Дафф темпорально. Бет может неожиданно перенестись в прошлое и вспомнить какую-то сцену, которая эмоционально важна для нее; Дафф реконструирует в памяти целые эпизоды из прошлого – от начала и до конца. Так, он подробно и последовательно описал свою прогулку в парке с их собакой, спор в пабе, признание в своей измене, званый ужин, устроенный мистером Сайксом и так далее. Воспоминания Бет чувственны, тактильны: она помнит, как руки ее возлюбленного касались ее плечей, ее шеи, она помнит жжение на коже, объятия («Он так нежно коснулся моей шеи, так нежно поцеловал меня в щеку. Пауза. Я положила руку ему на грудь») [16]. У Даффа воспоминания носят вкусовой характер: он помнит кормление уток, ужин, обед, хлеб, пиво, тушеное мясо, пирог, бекон и так далее.

Чем больше персонажи погружаются в воспоминания, тем слабее мы различаем их реальные фигуры. Без каких-либо специальных эффектов и исключительно вербальными средствами Пинтер добился почти что полного растворения персонажей на сцене. Это по-прежнему все те же муж и жена, сидящие на кухне, но зрителю/читателю больше не за что ухватиться, реальность исчезла в тумане прошлого, а персонажи навсегда остались жить в своих воспоминаниях. Мнемоническая структура пьесы происходит из абсолютного ментализма; персонажи не сталкиваются ни с какими физическими или вещественными «напоминаниями» опрошлом, – в «Landscape» нет и намек на прустовское печенье «Мадлен». Как справедливо заметил Стивен Мартино, в этой пьесе «прошлое берет верх над настоящим посредством памяти» [17]. Персонажи оказываются маленькими фигурками, вписанными в пейзаж, они зависят от воспоминаний, а не воспоминания от них.

На примере этого обзорного анализа пьесы Пинтера «Landscape» ясно видно, на-

сколько глубинно было понимание драматургом понятия Памяти. Пинтер не раз говорил, что пишет исключительно для себя, а потому тот факт, что публика и критики не всегда понимали, с какой целью он пишет пьесы с повторяющейся центральной темой, его откровенно очень мало заботил. Находясь в поиске и пытаясь для себя самого разобраться в волнующих его концепциях времени и памяти, Пинтер, по всей видимости, искал идеальную форму и идеальное воплощение. Сразу за «Landscape» последовала еще одна одноактная пьеса «Silence», а уже позднее Пинтер написал одну из самых удивительных и сложных пьес британской драматургии двадцатого века – «Old Times». Все эти пьесы объединяет тема памяти как инструмента, посредством которого прошлое может влиять на человека, даже если связь с ним была потеряна давно и, казалось, навсегда. Объединенные одной темой, эти пьесы все же по-разному трактуют позицию человека по отношению к своему прошлому. От полного бессилия перед тюрмой своей собственной памяти до манипуляции прошлым из настоящего – такой путь должны были пройти герои Пинтера, чтобы научиться управлять и даже изменять свое и чужое прошлое. Предложенная выше гипотеза о телескопическом мироощущении в драматургии Пинтера подтверждается и верна практически для каждой его пьесы. Если же возвращаться к пьесе «Landscape», то и здесь герои из маленького замкнутого пространства своей кухни обращаются к своей прошлой жизни, куда переносятся с помощью сохранившихся воспоминаний. Пинтеровский принцип телескопа позволяет им увидеть свою жизнь целостно и, не цепляясь за детали, вновь пережить ее. Пьеса оставляет очень сильное пространственное ощущение, оправдывая тем самым свое заглавие. Мы видим пейзаж жизни, который при этом не дает нам никаких сведений о том, где были герои в те времена, воспоминания о которых там бережно хранит их память, мы не знаем их возраста, географии или социального положения. В сущности, мы ничего о них не знаем, но тем не менее Пинтеру удалось передать всю эмоциональную ретроспективу их жизней посредством одних лишь рассказанных ими обрывочных воспоминаний.

Впоследствии Пинтер еще не раз обращался к проблеме памяти, развивая эту тему в разных направлениях – от интимного психологизма до культурно-политической этики, оставаясь при этом верным своему уникаль-

ному стилю и языку, благодаря которым его признают лучшим драматургом современной Великобритании.

