

Оглавление

- Бадалова Э. М. Художественное решение темы самоопределения в романе Г. Джеймса «Европейцы»
- Баженова А. Д. Творчество Хуана Бенета и проблемы восприятия зрелого модернизма в Испании.
- Баксараев А. О. Культурные символы в романе Милорада Павича «Хазарский словарь»
- Балакирева М. Е. Текст-орнамент (произведения французских сюрреалистов и сюрреалистический журнал «La Révolution française» 1924-1929 гг.)
- Бибикова А. М. Мелодрама в Италии XIX века: Паоло Джакометти «Гражданская смерть»
- Бордон Е.Ю. Коллективная память как основа поэтики Тони Моррисон (на примере романа «Возлюбленная»)
- Волкова А. Г. Мистическая поэтика стихотворений Ричарда Крэшо
- Воронина Е.А. Особенности публицистического текста Франсуа Мориака
- Гаврилина Н. А. Символика образа птицы в сказках Г.Гессе
- Глуховская Е. А. Эллис и Р. Вагнер (К вопросу об организации книги стихов Эллиса «Stigmata»)
- Гордеева А. В. Звуковой образ в «Романсах без слов» Поля Верлена
- Гринка А.А. Музыка в поэзии Эудженио Монтале
- Дёмина В. А. Проблема автобиографизма в новелле Ф. Грильпарцера «Бедный музыкант»
- Доманова Д. А. Субъектная организация новеллы Г. фон Клейста «Локарнская нищенка»
- Донскова Ю. В. Формы проявления «музыкального» в сборнике сонетов «The house of life: A sonnet sequence» Д.Г. Россетти
- Дубкова М.В. Проблемы интерпретации в романе Мэри Шелли «Франкенштейн» и его экранизации 1931 года
- Ермакова П. Ю. Женский лик безумия: Мария Лоренса Стерна и визуальная традиция долгого восемнадцатого века
- Жук М. Античные мифологические образы в романе Джона Фаулза "Женщина французского лейтенанта"
- Жуковский А. Ю. Метафорическое понимание телесности в поэзии Дж. Моррисона.
- Завалишина Е. А. Образы и мотивы П. Верлена в ранней лирике Г. фон Гофмансталя
- Захарова Е. Н. Идентификация повествователя в мемуарной прозе Гюнтера Грасса 2000-х гг
- Кондраков С. А. Жертвы и жертвоприношение в романе Д.Г. Лоренса «Сыновья и возлюбленные»
- Кузнецова Е. Д. Журнал «Иностранная литература» и цензура: о переводе, публикации и восприятии повести Э.Хемингуэя «Старик и море»
- Лебедева Ю.Н. Гете и бюргерство в романе Т. Манна «Лотта в Веймаре»
- Лесневская А.С. «Стеклянный глаз» камеры и дихотомия Формы и Жизни в романе о кино Луиджи Пиранделло «Дневники Серафино Губбио, оператора».
- Малинская М. В. Образ и функции «наивного читателя» в американском рассказе второй половины XIX века
- Мананкова А. А. Храм как номадическая среда в сборнике Дж. Герберта «The Temple»
- Маркелова О. А. Особенности интертекстуальности в романе Хатльгрима Хельгасона «101 Рейкьявик» в свете литературного процесса в Скандинавии

на рубеже XX-XXI веков

Муха А.Н. О жанровой самобытности романа Ч. Б. Брауна «Виланд, или Превращение»

Муштакова Е. К. Полифонические стратегии Мюриэл Спарк

Найденова О. С. Способы художественного воплощения викторианства в модели «леди – джентльмен» (роман У.М. Теккерея «Ярмарка Тщеславия»)

Новикова Н. К. «Черная легенда» об Испании и «Письма из Испании» Хосе Марии Бланко Уайта (1822)

Оруджева У.А. Образ Селестины в романе Ф. де Рохаса «Трагикомедия о Калисто и Мелибее»

Павлов Д. О. Проблема «художественной достоверности» и роман «Центральная Европа» У.Т. Воллманна.

Павлова Е.В. Концепция «точки зрения» в романах Д. Конрада и Ф.С.Фицджералда

Плужникова К. Н. Истоки дорационального мышления в романе Г.Г.

Маркеса «Сто лет одиночества»

Пономаренко В. А. Проблема героя и его соответствия времени и месту в новеллистике Хулио Кортасара

Рейзвих Я. С. Интерпретация образа художника в романе Генриха Белля «Глазами клоуна» посредством жанровой модели комедии дель арте

Смирнова В.А. Декаданс в творчестве Томаса Манна (на примере новеллы «Род Вельсунгов»)

Степашина Ю.А. «Личный повествователь» как субъектная форма воплощения авторского «я» в романе Кадзуо Исигуро «Безутешные»

Туркатенко А. С. Синестезия как способ восприятия действительности в стихотворениях Эльзе Ласкер-Шюлер

Филиппов А. О. Значимые фигуры в ранней прозе Роберта Вальзера

Черепанов Д. Д. Метафоры откровения в «Письме» Гуго фон Гофманшталя

Шмырева К. А. Роль науки в метафизической и спазматической поэзии

Англии (на примере поэзии Дж. Донна, Роберта и Элизабет Браунинг)

Художественное решение темы самоопределения в романе Джеймса «Европейцы»

Бадалова Эллина Михайловна

Студентка Кубанского государственного университета, Краснодар, Россия

Одной из актуальных и недостаточно разработанных в российском джеймсоведении проблем можно считать художественную трактовку американским прозаиком темы самоопределения.

В «Европейцах» (The Europeans, 1878) отчетливо прослеживается связь темы самоопределения с *двумя типами характеров* – американским и европейским. В центре внимания оказываются трое энергичных, ищущих и думающих персонажа, двое из которых, брат и сестра Феликс Янг и баронесса Евгения Мюнстер – европейские аристократы, а третья, их кузина Гертруда Уэнтурт – американка. Каждый из них устраивает проверку тем ценностям, на которых воспитан. Сталкивая два типа сознания, Джеймс прибегает к приему взаимоотражения.

Характеризуя жанровую форму «Европейцев», следует отметить не столько прямое, сколько опосредованное влияние темы самоопределения на выбор жанровых моделей. Джеймс оригинально синтезирует черты *романа нравов и характеров* с чертами *психологического и семейного романа*. Несомненно, в таком подходе заметно проявилось влияние английской литературной традиции.

Основные персонажи представляют разные культуры (европейскую и американскую) и находятся в семейном родстве. Интересно, что Джеймс создает свой вариант прозы, соединяя черты двух, после Г. Филдинга и С. Ричардсона ставших почти каноническими, разновидностей семейного романа.

Присутствие драматических элементов объясняется любовью писателя к театральности, страстью к изображению своих персонажей своего рода актерами на сцене. Театральные компоненты выполняют жанрообразующую функцию – *драматизируют* роман. Таковы детально разработанные описания ситуаций; они составляют сценический пласт (описание пейзажа, интерьера, внешности героев). Сопровождаются подобные описания особыми композиционными приемами – повторами, напоминаниями, сквозными деталями.

Драматический элемент в сюжете «Европейцев» не нарушает романной структуры. На это указывает неполная степень разрешения коллизии. Конфликт не доведен до логического предела, как того требует жанр драмы, а гармонизирующая развязка романа написана на манер комедии. Как отмечает К. Рурк, «почти неизменно исходная тональность в романах Джеймса и даже то настроение, что сохранялись после их прочтения, были комедийными» [Рурк: 208].

Тема самоопределения определяет и *сюжетную структуру* «Европейцев». У каждого действующего лица есть персональная сюжетная линия. Внутри семейного и нравоописательного сюжетов проступает *главная тема*: самоощущение европейцев в Новом Свете. По этой причине наблюдается *ослабление сюжетно-фабульного действия*, но при этом Джеймс выбирает ситуации, в которых лучше раскрываются персонажи, пытающиеся понять себя и свое место в жизни. Так на первый план выходят характеры, явственно проступают черты психологического романа. «Образы моих героев рисовались мне намного раньше, чем окружающая их обстановка, – и то, что последняя интересует беллетристов прежде всего и раньше всего, всегда вызывало мое недоумение: мне казалось, что за дело берутся не с того конца» [Джеймс: 484]. Под другим «концом» Джеймс подразумевал сюжет.

Помимо мотива *поиска и выбора*, связанного с образом Евгении Мюнстер, тему самоопределения углубляют мотивы самопожертвования (мистер Брэнд), борьбы долга и личного счастья (Шарлотта Уэнтурт), проблема противоборства субъективного и объективного начал (Гертруда).

Изображая американское семейство Уэнтуртов, Джеймс «моделирует» конфликт поколений внутри семьи; параллельно «интернациональной теме» появляется тема отцов

и детей, которая выводит содержание произведения далеко за пределы семейного романа, привносит в произведение черты социальной драмы.

Образ Феликса Янга, свободного художника, служит примером внимания к проблеме пограничного сознания: «В общем-то, я ведь европеец, от этого никуда не денешься, это во мне», а позднее: «Мне кажется, я...уже в достаточной степени американец».

Нестабильная, изменчивая художественная структура «Европейцев» служит дополнительной иллюстрацией того, что главный предмет писательских размышлений Г. Джейса – человек в процессе самопознания и самосозидания.

Литература

Джеймс Г. Предисловие к роману «Женский портрет» в нью-йоркском издании 1907–1909 гг. Иван Тургенев // Женский портрет / Пер. с англ. М.А. Шерешевской, Л.Е. Поляковой. М., 1984. С. 481–502.

Рурк К. Американский юмор. Исследование национального характера. Краснодар, 1994.

Творчество Хуана Бенета и проблемы восприятия зрелого модернизма в Испании

Баженова Александра Дмитриевна

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

Хуан Бенет (1927-1993), драматург, автор романов «Вернешься в Рехьон» («Вернешься в Край»), «Атмосфера преступления», «Одно размышление», «Зимний путь», «Саул против Самуила» и др., коротких рассказов и очерков, – самая влиятельная фигура в испанской литературе второй половины XX в.

Бенет – писатель-модернист, последователь Пруста и Фолкнера, ранних испанских модернистов и, в первую очередь, Пио Барохи. В его прозе заметно влияние Сервантеса, Кеведо и других прозаиков испанского барокко. Также прослеживается непосредственная связь прозы Бенета с латиноамериканскими писателями Хуаном Рульфо, Карлосом Фуэнтесом и Хуаном Карлосом Онетти. Бенета считает своим вдохновителем и учителем поколение испанских писателей 80-х – 90-х гг., среди которых такие авторы как Хавьер Мариас, Антонио Муньос Молина, Хулио Льямасарес, Хусто Наварро и Эдуардо Мендоса. При этом он так и не стал членом Испанской Королевской Академии, не получил ни одной серьезной литературной награды, за исключением Премии Испанской Критики 1984 г. за первый том эпопеи «Ржавые копыта».

