

## **Тема власти прошлого над человеком в повести Карлоса Фуэнтеса «Аура»**

Айрапетян Лилия Саркисовна

*Студентка Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова,  
Москва, Россия*

Тема взаимосвязи прошлого с настоящим является одной из важнейших в творчестве мексиканского писателя XX в. Карлоса Фуэнтеса. Как отмечает А.Ф. Кофман в исследовании «Латиноамериканский художественный образ мира», «тяга к прошлому, стремление «возвратиться к истокам» – наиболее устойчивая парадигма латиноамериканского сознания» [Кофман 1997: 89]. Во многих своих произведениях Фуэнтес размышляет об отношении своих соотечественников к собственной истории: мексиканцы отыскивают национальную идентичность в доколумбовой эпохе. Прошлое проецируется ими в настоящее, представляется им присутствующим в современности. В одном из интервью Фуэнтес отмечает: «Моя идея времени – это идея нелинейного времени» [Кофман 2005: 486]. Для мексиканской культуры характерно ощущение сосуществования разных временных пластов, которые способны обращаться один в другой. Между прошлым, настоящим и будущим нет четкой грани.

Многоплановость художественного времени произведений Фуэнтеса влияет на формирование особого типа героя, который оказывается в точке пересечения разных времен, живет в настоящем и при этом чувствует влияние прошлого. Такой герой испытывает раздвоение личности, склонен принимать маску, надетую на него прошлым, за собственное лицо. В борьбе с прошлым он проявляет слабых характерность. Возможность взаимопроникновения временных пластов порождает феномен «вторжения прошлого». Это один из типовых конфликтов, лежащих в основе произведений Фуэнтеса. Прошлое агрессивно по отношению к герою, который сам является виновным в том, что позволил себя поработить.

Проблеме власти прошлого над человеком посвящен первый сборник рассказов Фуэнтеса «Замаскированные дни», вышедший в свет в 1954 г. Автор изображает вторжение неких сверхъестественных сил, в корне меняющих жизнь героев. По мнению Фуэнтеса, в сознании мексиканского народа укоренилась склонность к мифологизации прошлого.

После «Замаскированных дней» Фуэнтес возвращается к теме власти прошлого над настоящим в повести «Аура», написанной в 1962 г. Фелипе Монтеро, главный герой произведения, попадает в дом на улице Донселес, в котором обитают старуха Консуэло и ее племянница Аура. Переступив порог дома, герой меняет «систему координат». Порог символизирует границу, отделяющую не только внешний мир от интерьера дома, но и прошлое от настоящего, реальное пространство от фантастического, линейное время от циклического. Рамон Магранс в статье «La llamada de la madriguera: “Aura”» рассматривает дом Консуэло как inferнальное пространство. Темнота и гниль выступают символами смерти, старости и прошлого. Для самой Консуэло особняк – хранилище воспоминаний, которыми она живет и которые пытается воскресить.

Власти прошлого подвержена не только хозяйка дома, но и Фелипе. Герой по образованию является историком. Фелипе, приводя в порядок мемуары Льоренте, мужа Консуэло, одного из генералов императора Максимилиана, становится на стражу прошлого, реконструирует историю, воскрешает ее. Фелипе, раб прошлого, безоговорочно подчиняется власти Консуэло, превратившей его в марионетку. Даже любовь к Ауре не спасает его. Герой отождествляет Ауру с Консуэло, замечая общее в их поведении, словах, одежде, чертах лица. Фелипе позволяет образу Ауры слиться с образом Консуэло. Так, прекрасная зеленоглазая девушка в финале произведения превращается в старуху. Консуэло, мечтавшей обрести вечную юность, не удалось воскреснуть. Герой вынужден прийти к выводу, что его отношения с Аурой лишь повторяют историю Консуэло и Льоренте. Если Аура – alter ego старухи, то сам Фелипе

– второе «я» генерала. Фелипе, отказываясь от своей личности и идентифицируя себя с генералом, превращается в безвольное существо.

Система персонажей, построенная на повторении, соответствует организации художественного времени. Как пара персонажей составляет одно лицо, так и прошлое с настоящим сосуществуют в едином измерении. Циклическая организация времени подчеркивает перманентность прошлого, которое претендует быть не только настоящим, но и будущим; идея воскрешения подразумевает лишь восстановление прошлого. Тесную связь прошлого, настоящего и будущего подчеркивает также оригинальная организация повествования, которое ведется от второго лица. Это подчеркивает пассивность героя. Возможно, второе лицо – его подсознательное «я» или голос Консуэло. Форму на «ты» можно интерпретировать и как обращение к читателю, который должен невольно идентифицировать себя с героем.

Согласно концепции времени Фуэнтеса, история – повторяющийся ритуал, замкнутый круг, в котором личность разрушается. Если человек оказывается во власти прошлого, он утрачивает возможность совершать поступки согласно своей воле.

#### *Литература*

*Кофман А.Ф.* Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997.

*Кофман А.Ф.* Карлос Фуэнтес // История литератур Латинской Америки. М., 2005. Кн. 5.

*Magrán, Ramón.* La llamada de la madriguera: “Aura” // Ana María Hernández de López. La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple. Madrid, 1988.

### **«Вернѣшься в Край» Хуана Бенета и поэтика Уильяма Фолкнера**

Баженова Александра Дмитриевна

*Аспирантка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова,  
филологический факультет, Москва, Россия*

Хуан Бенет (1927-1993), испанский писатель второй половины XX в., автор романов «Вернѣшься в Край» (*Volverás a Región*), «Одно размышление» (*Una meditación*), «Атмосфера преступления» (*El aire de un crimen*), «Саул против Самуила» (*Saul ante Samuel*) и других, оказал огромное влияние на развитие испанского романа 1970 – 2000-х гг. Его своеобразный стиль, строй произведений и художественные задачи совпадали с идеями многих авторов европейского модернизма (М. Пруст, В. Вулф, Ф.Кафка) и таких латиноамериканских писателей как Онетти, Борхес, Гарсия Маркес. Тем не менее, главным своим учителем он считал Уильяма Фолкнера, с прозой которого впервые познакомился в 1945 г.

Роман Фолкнера «Авессалом, Авессалом!» (*Absalom, Absalom!*, 1936) стал главным источником вдохновения для молодого писателя. С ним переключается его первый роман «Вернѣшься в Край» (1967). Это роман, состоящий из двух частей. В первой описывается география и история вымышленного региона Испании, «Края», рассказывается легенда о хранителе Края, Нуме, который не выпускает людей, однажды попавших на запретную территорию, приводятся сведения о географии, геологии Края, о его населении. Эта часть является рамкой для второй, диалога живущего в Крае доктора Даниэля Себастьяна и вернувшейся туда некоей Маррэ. Доктор и Маррэ рассказывают друг другу о своей жизни, но на самом деле, рассказывают они не друг другу, их речь, сквозь которую пробивается временами голос автора, воплощает некий надличностный голос сознания, повествующего историю безумия. Их основной мотив – мир в руинах, жизнь, подкошенная и изуродованная гражданской войной, которая является не столько социальной, сколько метафизической причиной и источником зла. История Маррэ связана с войной напрямую: её первый любовник – парень с фронта. В истории доктора война большую часть времени остаётся фоном. Тем не менее, атмосфера насилия и следующее за ней состояние

постапокалиптического разорения остаются одинаково страшными и губительными как для самих повествователей, так и для тех, о ком они рассказывают в своих историях.

Пространство вымышленного географического объекта отсылает нас и к современникам Бенета Габриэлю Гарсия Маркесу и Хуану Рульфо. Но творчество Маркеса и Бенета абсолютно синхронно, вплоть до выхода «Ста лет одиночества» и «Вернѣшься в Край» в 1967 г., не представляется возможным показать их прямое влияние друг на друга. В то же время творчество Фолкнера оказало огромное влияние на обоих писателей.

С Фолкнером соотносится, в первую очередь, хронотоп, способ повествования (диалог, практически лишѣнный фатической функции и являющийся основным повествованием) и устойчивые мотивы в первом романе Бенета. Заметно сходство синтаксиса а романах. Прошлое, настоящее и будущее грамматические времена, постоянно сменяющие друг друга в пределах одного предложения, создают ощущение воплощающегося мифа, предначертанной истории. Хотя все события в обоих романах уже произошли и описываются их участниками (в «Вернѣшься в Край») или потомками участников (в «Авессалом, Авессалом!»), они остаются как будто происходящими заново в пространстве повествования. То, что было, и то, что будет, совпадают в некоем едином «сейчас». Помимо более острого переживания событий, как если бы они происходили перед глазами читателя, эффект «искривлѣнного времени» является воплощением теории времени и памяти Анри Бергсона, которую разделяли Фолкнер и Бенет. Еѣ основной постулат, развитый Фолкнером, заключается в том, что время нелинейно, оно имеет два измерения: практическое – время, текущее независимо от нас и измеряемое изменениями во внешнем мире, и время как категория сознания, время мифическое, в котором всё, единожды произошедшее, остаѣтся навечно настоящим, ничто не завершается и не изменяется. Любое событие может быть пережито заново, не как воспоминание, а как реальность, потому что это событие происходит во времени сознания, которое является аналогом вечности. Наличие вымышленного пространства на территории реального государства есть ещё одно измерение сознания, наряду с временным. Очевидно отличие Макондо Маркеса, у которого есть своя история, имеющая начало и конец, от Йокнапатофы Фолкнера и Края Бенета, в которых время остановлено. Таким образом, мир Края является материальным, пространственным аналогом времени как вечности.

Через посредство Фолкнера Бенет пришѣл к пониманию библейского мифа как инструмента перехода повседневных конфликтов на уровень высокой трагедии, как способа придать дополнительное, небытовое измерение обыденности, и взял его за основу многих своих произведений. Своеобразие творчества Бенета состоит не только в том, что в испанской литературе он представил идеи Бергсона, Пруста и Фолкнера. Он также развил идеи о времени, преобразовал и создал собственную технику повествования, в которой традиции европейского и американского модернизма соединились с испанским барокко.

### **Манифест XX века как реклама (анализ «Манифеста 1918 года» Тристана Тцара и «Манифеста сюрреализма 1924 года» Андре Бретона)**

Балакирева Маргарита Евгеньевна

*Студентка Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова,  
Москва, Россия*

Можно выделить три составляющие грамотной рекламы любого художественного движения - составление программы, обнародование манифеста и основание журнала. Несмотря на подчас дерзкие и высокомерные заявления о непричастности той или иной группы художников к рыночным отношениям («искусство ради искусства», «против манифестов»), смелые идеи о развитии искусства внедряются в массы: ни одно эстетическое движение не стремится к замкнутости. Роль пророков нового

художественного *credo* предполагает «онтические» хлопоты: заботы о финансировании, поиск редактора, потребителей, «рекламных агентов» (критиков). Результат художественных поисков авангарда превращается в рекламный продукт, который необходимо должным образом преподнести: сначала при помощи манифеста, потом – используя программный журнал.

Манифест как реклама – явление начала XX в., переосмысление жанра авангардом. XIX в. создал модель классического манифеста: выражение недовольства миром (господствующими ценностями, правительством), высказывание своей позиции, предложение возможных путей выхода, а также призыв вступать в ряды тех, кто не приемлет существующее положение вещей. Это идеальная схема манифеста, по ней построен, например, «Манифест коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса. К концу XIX в. за манифесты принимаются литераторы, недовольные сложившейся ситуацией в области изящной словесности (манифест символизма, написанный Жаном Мореасом). В 1918 г. жанр манифеста получил другую, «рекламную» функцию благодаря движению дада.

Манифест 1918 г. Тристана Тцара – это и образец дадаистского мироощущения (метафизический беспорядок), и раскрытие новых возможностей жанра. С одной стороны, текст подчеркивает новизну движения дада: на уровне построения и исполнения (использование разных шрифтов, непривычное распределение текста на журнальном листе) и содержания (Тцара пишет манифест, хотя он против всяческих манифестов; всеотрицание на уровне синтаксиса и метафор). С другой стороны, дадаисты используют манифест как «пиар-ход»: о дада Тцара пишет во все газеты и журналы того времени, слово «дада» превращается в «лейбл», в «бренд». Тцара более последователен, чем, например, А. Бретон: принципы дадаизма – фундамент всех действий, любой печатной продукции и любых общественных выступлений (будь то издания типографии Курта Швиттера или выставка дада в Париже).

Манифест сюрреализма более традиционен: в нем Бретон излагает концепцию сюрреализма, приводит примеры, подспудно сетует на кризис искусства и предлагает варианты решения сложившихся проблем. Сочетающий радикальный подход и классичность, манифест 1924 г. является гибридом двух типов манифеста – политического и эстетического.

Заметим, что манифест Тцара – это бунт в чистом виде, дадаисты не объясняются и не оправдываются. Манифест сюрреализма (при всем новаторстве содержания) можно классифицировать как «объяснительную записку», попытку растолковать «что, зачем и почему» (стремление узаконить сюрреалистическую продукцию). Естественно предположить, что манифест должен влиять на последующее самовыражение написавших его художников. Слово манифеста – это всегда призыв к *действию*, воплощение идеи на практике. Но является ли практика авангардных движений (произведения, созданные участниками групп) воплощением идей манифеста?

Квинтэссенцией группового творчества можно считать программный журнал. Печатным органом для адептов дадаизма становится *Dada* (с № 3, франкоязычная версия), для сюрреалистов – *Révolution surréaliste*.

Принципы, изложенные в Манифесте 1918 г., полностью переносятся на страницы журнала *Dada*: издевка над «читателями» (анти-рекламные лозунги, лживые анонсы, обман потребительского ожидания), ощущение хаоса и разорванности мира (безумная типография, особенная верстка, странные стихи). Из этого можно заключить, что вся деятельность дада – манифестационна. Каждый жест – это манифест.

Сюрреалистические журналы выполнены в менее радикальной манере, они похожи на своих консервативных предшественников. Журнал *Révolution surréaliste* – это канал передачи информации.

Анализ манифестов авангардных движений позволяет посмотреть на деятельность групп с иной точки зрения, опровергнуть тезис об «анти-рекламности» и

непричастности дадаистов и сюрреалистов к «рыночным» отношениям в сфере культуры. Помещенные в определенный контекст манифесты (программные журналы) помогают определить глубинные идеи авангардных движений: «тотальное разрушение» и «отрицание традиции» для дадаистов, «синтез» и «литературность» для сюрреалистов.

### **Роль стереотипов и клише в «национальных» романах Кадзуо Исигуро**

Белова Екатерина Николаевна

*Аспирантка Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия*

Британский писатель Кадзуо Исигуро (р. 1955) стал фигурой, знаковой для актуальной на сегодняшний день идеологии мультикультурализма. Этим Исигуро обязан не только своему японскому происхождению, но и общему направлению творчества: в его романах так или иначе раскрывается и делается значимой для повествования национальная, культурная идентификация героев. Третий роман Исигуро – «Остаток дня» (*The Remains of the Day*, 1989) – критика посчитала «истинно английским». Возможно, объяснение такого восприятия заключена в том, что Исигуро через своего героя Стивенса задается неизменно злободневным вопросом: «Что значит быть англичанином?..»

В образе Стивенса можно найти переключки со множеством персонажей национальной литературы. Долг и достоинство, наряду с другими чертами, которыми обладает этот герой – именно те приметы, по которым опознается стереотип классического английского дворецкого. Однако Исигуро не позволяет сужать образ до такой степени Исигуро, заметив в одном из интервью, что «все мы такие дворецкие...». Сам Стивенс, размышляющий о категории «английскости», прежде всего – человек, задающийся вопросом, как ему жить «правильно».

Необходимость обращения к стереотипным формулам Исигуро обосновывает так: «Если я использую – а я часто использую – стереотипы, они бывают весьма удобны. Словно ярлыки для создания атмосферы, чувств и даже более сложных понятий» [*An Interview*]. Система выработанных обществом стереотипов – это то, что изменяет манеру и роль писателя в медийном пространстве, дает ему возможность пренебрегать описаниями, следуя основной цели – создать образ, дело читателя додумать остальное. Так, в романе «Когда мы были сиротами» (*When We Were Orphans*, 2000) британский детектив Кристофер Бэнкс высказывает достаточно неправдоподобную теорию: он верит, что его родители до сих пор ждут его где-то в Шанхае, в доме, куда их привезли двадцать лет назад. Однако для читателя эта теория на протяжении практически всего текста сохраняет убедительность. Причина в том, что мир детских воспоминаний Бэнкса частично придуман им-мальчиком, частично – до полного правдоподобия – доммыслен читателем, имеющим свои представления о Шанхае того времени. Для Исигуро это – норма современной действительности, одна из примет глобализации. Первая функция используемых клише – упростить процесс письма, равно как и взаимодействие автора с читателями, взаимопонимание сказанного.

Однако национальные стереотипы – это еще и пример способности взглянуть «со стороны», характерной для литературы мультикультурализма. Пользуясь своим положением, Исигуро действительно может наблюдать британскую культуру (как и героев своих книг) слегка «извне», что дает ему возможность иной раз задаваться вопросом о значении самой культурной принадлежности, обычно применительно к Англии. Сталкивая в «Остатке дня» британского дворецкого и американца, с которым дворецкий пытается ужиться, Исигуро описывает возникающие при этом комичные ситуации. Стивенс никак не может разобраться, когда его новый хозяин шутит, и определить смысл этих шуток. А его собственное воспитание – типично английская сдержанность – ставит обоих в смешное положение в диалоге с гостями. Юмор здесь основывается не только на непонимании. Позиция Исигуро позволяет ему различать

культурные стереотипы и использовать их в том числе и как прием стилизации, и как литературную игру: берется хорошо известная форма и приспособляется для своей цели.

Так, иногда выставляя в смешном свете Стивенса, Исигуро увязывает это с его личной виной – его собственным желанием уложиться в рамки представления о «достоинстве». Иногда ирония настолько неощутима, что угадывается лишь в контексте целого, как в случае с описанием «английского» ландшафта: «Английский ландшафт в своем совершенстве... обладает качеством, которым никоим образом не могут похвалиться ландшафты других краев... оно отличает английский ландшафт от всех прочих на свете как дарующий самое полное душевное удовлетворение. Вероятно, точнее всего это качество можно определить словом «величие». Существенна тут безмятежность этой красы, ее сдержанность» [Исигуро: 27]. «Величие» и «сдержанность» ландшафта должны соотноситься с достойной и упорядоченной жизнью самого Стивенса, но как раз Стивенс в тот момент постепенно теряет уверенность в том, что считать правильным. А Бэнкс, так переживающий из-за своей «английскости», показан через речь как стереотипный английский джентльмен, причем говорящий так, как не говорят уже и сами джентльмены, при этом – все мысли его в детстве, на востоке. Он путается в культурных кодах, поскольку так и не определился, где же ему остаться – в прошлом или в настоящем. В этом романе и Британия, и Шанхай, и детективный сюжет, и даже сам герой-детектив – большей частью неуловимые стереотипы, поданные с долей иронии, что ближе к концу ощущается все отчетливее. Бэнкс барахтается в этих преобразенных им самим образах, все больше запутываясь в них. «Когда мы были сиротами» в итоге представляет собой смешение и путаницу культур, «венчаемую» героем, который, под конец пренебрегая всей сумятицей, пытается вернуться не в какое-то из этих географически определенных мест, а просто в детство.

Стереотипы и клише, которые Исигуро использует, несут, таким образом, важную художественную функцию, каждый раз свою: они не только облегчают понимание писательского замысла, но и могут быть метафорическим описанием происходящего, характеристикой мыслей и чувств персонажа, формой подтекста. Появляясь в тексте подчас с иронической окраской, национальные стереотипы, выступающие как отстранение, – один из способов глубже проникнуть в сознание героя, сопоставляя его точку зрения с позицией автора, и благодаря этому более полно прочесть роман.

#### *Литература*

*Nermeen Shaikh and Joan Acocella. An Interview with Kazuo Ishiguro // The New Yorker // [www.asiasource.org/views/nermeen.html](http://www.asiasource.org/views/nermeen.html).*

*Исигуро К. Остаток дня. Пер. с англ. В. Скороденко. М., 2007.*

### **Эстетическое восприятие времени в романах 1990-х гг.**

#### **И. Макьюэна: к постановке проблемы**

Веденкова Екатерина Сергеевна

*Аспирантка Тамбовского государственного университета им.Г.Р. Державина,  
Тамбов, Россия*

Романы Иена Макьюэна «Дитя во времени» (1987) и «Черные собаки» (1992) относят к срединному этапу творчества писателя. Раннее творчество Макьюэна - первые сборники коротких рассказов «Первая любовь, последнее помазание» (1975), «Меж сбитых простыней» (1978), а также первый роман «Цементный садик» (1978) – пронизаны духом анализа эмоциональной природы человека, его слабостей и страхов. Отличительной чертой второго этапа творчества является то, что каждый роман писателя включает теперь не только личную, психологическую составляющую, но и общественный, национальный, исторический компонент, например: проблема детства и воспитания («Дитя во времени», 1987), холодная война («Искушение», 2001), фашизм

(«Черные собаки», 1992), коррумпированный мир, продажный журнализм и искусство «на заказ» («Амстердам», 1998).

На наш взгляд, общим структурообразующим принципом для романов «Дитя во времени» и «Черные собаки» является художественное осмысление философской проблемы *времени*. Уже в «Цементном садике» (1978) проявляются зачатки интереса Макьюэна к этой проблеме. «Цементный садик» - это исследование взаимосвязи социального и личного времени, показанного на материале анализа детской психики.

В более поздних романах проблема соотношения времени и событий будет звучать все ярче. В романе «Дитя во времени» (1987) Макьюэн пытается изучить масштабный временной разрыв. Центральное событие романа – похищение дочери у главного героя – образует точку, вокруг которой вращается поток из времени, воспоминаний и желаний.

Время, по Макьюэну, неотделимо от восприятия и веры человека. Героиня романа Тельма, которая, будучи теоретическим физиком, рассуждает о природе времени, утверждает, что время относительно и зависит от воспринимающего его сознания. Нет абсолютного времени, а есть только индивидуальный разум. Достижения физики XX в. радикально изменили представления о мире и о роли в нем человека: «Единицы измерения нашего мира больше не являются абсолютными. Теперь они должны измерять и самих себя. Материя, время, пространство, силы – все это красивые и запутанные иллюзии, о которых отныне мы должны тайно договариваться между собой» [Макьюэн 2008: 66].