В представленной статье была произведена попытка познакомить читателя с проблемой памяти в творчестве Гарольда Пинтера, а также очертить роль этой темы в общем театральном контексте двадцатого столетия, сформировавшем такое понятие как «memory play». В целом, концептуальное рассмотрение пьес Пинтера сквозь призму памяти и времени видится весьма продуктивным для комплексного изучения творчества английского драматурга. Такое исследование, однако, выходит за рамки статьи и будет представлено в ближайшем времени в отдельном научном труде, готовящемся к публикации.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Baars, Bernard J. The Theater of Consciousness. – Oxford: Oxford University Press, 1997.
2. Edelman, Gerald. Brights Air, Brilliant Fire: On the Matter of the Mind. – New York: Basic Books, 1992, – P.118. – Перевод мой. – Т.Н.
3. Eliot, T. S. The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. – London: Methuen, 1960. – P. 59. – Перевод мой. – Т.Н.
4. Halbwachs, Maurice. On Collective Memory, ed., tr., and intro. Lewis A. Coser. – Chicago: University of Chicago Press, 1992. – P. 47. – Перевод мой. – Т.Н.
5. Esslin M. Pinter. A study of his plays. – London, 1973. – P. 183. – Под термином «memory plays» Мартин Эсслин объединил в самообразовавшийся цикл такие пьесы Пинтера, как «Landscape», «Silence», «Night», «Old Times», «No Man's Land», «Betrayal» и «Kind of Alaska».
6. Attilio Favorini. Memory in play: from Aeschylus to Sam Shepard. - Palgrave Macmillan, New York, - 2008, - P. 138.
7. Szondi, Peter. Theory of the Modern Drama: A Critical Edition. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977. – PP. 65-69, 83-95.
8. Mel Gussow. Conversations with Pinter. – London: Nick Hern Books, 1994. – P. 16. – Перевод мой. – Т.Н.
9. Attilio Favorini. Memory in play: from Aeschylus to Sam Shepard. – Palgrave Macmillan, New York, 2008. – P.194.
10. Thornton Wilder, «Some Thoughts on Playwriting» // Aspects of the Drama: A Handbook. – Boston: Little, Brown, 1962. – P.10. – Перевод мой. – Т.Н.
11. Albert R. Braunmuller. Harold Pinter: The Metamorphosis of Memory // Essays on Contemporary British Drama. Edited by Hedwig Bock and Albert Wertheim. – Max Hueber Verlag, Munchen, 1981. – P.156.
12. Пинтер Г. Коллекция: пьесы / Гарольд Пинтер; [пер.с англ.; вступ.ст.Ю.Фридштейн]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. – С. 384.
13. Esslin, Martin. The Peopled Wound: The work of

- Harold Pinter. – New York: Doubleday & Company, Inc., 1970. – P. 187. – Перевод мой. – Т.Н.
 14. Ibid. Перевод мой – Т.Н.
 15. Пинтер Г. Коллекция: пьесы / Гарольд Пинтер; [пер.с англ.; вступ. ст. Ю.Фридрихштейн]. – СПб.:

- Амфора. ТИД Амфора, 2006. – С. 395.
 16. Там же. – С. 395.
 17. Martineau, Stephen. «Pinter's Old Times: The Memory Game» // Modern Drama, 16. – December 1973. – P. 292.

УДК 821.161.1

Учуева Г.М.

Дагестанский государственный университет

ОБРАЗ «ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА» ДОСТОЕВСКОГО В РОМАНАХ ЗАМЯТИНА «МЫ» И ЭРЕНБУРГА «ХУЛИО ХУРЕНИТО»*

Аннотация. Основная цель статьи – сравнение образа идеологического героя (Великого Инквизитора), изображенного Достоевским, с образами Благотетеля («Мы» Замятина) и Комиссара («Хулио Хуренито» Эренбурга). Дело в том, что Достоевский создал довольно привлекательный образ революционера, сверхчеловека, пытающегося улучшить мир, и поэтому такая идеология не могла не импонировать сторонникам крайних мер. Напротив, Эренбург и Замятин, анализируя «Поэму о Великом Инквизиторе» с позиции антиутопии, «свергнули героя-идеолога с пьедестала», развенчивая мифические цели поборников революции. Так, Эренбург срывает с Инквизитора религиозный флёр: «забота» Комиссара о благе людей продиктована не столько религией, сколько исторической неизбежностью. И наоборот, Замятин концентрирует наше внимание на «неологизированной христианской культуре».

Ключевые слова: Достоевский, Замятин, Эренбург, «Поэма о Великом Инквизиторе» – «Антиутопия».

G. Uchueva

THE IMAGE GRAND INQUISITOR FROM "BROTHERS KARAMAZOV" BY DOSTOEVSKY IN THE NOVELS "WE" BY YEVGENY ZAMYATIN AND «HULIO HURENITO» BY ILYA ERENBURG

Abstract. The main purpose of the article is to compare the image of the ideological character (The Grand Inquisitor) represented by Dostoevsky with the images of Benefactor ("We" Zamyatin) and Commissar ("Hulio Hurenito" Erenburg). The matter is that Dostoevsky created very attractive character of the

revolutionary, superman who tried to improve the world so this ideology couldn't help impressing the proponents of extreme measures. On the contrary Erenburg and Zamyatin dethroned the ideological hero discovering the mythical purposes of the revolution by analysing this "Poem of The Grand Inquisitor" from the position of the distopia. Erenburg pulled off the religious veil from the Inquisitor: Commissars' «concern for people's welfare» caused not so much religion as the realization of the historical inevitability. On the contrary Zamyatin focused our attention on the new "perfected" Christian culture.

Key words: Dostoevsky, Zamyatin, Erenburg, Poem of The Grand Inquisitor", distopia.

Произведения литературы не существуют изолированно друг от друга – они связаны, совмещены в единую структуру, или, согласно М. Бахтину, художественные тексты находятся в «постоянном диалоге», имеют дело с предшествующей и современной литературой. Неразрывность произведений обусловлена принципом интертекстуальности, которая определяется как свойство текста создавать уровень импликации и отсылать читателя к написанным ранее текстам. Таким образом, любые произведения искусства являются одновременно «и феноменом породившей их реальности, и частью всеобщего культурного континуума, результатом накопленного человечеством опыта. Поэтому они характеризуются не только принадлежностью к современному этапу цивилизации и присущим им индивидуальным своеобразием, но соотносительностью с предшествующими эпохами». Проблема традиции в XX веке особенно, так как «это столетие одновременно явилось и

* © Учueva Г.М.