Два основных источника сюжетов Бенета – это Библия и созданный Бенетом мир Рехьона. Рехьон, вымышленный населенный пункт центральной Испании, стал таким же символом страны, разрушенной Франко и обескровленной гражданской войной, как Макондо стал символом Колумбии (примечательно, что романы «Вернешься в Рехьон» и «Сто лет одиночества» Маркеса писались одновременно и были опубликованы один за другим). Кроме того, Рехьон – символ замкнутого, герметичного мира, обитатели которого, несмотря на свою разобщенность, воплощают собой некое коллективное сознание. Бенет исследует феномен личного и «коллективного» рабства, на которое обрекает себя человек, а единственную возможность вырваться из него видит в оживлении памяти и осознании собственного прошлого. В мире же, описываемом автором, «облако пыли превращается в прошлое, а прошлое – в предмет гордости». «Вернешься в Рехьон» (как и другие романы автора) – роман-миф, наполненный, помимо точных исторических сведений, аллюзиями на историю мировой культуры и метафорами из областей геологии и инженерии.

Проблема восприятия творчества Бенета обусловлена несколькими факторами. С одной стороны, этот писатель был с самого начала «политически ненадежен», его литература противостояла как идеологии Франко, так и испанскому социальному роману. Сложный синтаксис и насыщенный образный ряд, развернутые предложения-периоды и почти полное отсутствие действия, большой запас знаний, который требуется от

читателя для понимания романов Бенета, и по сей день представляют немалую трудность для неподготовленного читателя. Поэтому Бенет во многом так и остался в Испании писателем для писателей.

Тем не менее, интерес к Бенету растет с каждым днем благодаря усилиям его последователей, добившихся большего литературного признания и открыто провозгласивших себя его учениками. Многие критики и литературоведы обращаются к текстам Бенета как к литературной оппозиции франкизму и изучают их исключительно с социальной точки зрения. Другие анализируют отдельные приемы бенетовского письма (такие как поток сознания, достаточно новый для испанской литературы прием). Однако на данный момент наиболее важной представляется задача рассмотрения творчества Бенета как целостности – с тем, чтобы определить место Бенета в современной европейской и мировой литературе и осмыслить такой феномен как расцвет испанского романа 80-90-х гг.

Культурные символы в романе Милорада Павича «Хазарский словарь»

Баксараев Алексей Олегович

Студент Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия

Неизменные в своем содержании структуры, – символы, пронизывают каждую культурную традицию, восходя к дописьменной эпохе. Проявляющиеся и проявляемые в разных областях культуры (язык, наука, религия, словесность, искусство), архаичные и концентрированные, символы являются хранителями культурной памяти традиции в ее исторической протяженности. То есть, носитель их, по сути, имперсонален. Человек, более или менее бессознательно, оперирует полутемными смыслами символов, разворачивая их в новых, субъективных, формах.

Роман Милорада Павича «Хазарский словарь» (1983) миру явился в трех основных вариантах, – мужском, женском и андрогинном, – отличающихся одним небольшим отрывком. По своей форме – это лексикон, содержащий в себе проблему хазарской полемики (первый слой романа), которая является пространством для развертывания сюжета о Прачеловеке, реконструируемом в снах (второй слой романа).

Каждый персонаж произведения получает символическую мотивировку, во-первых, в контексте повествования, во-вторых, относясь к определенной культуре, которая может оттеняться варьирующимся порядком прочтения статей (линейным или нелинейным). Персонажи – не просто образы и аллегории, но символические формы субстанции романа. Большинство персонажей, как словарных статей лексикона, относятся не только к конкретной исторической ситуации («Мустай-бег Сабляк»), но и предстают «в третьей степени»: трижды проходя через цепь веков (время), и (как статьи «Атех», «Каган», «Ловцы снов», «Хазары», «Хазарская полемика») в срезе трех книг-традиций, являясь сюжетообразующим инструментом. Взаимодействуя между собой, как бы полисемантизируясь, они открывают новые смыслы.

Можно говорить о следующих символических образах в романе. Это «Адам» (Кадмон/Рухани/Предтеча), он же Прачеловек (возможно, первообраз человека как среднего звена (Небо/человек/Подземье)), он же воплощение Истины, андрогин, спящий в Вечности. Он является первоосновой романских образов в художественном мире Павича. Это символический образ Абсолюта.

В противоположность ему Павич своеобразно раскрывает образ сатаны, дьявола, шайтана, как сдерживающего фактора по отношению к собиранию тела Вечности (вневременной гармонии). Образ Нечистого в романе управляет временем (божественное :: нечистое = вневременное :: временное). Атрибуты (эмблемы): письмо (текст) христианского сатаны, музыка (лютня) мусульманского шайтана и театр (любовь к сценическому действию) демонического персонажа еврейской Преисподней (все перечисленное – «нереверсивные искусства», по представлению Павича). Таким образом, более сложными, частными символическими элементами становятся письмо (сам

лексикон, по сути), музыка и сцена, – роды искусства подражательные, значит, символически условные, метафорические.

Форма-лексикон – символ языка, икона-хранилище, следовательно, символ культуры этноса. Это собрание «терминов» и «понятий», с языковой точки зрения настолько абстрагированных и условных, насколько конкретных, с другой стороны, с позиции словаря как модели мира.

В целом можно говорить о следующих культурных символах, «заархивированных» в романе «Хазарский словарь». Это символы временного, человеческого и вечного (Нечистые – ловцы снов - Адам), андрогинной целостности мужского/женского, символическая связь образов-статей, абстрагированных от каждой из трех религиозных традиций, и персонажей-статей, являющихся носителями соответствующих традиций, символизм формы лексикона как образа культурной памяти человечества.

Текст-орнамент: произведения французских сюрреалистов и сюрреалистический журнал «La Révolution française» (1924-1929)

Балакирева Маргарита Евгеньевна

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

Исторический и культурный контекст неизбежно меняет отношение к созданному и создаемому тексту (в частности, к тексту в исконном понимании – написанному, литературному). По-иному начинает смотреть на произведение сам художник, параллельно активизируется критик («считыватель»), который по-своему интерпретирует текстовую реальность.

Однако часто при анализе текста возникает некий материальный «посредник», проникающий в привычную формулу «писатель + / vs. читатель» и влияющий на понимание и функционирование всего произведения. В рассматриваемом случае речь идет о погружении текста в иную среду: журнальную метареальность, где слова «написанные» (единичные и самоценные) превращаются в слова «напечатанные», слова «напечатанные в особом обрамлении и по-особому оформленные» (следовательно, обрастающие дополнительными смыслами под влиянием «новой среды»).

В сюрреалистических журналах вербально-визуальное проходит сложную эволюцию: от симбиоза двух поначалу равнозначных частей (с доминированием словесного материала) к абсолютному «диктату» визуального. На каком-то этапе текст «заглушается». Акцентируется визуальная сторона, а куски вкрапленного текста (в нашем понимании «текст» равен вербальному наполнению) либо служат связкой (надписи к картинам, фотографиям), либо «иллюстрируют» визуальный материал.

В журналах 1924-1929 гг. вербальный элемент часто теряет смысловую наполненность (текст Поля Элюара «У окна», окаймляющий фотографию Ман Рэя «Автомобильные гонки», №7), и тогда уместно трактовать текст как орнамент, украшение и декорацию к основной визуальной идее.

Текст-орнамент – это и эффект декоративности, и квази-арабеска, воплощающая общую идею «боязнь пустоты» (нашедшую отражение в «Глоссарии» Мишеля Лериса, опубликованного, например, в 3 и в 4 номерах «Сюрреалистической революции»).

Стоит подчеркнуть, что понятие «орнамента» не пересекается с понятиями «орнаментальной прозы» или «орнаментального стиля», т.к. в случае последних речь идет о сверхзаполненности текстовых компонентов, игре смыслов и повышенной нагрузке на текст (следствием чего является усложнение интерпретации). Сюрреалистический текст-орнамент – потенциальное уничтожение смысла как такового.

Мелодрама в Италии XIX века: Паоло Джакометти «Гражданская смерть»

Бибикова Александра Михайловна

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

Если блистательный итальянский театр XVIII в. (Метастазιο, Гольдони, Гоцци, Альфьери) избалован вниманием литературоведов и критиков, если специалисты обращают внимание на романтические трагедии А. Мандзони (начало XIX в.) и трагедии и мелодрамы С. Пеллико (1830-е), если веристы (Верга, Капуана) пользуются международным признанием, то итальянская драматургия периода 1840-1865 гг. остается практически неизученной.

Расцвет литературной работы драматурга Паоло Джакометти (1816-1882) приходится как раз на 1850-60-е гг., когда им были написаны такие трагедии и драмы, как «Елизавета, королева английская» (1853), «Юдифь» (1857), «Гражданская смерть» (1861) и «Мария Антуанетта» (1867). Представление об итальянском театре XIX века было бы неполным, если бы мы обошли молчанием «обширное и разнообразное творчество Паоло Джакометти» [Tonelli, 127]. Особый интерес представляет пьеса «Гражданская смерть», по жанру принадлежащая к «мещанской мелодраме» (*melodramma borghese*). Первая постановка драмы состоялась в Театро ди Фермо 6 сентября 1861 г. со знаменитым трагиком Эрнесто Росси в роли Коррадо (в дальнейшем было сделано множество диалектных интерпретаций, включая римскую и сицилийскую). Французская постановка заслужила одобрение Золя. В 1870 г. «Гражданская смерть» была переведена на русский язык А.Н. Островским под («Семья преступника»). Из всех переводных пьес Островского драма Джакометти пользовалась в России наибольшим успехом. С 1875 по 1917 г. она прошла на сценах столичных и провинциальных театров свыше 2200 раз.

Характерными особенностями мещанской мелодрамы являются выбор в качестве персонажей представителей низких сословий, пытающихся обустроить свою частную жизнь, а также запутанная интрига, внятные этические акценты, нравоучительная направленность, наконец, расчет на «чувствительность» аудитории. «Гражданская смерть» вполне отвечает этим критериям. Сюжет – усложненный, развивающийся стремительно. Предыстория такова: темпераментный Коррадо убивает брата своей молодой жены Розалии, который мешал их браку. За это его ссылают на пожизненную каторгу. У Розалии же рождается дочь Ада. В драме повествуется о возвращении Коррадо, сбежавшего с каторги. Розалию поддерживает и принимает в свой дом врач Арриго Пальмьери, он воспитывает Аду, называемую Эммой (по имени умершей в раннем возрасте дочери доктора), как свою дочь. Розалия же вынуждена скрывать свои материнские чувства к Аде и отвергать возможность нового брака – с доктором, так как муж ее, хоть и на каторге пожизненно, но жив. Розалия остается в доме Пальмьери в качестве гувернантки. Ее преданность памяти мужа не мешает злым языкам (служанка Агата) и ханжам (аббат монастыря Монсиньор Руво, домогающийся Розалии) распространять слухи о тайной связи Розалии и доктора Пальмьери. Вернувшийся Коррадо хотел бы вернуть жену и дочь, которую никогда не видел, и восстановить семью. Но он видит, что Ада-Эмма считает своим отцом Пальмьери и любит его, а своего настоящего отца боится, Розалия, хоть и осталась верна ему, в глубине души была бы счастлива выйти замуж за Пальмьери, который тоже любит ее, хотя никогда об этом ей не говорил. Беглый каторжник может принести жене и дочери только несчастье. Коррадо решает не открывать дочери тайну ее рождения и, совершив самоубийство, дать возможность жене вторично выйти замуж. Единственным утешением перед смертью для него становится прощание с дочерью, полной живым сочувствием к умирающему.

Таким образом, поднимая тему запрещенного церковью развода, который невозможно однозначно оценить с нравственной точки зрения, автор противопоставляет образы лицемерного ханжи аббата Руво (зло) и вольнодумца доктора Арриго, сочувствующего Розалии и ее дочери (добро), и ясно обозначает свою позицию.