Роман «Дитя во времени» художественно исследует многообразие форм восприятия времени индивидом. Стивен – герой с острым чувством времени. Для него время то сгущается, то останавливается, то течет с непреодолимой силой. Показательным примером является эпизод «путешествия» Стивена во времени. Однажды, направляясь к дому своей бывшей жены, расположенному в живописной сельской местности, Стивен подсознательно ощущает это место знакомым, хотя уверен, что никогда здесь не был прежде. Проходя мимо паба, Стивен воочию видит за столиком своих родителей, которые были молоды, собирались пожениться и обсуждали его рождение. Вопрос состоял в том, давать этому ребенку жизнь или нет. Заглянув в окно, Стивен почувствовал на себе взгляд матери, который будто проходил сквозь него. Сперва читателю может показаться, что события, происходящие с героем, – порождение его фантазии. Но, проникая все глубже в повествование, мы понимаем, что время до рождения Стивена, которое он по необъяснимым причинам наблюдает сам, столь же реально, как и любой другой отрезок его жизни. Расслоение временной последовательности становится все более очевидным, когда Стивен ощущает себя зародышем, неродившимся ребенком, и достигает своей кульминации, когда Стивен «зависает» между будущим и прошлым.

В 1987 г., вскоре после публикации романа «Дитя во времени», беседуя со своим другом, писателем Мартином Эмисом, Макьюэн упоминает работу Уильяма Джеймса «Разнообразие религиозного опыта» (1902). Исследования Джеймса в сфере восприятия времени разными людьми Макьюэн называет первоисточниками экспериментальных элементов своего романа. В результате у Макьюэна получилась своеобразная мозаика временных моделей, включающая многообразие субъективных форм восприятия времени, попытки осмысления объективного времени, особенности фиксирования времени посредством памяти.

Как известно, Джеймс был одним из основателей учения об измененных состояниях сознания. По его мнению, некие мистические состояния сознания, простейшим из которых является, например, склонность усматривать в каком-нибудь житейском обыкновении особенно глубокий смысл, дают человеку возможность проникать в глубины истины, закрытые для трезвого рассудка. На наш взгляд, роман «Черные собаки» (1992) использует опыт этого философско-религиозного учения. В

нем противопоставляются два принципа познания мира: интуитивизм и рационализм. Героиня романа Джун Тремейн испытала нечто вроде духовного прозрения после встречи в горах с двумя черными псами, которые в романе символизируют мирское зло. Разочаровавшись в идеологии коммунистической партии, она поняла, что совершенствование мира надо начинать с человеческой души, с самопознания. Постепенно отказываясь от идеи ответственности в сфере социально-исторической и уединяясь в маленьком домике на вершине холма, Джун находит удовлетворение в исследовании своего внутреннего мира.

Репрезентация проблемы времени в этом романе осуществляется через осмысление исторической судьбы европейской цивилизации. Вслед за Ф. Ницше, О. Шпенглером, позднейшими философами (Э. Фроммом, А. Бадью, Ж. Делезом и др.), Макьюэн постулирует упадок современной культуры. Привлекая исторический материал XX столетия (фашизм, Вторую мировую войну, власть коммунистической идеологии и разочарование в ней), писатель трактует время культуры в идейно-ценностном ключе. «Дух времени» сказывается на судьбе отдельно взятого человека, на его политических, мировоззренческих, нравственных установках. Сопоставляя историческое и индивидуальное время, Макьюэн делает вывод, что для благополучия общества необходимо в первую очередь совершенствовать душу.

Итак, в центре эстетической рефлексии Макьюэна - характерные особенности и свойства объективного и субъективного времени.

*Литература*

*Макьюэн И. Дитя во времени: Пер. с англ. М., 2008.*

### **Языковые средства создания комического в романе Малкольма Брэдбери «Профессор Криминале»**

Векшина Юлия Петровна

*Аспирантка Оренбургского государственного педагогического университета,  
Оренбург, Россия*

Роман английского писателя Малкольма Брэдбери «Профессор Криминале» (1992) является одним из наиболее значимых произведений английской литературы и блестящим образцом постмодернистской прозы. Важнейшими особенностями языка данного романа являются смешение стилей, эклектизм, свойственный постмодернистской литературе, к которой в полной мере можно отнести и роман «Профессор Криминале»: высокое сталкивается с низким, трагическое с комическим, иллюстрируя иллюзорную хаотичность современной реальности, и проявляется это на всех уровнях организации текста. Данное смешение выполняет функцию создания комического эффекта, призванного заставить читателя по-новому взглянуть на уже привычные явления и стандарты.

В романе «Профессор Криминале» можно обнаружить большое количество приемов комического, являющихся неотъемлемой составляющей лингвистической картины мира героев этого произведения. Язык повествования является закономерным отражением описываемого с его помощью мира, характеризующегося парадоксальностью, хаотичностью и эклектикой, в связи с чем большую значимость в тексте приобретают повторы, парадоксы, перифразы и другие языковые средства, призванные передать и подчеркнуть комическую составляющую современного мира.

С каждым новым повторением слово может приобретать выразительность и дополнительные значения [Походня, 128]. Несходные явления смешиваются, сравниваются и обнаруживают между собой неожиданное сходство: «“His complicated sex-life also seems to be a complicated political life,” I said».

Перифраз также является действенным средством создания комического эффекта, в применении к постмодернистскому тексту и, в частности, к роману «Профессор Криминале», он может приобретать вид бессмысленного усложнения, многословия и



терминологизации. Герой, узнав о том, что его подруга оказалась бывшей любовницей человека, о котором он ведет журналистское расследование, вместо сцены ревности предается философским рассуждениям о своей связи с объектом расследования благодаря открывшимся обстоятельствам: «...I was strangely linked to him through the peculiar rules of sexual intimacy in ways I had not even begun to suppose».

Разумеется, огромное значение приобретает игра слов, которая, с одной стороны, способствует расширению значения понятия, а с другой, снижает его, заставив служить целям комического. «“You mean a role in history?” I asked. “Or perhaps a roll in the bank”, said Cosima».

Также в романе «Профессор Криминале» одним из мощных средств создания комического является парадокс – изречение или суждение, резко расходящееся с общепринятым традиционным мнением или (иногда исключительно внешне) здравым смыслом: «For Criminale was not simply a writer. Unlike most writers, he thought as well».

Большое значение при анализе языка данного романа приобретает обнаруживаемое смешение стилей речи. Практически ни одна серьезная мысль не высказывается героями без стилистического снижения. Герои перебивают сами себя на середине фразы, отвлекаются на бытовые мелочи, неожиданно меняют тему беседы. Брэдбери намеренно стилистически снижает значимость повествования резким переходом от философского теоретизирования к бытовому разговору, подчеркивая этим, с одной стороны, комическую противопоставленность бытовой ситуации философским размышлениям, а с другой, - трагическую беспомощность героев в попытке как-либо преодолеть этот разрыв между теорией и реальностью и повлиять на несовершенный мир и их осознание этой беспомощности: «...We know nothing, we remember nothing. And so we cannot tell good from evil, reality from illusion. And who can guide us to another way? Perhaps you like a cigar?»

Несуразность окружающего мира, несоответствие понятий самим себе определяют и мировоззрение героя, отраженное в его языковой картине мира. Смешение высокого и низкого в жизни соответствует лексическому смешению в речи героя: «“That’s very likely,” I said, “In fact he baffles me completely. One minute he’s the world most famous philosopher, the next he’s off screwing around”».

Хаотичность окружающего мира приводит к хаотичности языка, описывающего этот мир и его героев. Невозможно подобрать четкую характеристику персонажа, поэтому в зыбком аморфном мире главным комплиментом для героя становится громоздкая фраза «Now we think you probably are almost but not quite what you say you are», указывающая на невозможность самого существования какого-либо точного определения.

Таким образом, средства создания комического эффекта, использованные в романе Малкольма Брэдбери «Профессор Криминале», рисуют перед нами трагикомическую картину по-постмодернистски хаотичного, аморфного мира. И одним из воплощений этого мира является язык его героев, в котором означаемое не приравнивается к означаемому, а для объяснения даже простейших понятий недостаточно обычных слов. Язык перестает соответствовать окружающей действительности, как и сама действительность перестает соответствовать сама себе, рассыпаясь на множество не складывающихся в единое целое фрагментов.

#### *Литература*

*Походня С.И.* Языковые виды и средства реализации иронии. Киев, 1989.

**«Здесь» Н. Саррот: литература как живопись**

Воронина Евгения Борисовна

*Аспирантка Ивановского государственного университета, Иваново, Россия*

Натали Саррот (1900–1999) известна не только как одна из основательниц «нового романа», но и как исследовательница глубин человеческого сознания собственным методом тропизмов. Вслед за признанными образцами «нового романа», начиная с к. 70 – н. 80-х гг. в ее творчестве обозначается тема, которая станет центральной — слово и множественность его интерпретаций воспринимающим субъектом. Такие произведения, как «Говорят дураки» (1976), «Дар слова» (1980), «Детство» (1983), «Ты себя не любишь» (1989) и «Здесь» (1995) обращаются, в первую очередь, к лингвистической составляющей мышления.

В книге «Здесь» писательница погружает нас во внутреннее пространство человеческой психики и исследует становление мысли. По справедливому замечанию Р. Буэ (ее слова можно отнести и к другим произведениям Саррот), тропизмы перестают быть центром изображения и оставляют место для внутренней драмы языка [Boué: 153]. Однако это произведение обладает сходством и с более ранним творчеством Саррот. Оно обращается к тематическому содержанию романа «Золотые плоды» (1963) – рассуждению о произведениях искусства. Но если «Золотые плоды» посвящены исключительно литературному творчеству и его критике, то «Здесь» затрагивает живопись.

Книга начинается с трех глав, каждая из которых посвящена забытому слову или фразе, и одним из них является «Арчимбольдо». Имя художника эпохи Ренессанса, который известен своими оригинальными портретами из цветов, овощей и фруктов, распадается на составляющие, как и лица, изображенные живописцем. Французская романистка останавливается на ощущениях, порождаемых картинами и именем творца. Арчимбольдо ассоциируется, с одной стороны, с искусством и творчеством, с другой стороны – с одухотворяющей силой жизни. Известная исследовательница творчества Саррот В. Миног считает, что его имя содержит в зародыше всю книгу, соединяет ее начало с концом, бросая вызов пустоте и молчанию, и придает ценность творческим способностям и силе стойкости искусства [Minogue: 45 – 46].

В последующих главах основную долю занимают впечатления, рожденные приходящими людьми, словами и фразами, ими брошенными. Вместе с тем, заявленная тема живописи исподволь проявляет то в виде образа холста – некой маски, скрывающей эмоции, то в виде пестрой фрески, символизирующей многословную и пустую беседу [Саррот: 137, 153].

В самом конце произведения Саррот возвращается к Арчимбольдо как символу возрождения человеческой души силой искусства. По мнению В. Форрестер, «Здесь» предстает местом воскресения, рождения возрождения [Forrester: 1983]. Образы с картин Арчимбольдо возвращают личность к настоящему и дают надежду.

Однако обращение к имени итальянского маньериста имеет более универсальное значение для французской писательницы. Согласно С. Комацу, Арчимбольдо выражает ее собственный стиль письма: внутренние состояния изображаются с помощью картинок так же, как портреты художника составлены из различных элементов [Komatsu: 79]. Но если Арчимбольдо рисует внешний облик, то Саррот изображает внутренний портрет человека.

*Литература*

*Sarrot N. Здесь. Откройте: Пер. с франц. И. Кузнецовой. СПб, 1999.*

*Boué R. Le drame de la parole chez Nathalie Sarraute // Nathalie Sarraute, éthiques du tropisme: actes du Colloque Nathalie Sarraute, 7 mai 1999. Paris; Budapest; Torino, 2000. P. 153 – 167.*

*Forrester V. Ici. Notice // Sarraute N. Oeuvres complètes. Paris, 2001. P. 1978 – 1983.*

*Komatsu S. Ici de Nathalie Sarraute // Cahiers d'études françaises. 1997. № 2. P. 70 – 83.*  
*Minogue V. L'«Ici» de Nathalie Sarraute: Arcimboldo et la dépersonnalisation du texte // Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle: actes du colloque international, janvier 1996, Université de Provence. Aix-en-Provence, 2000. P. 37 – 46.*

### Телесные образы в «Кориолане» У.Шекспира

Гачегов Михаил Александрович

*Аспирант Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова,  
Москва, Россия*

По подсчетам К.Спэрджэн, знаменитой исследовательницы образности языка Шекспира, телесные образы (руки, ноги, головы, сердце и живот, рты и зубы, раны и увечья) в «Кориолане» составляют одну пятую поэтических образов трагедии. Тело – характерный источник метафор, аллюзий и сравнений для Шекспира и его современников [Спэрджэн 1935: 19]. А.Гарганиго утверждает, что метафора тела-государства занимала Шекспира на протяжении всего его творческого пути [Гарганиго 2000: 25]. Роль телесных образов можно объяснить и исходя из самого сюжета трагедии: изображение войны никогда не обходилось без символики крови и тела.

Однако центром трагедии, ее основным мотивом и главной метафорой является образ тела-государства (*body politic*), раскрытый в басне Менения Агриппы. «Над всем действием «Кориолана» высится – в качестве мифа третьей римской трагедии – притча о взбунтовавшихся органах человеческого тела», – пишет Л.Пинский в своей фундаментальной работе «Шекспир» [Пинский 1971: 391; см. также: Филлинг 2009: 2]. «Пресловутая» (*notorious*), по выражению сэра Филипа Сидни, «пошлая», по словам Маркса, басня заимствована Шекспиром у Плутарха [другие источники в Брокбанк 1988: 29-30]. В басне «король, политик, солдат, конь и трубач сравниваются с головой, глазом и сердцем, рукой, ногой и языком, а сравнением с большим пальцем Менений высмеивает одного из простолюдинов», – пишет Спэрджэн [Спэрджэн 1935: 347]. Живот, «житница и лавка» тела (*storehouse and the shop; 1.1*) – сенат, плебс – его руки, трибуны – «языки общего рта» (*tongues o' the common mouth; 3.1*). Крайне физиологичны, по словам Спэрджэн, образы «рек крови» («*givers of blood; 1.1*»), доставляющих пищу до членов тела. К народу Кориолан обращается «*You fragments*», сравнивая людей с объедками, трибунов «величает... «горлом черни», а также ее «устами» – и Первый горожанин подтверждает: «Трибуны – уста народа, мы же руки их» [этот и другие примеры см. Пинский 1971: 391-392]. Кориолан также говорит о «пупе» государства (*navel; 3.1*), «изъязвленной», «изъеденной» червями стране (*sankered; 4.5*), и «кишках» Рима (*bowels; 4.5*). Самого Кориолана сравнивают с опасным заболеванием (*disease is violent; 3.1*) [другие примеры см. Спэрджэн 1935: 347-348].

Сцена избрания Кая Марция в сенат также наполнена телесными образами. Для того, чтобы убедить народ отдать за себя голоса, Кориолану нужно доказать, что он достоин звания консула. Доказательством послужит его собственное тело – согласно обычаю, Кориолан должен продемонстрировать народу свои раны – только в этом случае раны будут «говорить» (3.3). Однако, Кориолан не в силах «стоять перед толпой, // Полунагим и, раны открывая, // Молить ее отдать мне голоса» (2.2). Природное упрямство и гордость, присущие Кориолану, не позволяют ему притворяться, льстить толпе: «Никак // На нужный лад язык я не настрою» (2. 3).

Голос (*voice*) также является частью метафоры тела. Синекдоха «дыхания» плебса (*breath of garlick-eaters, 4.6*) обозначает и зловонное дыхание простолюдина, позволяющее соотнести его с жалким человеческим телом, измученным работой и голодом, и в то же время – выборным голосом (*vote*), который имеет политический вес и силу, голосом, способным влиять на принятие сенатом решений.

Говоря о метафоре тела, нельзя не упомянуть теорию А.Гарганио о трех телах, символизирующих, в своем единстве, политическое «тело» Рима: это тела плебеев в басне Менения, тело Волумнии в сцене мольбы и тело Кориолана на протяжении всей пьесы [Гарганио 2000: 40-41].

Как мы видим, образы тела наиболее ярко проявляются в сценах политических противоречий и заставляя нас постоянно возвращаться к притче Менения Агриппы. Мало значимая у Плутарха, речь Менения вновь и вновь напоминает о себе у Шекспира в «органических» образах речи персонажей [см. Пинский 1971: 391]. Притча Менения Агриппы, как и сама трагедия, является предметом многочисленных исследований [библиография по подходам в Гарганио 2000: 27-8; Филлинг 2009: 2]. В одном исследователи сходятся – притча, которая является сюжетообразующим стержнем трагедии – всего лишь миф, фикция. В споре Менения и горожан, метафоры черпаются из частей тела (*limbs*), что производит впечатление фрагментированности тела. Тон задает сам Менений «большим пальцем», с которым сравнивает Первого горожанина. Проклятья, насмешки и оскорбления Кориолана, на фоне голода и гражданских волнений, также не способствуют единству тела.

Конечности (*limbs*) тела-государства к концу речи Менения превращаются в «крысы» (*rats*), которые «напали на Рим» (1.1), а Кай Марций, «рука-солдат», обращается против своего тела. Ф.Брокбанк, редактор издания «*The Arden Shakespeare*», говорит о Риме как о разрушительной военной машине, которой безразличен человек («*yielding to no human obstacle*»). В этой испостаси Рим и Кориолан неразделимы, но рассматривать Кориолана как часть римского «тела» нельзя [Брокбанк 1976: 40].

Центральная для трагедии метафора тела, создавая разветвленную сеть аллюзий, объединяет в притче Менения Агриппы все линии сюжета (политическую, экономическую, социальную, личностную).

#### *Литература*

*Пинский Л.Е.* Шекспир. М., 1971.

*Brockbank P.* Shakespeare W. Coriolanus. L., 1976.

*Fillin J.* The Body, the Belly and Blood in Coriolanus. From Shakespeare to Brecht through Marx. Oxford, 2009.

*Garganio A.C.* Fetishising the Body Politic: 1603-1714. Saint Louis (MO), 2000.

*Spurgeon C.* Shakespeare's Imagery and What It Tells Us. Cambridge, 1935.

### **Луиджи Малерба и «новый авангард» в Италии**

Голубцова Анастасия Викторовна

*Аспирантка Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Москва, Россия*

Луиджи Малерба (настоящее имя Луиджи Банарди, 1927–2008) – один из крупнейших итальянских писателей второй половины XX в. Перу Малербы принадлежат более десятка романов, несколько сборников рассказов, детские книги, киносценарии, многочисленные статьи и эссе. Он неоднократно становился лауреатом престижных литературных премий, его книги переведены на многие языки мира, в том числе и на русский.

С момента появления первых художественных опытов писателя Малерба обратил на себя исследовательское внимание. В зарубежной итальянистике особенности поэтики Малербы изучались в контексте национального литературного процесса в монографических исследованиях, критических очерках, трудах концептуально-теоретического характера. В последние годы творчество Малербы вызывает все больший интерес критиков и исследователей, что говорит об особой актуальности этого автора для новейшего художественного процесса.

К художественной прозе Л. Малерба обращается в начале 1960-х гг. В это время в Италии, как и везде в Европе, возрождается интерес к историческому авангарду

[Балашова: 571]. Итальянские концепции обновления литературы возникают в обстановке господства неореализма и в противостоянии ему, развиваясь под воздействием театра абсурда, французского «нового романа», концепций журнала «Тель кель». В то же время существенно переосмыслиется поэтика художественных инноваций, утверждавшаяся в итальянской литературе первой половины XX в. в протоавангардизме поэтов-«сумеречников», агрессивном антитрадиционализме футуристов и т.д. Новые тенденции получают программное оформление в деятельности «Группы 63» (Gruppo 63), участниками которой были Л. Анчески, Э. Сангвинети, С. Вассали, У. Эко и Л. Малерба. Следует отметить, что широко употребляемый ныне термин «неоавангард» родился в кругах «Группы 63». Считается, что этот неологизм впервые употребил Э. Сангвинети в конце 1950-х гг., пытаясь обозначить характер собственных поэтических экспериментов. Словосочетания «nuove avanguardie», «neoavanguardie», «nuovo sperimentalismo» появляются в дискуссиях группы, а к 1965 г. концепция «нового авангарда» прочно входит в критический обиход, сопоставление авангарда «исторического» и «нового» становится предметом исследовательских интересов [Szabolcsi: 573]

Литераторы придавали особое значение формальным новшествам, разрушению традиционной структуры повествования, художественным эффектам применения разговорной речи, использованию приемов внутреннего монолога, потока сознания, ониризма (видений, «снов наяву»). Отказ от понимания литературы как имитации реальности сопровождался отказом от идеи явной этической, социальной и политической ангажированности [Luperini, Cataldi, Marchiani: 1236-1237]. Л. Малерба, считая себя рядовым членом «Группы 63», отмечал, что теоретические дискуссии в группе оказали непосредственное влияние на его художественную концепцию [Mauri: 4]. Авангардно-неоавангардная проблематика, действительно, нашла отчетливое отражение в творчестве Л. Малербы, особенно явно проявившись в его ранних романах.

Первые романы писателя «Змея» (Il Serpente, 1966), «Сальто-мортале» (Salto mortale, 1968) и «Главный герой» (Il Protagonista, 1973) составляют своеобразный триптих, объединенный общими структурно-стилевыми и проблемными принципами. В них Малерба-авангардист пытается бороться с бессмысленностью и пустотой окружающей реальности, ломая жанровые и повествовательные каноны. Полемизируя с неореализмом, писатель выдвигает на первый план тип «человека безумного». Все романы представляют собой монологи главных героев, сбивчивые, алогичные, переходящие в потоки свободных ассоциаций. Малерба детально воссоздает особенности патологического мышления и погружает читателя в аномальное мировидение, настраивая реципиента на ассоциативное восприятие и понимание глубинных причин искажения реальности в сознании субъектов повествования. Глядя на мир сквозь призму безумного сознания, читатель на некоторое время как бы оказывается за пределами общества, получает возможность извне увидеть его пороки и недостатки, все то, что невозможно заметить изнутри, оставаясь частью данного социального организма.

В одном из интервью 1970-х гг. Л. Малерба, во многом исходя из собственного романного опыта, говорил: «Писатель-“революционер” <...> должен отказаться от использования инструментов, выработанных обществом, дискредитируя традиционный язык, который является носителем традиционной идеологии, нарушая классические правила хорошего тона, подвергая сомнению общие места и здравый смысл с помощью критики, парадокса, высмеивания. Эти приемы действуют и в политическом плане. Поэтому думающий писатель вынужден использовать инструменты, которые каждый раз приходится изобретать заново, создавая языковые, а значит, и мыслительные, и поведенческие модели, нарушающие процессы стандартизации, которые навязывают нам правящие классы» [Mauri: 1-2]. Репрезентируя безумие, Малерба, по сути,

изобретал новый — узнаваемый и неповторимый — стиль; язык, способный «дискредитировать» идеологические стандарты. Системное внимание Л. Малербы к проблеме безумия вписывалось в контекст литературного сопротивления обществу потребления, составив особый ракурс неоавангардной критики культуры.