Вторая тема – психологическая – связана с повествовательным приемом «возвращения героя». Кульминацией сценического повествования является сцена агонии отравившего себя Коррадо. Именно образ Коррадо придает пьесе повышенную эмоциональность, являясь и центром моральной дилеммы: Коррадо преступник, убийца, но своим решением покончить с собой он совершает героический поступок во благо других и таким образом искупает свою вину. Неоднозначность его образа соответствует традиции позднего романтизма, в русле которого творил Джакометти.

**Коллективная память как основа поэтики Тони Моррисон
(на примере романа «Возлюбленная»)**

Бордон Екатерина Юрьевна

Студентка Тольяттинского государственного университета, Тольятти, Россия

Тони Моррисон на сегодняшний день является одной из наиболее исследуемых писательниц. Ее творчество открыло новый этап в истории литературы США: афроамериканские писатели больше не сосредоточены на противопоставлении «черного» и «белого». Целью их творчества становится воссоздание идеи этнического самосознания, а так же поиск места афроамериканцев в исторической картине мира.

Особое значение на этом этапе, который исследователи называют «третьим черным ренессансом», играет обращение к опыту предков и коллективной памяти, которая вбирает в себя все то, что делает народ самобытным: обычаи, обряды, манеру поведения, мифологию. Как справедливо отмечает Е.В. Староверова, «коллективные рамки памяти не сводятся к датам, именам и формулам, а, напротив, составляют течение мысли и опыта, в которых мы находим наше прошлое только потому, что оно им пропитано» [Староверова].

Коллективная память как явление, подчас не поддающееся рациональному объяснению, может вбирать в себя образы, происхождение которых их носителям неизвестно. Так, во время побега из «Милого дома» беременная Сети постоянно сравнивает своего ребенка с антилопой, хотя сама она «никогда ни одной антилопы не видела» [Моррисон: 57]. В данном случае антилопа является символом связи героини с самобытной африканской культурой: именно так назывался один из танцев ее предков. Есть у этого символа и еще одно, первичное, значение – дикое, свободное животное.

Понятие коллективной памяти тесно связано с понятием «архетип». К. Юнг отмечал, что «говоря о содержаниях коллективного бессознательного, мы имеем дело с древнейшими, лучше сказать, изначальными типами, то есть испокон веку наличными всеобщими образами» – архетипами («Об архетипах коллективного бессознательного», [Юнг]). В афроамериканской литературе таким архетипом является предок. В мифологии многих стран он выступает посредником между мирами земным и потусторонним, однако Моррисон наделяет его дополнительной функцией: предок становится связующим звеном между прошлым и настоящим, сохраняя при этом одну из важнейших своих черт: наличие огромной жизненной силы и способность делиться ею с окружающими.

Роль предка в романе «Возлюбленная» играет Беби-Сагз. Ее образ дополнен чертами одного из главных персонажей афроамериканского фольклора – проповедника. С. Чугунова отмечает, что «избирая женщину на эту роль, Тони Моррисон отходит от канонов черной церкви, но воздает дань тем великим женщинам, которые вели черную общину к свободе, не давали ей потерять веру в жизнь» [Чугунова: 10].

Созидательная функция, выполняемая Беби-Сагз, реализуется, во-первых, в ее призыве к Сэти «сложить щит и меч», то есть позволить себе смириться с прошлым, не помнить и не забывать его – просто принять тот факт, что оно было и прошло, а во-вторых, в своеобразных проповедях, которые старая женщина читала на лесной поляне. Беби Сагз учила бывших рабов любить себя, осознавать наличие специфических черт, присущих африканцам с давних времен, и не стыдиться их. Заканчивались эти проповеди танцами и пением, которые были подобны обрядовым церемониям предков героев и приносили им облегчение, духовное очищение.

Таким образом, обращаясь к понятию коллективной памяти, Моррисон не просто призывает афроамериканцев помнить о своих корнях, она предлагает черпать из этих воспоминаний жизненную силу, искать в них опору. Так, важной особенностью быта африканцев являлся общинный уклад. Писательница не предлагает вернуться к нему, но подчеркивает значение совместной деятельности, единения людей с одним цветом кожи и одной историей. Неслучайно изгнать из дома №124 призраки дочери Сети помогают не амулеты и молитвы (христианская религия – это не то, что присуще африканской культуре изначально), а коллективное пение. Именно оно помогло Сети снова почувствовать себя частью общины, а не изгнанницей.

«Катализатором» этого освобождающего пения стали воспоминания женщин о том, сколько боли они перенесли за годы рабства и какое счастье испытали в стенах дома №124. Объединить свои голоса в единый хор они смогли только благодаря коллективной памяти – той совокупности воспоминаний о жизни до рабства, которая заставляет героев романа чувствовать общность со своим народом на уровне подсознания, ведь когда-то именно коллективное пение, а, точнее, пропевание определенных звуков, было важной частью культуры африканцев.

М. Завьялова, характеризуя творчество Тони Моррисон, отмечает: «Она больше чем пишет, эта писательница, она исследует память и подсознание народа. Литература в ее руках берет на себя обязанность психоаналитика: локализует болевые точки и вырабатывает стратегии лечения. Она как бы проговаривает варианты прошлого, будущего и настоящего в надежде натолкнуться на выход из нынешнего неблагополучия» [Завьялова].

Этот выход писательница видит в объединении всех афроамериканцев, которое будет носить не агрессивный, разрушающий, а созидательный характер. Основой такого объединения должна стать коллективная память как отправная точка для осознания афроамериканцами своей самобытности.

Литература

Завьялова М. Новая женская литература черной Америки. Несколько общих замечаний // <http://www.prof.msu.ru/publ/book3/zav.htm>.

Моррисон Т. Возлюбленная. М., 2005.

Староверова Е.В. Американская литература // <http://www.lincey.net/lit/american/ind>.

Чугунова С.И. Фольклорные мотивы в художественной прозе Тони Моррисон. Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. Чита, 2008.

Юнг К.-Г. Об архетипах коллективного бессознательного // http://www.i-u.ru/biblio/-archive/jung_ob/.

Мистическая поэтика стихотворений Ричарда Крэшо

Волкова Анна Геннадьевна

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

Мистика имеет дело с опытом, невыразимом адекватно на человеческом языке. Поэтому для описания мистических переживаний часто применяется образный, метафорический язык, язык поэзии, который не подлежит буквальной интерпретации. К мистике можно обратиться как к некоему духовному «коду», помогающему прочтению и пониманию поэтических текстов. Кроме того, для исследования возможностей выражения мистического опыта важно рассмотрение духовной лирики, в которой поэтическим языком выражается то, что не поддается адекватному выражению средствами обычного языка.

Специфика мистической поэтики стихотворений Ричарда Крэшо, английского поэта (1612-1649), может быть рассмотрена, по крайней мере, в трех аспектах:

1. *Библейский контекст стихотворений Крэшо.*

Крэшо использует в первую очередь библейские (евангельские) сюжеты (не образы). Так, в поэтической трилогии «На Рождество», «На Новый год», «На Богоявление» стихотворения связаны сюжетами, описывающими явление Христа в мир (соответственно, Рождество, Обрезание, Поклонение волхвов). Эти известные сюжеты погружаются в контекст сложной метафорики и образности. Особенно часто Крэшо пользуется образами-символами света и тьмы, однако они не всегда имеют привычные коннотации (свет – добро, тьма – зло). Иногда тьма (ночь, мрак) сопутствует Богоявлению. Так, Бог (Христос) явился в мир ночью (ночь Рождества), воскрес Христос также ночью. Сама сущность Божества – это нечто неведомое и невидимое.

2. «Ареопагитики». Испанская мистика.

«Линии света и тьмы» особенно четко прослеживаются в стихотворении-гимне «Имени Иисуса», а также в уже упомянутых стихотворениях рождественского цикла, в частности, «На Богоявление». В гимне, полное название которого «Имени, которое превышает всякого имени, Имени Иисуса», тесно переплетаются традиции апофатического (отрицательного) и катафатического (положительного) богословия. Апофатическое богословие, проникшее в Европу вместе с переводами сочинений Псевдо-Дионисия Ареопагита, основывается на тезисе о принципиальной непознаваемости Божества и невозможности описать Его средствами человеческого языка. Лингвистически основные характеристики Божества – это существительные, прилагательные с отрицательными приставками, а также словосочетания, в которых через превосходную степень наречия или прилагательного выражается надмирность и непознаваемость Божества. Таково, например, название стихотворения Крэшо «Имени, которое *превышает всякого имени...*». Но по Дионисию, после апофатической стадии богопознание переходит в стадию катафатическую: после абсолютного неведения наступает просветление. В этом же поэтическом тексте Крэшо заметны и традиции катафатики, которая позволяет находить для Бога некие определения (Бог – Любовь, Свет, Истина и т.д.). В упомянутом стихотворении Крэшо образами-символами Божественного становятся музыка (слуховое восприятие), свет и цвет (визуализация), запах, вкус. Как видно, все эти образы относятся к сфере чувственного восприятия. Такая метафорика была одной из основных черт поэзии испанского монаха-мистика Сан Хуана де ла Крус (1542-1592), тексты которого были знакомы Крэшо: в поэмах предшественника благоухание лилий, прикосновения невесты к Возлюбленному были метафорами единения («духовного брака») человека и Бога. Крэшо, используя прием синестезии (смешения различных чувственных восприятий, при котором, например, *звук может быть ароматным*), все же возвращается к традициям апофатики: ничто земное *не сравнится* с Божественным, и все в мире должно лишь «в благоговейном трепете преклониться и умалиться пред Тобою» (with Just Confusion bow / And break before thee).

3. Английская мистика.

Английская мистическая традиция, также знакомая Крэшо, тоже часто склонялась к апофатическому пониманию Бога. Само название анонимного английского трактата XIV в. «The Cloud of Unknowing» (Облако неведения) отсылает именно к этому, «отрицательному», способу разговора о Божественном.

Выделение «мистической» линии в поэтике текста важно не только потому, что оно делает возможным увидеть истоки и специфику творчества того или иного автора. Исследование языка религиозных стихотворений (и шире – любых религиозных текстов) позволит приблизиться к пониманию того, как может быть вербализован опыт встречи с Божественным, невербальный по своей сути.

Особенности публицистического текста Франсуа Мориака

Воронина Елена Анатольевна

Молодой ученый, Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород, Россия

Наряду с созданием знаменитых романов лауреат Нобелевской премии Франсуа Мориак (1885-1970) вошел в историю французской литературы как один из лучших публицистов, продолжив традиции Паскаля, Вольтера, Шатобриана и Гюго. По объему публицистика составляет более половины всего, созданного писателем. Наиболее значительное публицистическое произведение Мориака – «Bloc-notes», представляющее собой собрание статей, написанных в 1952-1970 гг. для известных французских периодических изданий: *La Table Ronde* (1952-53), *L'Express* (1954-1961), *Le Figaro Littéraire* (1961-1970).

«Bloc-notes» – это художественная система, в которой кристаллизуется уникальный творческий метод Мориака-публициста и особый способ восприятия актуальной действительности. Мориак мог бы отнести к себе и «Bloc-notes» знаменитое высказывание Монтеня: «Я сам есть материя моих книг». Мориак-публицист избирает свободную, прерывистую манеру, которая сближает его, «поклонника классицизма, со стилем барокко, благодаря многообразию дискурса, возвратам к теме, постоянным логическим маневрам» [Cocula: 122].

В числе наиболее характерных свойств мориаковского текста называют постоянное «разрастание» и модификацию высказывания в процессе письма [Jeune: 11]; «Bloc-notes» – открытая система. Одной из констант публицистики Мориака является отсутствие жесткой композиции, пластичность набросков, их незаконченность, которая допускает спонтанные вставки (даже если они потом вычеркиваются). В процессе редактирования Мориак часто считает нужным «переделать работу», отправиться в полет из новой точки, либо уточняя и завершая начальный замысел, либо изменяя направление мысли и даже отказываясь от нее, выбрасывая ранее написанные целые куски текста. Отсюда – «сквозные» темы и персонажи статей «Bloc-notes», соединение в одной публикации нескольких параграфов, посвященных разным темам и объединенных только мыслью автора.

Его статьи обладают свойством «разрастания», «развития» (*bourgeoisement*). Этот метод присущ не только Мориаку. Очень редко произведение сразу, без правок выходит из-под пера писателя. Однако Мориак использует этот подход гораздо чаще остальных и со значительной вариативностью. «Разрастание» текста функционирует в двух основных направлениях. Оно может возникнуть (как и у других писателей) в результате желания добавить в первый вариант какой-либо факт, пример, упущенный аргумент. Такие правки обычно вырастают в целый параграф, но не всегда включаются в окончательную версию произведения. Другой тип «разрастания» происходит из-за отсутствия предварительного плана статьи. Не опираясь на заранее продуманный каркас, Мориак набрасывает ключевые ориентиры: слова, формулировки, фразы, которые, «концентрируя» течение его мысли, позволяют ему более уверенно углубляться в материал. Это явление наблюдается чаще всего в начале и конце статей. Мориак скрупулезно следует старинному закону риторики: наиболее тщательно отрабатывать вступление и заключительную часть рассуждения.

Мориак творит быстро, в импрессионистской манере, как только идеи рождаются в его сознании, и это неразрывно связано для него с самим процессом письма. Для того, чтобы создать нечто, ему необходимо писать самому, а не диктовать. Однако душевное переживание у Мориака предшествует писанию. Ему часто случалось по целым неделям держать в себе и обдумывать будущее произведение.

Первоначальная гибкость материала сопровождается определенной «пластичностью» манеры письма. Стиль и организацию мориаковского текста отличает скорее манера на грани импровизации, чем метод или авторская техника: почти полное

отсутствие систематизации, возможность мгновенной реакции, но в то же время бдительность и требовательность, допускающая неоднократную правку и значительные сокращения. На уровне коррекции стиля можно выделить три вида процедур: облегчение/сокращение (*allègement*), насыщение высказывания (*recherche de la densité*) и придание ему точности и обоснованности (*recherche de la justesse*), обогащение (*étoffement*) и усиление (*dynamisation*) текста.

Жанр журнальной и газетной хроники подразумевает одновременно свободу и ограниченность автора. Ему предоставляется свобода выбора сюжета, его подачи на уровне стиля и тона. Вместе с тем, помимо необходимости быстро создать текст, на писателя налагаются требования лаконичности, актуальности, соответствия читающей аудитории, разнообразия. Текст, таким образом, порождается одновременно мыслью автора и обстоятельствами; он приобретает литературную ценность лишь путем двойного качественного сдвига: вплетением событий актуальной действительности в более глобальное рассуждение и обработка и доведение обыденного дискурса до уровня прозы, способной достойно и уверенно передать мысль или эмоцию. «*Bloc-notes*», печатавшиеся в *L'Express* с 1954 г. и в *Le Figaro littéraire* с 1961 г., постепенно превратились в самостоятельную форму статьи, позволявшую Мориаку писать понемногу обо всем, в свойственной ему манере, и выражавшую его оригинальную концепцию журналистики – изложение идей и чувств, вызываемых у писателя происходящими событиями.

Литература

Cocula B. Mauriac écrivain et journaliste. Editions Sud Ouest, 2006.

Jeune S. Le bourgeonnement, loi du texte mauriacien// Travaux du centre d'études et de recherche sur François Mauriac. 1981. № 10. С. 9-23.

Символика образа птицы в сказках Г. Гессе

Гаврилина Наталья Александровна

Аспирантка Самарского государственного университета, Самара, Россия

Индивидуальность поэтического мира художника выражается, прежде всего, в своеобразии его образов, их символикe; причем, как отмечает Ю.М. Лотман, важным оказывается не только и не столько «создание новых окказиональных символов» или «актуализация порой весьма архаичных образов символического характера», но та «система отношений, которую поэт устанавливает между основополагающими образами-символами» [Лотман: 225]. Очевидно, что любой образ может реализовать себя как символ только в конкретном художественном тексте, в «кристаллической решетке взаимных связей», которая всегда по-своему либо актуализирует уже вошедшие в культурную традицию символические значения образа, либо создает новые. Являясь органической частью конкретной художественной системы, символ неизменно несет на себе печать индивидуальности художника, так что изучение символов, «сквозных» для творчества автора, их метаморфозы, обновления, обогащения и т.д. представляет несомненный научный интерес.

«Алфавит символов» Г. Гессе весьма многообразен, и образы живой и неживой природы занимают в нем весьма заметное место, неся в себе новые и традиционные смыслы. Так, в образе ириса – центральном в одноименной сказке Гессе – угадывается влияние древнеегипетской и восточной культур, романтиков и психоанализа, и все же, как отмечает немецкий исследователь Г.В. Филд, «в конечном итоге, *Ирис* живет в своих собственных символах, символах Гессе» [Field: 168]». В качестве одного из таковых критик не случайно называет и образ птицы, который фигурирует во многих произведениях писателя, а в сказках становится одним из ключевых. Рассмотрим символику этого образа на материале некоторых из них.

Птица – архаичный символ, известный уже в Древнем Египте и Древней Индии, в Древнем Китае и Древней Греции, фигурирующий в мифах древних германцев, австралийских аборигенов, американских индейцев и других народов. Это символ духа

(человеческого и космического), бессмертия, мудрости, предсказания, предвидения. Гессе активно использует известные значения этого образа, но непременно дополняет его новыми смыслами, которые, вступая в перекличку с традиционными, так или иначе преобразуют образ, окончательно формируя его.

Так, в упомянутой выше сказке «Ирис» (1916) образ птицы оказывается вплетенным в известный гессевский мотив возвращения к самому себе, обретения утраченного собственного Я, истинного и настоящего, и приближения к высшему знанию о сути вещей, скрывающейся за туманными образами, миражами. Слияние образов птицы и мудрой Ирис, воспринявшей собственную смерть как «возвращение на родину» и ведущей героя и после физической смерти по пути к самому себе и в область, лежащую по ту сторону вещей, заставляет нас толковать образ птицы как символ свободного и бессмертного духа, познавшего истину.

Символом вечности предстает птица и в сказке «Тяжелый путь» (1916), однако, оказавшись в ином контексте, она приобретает другие смысловые оттенки. А. Хзиа видит в герое сказки, с огромным трудом преодолевающим горную вершину, где он и обнаруживает сидящую на дереве птицу, поющую о вечности, черты Прометея или Фауста. «Вечность, – отмечает исследователь, – место бессмертных, а не прометеев или фаустов, силой стремящихся овладеть ею» [Hsia: 177]. Поэтому так невыносимы для героя тяжелый взгляд птицы, пустынный и одиалость этого места, и, сорвавшись вслед за улетающей птицей, он летит не вверх, а вниз.

В сказке «Превращения Пиктора» (1922) птица, объединяющая в своем оперении все цвета, обращается на глазах у изумленного героя сначала в цветок, затем в бабочку, после в кристалл, дающий и Пиктору возможность превратиться в любое существо. Образ птицы – так же, как и образы деревьев, которые одновременно и женщина и мужчина, и солнце и луна, – служит реализации идеи о единстве противоположностей, неизменно «порождающем изменение и движение, развитие и усложнение» [Тресиддер: 128]. В определенной степени птица также оказывается здесь символом вечности, фактически даруя Пиктору бессмертие.

Иную символику несут в себе образы птиц в сказках «Удивительное известие с другой звезды» (1915) и «Птица» (1933). Несмотря на весьма ощутимый промежуток между годами создания их роднит социально-общественная проблематика. В первой из них, иносказательно изображая опустошенную Европу в годы Первой мировой войны, Гессе создает образ огромной птицы, которая рассказывает юному герою об ужасах войны и относит его на другую – залитую кровью – планету. Схожесть с вороном (блестящее черное оперение) и совой («sie flogen durch die Finsternis des Himmels lautlos und weich wie ein Eulenflug» [Hesse: 1604]), таинственный знак внутри храма (сердце, поедаемое огромной дикой птицей), зловещие черты образа (резкий голос, острый клюв, сравнения со стрелой и ураганом и др.) делают птицу предвестницей смерти, (не как духовного освобождения, но как человеческой трагедии, беды, войны). Во второй сказке, написанной незадолго до прихода к власти Гитлера и стилистически совершенно отличной от «Удивительного известия», погоня за редкой птицей становится олицетворением травли всех несогласных с новым политическим режимом, угрозы свободе и независимости, символом которых традиционно является птица.

По замечанию Ф. Михельса, «птицы олицетворяют для Гессе все дерзкое, смелое и доверительно-близкое, но также все непредсказуемое, робкое и ускользающее, жажду поиска, легкость бытия и взгляд с отдаленной высоты» [Hesse: 1815]. В сказках образ птицы раскрывается во всей своей многоликости и полноте, органически встраиваясь в общую систему развиваемых мотивов и образов.

Литература

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1999.

Тресиддер Дж. Словарь символов. М., 2001.

Hesse H. Die Erzählungen und Märchen. Frankfurt am Main, 2009.

Hsia A. H. Hesse und China: Darstellung, Materialien und Interpretationen. Frankfurt am Main, 1974.

Field G. W. H. Hesse: Kommentar zu sämtlichen Werken. Stuttgart, 1979.

Эллис и Р. Вагнер (К вопросу об организации книги стихов Эллиса «Stigmata»)

Глуховская Елена Александровна

Аспирантка Российского государственного педагогического университета им.

А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

«Что же такое путь Эллиса?» – вопрошал Сергей Соловьев и тут же отвечал: «Маркс – Ничше – Бодлер – Данте – Вагнер – Штейнер – Клеопатра Петровна» [Лавров; 290].

Из всех перечисленных имен Вагнер оказался на периферии исследовательского внимания. Лишь в монографии Н. Willich «Lev L. Kobylinskij-Ellis: Vom Symbolismus zur *ars sacra*. Eine Studie über Leben und Werk» (München, 1996. Slavistische Beiträge. Bd. 341) один из параграфов посвящен взглядам Эллиса на творчество великого композитора. Но и там не затрагивается вопрос об отражении идей Р. Вагнера в поэзии Эллиса. Между тем, первая поэтическая книга Эллиса «Stigmata» (М., 1911) была написана в период бурного увлечения ее автора Вагнером. Исследователи отмечают зависимость «Stigmata» от «Божественной комедии» Данте и искусства средневековья. Это влияние бесспорно, подтверждено самим Эллисом и отразилось на образно-тематическом и композиционном уровнях (четко обозначены три части – Ад, Чистилище, Рай, каждая из которых имеет свою образно-тематическую систему). Однако наряду с этим можно заметить ряд важных вагнеровских реминисценций.