*Литература*

*Балашова Т. В.* Поэтика авангарда и культурное поле XX века // Авангард в культуре XX века. Теория. История. Поэтика. М., 2010. Кн. I. С. 266-290.

*Luperini R., Cataldi P., Marchiani L.* La scrittura e l'interpretazione: Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea. Palermo, 2004. Vol. 6.

*Mauri P.* Luigi Malerba // Il castoro. Firenze, 1977.

*Szabolcsi M.* Le reflux 1930-1960. La néo-avant-garde: 1960 // Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle. Budapest, 1984. P. 562-608.

**Звуковое восприятие мира в поэзии итальянского герметизма**

Гринка Анна Андреевна

*Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова,  
Москва, Россия*

Музыка как наиболее субъективный вид искусства, менее всего поддающийся рациональному восприятию и более всего связанный с воздействием на эмоциональную сторону человеческой личности, в первой половине XX в. стала для многих творческих людей символом иррационального искусства. В частности, музыкальные образы, отсылающие к возможности интуитивного познания мира, широко представлены в поэзии итальянского герметизма. В данном литературном направлении музыка зачастую не только играет роль метафоры, но также является особым способом постижения окружающего мира.

Звуковое восприятие мира поэтами-герметиками может быть представлено в контексте взаимоотношения двух основных воспринимаемых познающим субъектом измерений (время и пространство) с семантическим полем «звук/музыка». Это служит основой для понимания интуитивного познания мира герметиками, сопряжения временного и пространственного планов, выраженных в звуковой символике поэтического текста.

Говоря о музыке сочиненной, авторской мы имеем дело не только с «организацией звука», но также и с организацией времени, а точнее опыта проживания во временном измерении. Музыка дает нам опыт времени не просто «овеществленного» в звуке, но организованного композитором. Звук призван преодолеть время силой искусственного, созданного человеком особого построения. Благодаря звуку время становится доступным созерцанию, а также получает энергию, привлекая к себе внимание, непосредственно воздействуя на чувства. Что же касается отдельных, неорганизованных звуков (не складывающихся в музыку, но составляющих звуковое пространство мира), то ситуация с их взаимоотношением со временем во многом зависит от повторяемости, от узнавания субъектом определенного звучания. Часто такой «повседневный», привычный звук может связывать в памяти человека определенные эпизоды из его жизни, пробуждать определенные ассоциации. В любом случае и простой звук, и музыка (как организованный звук) тесно связаны со временем: как с моментом звучания, так и с внутренним субъективным опытом переживания времени. Следовательно, время можно как замедлить (или ускорить), так и вернуть при помощи звука.

В творчестве итальянских поэтов-герметиков обращение ко времени через музыку помогает читателю достичь ощущения «связанности» ритма человеческих чувств с универсальным ритмом окружающего мира. Время часто может сливаться с музыкой, образуя с ней единое целое. Как, например, в стихотворении Эудженио Монтале «Notizie dall'Amiata» часы жизни словно начинают бежать водой, следуя ритму дождя.

Кажется осуществимым удивительное путешествие, которое представляет себе лирический герой, сидя в своей комнате: ритм дождя несет человеческую жизнь через окопы времени, увлекает от городских почерневших зданий к «светящемуся ручейку галактики» (Fuori piove. / E tu seguissi le fragili architetture / annerite dal tempo / e dal carbone [...] in fondo al borro l'alluciolio / della galassia). Однако, слившись с ритмом, время может не только «растянуться» подобным образом, но также и «сжаться» в тиканье часов на запястье, которое становится как бы вторым пульсом человека: «piccolo orologio che rechi al polso», «tempo che ti batte al polso» (Il carnevale di Gerti).

Музыка может являться одним из способов восприятия пространственных отношений между предметами, а порой и измерителем расстояния. Г. Орлов отмечает, что звук, воспринимаемый не сам по себе, а как звучащее пространство, выходит за пределы исключительно слуховых ощущений. В человеческом восприятии определенный звук в определенной ситуации может стать неотделимым от индивидуального опыта переживания пространства.

В поэзии герметизма это переживание почти всегда неотрывно связано с внутренним мироощущением субъекта. Так, например, в стихотворении Джузеппе Унгаретти «Наслаждение» (Godimento) угрызения совести (un rimorso) сравниваются с «лаем, потерянным в пустыне» (latrato perso nel deserto), а Сальваторе Квазимодо в «Vicolo» описывает то, как благодаря звуку знакомого голоса мир точно расширяется в человеческом сознании, в нем пробуждаются «небеса и воды» (Mi richiama talvolta la tua voce, / e non so che cieli ed acque / mi si svegliano dentro). Звуковой образ, сочетаясь с необычным воображаемым (и ощущаемым) пространством, придает чувствам лирического субъекта глубину, даже протяженность. Звук становится своеобразной условной «точкой», откуда начинается индивидуальное восприятие: в первом случае одинокий лай в пустыне души словно отмечает в ней то место, куда совесть наносит страшный удар; во втором же случае само внутреннее пространство чувства берет начало в импульсе голоса, пришедшего извне.

Музыкальный образ в поэзии герметиков часто можно назвать «привязанным» к пространственно-временным переживаниям лирического субъекта. Музыка здесь становится сверхсмысловым элементом текста, который упорядочивает найденные поэтом аналогии, а также привносит особый эмоциональный настрой, ощущение моментального слияния временного и пространственного опыта. Благодаря этому музыка и отдельные звуки в творчестве поэтов-герметиков могут выступать в роли высшей формы интуиции, которая дает непосредственное знание о мире и подобна внезапному озарению.

#### *Литература*

Орлов Г. Древо музыки. СПб., 2005. С. 246-247.

Montale E. Tutte le poesie. Milano, 1990.

Ungaretti G. Vita d'un uomo. Tutte le poesie. Milano, 1969.

Quasimodo S. Acque e terre. Firenze, 1930.

### **Художественная специфика повествовательных стратегий в новелле Г. фон Клейста «Маркиза д'О»**

Денисенко Мария Сергеевна

*Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия*

Непризнанный своими современниками, Генрих фон Клейст (1777–1811) в XX в. стал восприниматься как писатель-новатор, создавший многослойную аксиологическую модель отношений между личностью и социумом. По словам Т. Манна, «он был одним из самых выдающихся писателей немецкого языка, драматургом, не имеющим себе равных – вообще не имеющим себе равных, и как прозаик, как повествователь тоже, – совершенно единичным, выпадающим из всякого лада и ряда» [Манн: 235].

Ни одно исследование о новеллах писателя не обходится без указания на их драматический характер. По мнению А.В.Карельского, у героя Клейста «два креста: жестокий мир вне его – и напряженнейшее противоречие внутри, в самой душе» [Клейст 1977: 7]. В эссе «О театре марионеток» Клейст высказал суждение, которое получило художественное воплощение в новеллистике: «Нужно вторично вкусить от древа познания, чтобы вновь обрести невинность» [Там же: 518]. Кризис индивидуалистического сознания и обращение к надличностным началам характеризуют повествовательную структуру его произведений.

Клейст использует традиционные авантюрно-новеллистические мотивы, но преобразует их в соответствии с новой аксиологической системой. Так, мотив невольного греха и восстановления чести в «Маркизе д'О» мог быть заимствован у Сервантеса или Монтеня. Современники не восприняли эстетический эксперимент Клейста, оценив его как не «заслуживающий места в журнале изящных искусств».

Клейст остается верен диалектическому восприятию жизни, связывая декларированные в эссе о театре крайности. В соответствии с этим в «Маркизе д'О» внешние события важны только как мотивирующая часть сюжета. Поступок графа, воспользовавшегося слабостью женщины, делает весьма относительными конвенциональные нравственные ценности. Изгнанная родными, оклеветанная маркиза сохраняет чувство собственного достоинства и психологической свободы: «Познав собственную силу в этом гордом напряжении воли, она вдруг словно сама подняла себя из той пучины, куда ее низвергла судьба» [Клейст 1969: 533]. Эти слова знаменуют нравственный перелом в процессе самоидентификации личности как феномена новой эпохи; объявление о розыске неизвестного никому отца ребенка, которое маркиза поместила в газете, т.е. намеренно предала огласке, является квалифицирующим признаком этого процесса. Она пытается вначале противостоять несправедливости при помощи волевого акта и лишь затем покоряется судьбе. Примирение становится возможным после того, как оба героя восстанавливают свое внутреннее единство: сначала это происходит с маркизой, затем с графом. Прочитав газетное объявление, «он сказал: «Ну, вот и прекрасно! Теперь я знаю, что мне делать!» – ... и ...вышел, совершенно примирившись со своей судьбой» [Там же: 537]. Финал новеллы, демонстрирующий семейное согласие, выражает позитивистскую концепцию. Последним словом его является человек, прошедший сквозь нравственные испытания и нашедший сложное равновесие между личностным началом и надличностными обстоятельствами.

Стиль Клейста отражает его восприятие действительности – несет на себе приметы «хаотичности». Автор оказывается в гуще событий и передает их ритм при помощи лексико-семантических и синтаксических средств языка, на что указывал Т. Манн: «Язык прозы Клейста – нечто совершенно уникальное. Недостаточно читать ее «исторически»: и в его время ни один человек не писал так, как он. ... Он умудряется растянуть косвенную речь на двадцать пять печатных строк без единой точки для передышки, пуская подряд, вдогонку друг другу, не менее тринадцати «что», а под конец и «короче, что», но это тоже не конец, ибо следует еще «и что»» [Манн: 240].

Для текстов Клейста характерно как перемещение авторской позиции «внутри» ситуации и сближение с персонажем, так и вовлечение читателя в процесс толкования текста, что обуславливает и оправдывает наличие множества смысловых интерпретаций. Таким образом, Клейст, неконвенционально разбивая предложение на синтагмы, динамически передает имплицитные смыслы, подтверждающие его собственное, основывающееся на категориально-семантических доминантах романтической эпохи представление о мире как о разорванном, дисгармоничном и враждебном человеку.

В то же время Клейст сохраняет авторскую дистанцию, которая достигается при помощи последовательного перечисления деталей, многократным повторением



информационно нерелевантных речевых конструкций, частотным употреблением форм сослагательного наклонения. Благодаря последнему, рассказчик устраняется от ответственности за аутентичность высказывания персонажа. В «Маркизе д'О.» диалогам персонажей принадлежит немалая роль, хотя они, как правило, бессодержательны, поскольку персонажи ориентируются на различные коммуникативные модели и ситуации.

В характере речевого поведения автора и персонажей по мере развертывания текста обнаруживаются изменения, так как значительно возрастает роль косвенной и несобственно-прямой речи, аукториального повествования с очевидным оценочным компонентом, но сохраняющим принцип множественности интерпретаций высказывания.

#### *Литература*

*Карельский А.В.* Вступительная статья // Клейст Г. Избранное. Драммы, новеллы, статьи. М., 1977.

*Клейст Г.* Драммы. Новеллы. М., 1969.

*Манн Т.* Генрих фон Клейст и его повести // Иностранная литература. 2003. № 9. С.234-245.

### **Символика книги и значения чисел в произведениях Х.Л. Борхеса**

Доманова Дарья Александровна

*Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия*

Сочинения Борхеса — это книги-шарады, посвященные другим книгам. Иногда кажется, что разгадать их — непосильная задача. Но вскоре у читателя появляется надежда найти грамматический закон, смиряющий текст, правила поведения в борхесианском мире: он замечает, что необъятная эрудиция Борхеса потому и необъятна, что случайна. «Я брал наугад книги из моей библиотеки» — эта фраза из «Истории вечности» могла бы начинаться любой из тех его рассказов, где библиография заменяет пейзаж. Борхес любит всевозможные перечни, каталоги, классификации, потому что они образуют принципиально незамкнутый ряд, готовый распространяться в беспредельность. «Любой такой перечень», — пишет он — «напоминает о бессмертии». Видимо, это надо понимать так, что, располагая достаточным временем, цепочку перечислений можно тянуть до тех пор, пока в ней не обнаружится закономерность.

В собраниях «Вымышленные истории», «Алеф», «Создатель» и «Новые расследования» почти каждая новелла обращает к сознанию человека, образу его мыслей и чувств, творчеству, наряду с особым пониманием смысла литературы, письма и слова. Особенно яркий пример — «Вавилонская библиотека», где вся Вселенная — собрание бесчисленных книг, а люди — их читатели. Стоит вчитаться в энигматический пассаж из этой новеллы: «На каждой из стен каждого шестигранника находится пять полок, на каждой полке — тридцать две книги одного формата, в каждой книге четыреста страниц, на каждой странице сорок строчек, в каждой строке около восьмидесяти букв черного цвета». Автор делает своеобразный круг: начав с шестигранника, он к шестиграннику и выходит. В данном отрывке «Вавилонской библиотеки» не имеет особого значения расстановка полок, число букв и т.п. Решая ребус, получаем следующее:

1. «На каждой из стен каждого шестигранника находится пять полок». Из этого следует, что стен у  $n_6$ , а полка 5, что дает 30.
2. «На каждой полке 32 книги». Умножаем 30 на 32 и получаем 960 книг.
3. «В каждой книге 400 страниц». Умножаем число книг на число страниц и получаем 384 000 страниц.
4. «На каждой странице 40 строчек». Умножаем число страниц на число строчек. Получаем 15360000.

5. «В каждой строке около 80 букв чёрного цвета». Получаем 1228800000. Складываем преобразованные числа путём теософического уменьшения: 30 полок, 960 книг, 384 000 страниц, 15360000 строчек и 1228800000 букв чёрного цвета. Получается 1244544990. Преобразовываем далее и получаем 42, а из него (4+2) – 6. Мы приходим к шестиграннику.

Борхес сравнивает Вселенную с Библиотекой (которая вечна), каждого человека - с книгой. Если человек представлен как шестигранник, то Бог - как сфера. Если Бог - это Библиотекарь, то человек - несовершенный библиотекарь. Шесть имеет отношение к творению, число это человеческое, но несовершенное, в то время как сфера, то есть шар - совершенна, ибо вмещает в себя всё. Пифагорейцы говорили о числе 10, как числе совершенства.

Новеллу «Вавилонская библиотека» можно понять и в том смысле, что речь идет о внутреннем мире человека, хранилище человеческой мудрости, «коллективном бессознательном» (К.Г.Юнг).

Рассмотрим строку: "Число знаков для письма равно 25". Возможно, это как-то связано с ивритом. Но в иврите двадцать две буквы, которые считаются священными. Откуда взялись ещё три: возможно, эти три знака - есть точка, пробел и запятая. Вот ещё один нюанс: двадцать две буквы еврейского алфавита действительно считаются священными, более того – живыми существами, некими силами, с помощью которых и произошло творение.

Привлекает внимание предложение: "Одна книга, которую мой отец видел в шестиграннике пятнадцать девяносто четыре". По всей вероятности, Борхес имеет в виду 1594 год. Шестигранник, "в котором" можно что-то увидеть, является просто человеческим телом, которым мы меняем каждое воплощение, путешествуя по Библиотеке. "Во всей огромной Библиотеке нет двух одинаковых книг". То есть, каждый человек неповторим, несмотря на то, что все мы состоим из "одних и тех же элементов".

В ходе исследования было выявлено, что Борхес всегда предоставляет читателю много слоёв реальности, каждый его символ имеет множество толкований. Шестигранники – это и люди и книги, сходства между которыми справедливо отметил автор. Очень важны строки: "Известно и другое суеверие того времени: Человек Книги. На некоей полке в некоем шестиграннике стоит книга, содержащая суть и краткое изложение всех остальных: некий библиотекарь прочел ее и стал подобен Богу" [Борхес: 78]. Людям всегда было свойственно отправляться на поиски некой высшей тайны, они рассекали мир по всем направлениям, не понимая самого главного - тайна находится внутри них. Человек Книги, ставший Богом, понял это раньше. Мало того, что понял, - он нашёл Тайну, не сходя с места. Это и называли "обретением философского камня" древние алхимики. Образ книги в творчестве Борхеса не случаен. Как известно, в 1937 году он впервые поступил в библиотеку на службу, где и провел "девять глубоко несчастливых лет", притом всю свою работу он выполнял за считанные пару часов, а остальное время читал книги. Борхес решительно предпочитал чтение жизни не оттого, что надеялся докопаться до смысла — библиотека ведь беспредельна, — а потому, что был уверен, что в библиотеке смысл есть.

Литература

*Х. Л. Борхес. Вавилонская библиотека и другие рассказы. М., «Азбука-классика», 1997.*

### **Проблема понимания в творчестве Брайана Фрила на примере пьесы «Переводы»**

Дубкова Мария Владимировна

*Студентка Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова,  
Москва, Россия*

Брайан Фрил – современный ирландский драматург (р. 1929), начавший свою писательскую карьеру в конце 1950-х – начале 1960-х годов. В 1980 г. он создает пьесу

«Переводы» (Translations). Действие пьесы происходит в 1833 г., когда англичане принялись за перевод всех географических названий с ирландского языка на английский.

Проблема понимания и тесно связанная с ней проблема языка занимают центральное место в пьесе. Они ставятся на нескольких уровнях.

Во-первых, это взаимодействие между действующими лицами и теми, кто воспринимает пьесу. Мы должны помнить, что действующие лица - ирландцы и говорят между собой на ирландском языке, хотя текст пьесы написан на английском. В этом состоит самая большая ирония пьесы: ирландцы говорят по-английски, чтобы быть понятыми.

Во-вторых, герои этой пьесы еще не знают и, скорее всего не понимают, что ирландский язык доживает свои последние дни. Четыре года (1845-1849) будет длиться самый большой голод в истории страны из-за неурожая картофеля (и в пьесе есть опасения, что урожай может погибнуть), многие погибнут или эмигрируют.

Но и внутри текста проблема непонимания находит свое отражение в разных контекстах. Самое очевидное – это непонимание между людьми. Во-первых, это непонимание между членами одной семьи. Самый яркий пример – Манус и Оуэн. Манус – сын преподавателя в «школе в кустах», так называемой *hedge-school*, то есть негосударственной школе, основанной на индивидуальных методах обучения. Оуэн же из тех, кто осознает необходимость сотрудничать с англичанами. Их непонимание возникает из-за того, что Манус в пьесе изображен как ирландец, который борется за сохранение традиций и независимости. Символично то, что он хром, Ирландию же олицетворяет Сэйра, которая только учится говорить под руководством Мануса, а столкновение с английским офицером снова лишает ее дара речи.

Это олицетворение приводит нас к другому уровню непонимания – непониманию между двумя странами. В самом начале пьесы Оуэн, брат Мануса, всячески хочет сотрудничать с англичанами, но ближе к середине действия он осознает, что это сотрудничество – всего лишь видимость, на самом деле англичане хотят подчинить себе Ирландию. Они называют Оуэна Роландом и только тогда, когда он настаивает на ирландской версии своего имени, мы понимаем, что он начал трезво оценивать ситуацию. Другой важный момент связан с тем, что имя часто связано с внутренней сутью вещи или человека. В случае с географическими названиями все еще сложнее, потому что иногда место называют из-за связанной с ним легенды. Это не интересно, они хотят, чтобы перевод был сделан как можно быстрее. Исключение составляет Йолланд, младший английский офицер, который всей душой влюбился в Ирландию, хочет жить здесь женившись на ирландке Марье, ценит этот язык и эту культуру. Он же и формулирует то, что беспокоит автора пьесы больше всего. В разговоре с Оуэном во втором акте Йолланд произносит: «Even if I did speak Irish I'd always be an outsider here, wouldn't I? I may learn the password but the language of the tribe will always elude me, won't it? The private core will always be... hermetic, won't it?» Нечто похожее говорит Хью Марье, когда обещает ей научить ее английскому: «We'll begin tomorrow... but don't expect too much. I will provide you with the available words and the available grammar. But will it help you to interpret between privacies? I have no idea. But it's all we have. I have no idea at all».

Тем более значимыми и яркими кажутся моменты абсолютного взаимопонимания, например, объяснение Марии и Йолланда. Начинается она с забавного конфуза: Марья произносит единственную фразу, которую она знает по-английски, Йолланд же не осознает, что больше Марья ничего не понимает, и начинает рассказывать ей о себе. Заканчивается же все тем, что они объясняются посредством географических названий. Эту сцену можно назвать одной из важнейших находок Фрилла. Эта сцена звучит как литания во имя любви, понимания и человечности.

В своей пьесе «Translations» Брайан Фрил ставит одну из важнейших для культуры XX в. проблем – проблему понимания. Она может быть решена двояко. В обычной жизни люди редко понимают друг друга, они слишком заняты своими внутренними проблемами и заботами. Суть происходящего часто осознается ретроспективно. В 1830-е гг. Ирландия стоит накануне утраты родного языка и, как следствие, перемены картины мира. Трагедию нации и человеческого существования озаряют моменты, подобные объяснению Йолланда и Мари, когда преодолеваются барьеры отчужденности и непонимания.

**Лоренс Стерн – учитель танцев**  
**Поэтика «Сентиментального Путешествия по Франции и Италии»**  
**и визуальная традиция «долгого» восемнадцатого века**

Ермакова Полина Юрьевна

*Аспирантка Европейского университета в Санкт-Петербурге, Россия*

Роману Лоренса Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» удалось инспирировать удивительный корпус визуальных текстов: книжные иллюстрации, гравюры, рисунки, предметы декоративно-прикладного искусства. И безумная Мария, и нищенствующий монах, и узник-видение стали такими образами «Путешествия», которые помогают понять особенности визуальной и интеллектуальной моды того времени. На примере сцены сельского праздника, на который попал Йорик на юге Франции, можно продемонстрировать, как текст Стерна не только плодотворно взаимодействует с визуальной традицией эпохи, но и обращается к актуальным для писателя философским дискуссиям, а также как иллюстраторы интерпретировали этот сюжет на рубеже веков, в момент смены стилистической системы.

Путешествуя по горной дороге, Йорик дает коню отдых, заехав в крестьянский дом, который оказался на пути. Перед нами идиллическое естественное жилище: крестьяне живут в единении с природой, обеспечивая себя своим трудом. Хижина в эпоху сентиментализма становится одним из самых частых элементов живописного, естественного пейзажа. Именно в 1768 г., в год выхода в свет «Сентиментального путешествия», Гейнсборо выставляет свою картину «Крестьяне, возвращающиеся с рынка», которая открывает знаменитый цикл картин сельской жизни «Cottage Door». Серия «Cottage Door» стала одним из самых популярных примеров «живописного». Это понятие сформулировал Уильям Гилпин, основатель литературного жанра «живописных путешествий», к которому можно отнести и «Сентиментальное путешествие» [Gilpin 1782].