Если для Блока наиболее значительными оказались вагнеровские оперы «Кольцо Нибелунгов» и «Тристан», то для Эллиса на первый план выходят «Парсифаль», «Тангейзер» и «Лоэнгрин», что связано с особым отношением Эллиса к мистическому рыцарству.

Центральные вагнеровские образы первой части «Stigmata» – Кундри и Тангейзер. В сонете «Роза ада» (второе стихотворение части «Ад»), сопровождающемся эпиграфом из второго действия «Парсифаля», создается образ всеженщины, первобытной искусительницы, существующей в мире под тысячью имен, одно из которых – Кундри. В статье «"Парсифаль" Рихарда Вагнера» («Труды и дни», 1913, Тетрадь VI, №1-2), подробно анализирующей последнее произведение немецкого композитора, Эллис писал о вагнеровской Кундри как о фатально-двойственном образе, «отражающем собой одновременно два полюса женственности в ее мистической глубине, с одинаковой искренностью ... порывающейся к служению Св. Граалю и к последнему кощунству, к сладострастию и глумлению перед Ликом Христа» [Эллис 2000: 223]. Сладострастие и преступно-плотская любовь к Христу и становятся темами большинства стихотворений части «Ад». В стихотворении «Тангейзер на турнире» тема губительности плотской страсти сочетается с усилением рыцарского акцента (поэтический турнир из оперы Вагнера Эллис заменяет рыцарским). Противостояние духовного и греховного в душе Тангейзера приводит к победе греха и как следствие – поражение рыцаря в турнире: «Весь мир окутывает мгла, / но в этой мгле так сладко... / И сбросила его с седла / железная перчатка» [Эллис 1996: 21]. Мотив борьбы Добра и Зла в душе героя-рыцаря символически показан также в стихотворении «Рыцарь двойной звезды». Таким образом, в первой части рисуется путь раздвоения и соблазнов, невозможность легкого достижения высшего посвящения, подобно той «области обще-человеческих чувств», которую Эллис видел в первом акте «Парсифаля», называя это «рождение человека в будущем рыцаре» [Эллис 2000: 224].

Во второй части вагнеровский подтекст прямо актуализирован в стихотворении «Обреченный». Оно отсылает нас к образу Амфортаса – короля Грааля и жертвы

соблазнительных чар Кундри. Наряду с персонажами других стихотворений этой части он представляет тех созданий, которые, колеблясь между вожделением и отречением, не могут освободиться от власти зла, но мучительно сожалеют о померкшей чистоте и горячо стремятся к искуплению: «Одно лишь имя сердцу свято, / и это имя – Парсифаль» [Эллис 1996: 41].

Спаситель Амфортраса – Парсифаль, побеждающий соблазны общечеловеческой природы и превращающийся во втором акте драмы из простого человека в рыцаря, из созерцателя в совершителя подвига. Его образ представлен Эллисом в стихотворении «Черный рыцарь», где на первый план выходят отречение от всего земного и служение Кресту и Розе.

Такая система образов соответствует не только общей концепции дантовского Чистилища, но и второму акту «Парсифаля» в представлении Эллиса: «Второй акт – путь испытаний... это целомудрие и самоотречение, рожденные из сострадания; здесь трагедия отчаяния и сострадания превращается в трагедию внутренней борьбы» [Эллис 2000: 225].

В третьей части книги персонажи, подобно Парсифалю, действуют «не одной своей силой и не во Имя Свое» [Эллис 2000; 225]. Эллис пишет о третьем акте вагнеровской драмы: «Сила Парсифаля дарована ему свыше... Подвиги его не ради славы и пробуждения в себе новых источников силы; все, что совершает он, – совершается... как ответная жертва на единственную высочайшую жертву» [Эллис 2000: 210]. Таковы же рыцари из стихотворений Эллиса «Братья-рыцари» («Свыше была нам указана цель, / свыше дарована будет победа» [Эллис 1996: 66]) и «Тамплиер», таков Святой Суза («Святой Суза») и Святая Тереза («Святой Терезе») и др.. В этой же части упоминается еще один вагнеровский образ – Лоэнгрин (в стихотворении «Благая весть»: «О лебедь белый Лоэнгрин, / ты мне приснился в поздний час» [Эллис 1996: 67]). Основная мысль стихотворения – близость скорого спасения и возрождения, предопределенная свыше.

Таким образом, наряду с «Божественной комедией» Данте на композицию и образную систему книги Эллиса оказал влияние «Парсифаль» Р. Вагнера. Конечно, вопрос о сугубо вагнеровских образах у Эллиса чрезвычайно сложен, так как они символичны, появляются чаще всего в виде отдельных мотивов, вступающих в контексте стихотворения подчас в иные, чем у Вагнера, отношения. Тем не менее, они составляют особый смысловой слой, важный для анализа целостной поэтической концепции книги Эллиса.

Литература

Лавров А.В. Эллис в «Весях» // Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб., 2003.

Эллис. «Парсифаль» Рихарда Вагнера // Неизданное и несобранное. Томск, 2000.

Эллис. Стихотворения. Томск, 1996.

Звуковой образ в «Романсах без слов» Поля Верлена

Гордеева Анастасия Валентиновна

Аспирантка Российского государственного гуманитарного университета, Москва, Россия

Книга «Романсы без слов» (*Romances sans paroles*, 1874) – кульминация творчества поэта, в стихотворениях именно этого сборника нашла воплощение особая верленовская, импрессионистическая поэтика. На первое место в ней выступают визуальные образы, облакаемые в слова. Однако не менее важный тип образов – звуковые. Под *звуковыми образами* понимаются звуки различного характера, которые можно вычлениить на уровне содержания, на уровне художественного мира произведения.

Само название книги, «Романсы без слов», показательное: оно парадоксально, поскольку отрицает основу поэзии – слова, выводя на первое место музыкальную составляющую. Словосочетание «*romances sans paroles*» впервые появляется у Верлена в стихотворении «К Климене» (из сборника «Галантные празднества»). Кроме того, первый из трех циклов «Романсов без слов» имеет заглавие «Забытые ариетты» (*Ariettes oubliées*),

что также подчеркивает музыкальную направленность сборника. Именно в стихотворениях из «Забытых ариетт» звуковые образы наиболее частотны.

Музыкальное понимается в книге как связанное с искусством, культурой. К кругу этих образов можно отнести ариетты и лиры («*L'ariette, hélas! De toutes lyres!*», Ariette II), отзвук пианино («*Le piano que baise une main frêle / Luit dans le soir rose et gris vaguement*», «*Que voudrais-tu de moi, doux Chant badin? / Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain...*», Ariette V), гобой, кларнет-а-пистон, барабаны («*Tournez, tournez au son des hautbois*», «*Tournez au son du piston vainqueur*», «*Tournez au son jouyeux des tambours*», Bruxelles. Chevaux de bois), жигу (как танец и мелодию, «*Danson la gigue!*», Streets I). Отзвук пианино, тихо бродящий по гостиной, где еще улавливается аромат Ее духов («*Par le boudoir longtemps parfumé d'Elle*»), становится признаком обжитого помещения, он подчеркивает замкнутость изображенного помещения, вызывая в то же время у лирического героя воспоминания о чем-то давно минувшем. Музыкальные инструменты из стихотворения «Брюссель» маркируют праздничную шумную атмосферу ярмарки, где вертится карусель с деревянными конями, инструменты сливаются в громко звучащий оркестр, как люди – в многоликую шумную толпу.

Однако большинство звуковых образов в «Романсах без слов» относится к изображению природы. В первом стихотворении сборника эти образы представлены в изобилии: *les frissons des bois, le cœur des petites voix, ô le frêle et frais murmure, cela gazouille et susurre, cela ressemble au cri doux que l'herbe agitée expire*. Звуки природы имеют первостепенное значение, они порождают поэтический импрессионизм, обнаруживая связь между природой и душой лирического героя. Многие стихотворения сборника строятся по принципу композиционного семантического параллелизма: сначала дается природная зарисовка, сопровождаемая определенным звуковым образом, далее помещается «параллельная» зарисовка души героя. Наиболее наглядна эта конструкция в знаменитой третьей ариетте, где соплагаются действия дождя и сердца, объединенные звуком – песней дождя (*Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville... Ô le chant de la pluie!*).

Часто ключевым образом такого типа стихотворений оказывается важный для Верлена образ птицы, поющей на дереве: «*Des petits arbres sans cimes / Où quelque oiseau faible chante*» (Bruxelles. Simples fresques. I). Она становится образом души – птица-душа. Отчетливо параллелизм природы и души при использовании образа поющей птицы находим в девятой ариетте:

Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réeles,
Se plaignent les tourterelles.

Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées!

Стоит отметить, что песня птицы или другие звуковые образы, связанные с природой, оказываются эмоционально и семантически окрашены, это не просто песня, не просто звук, это страдание, плач, жалоба.

Важной особенностью как природных звуковых образов, так и части образов собственно музыкальных становится их приглушенность, отдаленность, мягкость: *frêle et frais murmure, cri doux, plainte dormante, des voix anciennes, bruit doux, un très léger bruit d'aile, doux Chant badin*.

Этим мягким звукам противостоят две категории звуков – полная тишина и грохот. Такие типы звуковых образов характеризуют в «Романсах без слов» противостоящий природе город и технику. Тишина возникает в стихотворении «Малин»: «*Les wagons filent en silence / Parmi ces sites apaisée; Le train glisse sans un murmure...*». В технике нет души, она не может страдать или петь, поэтому она молчит. Другая крайностью – городские крики и грохот (стихотворения из цикла «Бельгийские пейзажи» «Валькур» и «Шарлеруа»: *clameurs; l'avoine siffle; des gares tonnent; quoi bruissait comme des sisters?; cris de métaux*).

Таким образом, звуковые образы в «Романсах без слов» становятся принципиально важным дополнением образов зрительных. За счет четко выявляемой дифференциации они разграничивают основные темы поэтического сборника, такие как противостоящие друг другу город и природа, душевные страдания лирического героя, музыку как область искусства и культуры. Кроме того, звуковые образы инициируют сближение и объединение души лирического героя и окружающего его мира, чаще природного, порождая импрессионизм верленовской поэтики.

Музыка в поэзии Эудженио Монтале

Гринка Анна Андреевна

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

Принципы герметизма зародились и оформились под влиянием французского символизма XIX века. Это отчасти объясняет некоторое сходство двух направлений: как, например, удаление от объективной реальности, предпочтение исключительно личностного начала в творчестве, особый интерес к символам, метафорам и т. д. Однако герметизм, в отличие от символизма, выстраивает отношения поэта с миром сущностей, живых и неодушевленных, не стремясь к изображению ноуменального мира.

Одним из основателей итальянского герметизма является Эудженио Монтале, в творчестве которого особое внимание уделяется музыке.

В его стихотворениях музыка представлена в довольно широком спектре. Это не только гармонично построенный звуковой ряд как таковой, но также и «голоса природы и стихий», разговор людей, смех, произнесенное имя и т. д. Следует заметить, что Монтале весьма редко описывает музыку в привычном понимании этого слова, гораздо чаще он либо упоминает о ней, словно между делом, или же предпочитает говорить о музыке природной, постоянно нас окружающей. Это своеобразный «пульс» мира, некая творческая сила, преображающая все вокруг, отчасти близкая ницшевскому духу музыки».