Стерн обращает наше внимание на то, что его крестьяне живут большой семьей, полной родственников и детей. Гейнсборо в серии «Cottage Door» часто изображает большую семью – особое внимание художник уделяет детям. Естественное воспитание детей в отказе от роскоши повторяет советы Руссо, изложенные в трактате «Эмиль, или О воспитании». Именно такое воспитание пропагандировал английский врач Кадоган еще до выхода «Эмиля» [Cadogan 1748].

В сентиментально настроенном сознании хижина становится идеальным *убежищем*, где в естественном и живописном пейзаже можно укрыться от разрушительной цивилизации и растлевающей душу роскоши. Неспроста столь полюбившийся образ хижины был использован сочинителями лозунгов Французской революции: «Мир хижинам, война дворцам».

Хоть жители хижины Стерна не поэты, не художники, но в конце главы открывается и их творческий потенциал: танцы, последовавшие после ужина, вызвали восхищение гостя. Танец-ритуал, ставший «благодарственной молитвой», имеет свою традицию визуализации. Действие в романе происходит осенью, во время сбора урожая винограда. Танцы и праздники традиционно считались непременным ритуалом

окончания сбора урожая. Достаточно вспомнить голландские картины из сельской жизни, чтобы убедиться в сформировавшейся визуальной традиции.

Дж. Веберу, изобразивший сцену из Стерна, удалось избежать прямых линий и острых углов, заключенная в «галантный» овал композиция кажется еще более S-образной и «живописной» благодаря выбранной художником технике акварели, с её плавными касаниями силуэтов и нежными полутонами. На гравюре по рисунку Дж. Картера изображена живописная хижина, горы на горизонте, большая семья. Рисунки Вебера и Картера восходят к голландской традиции изображения сельских танцев.

Более регулярно организует танцующих Э. Бак. Крестьяне одеты по неоклассической моде начала девятнадцатого века, вместо сельского хороводного контрданса или бранля изображен парный танец. На смену безудержному сельскому дионисийскому веселью приходит неоклассическое аполлоническое изящество танца, как на и рисунках А. Кауфман или Ф. Бартолоцци. Такая трактовка танцевальной стихии во многом проистекает из галантной традиции рококо. Достаточно вспомнить изображения пасторальных сцен, где дамы и кавалеры в масках пастухов и пастушек танцевали на природе.

Во второй половине XVIII века галантные танцы уже становятся объектом насмешки, англичане с удовольствием иронизируют в адрес французской моды, отживающей свой век. Всю смеховую прагматику танцевального веселья отразили в полной мере английские графики и карикатуристы. Карикатура и пародия – созидательные стратегии для Стерна, что не укрылось от его иллюстратора Р. Ньютона. Таким образом, в анализируемых главах «Сентиментального путешествия» вступают во взаимодействие вербальное, визуальное и музыкальное – в рамках текста романа сплетаются разные семиотические системы. Синтез искусств в главе *The Grace* отражен и во взаимодействии всех значений полисемантического слова *grace*: изящество, грация, любезность и благодарственная молитва. В визуальном воплощении этой сцены очевидна апелляция художников к традиции изображения сельских праздников, близкой установкам сентиментализма, а также к галантным сценам, где танец воплощает игровое начало эстетики рококо. Данный сюжет стал привлекателен для становящегося популярным карикатурного жанра, где насмешке подвергается не только традиционное для карикатуры комическое несоответствие изящности танца и неуклюжести человеческой природы, но и эстетические клише рококо и сентиментализма. То, что данная сцена визуально трактовалась в рамках разных эстетических и жанровых установок, соответствует полистилевому характеру текста Лоренса Стерна.

#### *Литература*

*Cadogan W.* An Essay upon Nursing and the Management of Children from their Birth to Three Years of Age. London, 1748.

*Gilpin W.* Observations on the River Wye and several parts of South Wales, etc. relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the summer of the year 1770. London, 1782.

### **Онтологические проблемы и категории в поздних произведениях Р. Баха**

Жуковский Алан Юрьевич

*Студент Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия*

Ричард Бах известен миллионам читателей как автор бестселлера «Чайка по имени Джонатан Ливингстон»; философские взгляды, озвученные персонажами этого произведения (Джонатаном, Чиангом и Салливаном), легли в основу более поздних произведений Баха. Среди наиболее значительных: «Иллюзии» (впоследствии дополненные «Карманным справочником мессии»), «Единственная», «Бегство от безопасности», «За пределами разума», «Гипноз для Марии». Романы и повести Баха, изданные после «Иллюзий», восприняли идеи, содержащиеся в «Чайке», и – в силу

своей большей диалогичности и полемичности – развили их до целостной философской системы, в отдельных положениях не совпадающей со своим источником – «Чайкой по имени Джонатан Ливингстон». Научная литература о творчестве Баха скудна и разрозненна, а фундаментальных исследований его творчества, по сути, не предпринималось.

Бах сделал большинство своих произведений намеренно «многослойными»: каждый читатель воспринимает лишь ту часть содержания текста, к пониманию которой он готов. Именно это, несмотря на неоницшеанские выпады против традиционной (кантовско-христианской) морали («Иллюзии», «Бегство от безопасности»), резкую критику толпы и категорий «здорового смысла» и отрицание религии (как системы авторитетов и как заведомо ущербный социальный институт), позволило писателю приобрести массовую популярность.

Философская система Баха не является совершенно оригинальной, но всё же, в сочетании с уникальным художественным миром, она делает его произведения книгами писателя с узнаваемым, неповторимым стилем. Истоки мировоззрения Баха достаточно эклектичны: это видоизменённые элементы христианства (концепция мессии, переосмысленное в пантеистическом ключе представление об Абсолюте, концептуализируемом как Любовь); буддизма (учение о реинкарнации); ницшеанства (субъективизация морали, концепция возвращения); американского трансцендентализма (аллюзии на произведения Р. У. Эмерсона в «Иллюзиях», доктрина «верности себе»); представления современной квантовой физики (идея множественности миров); «позитивное мышление» и философия «притяжения» (человек сам выбирает любые события своей жизни, зная или не зная об этом); постструктуралистская философия (концепция желания); битничество; нью-эйдж; хиппизм и гуманистическая психология. Последнее на сегодняшний день произведение Баха («Гипноз для Марии») расширяет рамки системы, оформившейся в поздних романах, и осмысляет весь мир – от мелких деталей до представлений о бытии, пространстве и времени – как результат гипноза, конструирующего в человеческом сознании мыслеформы действительности, которая на самом деле является не более чем управляемой иллюзией.

В основе мировоззрения Баха лежит идеалистическое представление о том, что весь материальный мир и все налагаемые им на человека ограничения – иллюзии, которые могут быть изменены в любой момент. Таким образом, возможны путешествия во времени и пространстве, а также перемещения в альтернативные реальности, которые абсолютно равноправны (весь роман «Единственная» представляет собой путешествие в различные миры, некоторые из которых локализованы в детстве и юности героев (Ричарда и Лесли), некоторые – в альтернативном прошлом и будущем (эпизоды с Аттилой, Ле Клерком, ядерной бомбардировкой Москвы и войной, ставшей зрелищным видом спорта), а некоторые – в жизнях «двойников» Ричарда и Лесли, представляющих возможные пути духовного развития героев, а также – в другой галактике (эпизод с Машарой). «За пределами разума» – пример одного, частного, путешествия в альтернативную реальность.

Таким образом, манипуляции пространственно-временными феноменами становятся актами индивидуального творчества, самонаблюдения, интроспекции. В «Чайке по имени Джонатан Ливингстон» альтернативные миры («Истины») воспринимались как воплощение демиургического потенциала, заложенного в каждом субъекте, но осмыслились как параллельные в полном смысле этого слова. В более поздних произведениях Баха говорится о множественности реальностей, но, скорее, в метафорическом смысле, поскольку существование параллельных миров автором отрицается. Мир един, хотя и распадается на отдельные измерения и потенциальные возможности развития. Всё, что существует, по Баху, – воплощения Абсолюта, называемого по-разному («Есть» (Is), «Жизнь», «Закон», «Любовь»), но никогда не

именуемого «Богом». «Закон», по Баху, не влияет на развитие мира; он Есть, и знает только о том, что он Есть, и не является активной субстанцией, воздействующей на человеческую жизнь. Это положение подробно обосновывается в диалоге Ричарда с Дикки – с самим собой, долгое время запертым девятилетним ребёнком, которому он же, выросший, рассказывает о своём опыте («Бегство от безопасности»). Ричард и Дикки отрицают существование Бога, повторяя ницшеанскую метафору: Бог был убит священником. Абсолют не всемогущ (а стало быть, и не является Богом), и это решает вопрос теодицеи: ведь и сам человек отвечает за все события своей жизни – позитивные и негативные (этой дихотомии для Абсолюта не существует).

«Бегство от безопасности» – наиболее сложное произведение Баха с точки зрения метафоричности и нарративной техники. Центральной категорией выступает память, которая чужда всякой линейности: время и память (результат его существования) – продукты воображения, с которыми герой романа (автобиографичного, как и большинство книг Баха) может свободно играть. Память становится областью постоянной реинтерпретации, творческого домысливания: ведь любые события прошлого могут быть изменены в любой момент.

Р. Бах переосмысливает традиционные философские категории, достигая почти полного слияния гносеологии с онтологией: бытие тождественно познанию (сводимому к самопознанию), а познание тождественно акту воображения.

### **Шарль Бодлер глазами Стефана Георге (о переводах «Цветов Зла»)**

Завалишина Екатерина Алексеевна

*Студентка Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова,  
Москва, Россия*

В 1890-е гг., когда Ст. Георге начинает свой литературный путь, ситуация в немецкой литературе его категорически не удовлетворяет: современную ему поэзию он считает вторичной, а единственной альтернативой засилью литературного эпигонства видится натурализм. Имя Бодлера уже известно в немецкоязычной литературной среде, но оценка его творчества весьма неоднозначна: в различных критических эссе он фигурирует то как парнасец, то как натуралист, называют его и романтиком. В поисках нового поэтического метода Георге отправляется во Францию: еще с юности его занимает идея создания «искусственного», «своего» языка и теперь он стремится к ее осуществлению. В Париже поэт знакомится с Сен-Полем Ру, который вводит его в круг С. Малларме. Благодаря последнему Георге узнает творчество Бодлера и начинает переводить его стихи.

Известно, что Георге перевел не все стихотворения книги «Цветы Зла», некоторые из них были им сознательно опущены. В бодлеровской эстетике Георге отталкивает любовь к болезненному, тлетворному, телесному. Отторжением соответствующих образов и мотивов и обусловлен выбор Георге стихотворений для перевода и некоторые намеренные неточности самих переводов. Смысл работы над переводом заключался, как пишет Георге в предисловии к своей версии «Цветов Зла», в удовлетворении «чистой радости от создания форм». Закономерно, что в первую очередь Георге пытается воссоздать на родном языке музыку и ритмику чужого языка.

Характерный пример – перевод Георге стихотворения «Идеал» (L'idéal) - «Das Urbild». Георге называет свои «Цветы Зла» «переложениями», что подразумевает простор для интерпретации бодлеровского текста. Если сравнить оригинал с переводом, то можно отметить несколько ключевых моментов. Во-первых, стихотворение Георге называется иначе: не «идеал», а «прообраз». В отличие от оригинала язык перевода менее конкретен, даже обезличен. Например, в первом стихе Бодлер говорит о «красотках», называя их как «испорченными произведениями» больного времени. Георге пишет о красоте «нарисованных групп» как об «итоге» времени. Бодлер, скорее, говорит в своем стихотворении о носителях того или иного

качества, о воплощенных признаках современного века, Георге – о самом качестве и о духе времени. Интересно сравнить концы первых строф. У Бодлера: «Qui sauront satisfaire un coeur comme le mien», у Георге - «Was meinem sinn befriedigung verleiht». Образ сердца является чем-то более натуралистическим и конкретным, нежели георгиевское «sinn», которое может обозначать чьи-то мысли, разумение, душу. Во второй строфе вместо первого лица оригинала используется обобщенно-личное «ты», риторическое обращение к Гаварни опущено. «Хлорозы» как весьма натуралистический образ, символизирующий болезненность, испорченность, заявленные уже в предыдущей строфе, заменены на атрибут «бесцветные», а «красотки госпиталя» в переводе Георге становятся нейтральными «образами». Интересно отметить нарушение в переводе оригинального синтаксиса. У Бодлера сочетание «поэт хлорозов» служит риторическим обращением, синтаксически – косвенным дополнением, а «его труппа щечечущих красоток госпиталя» – прямым дополнением. Георге объединяет два образа в одном прямом дополнении, пренебрегая риторикой оригинала: «поэт хлорозов» выступает и обращением, и качеством художника, а «бесцветные...образы» оказываются результатом его творчества. Георге словно трансформирует «кого» во «что». В третьем стихе высказывание Бодлера является субъективным: лирический субъект не может найти идеала в действительности. Высказывание Георге, напротив, претендует на объективность: «Nicht eine unter diesen bleichen rosen/ Ist ähnlich meinem roten ideal». Итак, в первом случае речь идет о невозможности найти свой идеал, во втором – об отсутствии идеала в действительности. В третьей строфе ставится проблема времени: «Ce qu'il faut à ce coeur profond comme un abîme, / C'est vous, Lady Macbeth». У Бодлера действие желательно, необходимо, но, поскольку оно лишь ожидаемо, то отсылает к будущему. Наоборот, у Георге действие совершается в настоящем времени: «Zu meinem abgrunds-tiefen herzen sprechen / Nur Lady Macbeth». Более того, это не желание и не субъективное впечатление говорящего, а некий факт. Меняется и смысловой акцент, выражающийся на уровне синтаксиса: у Бодлера акцентируется сравнение - «сердце, глубокое, как пропасть», в соединении с мотивом отчаяния оно подчеркивает страстное стремление к идеалу. В немецком тексте смысловой акцент падает на глагол «говорят», тем самым как бы регистрируется уже свершившееся действие. Сравнительный оборот как нечто самостоятельное сужается до прилагательного. Четвертая строфа подтверждает уже обозначенный прием: в бодлеровском тексте лишь обсуждаются желания героя, возможные воплощения его идеала – это может быть и леди Макбет, и тень Эсхила, и «великая Ночь». В тексте Георге эти трое говорят с лирическим «я». Бодлера отличает конкретика (ночь как «дочь Микеланджело»), а Георге – некое обобщение (ночь как «порождение Микеланджело»).

Внешне перевод Георге выглядит строгим: сохраняется форма сонета. Восприятие немецкого текста, однако, отличается от восприятия текста французского: свойственные последнему элизии, обилие гласных, мелодичность придают стихотворению ощущение слитности, благодаря которому в тоска лирического «я» по идеалу воспринимается чем-то целенаправленным. Несколько иное впечатление оставляет немецкий перевод, где каждое слово обладает четкими фонетическими границами, где каждое слово самоценно, существует как бы вне других. С другой стороны, аллитерация заставляет многие слова звучать по-новому, включает их в новый смысловой контекст.

Георге пытается воспроизвести метрику бодлеровского текста, преодолевая известную сложность: во французском языке ударение падает всегда на последний слог, в немецком – всегда на разные. Например, у Бодлера рифмуются между собой в первом и третьем стихах chloroses и roses, во втором и четвертом – hôpital и idéal. У Георге – farblosen / rosen и spital / ideal. Слово farblosen употребляется Георге по звуковым соображениям: во французском, в зависимости от того, стоит ли после



конечного согласного еще гласный, получаются разные звуки; этот гласный, хотя и не читается, меняет качество предыдущего согласного и дает небольшой призвук [ə]. Соответственно, французское *chlogoses* весьма точно передается немецким *farbloesen*, где последний гласный ослабляется и практически исчезает вместе с последующим сонорным.

На примере одного стихотворения можно сделать выводы о том, что Георге *учится* у Бодлера, в первую очередь, технике, форме, при этом нередко пренебрегая смысловой точностью. Переводы Бодлера – целый этап в творческой жизни Георге, этап поиска «своего» языка, «чужой своей» формы.

### **Речевые характеристики образов в комедии К.Гольдони «Сумасбродка».**

Ибарбия Анелия Ивановна

*Студентка Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова,  
Москва, Россия*

К.Гольдони называют историком Венеции и реформатором венецианского театра XVIII в. Соединяя комедию дель арте с «комедией характеров», он кардинально меняет облик пьес. Гольдони постепенно проводит задуманную реформу, двигаясь от жёсткого амплуа к богатому характеру. В его комедиях герои начинают взаимодействовать друг с другом, тогда как в комедии дель арте персонажи непосредственно развлекают зрителей. Гольдони постепенно убирает маски, заменяя их героями, но остаются привычные имена слуг, а также Панталоне, Бригелла и т.д. В его комедиях затронуты все сословия, наблюдается особый интерес к героям из народа, подчеркивается равенство людей, независимое от того, к какому классу они принадлежат.

В комедии характеров Гольдони методологически следует Мольеру, постепенно сближая высокую комедию с комедией дель арте. На примере текста ранней пьесы «Сумасбродка» (*La Donna volubile*, 1751) можно проследить, как переосмысляются приемы комедии дель арте, как меняется облик персонажей.

Эта пьеса представляет собой выразительный образец ранней комедии Гольдони, когда действие ещё похоже на «сценарий» комедии дель арте, поскольку почти в каждой сцене есть скандальная острота и курьёз, но, тем не менее, все реплики персонажей прописаны автором. Примечательны речевые характеристики героев, которые заменили собой амплуа масок.

«Сумасбродка» - пример гармоничного сочетания различных диалектов в пьесах Гольдони. Большая часть текста представлена на литературном языке, но речь некоторых мужских персонажей ярко выделена с помощью диалектов. Эти персонажи не просто характеризуются национальными особенностями Венеции, Бергамо, Болоньи, а воплощают разные, но устойчивые типы поведения. Например, отец Розауры Панталоне говорит на венецианском диалекте: это придает ему естественность, живость; диалект создаёт народный колорит и образ эпохи. Речь героя выражает обеспокоенность отца судьбой дочери, хотя иной раз он и сетует на её непостоянство. В комедии дель арте Панталоне - отрицательный персонаж. Гольдони же в принципе отказывается от отрицательных героев. Панталоне в «Сумасбродке», безусловно, положительный герой, а привычная для этого образа способность попадать в дурацкие ситуации определяется взбалмошным характером его дочери, у которой он идёт на поводу: «*Carà fia, el xe un omo ricco de milioni*». Венецианский диалект становится одним из художественных средств для воспроизведения характера и народной среды; он придает речи Панталоне мягкость, особую изысканность, но и наивность, простоватость.

Болонский доктор представлен отцом Флориндо. Он, так же как и Панталоне, очень относительно соответствует своему амплуа, поскольку его цель – выгодно женить сына. Его речь характеризуется деловитостью, предприимчивостью.

Главная героиня Розаура оказывается с одной стороны взбалмошной, вспыльчивой, с другой стороны, готова покориться воле отца. С подругами она ведёт себя непоследовательно: то души в них не чаёт, то отказывается их принять, но при этом наивно проговаривается о своих затеях с женихами и, в результате, оказывается в проигрыше. Подруги используют её откровенность в своих целях. Со служанками Розаура позволяет себе разговаривать грубо, несдержанно, чего не допускает в речах с людьми одного с ней сословия. Но именно столь различное поведение и помогает быть Розауре разнообразной, живой. Она совершенно не похожа на Влюбленную из комедии дель арте, выходит за рамки этой маски: речь ее теряет сдержанность, изысканность, порой проскальзывают простонародные словечки: «Tieni questo bel cencio» [Goldoni] Розаура позволяет себе довольно резко разговаривать с отцом и с Дианой; с потенциальными женихами она часто не выдерживает дипломатичного тона, ее поведение не соответствует тем правилам, которые приняты в данном обществе. Порой она не может разобраться сама с собой, со своими чувствами. От одной крайности Розаура переходит к другой и, в итоге, оказывается ни с чем. Розаура символизирует переменчивость женского нрава, но делает это бесконтрольно и сама не знает, чего хочет. Другие женские персонажи более последовательны в своих желаниях и поведении.

Характер Бригеллы, слуги Панталоне – полная противоположность характеру хозяина. У этого блюдущего свою выгоду человека речь пестрит диалектными и разговорными выражениями, она спонтанна, завораживает. Обе служанки, Кораллина и Коломбина, оказываются околдованными его словами, их ритмом. Бригелла всегда знает, какую с кем надо держать дистанцию в разговоре, как говорить. Если перед ним господина, то его речь становится почтительней, изысканней; если же это люди одного с ним положения, то он позволяет себе использовать всю гамму простонародного, живого языка. Бригелла говорит на бергамском диалекте, это придает его речи некую отрывистость, резкость, плутоватость (которая проявляется в истории с цехином и обманом двух служанок).

Речи Ансельмо, купца, раскрывают его тяжелый характер, властный нрав и нелюдимость. Его речь несуразна, порой глупа и полна общих мест, которые он вставляет к месту и не к месту. Обращаясь к Розауре, своей невесте, он разговаривает с ней в недопустимом для воспитанного человека тоне; создается ощущение, будто он торгуется с ней и ее отцом, а не приехал свататься. По речам Ансельмо можно судить о его ограниченности, неумении вести себя в обществе.

Розаура остаётся без жениха и раскаивается в своей взбалмошности, а её подруги и сестра Диана ведут себя осмотрительно и устраивают свою судьбу. Героини «Сумасбродки» ещё не так разнообразны, как в следующих комедиях Гольдони, но уже и в этой пьесе именно женские персонажи развивают действие.

### **«Игра с неигривыми целями»: серьёзные концепты в творчестве Джона Донна**

Камаева Анна Леонидовна

*Студентка филиала Московского государственного университета имени М.В.  
Ломоносова, Баку, Азербайджан*

Концепт у английских поэтов-метафизиков – это особый вид метафоры, вбирающий в себя целую цепь смыслов, развивающийся от более простых сравнений к более сложным. Ученые-литературоведы и литературные критики считают концепт игрой слов, особой формой остроумия, глубокой шуткой. Говоря о концепте, нельзя упускать из вида и понимание его как головоломки, остроумной словесной фигуры, сближающей разные понятия. Понимание этого приема является необходимым инструментом для правильного прочтения поэзии метафизиков. Остроумие – это

способность использовать и понимать концепт (орудие передачи поэтом читателю некоей анаграммы).

В шестом сонете своих «Священных сонетов» Донн, прибегая к изысканным сравнениям, описывает собственную смерть, говорит о плоти, временной оболочке души, которая пришла из земли и в землю уйдет. В седьмом сонете Донн пишет о Судном дне, как о приходе новой реальности, где смерти не будет.

«Гимн Господу, Господу моему, написанный во время болезни» (Hymn to God, My God in My Sickness) - последнее стихотворение Донна, написанное им за восемь дней до смерти. В гимне видно, что поэт уже готов в встрече с Богом, говоря о том, что смерть – лишь нулевой меридиан – условная точка, придуманная людьми. «Вечерня в день Св. Люции» (A Nocturnal upon Saint Lucy's Day) – аллегорическое стихотворение, связка концептов, написанное на смерть любимой жены. День святой Люции, имя которой означает «свет», является самым коротким днем в году. Донн говорит о несправедливости мира, отнимающего жизнь у любимой. «Растворение» (The Dissolution) - любовно-философское стихотворение о смерти любимой, которая после смерти превращается в своего возлюбленного – поэта. Здесь можно усмотреть алхимическую символику и отсылки к трудам Гераклита.

В ходе исследования поэзии метафизиков (в данном случае - лирики Донна) можно прийти к выводу, что концепты тесно связаны с аллюзиями на Св.Писание и алхимическую образность, широко распространенную в начале XVII в. Концепт—несмотря на свою игровую (в смысле «игра ума») основу — используется Донном и в самых серьезных целях, в частности — при раскрытии темы смерти.

### **«Годви» Клеменса Брентано как роман о романе**

Кашафутдинова Зоя Мансуровна

*Аспирантка Пермского государственного университета им. А.М.Горького., Пермь, Россия*

К.Брентано при создании своего романа «Годви» делает попытку отказаться от всего предшествующего литературного опыта, но всё же невольно подражает гётевской традиции романа воспитания («Годы учения Вильгельма Мейстера»). Жанровая доминанта «Годви» – «одичалый», «взбесившийся» («ein verwilderter Roman»), как называет его сам автор, то есть разрушающий меру и гармонию, ломающий стереотип жанра, «новый» роман. Возникает довольно своеобразный жанровый «коллаж». Признаки таких жанровых форм, как роман о романе, роман о художнике, роман в письмах, путевые заметки и проч. позволяют назвать «Годви» в некоторой степени экспериментальным романом полижанровой структуры, что раскрывает новые пластические возможности жанра романа в целом.

Бесспорно, что главный герой произведения – тот, именем которого оно названо. Но любопытно выявить в «Годви» черты жанра «романа о романе». При таком подходе к анализу произведения на первый план выступает еще один ведущий персонаж – Мария, с которым мы знакомимся только во второй части романа. Выясняется, что первая часть, представляющая собой переписку героев между собой – это труд Марии, которому доверил работу по собранию отдельных писем в единое целое Рёмер. Результат не удовлетворил заказчика и единственный шанс вернуть репутацию – написание второго тома романа, создание которого и разворачивается перед читателем во второй части.

Наличествуют стабильные жанровые принципы (по И.В. Сусловой): «особый сюжет – история писания романа, герой – романист в процессе романного творчества, особый тип композиции – бесконечная композиция» [Сулова: 45]. Сюжет второй части действительно описывает время, проведенное Марией у Годви, события, произошедшие за этот краткий период, переданы беседы героев, рассказы Годви о недавнем прошлом, а также сам процесс творчества и его результат.

Само создание романа подано не как творческий, но скорее как механический процесс, как переписывание рукописей и их расположение в определенной логической последовательности. Это явление также обусловлено законом жанра, природа творчества двусоставна и наряду с его *трансцендентной* сущностью есть и другая сторона процесса создания романа – *бытовая*: ««Роман о романе» обращается к «ремесленным» секретам, рутине писательского труда, не всегда пристойной изнанке» [Бочкарева: 15–16]. В предисловии ко второй части мы узнаем историю создания первой, где Ремер обращается к Марии со следующей просьбой: «Mein lieber Maria, dies ist ein Briefwechsel zwischen sehr edlen und intressanten Menschen, er enthält auch einen Theil meiner Lebensgeschichte <...>. Zu gleicher Zeit bitte ich Sie den Versuch zu machen, diese Briefe nach dem Faden, den ich Ihnen geben will, zu reihen, und hie und da zu ändern, damit mehr Einheit hinein kömmt» [Brentano: 254] («Мой дорогой Мария, перед вами переписка весьма благородных и интересных людей, в ней есть часть и моей биографии <...>. В то же время я прошу Вас попытаться расположить эти письма согласно той логике, которую я Вам укажу, внося некоторые изменения, чтобы придать им большее единство») (*Зд. и далее перевод наш. – З.К.*). Во второй части документы с историей своей семьи были предоставлены Марии Годви, равно как и устные рассказы о своей судьбе.

Герой–романист Мария дает яркое образное сравнение своего жребия и нелегкой задачи написания второй части с легким суденышком в бушующем море, предрекая вместе с тем и свой конец: «Der Leser wird hieraus sehen, wie mühsam mir dieser zweite Theil wird <...>. Ich habe mich auf einem schwachen Bote auf das unabsehbare Meer gewagt, und treibe den Wellen überlassen hin. O ihr wenigen Herzen, die ihr liebevoll an mir hängt, ihr seht mich ohne Mast und Steuer auf gutes Glück hinaustreiben, und ich werde euch nimmer danken können, schon regen sich die Lüfte von allen Seiten, die Wellen bewegen sich, und ich werde in meinem kleinen Kahne wohl zu Grunde gehen!» [Brentano: 255] («Читатель увидит, как дорого обойдется мне вторая часть <...>. Я отважился выйти в бескрайнее море на легком суденышке и плыву, предоставленный воле волн. О, вы, те немногие сердца, сочувствующие мне, вы видите, как я плыву наудачу без мачты и руля, но я никогда не смогу отблагодарить вас, уже ветры надвигаются со всех сторон, море волнуется, и я в своем маленьком суденышке, вероятно, пойду ко дну»).

Романист умирает, не завершив роман, но и после его смерти роман продолжает жить, герой и автор романа меняются местами, Годви пишет о своей жизни и о смерти Марии и становится соавтором произведения. Таким образом трансформируется и преодолевается мотив творческого бессилия.

#### *Литература*

- Бочкарева Н.С., Сулова И.В. Роман о романе: преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литератур 20-х годов XX века). Пермь, 2010.  
Сулова И.В. Национальное начало французского и русского «романа о романе» 20-х гг. XX в. // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе. Пермь, 2005. С.44–50.  
Brentano C. Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwildeter Roman. Stuttgart, 2007.

### **Тема греха и воздаяния в галисийских романах**

Коконова Виктория Борисовна

*Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия*

Галисийские романсы начали собирать ещё в XIX в., но ничтожно малая часть собранного материала публиковалась. Сборник «Romanceiro en lingua galega», изданный в 2002 г. уникален, потому что в него вошли как тексты, собранные в XIX в., так и результаты фольклорных экспедиций, которые начали организовывать в 1980 г.

Романсы, представленные в этом сборнике, свидетельствуют о том, что народная память сохранила и донесла до современности средневековые представления о мире.

Важное место занимает в них тема греха и воздаяния. Мысль о Страшном Суде неотступно преследовала средневекового человека. Душа не просто вечна и никогда не умрёт – она будет вечно страдать, вдыхая адский смрад и терпя физические мучения, или вечно блаженствовать в раю с ангелами и святыми и созерцать Бога во славе. В католичестве появляется и промежуточное состояние – чистилище, где грешные души имеют возможность искупить свою вину.

Человек мыслил себя частью крещёного мира, поэтому ощущал непосредственную связь между собой и другими людьми, как живыми, так и умершими. Поэтому частыми героями этих романсов являются души, которые приходят в мир живых с того света, чтобы попросить о помощи.

Такая связь между живыми и мёртвыми показана в романсе «A alma en pena». Душа только что умершего человека совершает паломничество в Сантьяго-де-Компостела, чтобы испросить себе прощение. По дороге она встречает путника, которого просит помочь ей найти правильный путь. Когда она умирала, в доме все спали, и теперь она не знает, куда ей идти: «*iba un alma dando gritos, que o camiño non certaba*». Как следует из текста романса, найти дорогу душе может помочь либо праведно прожитая жизнь, либо помощь ближнего. Сострадательный путник зажигает ей свечи, чтобы она смогла вернуться в церковь, откуда уже выносят тело. Так он спасает не только заблудшую душу, но и свою собственную.

Ещё одним характерным примером связи, существующей между членами Церкви Христовой, является романс «O cordon do demo», в котором человек, поддавшись искушению чёрта, убивает жену и новорожденного сына. Убийцу спасает от власти адских сил Дева Мария, которая «нейтрализует» грех, воскресив мать и ребёнка. Она прощает убийцу только потому, что жена его была праведной женщиной, а грех он совершил из-за козней дьявола.

Кроме чёрта в роли искусительницы может выступать и грешная душа. Так происходит в романсе «A lavandeira». Лунной ночью женщина стирает у реки и поёт песню, обращённую к девушке, которая проходит мимо, возвращаясь с мельницы. Та просит помочь ей отжать простыни, которые стирает. Вместо ответа девушка осеняет себя крестным знаменем и призывает на помощь святых и Деву Марию. Тогда призрак исчезает и там, где были её простыни, остаются лужи крови.

Словарь галисийской демонологии [Lavandeiras] говорит о том, что встретить стирающую женщину ночью у реки считается дурным знаком. Это души женщин, умерших при родах, или тех, кто пытался сделать аборт, или матерей, чьи дети умерли без крещения. Таким образом, женщина из этого романса, стремится завлечь девушку, чтобы разделить с ней свой грех.

Другой причиной появления души может быть желание рассказать о том, какой участи она удостоилась в мире ином. Так поступает героиня романса «O quintado e a aragición da namorada morta», которая попала в ад за то, что думала, умирая, не о Боге, а о своём возлюбленном: «*O día da miña morte mal día che foi por min//por olvidarme de Dios e por membrarme de ti*». Девушка навсегда оставлена Богом, потому что предпочла вечную любовь временной.

Но даже в этом случае у средневекового человека остаётся надежда на спасение, которая связывается не с заступничеством святых, а с потомками. Например, дочка может искупить грех матери праведной жизнью.

И всё же мысль о карающем Боге преобладала в средневековом сознании. Поэтому грех наказывается сразу же после его совершения внезапной смертью, которая считалась позорной и свидетельствовала о греховности умершего.

Так, в романсе «As dúas irmás» богатая и тщеславная Альдонса отказывает своей сестре Альдине в куске хлеба. Этим поступком богатая сестра наносит оскорбление

Богу, что символически показано в сцене ужина. Когда муж Альдонсы режет хлеб (тело Христово), из него льётся кровь: «*Comeza a cortar de un pan, gotas de sangre vertía, // comeza a cortar do outro, inda máis sangue corría*».

Набожная Альдина умирает от голода, но её смерть - смерть праведницы, что подчёркивается тем, что вокруг неё находятся ангелы, и попадает в рай, а жадная Альдонса наказана смертью. Она повесилась, а значит, как самоубийца, попадёт в ад. Подчёркивается, что каждой сестре Бог воздал по заслугам: «*O dote dunha e mais outra foron por peso e medida*».

Внезапно умирает и Сильвана, героиня романа «O conde Alarcos», которая, чтобы выйти замуж за графа, приказывает тому убить собственную жену. А в доказательство принести её голову в золотой чаше. Сильвана умирает, потому что хотела разбить семью, то есть домашнюю церковь, которая находится под непосредственной защитой Бога и Девы Марии.

О том, что из себя представляют рай и ад, куда души попадают после смерти, из текстов этих романов получить представление сложно. Если о первом вообще ничего не говорится, то второй представляет собой тёмное место, где горят свечи, а за грешниками следят адские собаки. В аду также выделяется лимб, где ждут второго пришествия некрещёные младенцы.

Таким образом, после смерти Бог воздаст каждому по заслугам, и человек может полагаться только на правильно прожитую жизнь, потому что божественная справедливость неподкупна. Только праведники спасутся, а грешники будут гореть в аду. Надежда на спасение осуждённых связана лишь с заступничеством Девы Марии и добрыми делами, совершаемыми на земле близкими умерших.

*Литература*

Lavandeiras// Dicionario do Imaxinario //

<http://www.galiciaencantada.com/dentro.asp?c=50&id=1565&n=lavandeiras>

### **Микродинамика смыслообразования в произведении Генри Дэвида Торо «Уолден, или Жизнь в Лесу»: метаметафора и ее особенности**

Кузьмичев Арсений Игоревич

*Студент Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва,  
Россия*

Торо рассматривал уолденский эксперимент (1845-1847) как важную стадию в становлении собственной личности: он дистанцировался от общества, чтобы найти новую опору в жизни, сформировать свое видение мира, освободиться от навязчивого влияния Р. У. Эмерсона, иными словами, он хотел жить «осознанно и самостоятельно». В предшествующие годы он был всего лишь одним из учеников Эмерсона, живым воплощением его идей: доверия к себе, самопознания, самосовершенствования и духовного единения человека и Бога через взаимодействие с окружающим миром. Однако охлаждение отношений с Эмерсоном, (окончательный разрыв наступил в 1850 г.), поставило Торо перед необходимостью выработать самостоятельный взгляд на жизнь и новый язык, способный адекватно отобразить его новое мироощущение. Отталкиваясь от стиля и мироощущения Эмерсона, для которого за каждым природным явлением стояло явление духовного порядка, Торо создает свой собственный язык – одновременно поэтический и непоэтический.

Язык «Уолдена» нарочито прост и нехудожествен. Подобный эффект достигается за счет отсутствия явных «литературных» деталей. Однако, если принять рикеровскую трактовку хестлеровского понимания тезиса об иконичности знака («...вербальный иконический знак — это слияние смысла и ощущения; это тоже жесткий объект... — таковым становится язык, освобожденный от референтной функции и явившийся в своей замкнутости, представляя лишь имманентно присущий ему опыт» [Рикер:447]), то текст «Уолдена» можно представить как созданный Торо поток сменяющихся друг

друга метафорических («The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another» [Lakoff, Johnson:5].) образов, интуитивно связанных с вербальным смыслом текста («видеть как» по Л.Витгенштейну; «Видеть как» — это интуитивное отношение, удерживающее вместе смысл и образ» [Рикер:450]).

При ближайшем рассмотрении оказывается, что данный поток образов легко делится на организованные трехчастные структуры – метаметафоры. Под «метаметафорой» следует понимать синтез физического и метафизического метафорических образов одного объекта, произошедший при помощи некоторого физического действия, которое уничтожило дистанцию между физическим и метафизическим (что не дает возможность сформироваться оппозиции «телесное-духовное»), позволило им наложиться друг на друга и создать третий образ, являющийся суммой качеств двух предыдущих. Синтез возникает благодаря двум элементам: актанту и реципиенту.. В роли актанта могут выступать купальщик, водомерки, ласточки сам автор... Реципиент – всегда Торо. В некоторых случаях актант и реципиент могут быть одним действующим лицом (например, Торо, поедающий чернику), но чаще они представлены разными субъектами.

Физический образ создается при помощи диафорического соположения фактических деталей: глубины пруда, чистоты воды и пр. Метафизический – при помощи распространения значения указанных физических деталей посредством сравнения (эпифоры): физические характеристики сменяются переносными: буквальная чистота воды пруда – небесная чистота оного. Затем в действие вступает актант: купальщик входит в воду, и под ее воздействием его тело причудливо деформируется («... a clear and deep green well, half a mile long and a mile and three quarters in circumference...»). Фактически, он пребывает в двух прудах одновременно (поскольку в обыкновенном, «физическом» пруду подобная трансформация была бы невозможна). Реципиент-Торо беспристрастно фиксирует все происходящее.

Метаметафоры Торо обладают двумя важными свойствами: «потоковостью» и экспериментальностью.

«Потоковость» прозы Торо выражается в непрерывности, всеохватности и динамичности образов: они транслируются автором с целью воздействовать на все чувства читателя, фактически, низвергаются в его сознание. Поток также выступает в качестве соединительного звена между Торо, «Уолденом» и читателем, устанавливается прямая связь.

Поскольку в метаметафоре метафизический образ накладывается на физический, между ними возникает устойчивая связь, благодаря которой актант (через физическое действие) может воздействовать сразу на оба образа (купальщик входит в воды как физического, так и метафизического Уолдена и т.п.). По сути, физическое действие (в заданных Торо координатах) дает актанту возможность взаимодействовать с идеальным через материальный мир. Торо постоянно с этим экспериментирует. «Уолден» представляет собой цепь наблюдений и опытов Торо над окрестностями Уолденского пруда.

Что есть опыт/эксперимент? Эксперимент – моделирование ситуации (при помощи физического действия) с целью познания. А для познания необходим познающий (тот самый реципиент), тот, кто наблюдает за экспериментом и регистрирует ход опыта и полученные результаты. Главное свойство эксперимента – повторяемость. Ученые записывают ход эксперимента затем, чтобы потом другие могли повторить за ними этот опыт и прийти к максимально сходным результатам. Торо нашел уникальную форму, позволяющую ему почти без помех передать свои ощущения и мысли читателям; он аккумулировал древнее свойство литературы: повторное происхождение событий по мере прочтения.

Метаметафору можно уподобить линзе, при помощи которой Торо фокусирует и направляет поток произведенных им образов прямо в сознание читателя, создавая

между ним и собой устойчивую и, потенциально, бесконечно воспроизводящуюся связь, благодаря которой ему удается транслировать свое собственное видение мира.

*Литература*

*Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. London, 2003*

*Рикер П. Живая метафора // Теория Метафоры. М., 1990*

**Мотив Замка в австрийской литературе**

Курова-Чернавина Надежда Сергеевна

*Студентка Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова,  
Москва, Россия*

Одним из важных топонимов, создающих основу для понимания австрийского мировоззрения и культуры, является образ Замка. Австрийская литература по традиции тяготеет к этому символу. Он появлялся, например, у Франца Грильпарцера: именно в стенах Замка разворачивались в его произведениях национальные конфликты и личные драмы правителей Австрийской империи и их антагонистов («Величие и падение короля Оттокара», 1825; «Верный слуга своего господина», 1828). В эпоху романтизма Замок становился площадкой для масштабных исторических событий, одновременно обозначая при этом частное пространство, зачастую идиллическое и стоящее вне политики – в произведениях Мари фон Эбнер-Эшенбах (Сборник рассказов «О деревнях и замках», 1883), Адальберта Штифтера («Бабье лето», 1857); позднее в романах Фердинанда фон Заара («Замок Костепнитц», 1892) и Франца Набля. Замок представляет собой упорядоченную иерархию, строгую систему ценностей, организующую всё окружающее пространство. Огромное внимание при этом уделяется противопоставлению личной свободы индивидуума (в том числе свободы принятия решения) и слепого подчинения установленным нормам (Ф. Набль «Ёдхоф», 1911).

В XX веке образ Замка приобретает значение персонажа, наделенного рядом черт. В одноименном романе Франца Кафки (1926) Замок, согласно одной из интерпретаций, – это символ австрийской монархии; своего рода симулякр, непостижимый для обычного человека, имеющий свою особую форму, за которой, возможно, кроется пустота. Само его существование иллюзорно, а законы и строгие регламентации, которые Замок распространяет вокруг себя, не предполагают никаких позитивных действий.

Таким предстает Замок и в произведениях: Альфреда Кубинга, Роберта Музиля, Фритца фон Германовски-Орландо и других писателей. Но после распада Австро-Венгрии, а затем - второй мировой войны этот образ переосмысливается: если для старшего поколения характерно стремление перенести монархию из уже несуществующей действительности в мир эстетики, то младшее, напротив, своей целью ставит последовательное разрушение всяческих воспоминаний о былом могуществе, поскольку последние мешают развиваться новому самосознанию и зарождению новой австрийской идентичности.

Так, в романах Альберта Париса Гютерсло «Солнце и луна» (1962) и Франца Тумлера «Замок в Австрии» (1953) Замок превращается в метафору национального возрождения: заброшенный, разоренный и постепенно разрушающийся, он нуждается в новом порядке, как бывшая империя нуждается в новой государственной форме.

В романе Томаса Бернхарда «Помешательство» (1967) Замок является не только метафорой косности Австрии и её имперского самосознания, но еще и частным пространством, позволяющим человеку отгородиться от остального мира. Не только добровольное самозаточение в Замке как в своеобразном аналоге Башни из слоновой кости, но даже и сама дорога к замку может привести к саморазрушению личности и помешательству.

В творчестве современной австрийской писательницы Марианны Грубер мотив Замка играет особую роль. В её рассказе «Преграда» (1986) Замок становится



желанным и достигаемым объектом только в параллельной действительности (в компьютерной игре и во сне), хотя в реальности добраться до него невозможно. Между реальностью и мечтой стоит непреодолимое препятствие под названием «жизнь». В романе «Промежуточная станция» (1986) пространство сфокусировано вокруг Учреждения, которое определяет дальнейшую жизнь каждого человека». Замок превращается в государство, сущность которого «превышает представления обычного гражданина» («Учреждение такое огромное...и каждый раз, когда приходишь сюда, оно выглядит иначе» [Грубер: 31]). Учреждение – лишь одно из конкретных проявлений общего образа тоталитарного и всеохватывающего Замка («Отныне инструкции, которые даёт Учреждение, определяют Вашу дальнейшую жизнь. Всё, что полезно Учреждению, полезно и Вам» [Грубер: 13]).

Убеждение, что «люди должны быть лишь добропорядочными гражданами», Марианна Грубер развенчивает в романе «В Замке» (2004), представляющем своего рода продолжение романа Франца Кафки. Писательница переводит Замок из образа призрака, маячащего на горе, в реально существующий объект – он достижим. Но когда главный герой, Йозеф К., до него добирается, выясняется, что всё «учреждение» переезжает, а вместе с ним переселяется и вся деревня. Она не может существовать самостоятельно, ведь Замок задает порядок, определяет ход событий и «даёт право» на существование людей («...не потерял тот, кому Замок даёт имя» [Gruber: 116]). Это не просто символ тоталитаризма, монархии или косности, а организующий и упорядочивающий центр. В некотором смысле, по словам одного из персонажей, Замок является таким же «лабиринтом для чужака» [Gruber: 26], как чужая культура – призрачным, едва достижимым, неуловимым.

В современной австрийской литературе символика Замка может рассматриваться на двух уровнях: первый уровень – семиотический, внешний, второй – внутренний, психологический. С точки зрения семиотики, сам Замок очерчивает в романе некое пространство. В основном это замок эпохи барокко, ассоциирующийся у читателя с расцветом Австрийской империи и её государственности, за которым следует упадок и распад. Поэтому не удивительно, что в современных романах Замки зачастую попадают в руки наследников уже в опустошенном и покинутом виде. На внутреннем, психологическом уровне четко прослеживается проблема самоопределения и зарождения новой австрийской идентичности, свободной от имперского сознания и старых порядков, которые неизбежно приведут либо к гибели, либо к безумию персонажа. Закрытый мир старинных Замков со своими тоталитарными порядками должен уйти и освободить пространство для новой жизни («Это не первый Замок, но, вероятно, уже последний» [Gruber: 76]).