Можно сказать, что «музыка» в поэзии герметика – понятие универсальное, соотносящееся как с сочинением композитора-человека, так и с вечной симфонией окружающего мира. Вместе с тем, легко заметить двойственность восприятия музыки Монтале. Она может составлять гармонию жизни, быть вестницей всего живого. (так во многих стихотворениях с упоминанием природного пейзажа, флоры и фауны). Точно так же музыка часто появляется в пугающем облики вестника смерти или же прошлых, полузабытых несчастий. Так, в стихотворении «Старые стихи» (*Vecchi versi*) бабочка, влетевшая в окно, издает резкий пугающий звук, уничтожая привычное спокойствие вечера.

Более того, звук как условный сигнал может выступать в роли своеобразного старца Харона, являясь проводником в потусторонний мир и «опознавательным знаком» для него, как в известном четверостишии из книги «Сатура»: «*Avevamo studiato per l'aldila' Un fischio, un segno di riconoscimento. Mi provo a modularlo nella speranza Che tutti siamo gia' morti senza saperlo*» («Мы придумали для потустороннего мира условный свист, чтоб не разминуться. Я пробую воспроизвести его в надежде, что все мы умерли, не подозревая об этом» (зд. и далее пер. Е. Солоновича)).

Разочаровываясь в окружающем мире, поэт-герметик ищет реальное в субъективном ощущении действительности. Воображение разрушает обыденные рамки, вырисовывая новые «координаты поведения» привычных вещей.

Даже время «облагораживается» при помощи музыки. Она дарит ощущение целесообразности каждого момента. Как и в предыдущем случае, музыка предстает двуликой: с одной стороны, может подарить утешение, иллюзию гармонии с миром (как, например, в «Искушала клавиши ваша рука...»); с другой – может подчеркнуть пошлость

омертвело материального мира и сделать его контраст с миром внутренним еще более разительным («Пел сверчок, сообразованный с проектом клиники...»).

Монтале старается абстрагироваться от «непоэтической реальности», ориентируясь на глубинные, индивидуальные переживания. Музыка в этом смысле является сверхсмысловым элементом текста, упорядочивающим найденные поэтом аналогии.

В то же время Монтале более ориентирован на понимание слова как выражение скорее чувства, нежели мысли. Музыка в данном случае можно назвать посредником между индивидуальным восприятием и некой объективной данностью. Так, например, в стихотворении «Arsenio» из сборника «Ossi di seppia» звук кастаньет, услышанный у моря, является, с одной стороны, повторяющимся признаком скучного дня (он приходит всегда лишь вслед за «долгим рядом монотонных часов»). Но с другой стороны, в этом звуке лирический герой слышит «зов другой орбиты» и воспринимает, как «знаменье» (il segno), как нечто, связанное с личным переживанием мира.

Эта мелодия «из ниоткуда» сравнима с прустовской музыкальной фразой из сонаты Вентейля, прозвучавшей в объективной реальности и странным образом отозвавшейся в индивидуальном мироощущении Свана.

Таким образом, мы видим, что музыка в творчестве Монтале не только играет роль метафоры, но также может быть своего рода посредником между лирическим героем и миром. Она способна связывать разрозненные воспоминания воедино и преобразовать окружающую действительность. Так создается своеобразная «пограничная область», где встречаются и, условно говоря, преломляются друг в друге микромир лирического героя и макромир объективной реальности.

Литература

Котрелев Н. Послесловие // Монтале Э. Стихи и рассказы. М., 1979.

Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма: символисты и Лотреамон. М., 1993. С. 5-62.

Монтале Э. Избранное. М., 1979.

Фейгина Е. В. Поэтика сборника Э. Монтале «Обстоятельства» // Лики времени. М., 2009. С. 410-417.

Montale E. Tutte le poesie. Milano, 1990.

Trioschi O. Eugenio Montale // www.club.it/autori/grandi/eugenio.montale/.

Проблема автобиографизма в новелле Ф.Грильпарцера «Бедный музыкант»

Демина Вера Андреевна

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

В истории литературы можно назвать ряд произведений, в которых угадывается автобиографическая основа. Она не всегда в равной степени очевидна: так, например, «Чудесная история Петера Шлемиля» Шамиссо в этом отношении значительно отличается от «Страданий юного Вертера», где отразилась личная история самого Гете, и тем более от «Адольфа» Б.Констана, который десять лет не решался издать свой роман, опасаясь, что в героях могут увидеть его самого и мадам де Сталь. В таких случаях у читателя всегда напрашивается вопрос: насколько автор отождествил себя с созданным им протагонистом, насколько осознавал автобиографичность своего сочинения. Один из интереснейших вариантов скрытого автобиографизма представляет новелла австрийского писателя Франца Грильпарцера «Бедный музыкант» (1848), несколько затерявшаяся на фоне его драматургии.

Новелла «Бедный музыкант» и «Автобиография», написанная в 1854 г., – лучшее из небольшого прозаического наследия Грильпарцера. В автобиографическом жанре он пробовал себя и до тех пор: в 1812 г. начал писать «для себя» о себе под именем Фиксмильнер, в 1822 г. по просьбе Брокгауза, составлявшего словарь, набросал автобиографический фрагмент, где рассказал о своих детских впечатлениях от чтения и

игры на фортепьяно, о неудовольствии отца по поводу художественных занятий сына; набросок не был отправлен. Написанное в 1835 г. в третьем лице «Начало моей автобиографии» также осталось незавершенным и неизвестным. Примечательно, что и «Автобиография» 1854 г., затребованная австрийской академией, тем не менее, не была туда отдана и появилась в печати уже после смерти Грильпарцера. Скрытый и замкнутый, он не был склонен предавать свою жизнь огласке.

История героя новеллы Якоба – это история неудачника, человека не пригодного для жизни в устойчивом бюргерском мире. Медлительный, неуверенный в себе, он проходит через превратности судьбы и в итоге превращается из сына надворного советника в просящего милостыню музыканта. Чувства и ситуации, которые с молодых лет переживает герой, напоминают жизненный путь самого автора, что читатель может понять из «Автобиографии»: это и неожиданные обстоятельства вокруг служащего, чиновника, и препятствия творчеству в меттерниховской Австрии, и собственные промахи.

Однако не следует считать, что новелла в значительной степени представляет очередную попытку автобиографии. По чисто внешним данным отождествить героя с автором здесь трудно. Якоб лишен музыкального дарования, его пугающая игра – выражение его душевной дисгармонии, внутренней несобранности, – серьезное отличие от Грильпарцера, создателя произведений, имеющих всеобщее признание. Гораздо более вероятно параллель между ними иного рода. Герой новеллы хочет быть частью бюргерской массы, но не может это осуществить. Действительность, в которой страдает Якоб, у Грильпарцера человечески приемлемая – не случайно «Бедного музыканта» справедливо рассматривают как произведение бидермайера. Только писатель, насколько можно судить по автобиографии, не находил себе в этой действительности душевного уюта, так сказать, внутреннего пристанища, и тосковал так же, как и его обездоленный обнищавший герой. Близости ко всеобщему мешала незаурядность натуры, отграничивающий от массы художественный талант.

Впрочем, трудно ответить на вопрос, осознавал ли писатель степень автобиографичности своей новеллы. В этой связи стоит привести высказывание другого австрийского писателя Густава Майринка, которое, возможно, проливает свет на сложный творческий процесс: «Когда художник пишет чей-либо портрет, он всегда бессознательно наделяет его своими собственными чертами. Похоже, с литераторами дело обстоит примерно так же» [Майринк: 10]

Литература

Майринк Г. Ангел западного окна. М., 2000.

Субъектная организация новеллы Г. фон Клейста «Локарнская нищенка»

Доманова Дарья Александровна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Национально-исторические условия в Германии начала XIX в. повлияли на сложившуюся социально-культурную ситуацию, в которой, по словам А.В. Карельского, «писатели нового поколения ...и сами понимали, что говорят по-другому», а литературное произведение «уже не рассчитывает на понимание зрителя, то есть на идеальный, беспроблемный контакт, а, напротив, провоцирует реакцию удивления и даже шока...» [Карельский: 9].

Всякий текст, в том числе и художественный, представляет собой результат познания, наглядно показывающий, в какой когнитивной системе или форме субъект познания отображает объект. По убеждению Л.Г. Бабенко, «...в тексте, как результате авторского познания действительности, осуществляется категоризация мира, то есть выражаются знания о составляющих его основных компонентах, их обобщение и интерпретация, закрепленные в текстовых содержательных категориях денотативной структуры, времени, пространства» [Бабенко: 46].

Следует подчеркнуть, что субъектная организация литературного произведения не сводится только к писательской субъективности. В новеллах Генриха фон Клейста на первый план выдвигается проблема художественной коммуникации «автор – текст – читатель», то есть автор, осознанно используя систему лексических и синтаксических повторов, актуализирует в тексте читательскую рецепцию. Художественный мир литературного произведения потому и является миром, что включает в себя, внутренне объединяет и субъекта высказывания, и объекты высказывания, и адресата высказывания – «читателя» как одного из неявных, но неизменных компонентов произведения.

Необходимо обратить внимание на то, что во многом субъектная организация «Локарнской нищенки» обусловлена структурными изменениями самого жанра как определенной модели художественной коммуникации. Для новеллистической прозы Клейста характерно наличие внутренних речевых партий персонажа. Это означает утрату доминирующего положения авторским сознанием (речи) в пользу сознания субъективированного, сознания персонажа-рассказчика. Таким образом, внутри речевой системы происходит то же сближение с позицией персонажа, что и внутри жанровой системы, и в речи эпического повествователя.

Образно-понятийный центр повествования конституируется не действующим лицом (маркиз), а фактическим отсутствием субъекта как языковой личности. Автор пользуется словом как индивидуальным орудием анализа, субъективно-оценочного познания и художественного воспроизведения действительности; он же предстает в системе отношений трех своих ипостасей – субъекта, объекта и адресата художественного высказывания, так как стиль, будучи непосредственным выявлением авторского присутствия в каждом моменте целого, динамически объединяет эти три его компонента, препятствуя как их аморфному смешению, так и обособлению каждого из них.

В произведении используется только косвенная речь. Поток придаточных предложений, стремление вместить в одну фразу огромное количество событий, делает повествование по-особому энергичным, как бы «непрерывным». Это связано с тем, что косвенная речь, будучи по содержанию субъективной, внешне оформлена как объективное изложение, исходящее от эпического повествователя. Писатель приходит как рассказчик к чистому эпосу (повествователь перестает быть действующим лицом). Другая, характерная для Клейста особенность, состоит в множественности точек зрения, образуемой сообщениями в субъективной или объективированной передаче персонажей. Эти сообщения теснят нейтральный по существу и по форме эпический слой и создают столь характерную для позднеромантического мироощущения плюралистичность, связанную с ощущением непроницаемости мира. Наблюдается преобладание «повествовательной структуры» над «событийной».

Эволюция авторского сознания в немецкой романтической новелле позволяет выделить ряд характерных этапов. В ранних новеллах Клейста автор выступает как «творец», затевающий игру с персонажами, связывающий и разрешающий сюжетные узлы, произвольно обращающийся с временем, местом и действующими лицами. Он дистанцируется от персонажей при помощи романтической иронии, но не скрывает своей субъективности. Дальнейшая эволюция выдвигает в качестве субъекта повествования персонаж, не совпадающий по типу своего мировосприятия с автором. И, наконец, появляется «плюралистическая» точка зрения, при которой события получают несколько «версий» при эпической нейтральности всего повествования.