#### *Литература*

*Грубер, Марианна.* Промежуточная станция. СПб, 1995.

*Gruber, Marianne.* Ins Schloss. Innsbruck-Wien, 2004.

### **Восточные мотивы в английской публицистике раннего Просвещения (на примере эссе журнала «Опекун»)**

Лучинина Полина Юрьевна

*Студентка Вятского государственного гуманитарного университета*

Поиски новых форм и средств выражения просветительских идей начала XVIII столетия, а также исторически и культурно обусловленный интерес европейской общественности к странам Востока побудили английских публицистов обратиться к жанру восточного очерка.

Мотивы «восточных» сказок, необычайно популярных в связи с трудами французских востоковедов, получили развитие в рамках нового для английской литературы раннего Просвещения жанра сатирико-нравоучительного эссе. Первыми подобными опытами были очерки-эссе, опубликованные в английских периодических

изданиях: «Болтун» (The Tatler, 1709-1711), «Зритель» (The Spectator, 1711-1712) и «Опекун» (The Guardian, 1713) Ричарда Стила и Джозефа Аддисона [Елистратова: 36].

Одной из ранних публицистических работ, посвященных восточной тематике, стало эссе Джозефа Аддисона (The Tatler, №133, 1709), в котором сравниваются восточные и западные этносы по склонности их к молчаливости (Silence). Если живость ума и эмоциональность одних народов обусловлена геополитическим положением их государств, то для других этнических общностей молчание является своеобразным ритуалом (a Religious Exercise) [Addison, 74-77]. Так английским эссеистом предпринята попытка объяснить английской общественности объективные духовные различия полярных наций.

Если авторы первых ориентальных очерков-эссе констатировали факт очевидных различий менталитета восточного и западного человека или устанавливали причины конфликта культур, то по мере расширения знаний европейцев об экзотических странах в русле гуманистической просветительской мысли публицисты стали предлагать способы преодоления этнических несоответствий.

По мнению Джорджа Беркли (The Guardian, №126), европейцам необходимо понять, что если на Земле восточные и западные народы разобщены, то на другой планете они окажутся в близком родстве, так как принадлежат к единой «расе» - человечеству («...are linked by an imperceptible chain to every individual by the human race»). Английский философ-просветитель предлагает англичанам если не полюбить другие народы, то сделать шаг к толерантности [Berkeley: 119].

В восточных очерках публицисты применяли художественную деталь для обозначения культурно-исторических реалий. Так, например, в 96-м выпуске «Опекуна» Аддисон обращается к «восточной» художественной детали, упоминая одну из особенностей системы государственного управления в Китайской империи - традицию дарования титулов. Как просветителя, автора волнуют проблемы частного интереса, свободы личности в восточном государстве, так словосочетание «китайский император» (Emperor of China) превращается в собирательный образ - символ «пожизненного» лишения, ограничения свободы [Addison: 107-108].

В композицию некоторых ориентальных эссе была включена «восточная» повесть как вставной эпизод. Один из восточных очерков Аддисона (The Guardian, №162), обозначивший проблему обходительности, любезности (complaisance), содержит фрагмент «Рассказа о шестом брате цирюльника» из «Тысячи и одной ночи» [Galland; 332-339] - своеобразную дидактическую «иллюстрацию» к случаю возмутительного для рассказчика проявления непочтительности эсквайра по отношению к своим кузинам [Addison; 163-165].

В английских ориентальных очерках начала XVIII в. могли совмещаться различные формы реализации «восточных» мотивов.

Например, гуманистический пафос очерка Александра Поупа (The Guardian, №61) усугубляется одновременным использованием художественной детали, аллюзии и вставного эпизода ориентальной направленности. Автор упоминает о характерной для турецкой культуры традиции почитания птиц, ссылаясь на арабского ученого, считавшего, что только Природа может воспитать в человеке добродетельного философа, и приводит индийскую басню Пильпая (Бидпая) о путнике и гадюке, наказанной за свою черную неблагодарность [Pope; 33-37].

Некоторые работы английских публицистов могли быть осмыслены и как «самостоятельные» ориентальные произведения. В этом случае они представляли собой стилизации или мистификации восточных текстов.

Подобным опытом может считаться очерк Аддисона, посвященный теме судьбы, «хозяином» которой становится просвещенный человек – персидский врач, искусство которого позволило обмануть монарха во имя счастья его дочери (The Guardian, №167). В первых строках автор сообщает, что текст очерка – опубликованный им впервые

перевод фрагмента арабской рукописи, и обозначает его жанр, указывая на сходство эссе с «восточной сказкой» ('has very much the turn of an oriental tale') [Addison: 168]. Ориентальная природа жанра проявилась в соответствующей сюжетной направленности и в стилистическом своеобразии (онимическая, книжная лексика, слова с восточной этимологией; метафоричность; детализация событий за счет обилия определений в сложных предложениях) [Addison: 168-171].

Таким образом, английские сатирико-нравоучительные очерки-эссе раннего Просвещения либо косвенно затрагивали восточную тематику, либо представляли собой фрагменты авторских рассуждений, либо это были «самостоятельные» ориентальные произведения, жанр которых получил широкое распространение в английской литературе только во второй половине XVIII в.

#### *Литература*

*Елистратова А.А.* Нравоописательная журналистика. Английская литература XVIII века // История всемирной литературы: В 8 т. М., 1988. Т.5. С.36-38.

*Addison J.* The Works of Joseph Addison in three volumes. N.Y., 1864. Vol.III.

*Berkeley G.* The Attractions of Friendship and Benevolence // The British Essayists: Guardian; with prefaces biographical, historical and critical. №89-176. L., 1827. Vol. XI. P. 118-121.

*Galland A.* Les Mille et une Nuit: Conte Arabes . Revus et corrigés sur l'édition princeps de 1704. Paris, 1866.

*Pope A.* On Cruelty to the Brute Creation – Fable of Pilpay // The British Essayists: Guardian; with prefaces biographical, historical and critic. L., 1794. Vol. X. P. 239-245.

#### **Основные мировоззренческие установки лирики Абрахама Коули.**

Мананкова Анна Александровна

*Аспирантка Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия*

Лирика Абрахама Коули может служить своеобразным компендиумом основополагающих идейных установок эпохи барокко. Не вводя никаких радикальных инноваций ни в формальном, ни в содержательном плане, Коули, тем не менее, со всей полнотой выразил в собственном творчестве мироощущение своего времени. Однако каждый мотив, прозвучавший в его поэзии, несмотря на хрестоматийность, несомненно, несет в себе и некоторые индивидуальные черты, интерпретируется специфическим образом, в чем и проявляется своеобразие художника. Кроме того, даже в этом чрезвычайно широком спектре типично барочных мотивов существует особая градация их значимости: одни настойчиво акцентируются, другие лишь вскользь упоминаются.

Барокко – эпоха бесконечного цитирования, на первый взгляд кажущегося эклектичным, эпоха, в которой проявляются черты «вневременного» постмодерного сознания, так или иначе дающего о себе знать каждый раз при смене мировоззренческих парадигм. Поэтому в любом барочном произведении прослеживается присутствие культурных пластов предшествующих эпох. Для Абрахама Коули наиболее важными эпохами оказываются античность и средневековье. Античные элементы обнаруживаются у него прежде всего в системе образов, что проявляется в использовании мифологической тематики, а также в обращении к древнегреческой философской традиции. Средневековые элементы касаются в первую очередь мироощущения лирического героя и являются скорее глобальным отображением преобладания барокко по отношению к средневековью, нежели специфической, присущей только данному автору чертой. Так или иначе, наличие указанных культурных влияний в значительной степени определило мотивную структуру лирики Коули, которая и отображает мировоззрение автора. Среди основных мировоззренческих установок в творчестве поэта можно выделить следующие:

а) «Carpe diem». Один из ключевых мотивов, благодаря которому обретают особое звучание и остальные мотивы. Из всех древнегреческих философов для Абрахама Коули наиболее близким оказывается Эпикур, тогда как его современники уделяли значительное внимание Платону или же проводили эксперименты с аристотелевской логикой. Коули не чуждается своеобразной игры с силлогизмами, однако и не увлекается ею. Для него первостепенное значение имеют не столько логические, сколько онтологические категории. Именно поэтому в его поэзии глубоко осмысливается тема времени;

б) быстротечность времени. Данный мотив неразрывно связан с предыдущим и является типичным «общим местом» эпохи барокко. Однако специфика его интерпретации в лирике Коули состоит в том, что поэт особым образом понимает саму природу времени. Время предстает в его произведениях не как объективная категория, но скорее как некое субъективное свойство тела. Оно измеряется не часами и минутами, а произошедшими внутри воспринимающего субъекта переменами;

в) непостоянство. Одно из стихотворений Коули так и называется – «Inconstancy». Несомненно, это тоже один из базовых концептов барочного мировоззрения (стоит вспомнить хотя бы «Женское постоянство» (Woman's Constancy) Джона Донна или «Стансы Непостоянству» Этьена Дюрана). Но Коули возводит непостоянство в онтологический принцип – речь идет не столько об изменении внешней реальности, сколько о тотальном перерождении лирического героя, причем перерождение это происходит как в духовном, так и в физическом измерении;

г) субъективность восприятия. Из рассмотрения указанных выше черт следует, что лирический герой Коули не стремится к познанию вещей и явлений как они есть. Его в значительно большей степени интересует отражение окружающего мира в его собственном восприятии, и поэтому можно говорить о присущих мировоззрению поэта чертах солипсизма;

д) ощущение иллюзорности мира. С одной стороны, это тоже очередное «общее место» барокко (ярчайшая иллюстрация – «Жизнь есть сон» Кальдерона). С другой стороны, Коули приходит к этому ощущению собственными путями и данная черта является естественным продолжением всей предшествующей логической цепочки;

е) бесконечное разнообразие мира, понимаемого как множественность в единстве. При этом все элементы множества взаимозаменяемы, ни один не имеет изначального преимущества перед другим;

ж) тотальный релятивизм. Поскольку постоянства не существует и существует всеобщая взаимозаменяемость, то любая вещь может в конечном итоге обернуться своей противоположностью;

з) тщета всего сущего как закономерная установка, присущая как мировоззренческой системе Абрахама Коули, так и любой подобной мировоззренческой системе.

### **Функции символа в романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот»**

Мялкина Марина Александровна

*Аспирантка Воронежского государственного университета, Воронеж*

Специфика подхода к символу Жориса-Карла Гюисманса (1848-1907) может быть раскрыта в контексте творчества Ш. Бодлера. Роман «Наоборот» (1884) принято считать «переходным» в творчестве Ж.-К. Гюисманса (от натурализма к декадансу), он явился своего рода антологией искусства символизма.

Первая же глава романа, посвящённая описанию кабинета героя, заканчивается упоминанием о трёх стихотворениях Бодлера, выведенных настоящей церковной вязью. Хотя название сборника «Цветы зла», в который вошли сонеты «Смерть любовников» и «Враг», не звучит в романе, именно оно составляет основной мотив книги.

Дез Эссент, главный герой романа, восхищался поэзией Бодлера, считая, что тот глубже всех проник в пределы души. «Он выявил психологию сумеречного ума, достигшего своей осени, перечислил симптомы болезни скорбящей души, которая отмечена, словно дарованием, сплином; он показал загнивание чувств, угасание душевного жара и веры» [Гюисманс 1995: 96]. В приведённой цитате целесообразно отметить слово сумеречный в качестве ключевого. Сумерки – символ в данном контексте – особое пограничное состояние, время перехода, которое всегда имеет двойственные характеристики (сумеречное состояние – это особое «образование» в лирике Бодлера).

Состояние переходности, раздвоенности свойственно образу жизни и самого Жана дез Эссента. Поэзия Бодлера пленила его своей тонкостью и недосказанностью. Неуравновешенное психологическое состояние героя просто не могло не откликнуться на бодлеровские описания мутации страстей.

В поэзии Бодлера дез Эссент нашёл самого себя, так как именно в ней он почувствовал настоящую жизнь, ту, которая приемлема для него самого - это искусство. Герой Гюисманса совершает подмену жизни искусством. Он говорит «нет» всему естественному «Природа отжила своё [Гюисманс 1995: 75]. Это оказывается ещё одной точкой соприкосновения героя с любимым автором.

Для дез Эссента, как и для его кумира, весь мир-это вместилище образов и знаков, которым воображение придаёт нужную форму, цвет, запах. Следуя этой логике, действительность возможно создавать искусственно, нужно только знать определённые законы взаимоотношений всех вещей. Дез Эссент умело манипулирует своими ощущениями посредством знаний об их взаимосвязи, т.е. их соответствии, теорию которых разработал в своём творчестве именно Бодлер. «Человек есть источник аналогий во вселенной» - говорил ещё Новалис. Заслуга же Бодлера в том, что он впервые дал ей развёрнутое поэтическое выражение, превратил в важнейший принцип своего творчества, реализующийся по-разному, например, в виде синестезии. Содержание понятия синестезии наиболее кратко раскрывается в ее определении как «Способность «видеть» пластику мелодии, колорит тональности и, наоборот, «слышать» звучание цветов свойственна и герою Гюисманса.

Вполне закономерно, что уникальный «авторский мир» дез Эссента, как и мир реальный, должен строиться по определённым законам, иначе он разрушится. У Гюисманса этот закон – ассоциации. Перевод синестезии из практики творчества в случае Бодлера в практику жизни в случае Гюисманса дает герою иллюзию мира, где он является и актёром, и зрителем, и режиссёром. Бодлеру синестетические образы служат в целях суггестии, символизации и расширения экспрессивных возможностей слова. В художественном же мире Гюисманса синестезия становится частью жизни героя, неким особым типом воображения.

Таким образом, можно сделать вывод, что символ выполняет в романе следующие функции: отражает представление героя о мире, раскрывает его внутреннее психологическое состояние, организует художественное пространство, время романа и др.

#### *Литература*

Гюисманс Ж.-К. Наоборот. М.: Республика, 1995.

### **Испанские изгнанники между Англией и Латинской Америкой: идеи английского романтизма в пересказе Бланко Уайта**

Новикова Наталия Кирилловна

*Аспирантка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия*

В ряду манифестов испанского романтизма статью Хосе Марии Бланко Уайта «О наслаждении неправдоподобными вымыслами» (1824) [Blanco White: 413-418] обычно

рассматривают как один из первых случаев последовательной адаптации на испанском языке европейской романтической эстетики, ограничиваясь замечанием, что статья вышла в свет не в Испании, поскольку в это время автор находился в английской эмиграции [Navas Ruíz: 25]. Однако важно учитывать, что именно это обстоятельство обеспечило близкое знакомство Бланко Уайта с английской культурой и обусловило его обращение к совершенно определенной части испаноязычной аудитории – к латиноамериканским читателям.

Бланко Уайт принадлежал к испанским эмигрантам, жившим в Лондоне в 1820-е гг., деятельность которых стала заметным фактом общественной и литературной жизни Лондона, благодаря тому что в эту эпоху в английском культурном сознании представление об испаноязычном мире – Испании и Латинской Америке – занимало значительное место. Природа латиноамериканского континента давно ассоциировалась с легендарными богатствами, в то время как цивилизация, заложенная испанской католической империей, вызывала резкое неприятие с точки зрения английских представлений о рациональном и справедливом устройстве. Освобождение Латинской Америки из-под испанского господства в 1810-1820-е гг. открывало обширные возможности для Британской империи. Появляются республиканские проекты Иеремии Бентама для новых государств; планы по организации свободной торговли и вложению денег в разработку месторождений; многочисленные миссионерские и просветительские инициативы в отношении жителей бывших колоний. В первые годы независимости реализация этих планов происходит на пересечении интересов англичан, стремившихся к экономическому и культурному доминированию (в терминах «Культуры и империализма» Эдварда Саида), и представителей самого испаноговорящего сообщества, которые возлагали большие надежды на европейцев. Наряду с Франсиско де Миранда, Андресом Бельо и другими представителями новых государств Латинской Америки членами этого сообщества были испанские эмигранты. Они участвовали в масштабном книготорговом предприятии английского издателя Рудольфа Акерманна, которое объединяло в себе и экономический проект по освоению нового рынка, и инициативу, напрямую связанную с культурным доминированием. До 1840-х гг. Англия была основным поставщиком печатной продукции в Латинскую Америку, а на 1820-е гг. пришелся период наибольшей активности. Каталог испаноязычных изданий Акерманна насчитывал более ста названий, экспорт книг в Мексику, Перу, Чили, Аргентину составлял около 30 тысяч в год. Это были учебники, т.н. «катехизисы», которые в доступной вопросно-ответной форме содержали сведения по всем областям знаний, дешевые издания знаменитых испанских и европейских авторов, красочные альманахи, объединявшие развлекательные и познавательные материалы. Статья Бланко Уайта «О наслаждении неправдоподобными вымыслами» появилась на страницах одного из многочисленных журналов Акерманна.

Статья (название отсылает к авторитетному трактату Дж. Аддисона «Об удовольствиях воображения») посвящена исконно присущему человеческой природе свойству получать удовольствие, переносясь в мир вымысла, живущий по иным законам, нежели реальный: эталоном отношения к поэтическому произведению автор называет наивное и непосредственное восприятие ребенка, который зачитывается сказками «Тысяча и одной ночи». Ради эстетического удовольствия читатель «уступает» художнику право на «неправдоподобный вымысел» с условием, что художник соблюдает правду характеров и эмоций (не называя имен, Бланко Уайт опирается на известное ему «Эссе о драме» В. Скотта, комментарии У. Хэзлитта к английскому переводу А.-В. Шлегеля).

«Апология» художественного вымысла имеет особенное значение для испанской литературы. Хотя она принадлежит к литературам народов «юга Европы», чей «национальный гений» отличает чувствительность, страстность и склонность к необузданной фантазии (здесь Бланко Уайт пользуется языком мадам де Сталь - ее

идеи распространились в Англии в 1810-е гг.), сатира Сервантеса лишила испанцев способности понимать и ценить силу художественного вымысла. «Национальный дух» испанцев потерпел непоправимый урон, они утратили способность к великим свершениям, что имело драматические последствия: страна попала под деспотическую власть императора Карла V и его потомков, которая привела к роковому ослаблению государства и упадку национальной литературы в XVII-XVIII вв.

Именно так воспринимали испанскую историю англичане, для которых арабское завоевание и Реконкиста были эпическим повествованием о рыцарской доблести и отважных подвигах, т.е. буквально «прочитывались» в жанре *romance*. Неразличение истории испанской литературы и собственно истории Испании стало основанием своеобразной «теории испанскости» (theory of Spanishness) [Saglia: 52-60]: она имела широкое хождение в английской культуре с конца XVIII в. и стала для Бланко Уайта тем «макроконтекстом», в который он поместил краткое и доступное изложение укрепившихся романтических представлений о роли воображения.

Героическая Испания, отнесенная в романтизированное средневековое прошлое, которое предшествовало эпохе деспотизма и имперского завоевания, – такой образ, сформировавшийся в английской культуре, вполне соответствовал ожиданиям аудитории Бланко Уайта. Ее составляли граждане бывших испанских колоний, которые только что получили независимость от Испании и остро ощущали свое периферийное положение по отношению к Европе.

#### *Литература*

*Blanco White, José María. Sobre el placer de las imaginaciones inverisímiles // Variedades, o El Mensajero de Londres. Octubre 1824 (I).*

*Navas Ruíz, Ricardo. El romanticismo español. Madrid, 1982.*

*Saglia, Diego. Poetic Castles in Spain: British Romanticism and Figurations of Iberia. Amsterdam, 2000.*

### **Главы о Ф.С.Фицджералде в «Празднике, который всегда с тобой» Э. Хемингуэя Павлова Екатерина Владимировна**

*Соискатель, Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова,  
Москва, Россия*

Лучший путь понять литературный контекст, в котором творили американские прозаики - это документальные свидетельства – письма, мемуары самих писателей. В данной статье мы хотели бы обратиться к одному из таких свидетельств – к главам Хемингуэя, посвященным Фицджералду, которые были включены Хемингуэем в «Праздник, который всегда с тобой» (A Moveable Feast, опублик. 1964) - незаконченную книгу мемуаров писателя.

Первым толчком к созданию книги Хемингуэя могла послужить «Автобиография Алисы Б. Токлас» (Autobiography of Alice B. Toklas, 1933) Г. Стайн, где писательница подробно описывала жизнь богемного Парижа двадцатого века, в коей она принимала самое активное участие, принимая у себя на квартире-студии на улице Флерюс самых знаменитых художников, писателей, музыкантов своего времени. Шестнадцать лет спустя после выхода в свет «Автобиографии», Хемингуэй написал Чарльзу Скрибнеру, что хочет написать свою версию того, что происходило в двадцатые годы в Париже.

На двадцатые годы пришлось юность Фицджералда и Хемингуэя. В то время Париж был «столицей воображения» [Le Vot:185], обетованной землей для художников со всего мира, центром интеллектуальной эйфории. Двадцатые годы в Париже называли «десятилетием иллюзии» – двадцатые годы в Америке – «десятилетием процветания (prosperity)». Монпарнас стал столицей интеллектуальной и художественной столицей не только для европейских, но и для американских умов. А. Ле Во неслучайно назвал Париж 1925 г. «балом американских экспатриантов» [Le Vot: 187].

История написания Хемингуэем нескольких эссе о Фицджералде, включенных в «Праздник» весьма занимательна. Фицджералд умер в 1940 г., Хемингуэй в 1961 г., таким образом, у Хемингуэя был двадцать год, чтобы написать воспоминания о Фицджералде – человеке, которого, как он сам утверждал, он знал в некоторые периоды жизни лучше, чем кто бы то ни было. Спустя четыре года после смерти Фицджералда, 25 февраля 1944 г., Хемингуэй в письме Максвеллу Перкинсу говорил, что хочет написать о Фицджералде книгу. Более того, Хемингуэй настаивал на том, чтобы Перкинс не давал права печатать переписку Фицджералда Эдмунду Уилсону. Однако для осуществления этих планов было серьезное препятствие - Хемингуэй не хотел печатать воспоминания о Фицджералде, пока была жива жена «последнего романтика» Америки Зельда Сейр, которую Хемингуэй относил к стану своих врагов. Но Перкинс умер в 1947 г., Зельда сгорела в пожаре в госпитале для душевнобольных в 1948 г., а Хемингуэй так ничего о Фицджералде и не опубликовал.