Этот этап в развитии романтической новеллы открывал такую перспективу, как самоотрицание субъекта повествования, подчинение его некоей вне- и сверхличной правде. У Клейста подобное можно наблюдать в «Локарнской нищенке», «Поединке», «Св. Цецилии», у Арнима – в «Одержимом инвалиде».

Можно прийти к выводу, что в романтической прозе субъективные когнитивные модели, основанные на личном знании, имеют для категоризации мира человеком большее значение, чем реальный мир. Клейст полемизирует с опирающимся на причинно-

следственные отношения немецким просветительским романом воспитания и противопоставляет ему процесс индивидуализации персонажа.

Литература

Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Екатеринбург, 2000.

Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. М., 1992.

Формы проявления «музыкального» в сборнике сонетов

«The house of life: A sonnet sequence» Д.Г. Россетти

Донскова Юлия Викторовна

Молодой ученый, Астраханский государственный университет, Астрахань, Россия

Поэзия Данте Габриэля Россетти не чужда музыкальности в различных ее формах и представляет особый интерес в исследуемом аспекте еще и в силу того, что посредством «музыкального» поэт раскрывает тему любви, которая отличается особым чувственным характером.

В область музыки у Д.Г. Россетти попадают не только явления собственно музыкальной сферы, но также явления природы. Свойства музыки переносятся на объекты, на первый взгляд, немusical.

Для поэтического мироощущения Россетти озвученность предметов окружающего мира – явление плотско-реальное. Уподобление любовного чувства морским волнам, которые обладают музыкальным звучанием, происходит в стихотворении «Heart's hope». Необходимость сильного любовного слова сравнивается с волнами песни («waves of Song»), которые накатываются на берег. Спаянности души и тела не имеет временных ограничений и уподобляется ритмическим колебаниям («in some roog rhythmic period»). Рождение звука и слова и его превращение в музыку, связанное с образом моря, является положительной динамической характеристикой.

Аффектационные эффекты чувства передаются музыкальными средствами в стихотворении «Nuptial sleep». Использование звукописи типа фуги позволяет создать особую мелодику стиха за счет тематических напластований звуков [s] и [sh], что усиливает чувственную тональность стихотворения.

Д.Г. Россетти часто выбирает жанровые формы или типы исполнения. Последнее вынесено в заглавие стихотворения «Youth's antiphony». Даже в пределах сонетной формы Россетти выдерживает сущность антифона (соревнования двух хоров). Сонет имеет двучастную структуру. В первой представлено чередование реплик мужчины и женщины, которые представляют обоюдные признания в любви. Вторая часть представляет собой авторское заключение, обладающее гармонизирующим началом.

Поэтика музыкальных инструментов не менее важная категория отображения чувственного мира. Музыкальный инструмент задает тональность звучания всего стихотворения.

Контрастность, состязательность музыкальных инструментов гобоя и арфы последовательно раскрывается в стихотворении «Passion and worship». Заглавие задает тематику развития сюжета «страсть» и «поклонение», которые в сонете получают две линии развития. В первой строке появляются две противоположные силы в образах огненнокрылого и белокрылого ангелов. Музыкальный инструмент – арфа – появляется в первой строке в руках белокрылого создания, а затем вновь возникает в последней строчке стихотворения, в сонетном замке. Другой музыкальный инструмент – гобой – возникает в реплике лирического субъекта, обращенной в ответ к огненнокрылому созданию, тем самым позволяет олицетворять данный музыкальный инструмент с демоническим началом. К тому же в его словах явно звучит мотив искушения, поскольку он призывает слушать лишь его музыку и отказаться от музыки его соперника, так как именно звучание его инструмента способно даровать Любовь:

Only my strains are to Love's dear ones dear. [Россетти: 40]

Окончательно антитеза музыкальных инструментов и персонажей, символами которых они являются, закрепляется в реплике лирической героини. Она разделяет Любовь-Страсть и Любовь-Поклонение, в то же время обе близкие ей. Антитеза углубляется в параллелизме природных и музыкальных картин: музыка белокрылого ангела включается в картину моря, освещенного солнцем, в то время как звуки арфы огненнокрылого ангела берут верх в душе лирической героини, когда восходит Луна. Образы стихотворения «*Passion and worship*» противоположны по характеру звучания, относимости к тому или иному миру, что на тематическом уровне можно рассматривать как соревнование Бога и Дьявола, Мужского и Женского, Чистой Непорочной Любви и Всепоглощающей Страсти. Выбор музыкальных инструментов вполне объясним. Арфа символизирует чистоту, непорочность, это один из инструментов ангельского хора и традиционный символ царя Давида. [Мифы народов мира: 343] Однако введение образа арфы в контекст любовной тематики, вызывает ассоциации с триптихом Иеронима Босха «Сады земных наслаждений».

Интересное взаимопроникновение тематики на музыкальном и семантическом уровне возникает в стихотворении «*The kiss*». Оно также имеет двучастную структуру, что подтверждается, в частности, строфической организацией, характерной для сонетной формы у Россетти. Первая часть сонета построена на параллелизме образов и начинается с риторического вопроса, где лирический герой говорит о том, что ничто не может разлучить тела его и возлюбленной. Параллелизм достигается за счет возникновения образа Орфея и уподобления силе чувств лирического героя античному певцу. Прикосновение губ возлюбленных в поцелуе сравнивается с музыкальным этюдом:

For lo! even now my lady's lips did play
With these my lips such consonant interlude. [Россетти: 34]

Вторая часть является ретроспективной по отношению к первой и является монологом лирического героя.

Примечательно то, что при описании любовного чувства первоначально лирический герой и его возлюбленная разделены, что постоянно подчеркивается местоимениями *I, she, her, me*. Однако в последних двух строках тела и чувства сливаются воедино. Подчеркивается тематика также звуковой инструментальной стихотворения.

Музыка, музыкальный инструмент, жанровая музыкальная форма могут являться структурообразующим элементом поэтического текста Данте Габриэля Россетти. Музыкальный инструмент может являться медиатором между прошлым и будущим.

Литература

Мифы народов мира : Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М., 1997. Т. 1.
Россетти Д.Г. Дом жизни: Сонеты, стихотворения. СПб., 2005.

Проблема интерпретации на примере романа Мэри Шелли «Франкенштейн» и его экранизации Джеймса Уэйла 1931 года

Дубкова Мария

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

Образ чудовища Франкенштейна, или искусственно сотворенного живого существа, можно считать сквозной проблемой XIX и XX вв.

Одно из первых произведений, посвященных этой теме - «Франкенштейн» Мэри Шелли. У этого романа есть две редакции. Первая увидела свет в 1816 г., вторая – в 1831. из останков недавно умерших. Когда ему это удастся, он пугается результата и убегает. Молодой ученый, Виктор Франкенштейн, одержим идеей создания совершенного человека. Чудовище же пытается найти своего создателя, сначала чтобы подружиться, потом же – из чувства мести. Согласно книге, Чудовище равно Франкенштейну. Он – практически полноценное человеческое существо, если не принимать во внимание его

странный внешний вид и отсутствие нормального имени (в книге он либо Чудовище, либо Монстр). Монстр умеет говорить, способен переживать и склонен к рефлексии, у него есть Цель и он знает, как ее добиться.

Роман начинается с истории капитана Уолтона, который по воле случая встречает Виктора Франкенштейна во льдах. Очевидно, что эти герои – двойники, сам Франкенштейн прямо говорит об этом. Но если Уолтон направил свою энергию на мирное исследование Севера, в то время как Виктор посягнул на роль Творца.

Роман построен на противопоставлении естественного и искусственного. Пейзажи и погода служат для выражения умонастроения Франкенштейна. В романе относительно мало светлых эпизодов – детство, поездка с Клервалем. В это время в основном стоит хорошая погода и светит солнце. Важно, что путешествие по Рейну характеризуется отсутствием гор, хотя это типичный ландшафт для большей части романа. В остальное же время герой окружен туманом, ледниками и другими элементами романтического пейзажа. В ночь оживления Монстра над городом разражается страшная гроза, а вторая встреча создателя и создания происходит в горах в холодный день.

В XX в. с появлением кинематографа им заимствуются многие литературные сюжеты. Первые экранизации Франкенштейна появились уже в 1910-е гг., но в классику кинематографа вошел фильм Джеймса Уэйла 1931 г., где меняется образ самого Франкенштейна. Он раздваивается: на место книжных Клервала и капитана Уолтона приходит Виктор Мориц - друг Франкенштейна, одновременно воплощающий все лучшие стороны романного героя, и Генри Франкенштейн, в котором живет только сумасшедший ученый, одержимый своей идеей. Ему противопоставлен профессор Вальдман, идеальный ученый, которому пришлось пожертвовать жизнью из-за ошибки ученика.

Также кардинально меняется само Чудовище. Если верить фильму, то это – абсолютно примитивное создание, внешне похожее на человека, а внутренне - на плохо дрессированную бойцовскую собаку. Больше всего он пугает именно этим несоответствием. Монстр не умеет говорить, он только издает непонятные звериные звуки. На жестокость, мнимую или настоящую, он отвечает жестокостью (издевательства Фрица довели Монстра до первого убийства; злодеянием оборачивается и его попытка поиграть с девочкой на берегу озера). Вводится тема пересадки мозга: Монстру по ошибке вживляют мозг преступника, поэтому он изначально обречен на убийства и гибель. Еще появляется электричество (видимо, для большей зрелищности), по роману Чудовище оживает в результате химических экспериментов, в фильме же оно попадает под разряды молний.

В фильме важную роль играет герой, которого не было и не могло быть в романе. Это Фриц, горбун, карлик и помощник Франкенштейна, одно из самых отвратительных и страшных существ в фильме. Вполне логично, что свой конец Фриц встречает именно от замученного им Монстра. Возможно, Фриц символизирует тех людей, которые в романе прогнали от себя Монстра.

Огромное воздействие на аудиторию фильма оказывали техника и спецэффекты. Во-первых, световые эффекты – молнии над оживающим Монстром, звук – убежденный в своем сумасшествии голос Генри, звериный рык Монстра, музыка. Во-вторых, машина ученого – гигантское сооружение казалось чудом техники, особенно для неискушенной публики. В-третьих, представляется, что огромную роль сыграло предупреждение / обращение к зрителю (осуществленное Эдвардом ван Слоуна в роли Вальдмана), которое было включено в фильм по настоянию режиссера. Успех фильма Уэйла стал залогом последующих экранизаций, например, «Невесты Франкенштейна» (1935) и др. Тема искусственного человека поднимается в «Големе» Г. Майринка и «Собачьем сердце» М. Булгакова. Во всех этих перспектива создания искусственного человека носит негативный оттенок.

Женский лик безумия: Мария Лоренса Стерна и визуальная традиция «долгого» XVIII в.