В 1955 г. Хемингуэй пообещал Эдварду Уиксу, главному редактору журнала “The Atlantic Monthly” к юбилею журнала прислать статью о Фицджералде, но передумал и в результате отправил в редакцию журнала два рассказа вместо ожидаемых Уиксом эссе о Фицджералде. Мотивировал Хемингуэй свой поступок тем, что не хочет писать «интимный дневник» (*intimate journal*), как это сделал американский поэт и литературовед Джон Малкольм Бриннин после смерти валлийского поэта и драматурга Дилана Томаса.

Эссе о Фицджералде были написаны Хемингуэем лишь в 1957 г. Фицджералд предстает в этих эссе таким алкоголиком, ипохондриком (глава «Скотт Фицджералд»), который целиком и полностью подчиняется воле жены (глава «Ястребы не делятся добычей») Кажется, что это очень убедительное воспоминание, так как, казалось бы, оно подкреплено рядом документальных деталей. Между тем, документальность «Праздника» достаточна спорна. Так, в повествовании возникает достаточно много неточностей и ошибок в главах о Фицджералде. Например, известно, что Хемингуэй был далеко не так беден, как писал об этом в главах «Праздника», свидетель первой встречи Хемингуэя и Фицджералда в «Празднике» - знаменитый бейсболист Данк Чаплин не был в 1925 г. в баре «Динго» на улице Делаамбр Парижа, где первый раз встречались писатели, не был в то время в Париже и вообще никогда не видел Хемингуэя.

В одном из черновиков предисловия к «Празднику» Хемингуэй написал, что никто не может написать правду в воспоминаниях. Кроме того, не следует забывать, что Хемингуэй вернулся к воспоминаниям через тридцать лет после весенней встречи с Фицджералдом в Париже 1925 г., которую он так подробно описывает в своей книге. М. Брукколи предлагает рассматривать отредактированный последней женой писателя текст незаконченного «Праздника» как «roman à clef [Brucoli: 6], то есть роман, в котором под вымышленными именами выведены реальные люди, где писатели могут менять настоящие имена персонажей, давать волю фантазии, придерживаясь в то же время определенных фактов.

В напечатанном варианте предисловия к «Празднику» редакции 1964 г. Хемингуэй напишет, что, если читатель пожелает, он может считать эту книгу вымыслом. «Но ведь и вымысел может пролить какой-то свет на то, о чем пишут как о реальных фактах» [Хемингуэй: 5]. Книга Хемингуэя представляет интерес, с нашей точки зрения, прежде всего, как художественное произведение, где главы о Фицджералде носят субъективный характер. «Праздник» - поэтический роман, написанный о двадцатых годах, книга, в котором слились вымысел и явь, «поэзия» и «факт», очерк и роман, книга о том времени, когда в Париже жили и творили английские и американские писатели - Хемингуэй, Стайн, Фицджералд, Форд; когда слава «подстерегала» Хемингуэя за углом площади Контрэскарп; когда, по его собственным словам [Hemingway: 211], он был беден, но очень счастлив.



*Литература*

- Хемингуэй Э.* Праздник, который всегда с тобой: Пер. с англ. М., 1965.  
*Brucoli M.* Fitzgerald and Hemingway. A Dangerous Friendship. N.Y., 1994.  
*Hemingway, Ernest.* A Moveable Feast / Ed. by Mary Welsh. N.Y., 1964.  
*Le Vot, A. F.* Scott Fitzgerald: Biography. W. Byron. N.Y., 1983.

**Традиции французской литературной сказки в современном французском романе:  
проблема «переписывания»**

Панюта Светлана Игоревна

*Студентка Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова,  
Москва, Россия*

Сказка как литературный жанр не статична, она меняется с течением времени. Изначально она принадлежала к устной традиции и лишь позднее оформилась как литературный жанр. Во Франции этот переход произошел в XVII в., когда в салонах возникла мода на сказку про фей. Одним из тех, кому сказка обязана своим рождением в литературе, был Шарль Перро. XVIII в. – это век активного развития литературной сказки, часто скрещивающейся с философской повестью, например, у Вольтера или Дидро; на протяжении XIX века сказка продолжает завоевывать свое место в литературе. Во Франции к сказке обращались такие писатели, как Нерваль, Нодье, Мопассан и Марсель Эме, и все чаще обращаются современные писатели. В последние годы резко возрос и исследовательский интерес к проблеме сказки, сказочного, к вопросу о взаимодействии сказки и романа (см. работы С.Sévestre, J.Perrot).

Феномен «переписывания» (réécriture) сказок возник не так давно, но принимает все больший масштаб, отвечая потребности постмодернистской литературы играть с традицией, используя различные формы интертекстуальности. Сказка дает пищу воображению и затрагивает бессознательное, привлекает смесью простоты и сложности, обращается не только к детям, но и к взрослым. Различие трактовок и символизм метафор приглашает к поиску собственного смысла. Именно поэтому сказки стали неисчерпаемым источником вдохновения для современных писателей. Сказка превращается в историю чьей-то жизни, а она далеко не всегда оканчивается счастливо. Типичные персонажи переносятся в современную реальность, приобретают индивидуальный облик и собственную психологию.

В 2003 г. по случаю трехсотлетия со смерти Шарля Перро вышел сборник «Les contes de Perrault revus par...», в котором представлены «сказки былых времен», «переписанные» современными французскими писателями и писательницами. В этом же году выходят романы «Peau d'âne» Кристин Анго и «Riquet à la houppe, Millet à la loupe» Катрин Милле, а также «Le vaillant petit tailleur» Эрика Шевийера, в котором «переписывается» сюжет сказки братьев Гримм.

Романы К.Анго и К.Милле сильно различаются и в стилистическом плане, и композиционно, но оба затрагивают проблему маргинальности, связи письма и субъективности. Роман Милле – это параллельное повествование-размышление о себе и свое видение сказки Перро, это диалог со сказкой, где сказка – своего рода зеркало, в котором отражается «я», через которое происходит поиск и раскрытие себя. «Ослиная шкура» Анго – уже не сказка, а вымысел с элементами автобиографии, грань между которыми почти неуловима. Волшебный мир Перро становится жестокой реальностью у Анго, где проблема инцеста, близкая писательнице, возникает с новой остротой. Сказка превращается в анти-сказку, целью которой является представить реальность как она есть, шокировать, взволновать читателя, не оставить его равнодушным.

**Два корсара в литературе романтизма: «Корсар» Дж. Г. Байрона и «Красный  
Корсар» Дж. Ф. Купера**

Прокопенкова Валерия Владимировна

*Студентка Московского городского педагогического университета, Москва, Россия*

Влияние поэмы Джорджа Гордона Байрона «Корсар» (1813) на «морской» роман Д. Ф. Купера (1827) очевидно. Сходство этих произведений, прежде всего, прослеживается в сюжетном плане (так, в основе романа Купера и поэмы Байрона – ограниченный временными рамками «отрывок» из судьбы главаря морских разбойников Корсара) и характере изображения главного героя. Именно эти два аспекта являются основополагающими при сопоставлении романа и поэмы. Однако о полной идентичности произведений говорить нельзя: создавая их, авторы преследовали разные цели: если для Купера важно было обращение к истории становления Америки, то Байрон в своей поэме стремился воплотить мятежный образ романтического героя, бросающего вызов и обществу, и природе.

При сопоставлении сюжетов «Красного Корсара» Купера и «Корсара» Байрона важно обратить внимание на трехчастную смысловую структуру произведений, в каждой из частей которой динамика повествования постепенно нарастает, достигает определенного пика и затем так же плавно снижается.

В обоих произведениях важен исторический контекст: Купер в «Красном Корсаре» точно обозначает время и место действия (1759 г., Америка), Байрон же, дав в поэме «Корсар» лишь одно конкретное название – Пиратский остров, – тем не менее, косвенно обращает внимание читателя на некоторые детали, характерные для вполне определенной исторической ситуации – освободительной борьбы Греции от власти Турции.

В анализируемых произведениях при их текстуальном сопоставлении можно заметить ряд перекликающихся деталей, среди которых выделяются алый флаг корабля и цвет «костюмов» главных героев – Уолтера Хайдегера и Конрада. В первом описании Красного Корсара находим: «На нем была высокая конусообразная шляпа, надетая слегка набекрень, что придавало ему несколько залихватский вид, светло-зеленый (курсив мой – В. П.) сюртук для верховой езды...» [Купер: 18].

В байроновском произведении в одеянии Конрада также встречается зеленый цвет, только несколько полярный оттенок:

Темно-зеленый запахнув халат,

Тот еле шел, уставя скорбный взгляд... [Байрон: 387].

Важно отметить мотив «переодевания», являющийся, с одной стороны, сюжетообразующим структурным элементом, с другой – служащий более глубокому раскрытию образов Конрада и Хайдегера. Портретная характеристика героев и в том и другом произведении заслуживает особого внимания: помимо того, что описание Конрада и Красного Корсара и у Байрона, и у Купера дано в самом начале повествования, оба писателя намеренно обращают внимание на определенные детали портрета – глаза и губы. У Байрона:

Нас Конрад бы собой не поразил,

Хоть огненный в ресницах взор таил...

Порой, непроизвольно дрогнув, рот

Изобличал таимых дум полет,

Но ровный голос и бесстрастный вид

Скрывают все, что он в себе хранит [Там же: 375].

У Купера: «Рот и подбородок были красивы и правильны, но губы кривила презрительная усмешка, а общие очертания рта и подбородка довольно явственно свидетельствовали о чувственной натуре. Голубые глаза, большие, но не навязывали, чаще всего глядели спокойно и даже мягко, но минутами дико блуждали по сторонам» [Там же: 18].

Выявляется определенное психологическое сходство героев, выражающееся в таких качествах, как одиночество персонажей, сочетание вольнолюбия, гордости и пресыщенности благами жизни с неподдельными чувствами и эмоциями,

двойственность и противоречивость их натур, а также неоспоримая способность подчинять себе людей. При этом «на глубинном уровне начинается их противопоставление» [Зверев: 147], связанное, в первую очередь, с трактовкой свободы (одной из определяющих категорий в литературе романтизма).

*Литература*

Байрон Д. Г. Стихотворения. Поэмы. Драматургия. М., 2002.

Купер Д. Ф. Красный Корсар. М., 1990.

**Angst как фактор трансформации художественного пространства в рассказах**

**Г.Майринка**

Теличко Анна Владиславовна

*Студентка Донецкого национального университета, Донецк, Украина*

Angst («страх, ужас») – непереводимое на другие языки, ключевое для немецкой языковой картины мира понятие – является структурообразующим элементом композиции подавляющего большинства произведений Густава Майринка (1868-1932). Объективируясь на всех уровнях повествования, Angst способствует символизации художественного мира малой прозы Майринка – мира причудливых фантазмагорий и гротеска. На материале трех рассказов Майринка из сборника «Волшебный рог немецкого филистера» (1913) («Растения доктора Чиндереллы», «Урна в Санкт-Гингольфе», «Экспонат») представляется полезным рассмотреть, как работает понятие Angst на уровне организации художественного пространства. Объединяет эти рассказы композиционное построение..

Герои рассказов выступают как субъекты действия, реализующие свои намерения без понимания их причин. При этом герои тесно связаны с некими «случайными» материальными объектами, которые в определенном психологическом контексте функционируют как «спусковой механизм», актуализирующий страх перед неизвестным – Angst, и непостижимой силой влекущий героев к познанию некой тайны (в рассказах это, соответственно, бронзовая статуэтка, каменная урна, «говорящие» часы).

Во всех трех случаях герои отчаянно взывают к рациональному объяснению состояния экзистенциальной тревоги, апеллируя к органам перцепции. Однако под влиянием всепоглощающего страха чувства их «обманывают». Наиболее отчетливо этот «обман» прослеживается в организации художественного пространства, в котором можно выделить два условных уровня: реальный и трансформированный.

Реальное пространство – это объективная данность, в то время как трансформированное пространство пропущено через субъективное восприятие, «запрограммированное» страхом. Представляется возможным выделить в структуре каждого рассказа ключевые пары, соотносимые с двумя пространственными «измерениями».

Для рассказа «Растения доктора Чиндереллы» такой парой становится пространственное соотношение «погреб» - «сад». Герой в сомнамбулическом состоянии проникает в неизвестный ему дом и спускается в погреб: «Я открыл...дверь и спустился вниз по лестнице в погреб...» [Майринк: 435]. По мере продвижения в темноте герою начинает казаться, будто он находится в некоем саду среди диковинных растений. Сад – это «место подчинения, упорядочивания, отбора и ограждения Природы» [Словарь символов: 450]. В данном рассказе трансформированный сознанием сад является олицетворением искусственного поддержания жизни. Иными словами, сад в рассказе – это не жизнь, а *подражание* жизни, что также подкрепляется материальным объектом рассказа – бронзовой статуэткой, изображающей иероглиф Ка – элемент человеческой сущности, «второе я» [Мифы народов мира: 602].

В рассказе «Урна в Санкт-Гингольфе» функцию разграничения реального и символического уровней выполняет мотив сна, позволяя выявить пару «парк» -

«кладбище». Герой погружается в сон в заброшенном парке, фиксируясь на материальном объекте – каменной урне, которая в его сознании превращает парк в кладбище. (В тексте рассказа слово «кладбище» не появляется, но можно допустить именно такой локус трансформированного пространства, опираясь на соответствующую систему означающих в плоскости сна, к которой относятся такие рождающиеся в воображении объекты, как кипарисы, деревянные кресты, функционирующие в контексте символики смерти и перехода в потусторонний мир.)

В отличие от других рассказов, где художественное пространство ограничено определенными рамками, в рассказе «Экспонат» реальное пространство расширяется до масштабов города. Герои рассказа сосредоточены на поиске исчезнувшего из анатомического театра тела умершего друга. Их путь простирается сквозь ночную Прагу, а затем – по коридорам и лестницам старинного дома анатома. Дуализм художественного пространства в данном рассказе реализуется в паре «город» - «лабиринт». Кристаллизация символического пространства, сформированного вокруг образа лабиринта, происходит в тот момент, когда один из героев сравнивает пройденный ими путь с переплетением вен. Для проникновения в дом они достают «план дома», функционирующий в данном контексте как карта лабиринта. В контексте ассоциаций с сатаной, именем нечистого зовет один из героев хозяина дома («Персидский дьявол!» [Майринк: 516]), образ лабиринта становится «знаком подсознания, а также потерянности и отдаленности от источника жизни» [Словарь символов: 284].

Открывшаяся героям в центре лабиринта истина – экспонат препарированного тела их друга – во многом созвучна открытиям героя из рассказа «Растения доктора Чиндереллы», обнаружившим части расчлененных тел, непостижимым искусством доведенных до вегетативного состояния, и выявляет сквозной мотив произведений Майринка – неприкаянности души, которая после смерти не может вернуться в разъятое тело, что отражает характерное для искусства начала XX в. эсхатологическое предчувствие необратимости конца.

Таким образом, пространственный дуализм обусловлен ключевым для рассказов Майринка концептом Angst. Благодаря его трансформирующему потенциалу символический уровень пространства актуализирует архетипичные представления, латентно заложенные в реальном уровне пространства (подвал, парк, город уже сами по себе являются маркерами бессознательного), формируя тем самым целостную композиционную организацию рассказов.

#### *Литература*

Майринк Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М., 2009.

Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994.

Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. М., 1991. С.602.

### **Лингвостилистические средства создания образа природы в романе А. Радклиф «Удольфские Тайны»**

Тимофеева Елена Владимировна

Студентка Нижегородского государственного лингвистического университета им.

*Н.А. Добролюбова, Набережные Челны, Россия*

В романах Анны Радклиф большую роль играют описания природы. По мнению Вальтера Скотта, она первая ввела поэзию в английский роман.

Для достижения эффекта подлинности при описании природы Радклиф использует косвенную оноματοпею, аллитерацию и ассонанс. Она нередко сравнивает звуки природы с музыкой, например: «...the mournful sighing of the breeze, as it waved the high pines above, and its softer whispers among the osiers, that bowed upon the banks below, was a kind of music». Радклиф создает необычную звуковую картину, используя интересное сочетание метафор. Звуки ветра сравниваются с музыкой, а сам ветер – с

человеком, который печально вздыхает и тихо шепчет. Частое повторение свистяще-шипящих звуков [s], [z], [f], [ð], [θ] воссоздает яркий, слышимый образ ветра.

В тексте встречаются графоны (стилистически значимые отклонения от графического стандарта и/или орфографической нормы) трех типов: дефисация (sun-set, moon-light, sun-beams), курсив и выделение слов заглавными буквами (she was there saved from a view of the HORRID Pyrenees), – что придает дополнительную эмфазу выделенным словам.

Для анализа лексики произведения, выделим самые частотные, а соответственно и значимые слова в описании пейзажа. Само слово «nature» в значении «пейзаж», «ландшафт» встречается в романе 27 раз. Гораздо чаще встречается в романе его синонимы: «landscape» (81 раз), «view» (более 100 раз), «scene» (около 300 раз), «scenery» (43 раза), контекстуальный синоним «spot» (78 раз). Зачастую они употребляются в сочетаниях с возвышенной лексикой: «free nature's grace»; «the sublime luxuries of nature»; «the grand outlines of nature»; «the immensity of nature»; «the most romantic and magnificent scenes»; «glorious scene»; «the grandeur of the scenes»; «enchanted spot», – что соответствует «возвышенности» «готического» романа.

Показательно, что лексема «day» в романе употребляется более 200 раз, а «night» – около 500 раз, т.е. в 2 раза чаще. Схожая ситуация наблюдается и с лексемами «morning» (111 случаев употребления) и «evening» (209), первая из которых традиционно связывается с пробуждением, освобождением от ночных страхов, а вторая, напротив, с тревогой, беспокойством, усиливающимися с наступлением темноты. Темнота представлена в романе и такими повторяющимися лексемами, как «sunset» (3 раза) / «sun-set» (24 раза), «twilight» (77 раз), «darkness» (55 раз), а также глаголами «fade» и «die away» в сочетании с существительным «light».

Что касается создания пейзажа на семасиологическом уровне, в романе можно отметить большое количество сравнений («a stillness, like the morning, that dawns upon the ruins of an earthquake»), градаций («The shadowy earth, the air, and ocean—all was still»), эпитетов («tremendous precipices», «deserted air», «picturesque sounds», «a melancholy and pleasing shade»), метафор, олицетворений. Природа – не просто фон, на котором происходят события романа, это живой, трепещущий образ: «the melancholy sighing of the wind»; «the low whisper of the breeze»; «the lonely murmur of the woods»; «All nature seemed to have awakened from death into life»; «landscape, sleeping in the mellow moon-light». Пейзаж может даже улыбаться: «beauty...softened the landscape into smiles».

На синтаксическом уровне преобладают сложные распространенные предложения, усложненные обособленными элементами: «The sun had just sunk below the top of the mountains she was descending, whose long shadow stretched athwart the valley, but his sloping rays, shooting through an opening of the cliffs, touched with a yellow gleam the summits of the forest, that hung upon the opposite steeps, and streamed in full splendour upon the towers and battlements of a castle, that spread its extensive ramparts along the brow of a precipice above». Порой описание ландшафта может занимать целые абзацы. В описании природы встречаются параллелизм в сочетании с анафорой («And mountain-summits catch the purple gleam, // And slumbering ocean faint and fainter glows...»), множество однородных членов («The green woods and pastures; the flowery turf; the blue concave of the heavens; the balmy air; the murmur of the limpid stream; and even the hum of every little insect of the shade, seem to revivify the soul, and make mere existence bliss...»), инверсий (грамматических и стилистических): «On the other side of the valley <...> a rocky pass opened toward Gascony...»; «Wild and romantic as were these scenes, their character had far less of the sublime...» В речи героев со сложными предложениями сочетаются простые, короткие (часто восклицательные, риторические), передающие остроту эмоций героев, восхищающихся дивной природой: «But hark! here comes the

sweeping sound over the wood-tops; —now it dies away;—how solemn the stillness that succeeds! Now the breeze swells again. <...>Ah! what light is yonder?»

В целом образ природы большей частью состоит у «королевы готики» из общекультурных представлений, уникальность же его заключается в более тонком понимании и воплощении в тексте романа. Отдельные природные объекты, которые могут быть связаны с тайной (луна, лес), способствуют созданию атмосферы напряжения, страха, являющейся одной из неизменных атрибутов романа «ужасов и тайн».

#### *Литература*

Гей Л. Анна Радклиф, 1905: [http://az.lib.ru/g/gej\\_1/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/g/gej_1/text_0020.shtml)  
Ware M. Sublimity in the Novels of Ann Radcliffe. Upsala, 1963.

### **«Свидетельство» текста у Элиаса Канетти**

Черепанов Даниил Дмитриевич

*Студент Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия*

Автобиографическую прозу Элиаса Канетти (1905-1994) можно считать попыткой ответа на один из центральных для философии и литературы XX в. вопросов о соотношении мира слова и трансцендентной ему реальности. В XX в. исчезает доверие к «объектной модели языка», представлении о языке как об изоморфной миру реальности, элементы которой адекватно отражают части действительности [Вдовиченко: 18]. Анализ интертекста произведений Канетти указывает на многочисленные пересечения с работами таких философов, как Витгенштейн и Маутнер. Из художественного материала успешно реконструируется «пессимистическая концепция языка» [Knoll: 132], которую уместнее считать обобщением его поэтики.

Канетти как поэт не может игнорировать тот факт, что автобиография неизбежно оказывается «чередой реконструкций и деконструкций» некоего внеположного тексту субъекта [Steussloff: 137]. Представление об автобиографии как об истории становления некоего завершенного «я», состоящей из отдельных воспоминаний, которые отражают факты жизни, дискредитируются первыми же предложениями «Спасенного языка» («Die Gerettete Zunge», 1977). Темой повествования оказывается не столько заявленное "первое воспоминание», сколько субъект повествования. В дальнейшем становится очевидно, что в центре произведения находится проблема художественного языка и художника: попытки «прямо» изобразить человеческую личность кажутся обреченными на провал, поскольку любой цельный образ несет в самом себе причины своего распада. Однако Канетти не отождествляет «я» с игрой значений вокруг некой «пустой позиции» [Там же: 329]. Приступая к автобиографии, он стилизует письмо как «процесс», в котором есть «что-то от бесконечности», но основанный на «доверии» к языку со всеми его недостатками [Canetti: 373]. Трезво осознавая ограничения и опасности, связанные с использованием языка, Канетти тем не менее уверен в том, что художник в состоянии передать «субстанцию» личности [Там же].

На смену интересу к слову-объекту, которое обозначает некий фрагмент действительности, приходит понимание слова как действия, которое производит субъект языка. Говорящий или пишущий (поэт) уже не стремится совершить невозможное, прямо сообщить нечто о себе. Вместо этого поэт может обратиться во благо многозначность и своеволие слова: если афоризм 1942 года говорит о том, что словам свойственно «предавать» человека, выдавая именно то, что он больше всего хотел утаить [Там же: 17], то в автобиографии этот механизм ложится в основу приема «несобственной речи» («uneigentliche Rede») [Steussloff: 295]. Остающийся за рамками повествования автор ставит повествователя в положение говорящего, который

старается умолчать о чем-то запретном. Текст размывает поставленные субъектом-повествователем ограничения, но уничтожает лишь созданную автором «фигуру». «Фигуры» статичны, их пропорции неизбежно искажены — именно это «преувеличение» позволяет их изображать. Автобиография Канетти демонстрирует, как поэт отказался от попыток зафиксировать в «фигурах» результаты художественного анализа (своеобразного воплощения «объектной парадигмы»), разложить личность на восемь статичных «фигур». Вместо этого он предлагает цепь перерождений, систему двойников, параллелей и перерождений, в основе которой находятся некие магистральные темы, пронизывающие все творчество Канетти. Эти центры тяжести уравнивают «центробежную» тенденцию сознания, разрывающегося между крайностями. Текст автобиографии призван не столько зафиксировать различные этапы и грани этой противоречивой личности, сколько оставить незабываемое свидетельство о ней, итог ее словесного действия. Подлинным свидетельством может считаться лишь тот текст, в который вошла жизнь личности в ее полноте. Согласно Канетти, это, во-первых, «внутренняя субстанция», центры тяжести, вокруг которых кристаллизуется опыт переживающего сознания. Во-вторых, жизнь — результат «сопротивления» сознания окружающему миру, соответственно, в тексте наличествуют словесные следы столкновения сознания (его текстов) с другими (чужими текстами). Теснейшее переплетение всех произведений Канетти между собой и плотная сеть переключек с другими авторами позволяют утверждать, что теоретические представления поэта о субъекте и о способах его представления в слове были непосредственно взаимосвязаны с его литературной практикой.

Как поэт Канетти живо ощущал, что в его собственной творческой практике проявлялись те характерные закономерности, от которых отталкивался утопический набросок М.Фуко: «Можно вообразить такую культуру, где <...> не слышны уже были бы вопросы<...>: кто говорил на самом деле? <...> что он выразил — от себя самого наиболее глубокого — в своем дискурсе? <...> был бы слышен лишь шум безразличия: 'какая разница — кто говорит'» [Фуко: 18]. Канетти, напротив, стремится средствами того художественного языка, который позволяет лишь «окинуть взглядом распределение лакун и разломов и выследить те свободные места и функции, которые этим исчезновением обнаруживаются», передать свою очевидность: можно с помощью текста сказать о некоей личности, реально стоящей за текстом. Автобиография разрабатывает «несобственную речь» как механизм коммуникации посредством художественного текста. Тот, кого текст не может вместить, оставляет в нем след в виде «лакун и разломов». Создатель текста рассчитывает на то, что читатель, исследуя эту «пустоту», сможет встретиться со стоящей за ней личностью. Таким образом, поэтический текст для Канетти отказывается от претензии заново создать мир и принимает на себя служение – свидетельства.

#### *Литература*

*Вдовиченко, А.В.* Расставание с языком. М., 2008.

*Фуко М.* Воля к истине. М., 1996.

*Canetti, E.* Aufzeichnungen 1942 – 1985 // Werke in 10 Bd. München, Wien, 1993. – Bd. 4.

*Knoll, H.* Das System Canetti. Stuttgart, 1993.

*Steussloff, A.G.* Autorschaft und Werk Elias Canettis. Würzburg, 1994.

#### **Танцевать – для чего? Р.М. Рильке**

**Шмырева Кира Александровна**

*Студентка Владимирского государственного гуманитарного университета,  
Владимир, Россия*

В XX в. танец становится символом эпохи, «философией жизни», которая «превращается во всеобъемлющую категорию – изначальную и конечную [Сарабьянов: 51]. Искусство, в том числе и словесное, обращается к изображению танца. Фовистский

хоровод на полотнах А. Матисса находится в космическом единении с землей; у Т.С. Элиота танец в «Диалоге о драматической поэзии» – «литургия широкой адаптируемости». Танец должен передать свою перманентную энергию слову. Он подобен ритуалу и мыслится Элиотом как архетип. Для Малларме и Валери танец – «железная эмблема сущности поэзии» [Mester: 22]. Жест и движение подобны написанию поэмы и воплощают собой мыслительный процесс для французского символиста и его ученика.

В «скудное время» тема танца оказывается затронутой и Р.М. Рильке. Австрийской литературе в лице Рильке удалось стать медиумом «вселенского переворота», посредником между Западом и Востоком. «Техника» танца в поэзии Рильке совершенствуется вместе с пилигримствующим поэтом.

В 1900 г. Рильке завершает свое эссе «Маргиналии к Ницше». Ф. Ницше запечатлел образ человека в экстатическом порыве, культивируя его стихийное начало. Заратустра спускается с вершины и поднимается туда в танце. Рождается идея свободного и гармонического тела. Ранний Рильке принимает философию Ницше. Но на нее накладываются идеи Г. Зиммеля (его лекции поэт слушал в Берлине) и Л.Н. Толстого, которые полагали, что главная функция искусства – объединяющая, поэтому танец (как принадлежность греческой трагедии) у Рильке выражает идею сплачивания. В «Маргиналиях» он пишет: «В нынешнее время мы должны создавать не «видимый хор», а «ощутимый хор». Танец не может быть целиком подчинен дионисийской стихии, так как она враждебна оформлению. Рильке говорит о необходимости «эластичной тишины облика», где красота растет в противовес «ритмически-текучей» стихии. Эта идея находит свое отражение в «Часослове». Во второй части сборника – в «Книге о паломничестве» (1901). «На богомолье утром» (“Ein Pilgermorgen”) собирается народ (русский). Из дома, в котором живут больные богомольцы, выходит монах и начинает свою молитву. Он «здешний», так как полностью сливается с землей, которая «jetzt an seinem Munde wie ein Schrei / zu hängen schien und so als sei / sie seiner Arme wachsende Gebärde». Наступает момент взлета. Монах повисает на своих руках, как марионетка. После того, как он почувствовал в себе парение (Schwingen), он соприкасается с водной стихией, обернувшись рыбой. Он следует за морской девой в танце: «und seine Arme tanzten rund um ihn./ Dann horchte er, als wäre eine dritte / Gestalt ganz sachte in das Spiel getreten». Присутствие третьего ощущается и при взлете, «ощутимый хор» звучит во всех сферах. Перед тем, как обратиться к богу, монах ищет его. Это поиски со спусками и подъемами. Исполнение танца приводит тело в гармоническое состояние. Но это не чувство экстаза Ницше. Бог оформляет и контролирует движения монаха во всех сферах, а в конце монах прикладывает к подбородку старца (Бога), словно скрипка. Молитва-танец погружает в трансцендентальное состояние. Это внутренний (невидимый) процесс.

В «Испанской танцовщице» Рильке демонстрирует возможности «пластического письма». Внутреннее должно стать физически осязаемым. Роден называл танец «одухотворенной архитектурой». Для Рильке танец также совокупность естественных движений, поэтому танец не называется, а «угадывается по движениям, по платью» [Hlukhovych: 235]. Фламенко – это огонь, пламя: “Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar”. Такая аналогия не является метафорой. Пламя не подчинено танцу. Они равноправны. Пламя делает танец осязаемым, а само искусство танцовщицы связано с мастерством, которое позволяет овладеть внутренней стихией, выражаемой внешним актом танца: “Und dann: als würde ihr das Feuer knapp, / nimmt sie es ganz zusamm und wirft es ab / sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde”. Камерность танца в «Часослове» превращается в жизненную оболочку (поверхность) в «Новых стихотворениях». В то же время танец продолжает исполняться в одиночку. Это не искусство для толпы, поэтому рядом только “nahe Beschauer”. Фламенко, воплощая собою подчеркнутую независимость от мира, связано у Рильке с «миром вещей».



Танец в «Сонетах к Орфею» – «искусство жизни и выживания. Оно состоит по большей части из элементарных, нефальшивых, жизненно необходимых фигур баланса» [Там же]. В одном из сонетов (“Wartet..., das schmeckt...” I, XV) в танце происходит сплачивание с вещами, их воспевание. Танцовщицы способны исполнить не только пламя, но и апельсин: “tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht!/ Tanzt die Orange”. Танец направляет «языковое творение на синестезию акустического и оптического движения» [Schuster: 372-372]: “...Und über ihr, / war sie nicht Sonne, war sie nicht Sommer, die Wärme, / diese unzählige Wärme aus dir?” Искусство позволяет человеку охватить пространство. Движение в танце, созерцание и прославление вещей – движение к самому себе (идея Г. Зиммеля). Никакой «Tanz-Orchester» при этом не нужен, поэтому танец пронизывает чувство одиночества, которое постоянно у Рильке в «дефиците»: “Ich bin auf der Welt zu allein und doch nicht allein genug, / um jede Stunde zu weihn” («Часослов»). Но только так постигается «изначальное»: в состоянии отрешенности и одновременно в сплачивании с миром вещей, через танец и песни Орфея.

#### *Литература*

*Сарабьянов В.В.* Модерн. М., 2001.

*Hlukhovych A.* Wie ein dunkler Sprung durch eine helle Tasse: Rainer Maria Rilkes Poetik des Blinden. Würzburg, 2007

*Mester Terri A.* Movement and modernism: Yeats, Eliot, Lawrence, Williams, and early twentieth century dance. Fayetteville, 1997

*Schuster J.* “Tempel im Gehör”: zur Eigenbewegtheit des Klingsgedichts am Beispiel des ersten der “Sonette an Orpheus” von Rainer Maria Rilke // Textbewegungen 1800/1900. Würzburg, 2007. S. 354-373

### **Мотив узнавания в поздних произведениях Генри Джеймса**

Эстрина Татьяна Геннадьевна

*Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия*

Основой творческого метода Генри Джеймса послужило его представление о том, что «реальность воплощается в мириадах форм» [Джеймс 1982: 133]. Отсюда постоянный поиск Джеймсом новых методов отображения действительности. Так возникает прием «точки зрения» (point of view), ставший программным в творчестве писателя. Джеймс был убежден в том, что единственный способ создать полную правдивую картину человеческих взаимоотношений – это взглянуть на мир глазами персонажа, сквозь призму его восприятия. Подобный персонаж выполняет в произведении функцию, используя термин самого Генри Джеймса, «центрального сознания» (central consciousness) [Шерешевская 1982: 567]. В поздних произведениях Джеймс сводит число персонажей к минимуму, ставя их в напряженные психологические ситуации, сложность которых раскрывается перед читателем по мере развития действия. Известный исследователь творчества Генри Джеймса О.Ю. Анцыферова указывает на то, что на позднем этапе Джеймс отказывается от традиционной фигуры рассказчика, предпочитая повествование от третьего лица, поскольку писателя все больше интересует проблема восприятия событий чужим сознанием [Анцыферова 2004: 421]. Следует отметить, что Генри Джеймс никогда не рассматривал свои рассказы и повести как нечто вспомогательное. «...рассказ – это то, что вызывает в нас волнение, возбуждение, удивление и напряжение: человеческие эмоции, проявления человеческого характера, человеческие взаимоотношения – только это создает рассказ» [Джеймс 1982: 163], – напишет Генри Джеймс в одном из своих предисловий.

Новелла «Фликербридж» (Flickerbridge, 1902) может быть по праву отнесена к числу самых необычных и удивительных произведений Джеймса. Сюжет новеллы

крайне интригующий. Фрэнк Грейнджер испытывает чувство глубокой любви и восхищения по отношению к деятельной и очень талантливой журналистке по имени Адди, которая пользуется огромной популярностью. После перенесенной болезни Фрэнк погружается в тяжелую депрессию. Чтобы сменить обстановку, Адди предлагает Фрэнку поехать в тихое деревенское поместье Фликербридж, где ведет уединенный образ жизни ее дальняя родственница, мисс Уэнхем, о существовании которой она сама недавно узнала. В новелле фактически отсутствует описание поступков героя. Можно сказать, что внешняя фабула отходит на второй план, в центре же оказывается субъективное восприятие Фрэнка Грейнджера. Сюжет составляет, таким образом, работа сознания, динамика скрытых процессов восприятия. Постепенно Фрэнк открывает для себя новые грани окружающего мира, при этом на внешнем уровне не происходит никаких важных событий. Таким образом, перемена имеет место исключительно в сознании героя. Фрэнк видит Адди в новом свете, буквально заново ее узнает. В итоге он решает расторгнуть свою помолвку с Адди. Жизнь в тихом английском поместье становится для Грейнджера своеобразным «мерцающим мостом», ведущим к новому миропониманию. Так, здесь находит свое отражение мотив узнавания, ставший одним из ключевых в творчестве Генри Джеймса.

Мотив узнавания также становится доминирующим и в последнем законченном романе Генри Джеймса «Золотая чаша» (*The Golden Bowl*, 1904), разрастаясь в настоящую психологическую драму. Писатель изображает драму познания, узнавания окружающего мира во всей его полноте со всеми отрицательными сторонами, которая сопровождается мучительным самоанализом. Мэгги проходит последовательное узнавание окружающего мира путем болезненного прозрения. Внезапно героиня осознает, что ее счастью что-то угрожает. В этом случае уже не важно реальна ли эта угроза или является плодом воображения. Иными словами, вместе с осознанием угрозы своему браку к Мэгги приходит понимание того, что в мире существует зло. До этого героиня испытывала опасное чувство самодостаточности. Именно кризисная ситуация, таким образом, подталкивает героиню к переосмыслению, переоценке ценностей. Джеймс сосредотачивает свое внимание на механизмах человеческого восприятия, создающих субъективный образ реальности, обращается к работе сознания. Смена психологических состояний, ведущая к новому миропониманию человека, становится главным предметом изучения для Генри Джеймса в поздний период творчества.

#### *Литература*

*Анциферова О.Ю.* Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса. Иваново, Ивановский гос. универ., 2004. С. 421.

*Джеймс Г.* Искусство прозы: Пер. с англ. // Писатели США о литературе. М., «Прогресс», 1982. Т.1. С. 133.

*Джеймс Г.* К повести «Алтарь мертвых». Из предисловий к Собранию сочинений (1907-1909): Пер. с англ. // Писатели США о литературе. М., «Прогресс», 1982. Т.1. С. 163.

*Шерешевская М.А.* Генри Джеймс и его роман «Женский портрет» // Джеймс Г. Женский портрет. М., «Наука», 1982. С. 567.

**Работы участников отборочного тура конференции «Ломоносов»,  
филиал Московского государственного университета в г.Баку,  
Азербайджан**

**Проблема благородства в десятой новелле десятого дня в «Декамероне» Джованни  
Боккаччо**

Гасымова Гюнель Зульфугар гызы

*Студентка филиала Московского государственного университета имени М.В  
Ломоносова, Баку, Азербайджан*

В «Декамероне» Дж.Боккаччо рассматривает проблему совершенствования человека и человеческой свободы. Если во время чумы многие люди дошли до невероятной низости и потеряли человеческий облик, то десять прекрасных молодых рассказчиков – трое юношей и семь девушек – в течение десяти дней на загородной вилле ведут себя безупречно. Они создают «новый мир», занимаясь творчеством. В новеллах «Декамерона» показан пёстрый мир и множество людей разных национальностей, религий, сословий, профессий, характеров. Недостойные поступки героев новелл наказываются или высмеиваются. Показывает Боккаччо и прекрасные проявления человеческой природы. Новеллы четвёртого дня посвящены самоотверженной любви, в новеллах последнего дня рассматривается тема благородства. Наиболее остро, контрастно и пронзительно тема благородства раскрывается в последней новелле «Декамерона». Боккаччо развивает мысль о том, что благородство человека не зависит от его происхождения.

Для современников Боккаччо слово «благородство» было синонимом слова «дворянство». Подобное уточнение даст нам ключ к исследованию характеров героев в динамике их взаимоотношений на протяжении всей новеллы.

Благородство в последней новелле приобретает расширительное, более общее значение, по сравнению с новеллами о синьорах и куртуазных отношениях. В новелле рассматриваются социальные отношения, проблема неравенства, уточняются понятия «низкое происхождение» - «высокое происхождение». Однако прежде всего это новелла о высокой прекрасной любви.

Писатель через рассказчика Дионео сразу же предупреждает читателя: «расскажу про одного маркиза, поступившего, однако ж, не великодушно, а донельзя глупо, хотя всё кончилось благополучно. Но только подражать ему я не советую, ибо благополучный исход его сумасбродства – это величайшая несправедливость судьбы». Примечательно, что Боккаччо и его alter ego Дионео всю вину за происшедшее возлагают на маркиза Гвальтьери Салуццкого. Гвальтьери, - герой далеко не одноплановый, поскольку в нём сочетается легкомыслие, предусмотрительность до маниакальности, способность любить, эгоистическое стремление к душевному комфорту, боязнь и недоверие к подданным. В некоторой степени это искупается его раскаянием в эпилоге и любовью к жене. Гвальтьери не благороден сам и не может поверить в добрые чувства других людей. Гризельде, своей жене, он устраивает беспримерные испытания, которых не выдержала бы ни одна женщина. Подданных он намеренно вводит в заблуждение, боясь. Он ведёт себя как самодур, требуя от жены беспримерной преданности и любви.

Гризельда, напротив, верна до абсурдности своему обещанию угождать мужу во всём. Она проходит все испытания с честью, внешне не показывая глубоких страданий, которые испытывает при разлуке с детьми, уходя из дома супруга в одной сорочке, при сознании того, что супруг женится на другой. Боккаччо подчёркивает, что Гризельда после ритуального переодевания и свадьбы становится другой, её не узнают, она поражает своей мягкостью, услужливостью и предупредительностью по отношению к подданным. Гризельда любит так, что возвышает Гвальтьери своей любовью. Заканчивается новелла моралистическим выводом рассказчика: «Отсюда следствие, что

и в убогих хижинах обитают небесные создания, зато в царских чертогах встречаются существа, коим больше подошло бы пасти свиней, нежели повелевать людьми». Так недвусмысленно Боккаччо утверждает независимость понятия благородства от социального происхождения.

### **Категория справедливости в романе В. Гюго «Отверженные»**

Муталлимова Улькяр Адиль кызы

*Студентка филиала Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, Баку, Азербайджан*

Творчество В.Гюго может быть представлено как борьба двух начал: добра и зла. В романе «Отверженные» мы становимся свидетелями борьбы этих начал в образе главного героя Жана Вальжана. Свой роман автор назвал «эпосом души», подразумевая нравственное совершенствование своего героя, иными словами, победу добра над злом.

С точки зрения Гюго, существуют две справедливости: одна, которая определяется юридическими законами, и другая – высшая справедливость, основывающаяся на милосердии. Источником зла в романе является судебный закон. Он сеет семена зла в душе Жана Вальжана, уничтожает его человеческие качества, превращает его в гидру. Несправедливый приговор губит Жана Вальжана. Юридическая правда не прощает пороки, но жестоко карает за малейший проступок. В этом мире нет место таким чувствам, как жалость, сострадание. Юридическая справедливость не исправляет человека, а разрушает его внутренний мир и делает его рабом ненависти и презрения, которые вселил в свою жертву. Под гнетом судебной системы Жан Вальжан перестает быть личностью, становится двумя рабочими руками, частью, работающего механизма.

Юридической справедливости в романе противопоставляется высшая справедливость, которая открывает свои объятия отверженному, прощает его и учит его самого прощать других, любить их, как самого себя, помогать. Представителем этой справедливости становится епископ Мириэль, который на зло отвечает добром. Епископ увидел в бывшем каторжнике человека униженного и всеми отвергнутого, который нуждался в понимании и сострадании. В образе епископа Мириэля, Гюго воплотил свои нравственные идеалы: доброту, милосердие, бескорыстие. Жан Вальжан, нравственно воскрешённый добротой епископа, продолжает начатое им дело помощи отверженным.

Судебный закон в лице инспектора Жавера отступает перед милосердием: Жан Вальжан не убивает своего врага на баррикаде, но спасает его и дарит ему свободу. В душе Жавера происходит переворот, и своей гибелью он демонстрирует несостоятельность той справедливости, которая выражена в человеческом законе и которая, по мнению Гюго, должна уступить принципу высшей справедливости. Моральные законы регулируют отношения людей, социальные же законы выполняют лишь второстепенную служебную роль.

### **Женские образы в произведениях Тирсо де Молина**

Оруджева Ульвия Аскер кызы

*Студентка филиала Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Баку, Азербайджан*

Как мастер интриг, Тирсо де Молина несколько не уступает Лопе де Вега, а в отношении разработки характеров нередко превосходит его. Если для героев Лопе де Веги идеалами были честь и любовь, то героини Тирсо де Молина, в нарушении канонов Лопе, эти понятия не идеализируют. Внутренний мир человека у Тирсо де Молины стоит на первом плане, внешний же мир является второстепенным. От того, что произойдет в душе героя, зависит его судьба и предстоящие события: психология определяет у Тирсо все повороты сюжета. Это можно увидеть в «Стыдливом во

дворце» (*El vergonzoso en el palacio*, 1606), где герой не может соотносить своё положение в обществе с происхождением. Описанный принцип особенно заметен в разработке женских характеров, в которых сочетаются два взгляда на женщину – как на полноправного члена общества, с одной стороны, и как на «исчадие ада», существо коварное – с другой. Героини Тирсо отличаются большой страстностью, редкой энергией и предприимчивостью, изобретательностью, умением отстаивать свои права и бороться за свое счастье. Женственные интриганки, сознающие свою телесную привлекательность, могут пойти на рискованную авантюру ради достижения своего личного счастья. В комедиях часто используется прием переодевания, позволяющий выявить сущность поступка той или иной героини. Так в «Стыдливом во дворце» донья Серафина переодевается в юношу и становится неузнаваемой. Несколько иной тип женщины представлен в комедии «Благочестивая Марта» (*Marta la Piadosa*, изд. 1636). В центре пьесы образ девушки, вынужденной пойти на обман ради сохранения своего возлюбленного, с одной стороны, и соблюдения чести семьи – с другой. Конфликт усложняется тем, что дон Фелипе, возлюбленный доньи Марты, убивает ее брата (к тому к возлюбленному Марты равнодушна и ее сестра). Таким разнообразием взаимоотношений персонажей усложняется интрига. Под маской благочестия все персонажи пьесы удачно скрывают свои отнюдь не благочестивые намерения.