Ермакова Полина Юрьевна

Аспирантка Европейского университета в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия

Обезумевшая от несчастной любви Мария, героиня романа Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии», стала сентиментальной «иконой» своего времени. Это самый частый сюжет иллюстраторов Стерна, история Марии вошла в выдержавший большое число переизданий сборник «Красоты Стерна». После смерти Стерна именно дальнейшая история Марии стала предметом разнообразных спекуляций анонимных стерновских подражателей. В этом образе можно выделить следующие составляющие:

1. Мария-Меланхолия

Изображения одинокой женской фигуры, грустящей на лоне природы, (укладывающиеся в традиции «меланхолического нарратива» – Роберт Бертон, Жан-Жак Руссо). Портреты светских дам в образе Марии (например, кисти Гейнсборо и Рейнолдса) свидетельствуют о том, что носить маску Марии-Меланхолии становилось модно, как и иметь английский пейзажный парк, в этом маскараде предромантической эстетики слышатся отголоски рокайльной традиции. Модели выбирают меланхоличную позу, в портрете публично совершается отказ от публичности.

2. Мария Безумная

С распространением просветительских идеалов душевнобольные становились предметом социальной и медицинской ответственности. В Англии сформулирован новый принцип отношения к несчастным, *Moral Management* Виллиса и Тьюка. (Воображая свою жизнь с Марией, рассказчик Йорик воспроизводит новые прекраснотушные принципы ухода за душевнобольными, декларируемые интеллектуалами XVIII в.) Если еще в середине века безумие чаще находило визуальное воплощение в мужских образах (Хогарт), то со второй его половины популярнее становится фигура безумной девушки (героиня романа Маккензи «Человек чувства», безумная Кейт Уильяма Купера – иллюстрации Генриха Фюссли). В конце XVIII в. чаще на английских сценах стала появляться шекспировская Офелия. Образ безумия феминизируется. На протяжении XIX в. образ Марии становится все более трагичным: героиня изображается с явными признаками болезни, худощавой, босой, растрепанной. Болезненные образы несчастных встречаем и в художественных текстах этого периода. Такова, например, Мари, о которой рассказывает князь Мышкин: чья любовная история полна трагизма и коварства и вызывает экзальтированное сочувствие рассказчика. Однако новый романтический модус повествования не терпит иронии. Мария на иллюстрациях второй половины XIX в. выглядит парией, подобно героине Достоевского (безумный отшельник и изгнанник – знаки романтического кода).

3. Мария и Йорик. Дама и кавалер / больная и врач

Если Йорику-рассказчику Мария нужна для обнажения «чувствительной природы», то Стерну-автору – для усиления сентиментального модуса повествования и для насмешки над излишней «аффектацией» своего героя. Большинство художников-иллюстраторов предпочитает не обращать внимания на то, что Йорик воображает себя ранимым Дон Кихотом, они следуют знакомой традиции, воспроизводя визуальные схемы диалогических портретов и рокайльных сцен.

4. Мария в карикатуре

Элемент пародии – важная составляющая программы Стерна. XVIII в. – эпоха расцвета английской карикатуры (Филдинг, Хогарт, Фюссли, Гиллрей). Карикатурные иллюстрации Ричарда Ньютона к «Сентиментальному путешествию», в особенности, посвященные Марии, акцентируют склонность Стерна к пародированию сентиментальной программы и моды на меланхолию.

Таким образом, в визуальном воплощении Марии сплелись все эстетические коды «долгого» XVIII в: Мария предстает и рокайльной галантной дамой, и сентиментальной руссоистской дочерью природы, и олицетворением английской меланхолии и сплина, и романтической отверженной безумной, и предметом пародии. Как стерновскому Йорику Мария необходима, чтобы обнаружить у себя «чувствительную душу» и явить ее читателю, так художникам и иллюстраторам образ Марии помогает отточить язык вновь появляющихся эстетических систем.

Античные мифологические образы в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта»

Жук Максим

Молодой ученый, Дальневосточный государственный университет, Владивосток, Россия

Интертекстуальность романа Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» давно является объектом внимания литературоведов (А.А. Пирузян, Е.М. Циглер, А.П. Саруханян, Н.Ю. Жлуктенко и других). Исследователи выделяют в романе множество отсылок к произведениям авторов викторианской эпохи: Дж. Остин, Ч. Диккенса, У. Теккерея, Дж. Элиот, Т. Гарди.

Помимо литературного интертекста в романе отмечаются мифологические аллюзии. Цель данной работы – обобщить и дополнить исследования о мифологическом подтексте этой книги Дж. Фаулза.

Один из исследователей творчества писателя указывает на мифы об Одиссее, Тезее и Эдипе [Фрейбергс 1986, 1992]. Дж. Фаулз сравнивает Чарльза Смитсона и Сару Вудраф с Одиссеем и Калипсо в 18 главе, описывая их встречу на Вэрской пустоши. Так же, как Одиссей, который отправился в путешествие, чтобы возвратиться с новым пониманием себя и мира, Чарльз Смитсон совершает «символическое странствие, итогом которого является обретение собственного «я» и переосмысление отношений к окружающей действительности» [Фрейбергс 1992: 52]. Суть выбора, который делает Одиссей между Пенелопой и Калипсо, состоит в выборе между смертностью и вечностью. Герой романа «Женщина французского лейтенанта» оказывается в ситуации выбора между Эрнестиной-Пенелопой, олицетворяющей моральную доктрину тоталитарного общества, и Сарой-Калипсо, инициирующей пробуждение истинного «я» героя. Чарльз Смитсон выбирает между «незнанием и познанием, обыденностью существования и мучительностью самопознания» [Там же: 52], между ложным и истинным.

Соглашаясь с В.Л. Фрейбергсом, можно отметить, что в образе Сары Вудраф угадываются черты еще одного персонажа мифа об Одиссее – сирены. Автор, рассказывая о свидании Чарльза и Сары на Вэрской пустоши, пишет: «Он (Чарльз) не двигался; **он словно прирос к месту**. Возможно, у него раз и навсегда сложилось представление о том, как выглядит **сирена**: распущенные длинные волосы, целомудренная мраморная нагота, русалочий хвост» [Фаулз 2003: 155].

Сравнивая свою героиню с Калипсо и сиреной, Дж. Фаулз тем самым подчеркивает двойственность, неоднозначность этого образа. С одной стороны, Сара, очаровывая, влюбляя в себя Чарльза, разрушает его жизнь, с другой, это разрушение оказывается плодотворным, поскольку герой получает возможность обрести свою подлинную личность. Функция образа сирены в том, чтобы пропустить Чарльза-Одиссея к желанной цели, в другой мир после сложного и опасного испытания. Путь к истине никогда не бывает легким, человек должен оказаться достойным ее. Таким образом, герой проходит своего рода обряд инициации.

Образ Сары Вудраф соотносится также с образом Ариадны: следствия ее поступков, как нить Ариадны, приводят Чарльза-Тезея «к центру лабиринта, где он встречает Минотавра – свое «я» [Фрейбергс 1992: 53]. В эссе «Острова», раскрывая семантику образа лабиринта, Дж. Фаулз писал, что центр лабиринта символизирует истинное самопознание [Фаулз 2003: 529].

Метафора «жизнь-лабиринт» неоднократно используется в романе. Уподобление жизни лабиринту встречается в 41 главе: Чарльз, находящийся в состоянии, близком к экзистенциальному кризису, представляет себе жизнь как «странный, темный лабиринт», в котором происходят таинственные встречи [Фаулз 2003: 352].

Кроме того, форма самого романа схожа с лабиринтом: финалы книги (два ложных и один истинный) подобны разным вариантам пути, из которых только один является выходом из сложного запутанного пространства, дорогой, ведущей к спасению.

Еще одна мифологическая аллюзия связана с мифом об Эдипе, вводящимся в повествование с помощью образа Сары, которую автор постоянно сравнивает со сфинксом. Согласно античному мифу, насланная на город Фивы в наказание сфинкс расположилась близ города и задавала каждому проходившему загадку. Людей, не разгадавших загадки, она убивала [Мифы народов 1994: 479].

Чарльз во втором варианте финала не разгадал загадку Сары-сфинкса. Он спрашивает ее: «**Пойму ли** я когда-нибудь все ваши аллегории?». В ответ «она только с жаром качает головой» [Фаулз 2003: 513]. В данном мифологическом контексте Чарльз воспринимается как жертва, а его выбор – как духовная гибель.

В третьем финале Чарльз постигает загадку Сары-сфинкса и тем самым обретает спасение. Он понимает, что «он всегда был игрушкой в ее руках; она всегда вертела им как хотела», ее целью была власть над ним. Она – женщина, больная истерией, она может проявить свою личность только через психологическое порабощение другой личности. Осознав это, герой оставляет ее. Таким образом, Чарльз отказывается и от викторианской модели существования, и от той жизни, которую пыталась навязать ему Сара.

Чарльз Смитсон, как Одиссей, Тезей и Эдип, своим духовным путешествием повторяет последовательность универсальных событий человеческого бытия – нисхождение в смерть и восхождение в возрожденную жизнь.

Дж. Фаулз в романе «Женщина французского лейтенанта» плодотворно использует античный миф. За счет этого писателю удается создать текст большой семантической и информационной плотности. Мифологический интертекст расширяет временные и пространственные границы романа, углубляет его философское содержание.

Литература

Фаулз Д. Женщина французского лейтенанта. СПб., 2003.

Фрейбергс В.Л. Самобытность литературного таланта Джона Фаулза // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1992. Вып. 945. С. 50-57.

Фрейбергс В.Л. Творческий путь Джона Фаулза: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Рига, 1986.

Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах. М. 1994.

Метафорическое понимание телесности в поэзии Дж. Моррисона

Жуковский Алан Юрьевич

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

Стихи Джима Моррисона (1943-1971) непосредственно воздействуют на воображение читателя и слушателя путем создания многочисленных телесных, «осязаемых» образов, однако последние всегда приводят к осознанию существования высшей духовной реальности, во многом постигаемой через телесное. Материя и дух не просто дополняют друг друга, но фактически в моррисоновском случае представляют единство.

Творчество Моррисона, если рассматривать его как метатекст, удивительно синестетично – ориентировано на восприятие всех органов чувств – и соединяет сразу несколько модусов: литературный, музыкальный (композиторский и исполнительский), ритуально-сценический, риторический, философский. Ни один из этих аспектов не может рассматриваться в отрыве от остальных [Lilly]. Принцип соединения искусств, обычно

ассоциируемый в европейской культуре с эпохами символизма и модернизма, ярко воплощен в творчестве Моррисона (сходство его поэзии с творчеством У. Уитмена, Э. По и даже Дж. Джойса многократно отмечалось еще при жизни, несмотря на очевидные связи с хиппизмом, психоделией и культурой битников). Как и Уитмен, Моррисон активно использовал телесную метафорику, но, телесное, в отличие от Уитмена, «великого шамана» отягощало, поскольку материальное начало затрудняло работу «духовного зрения», хотя принципиальная граница между ними, согласно Моррисону, и отсутствовала: безграничная Вселенная проявляется в отдельных материальных предметах.

В основе образного ряда у Моррисона всегда лежит абстрактная идея, с которой, как правило, начинаются его песни и его стихи, и ей же заканчиваются. Например, знаменитая песня «The End» начинается словами: «This is the end, beautiful friend / <...> / No safety or surprise. / The end. / I'll never look into your eyes / Again». Абстрактная идея материализуется в образе глаз. Постепенно тема развивается в виде более конкретных романтически окрашенных образов змеи и синего автобуса. Таким образом, поэт наглядно реализует универсальный принцип деятельности человеческого воображения: «... опосредованно этот источник – пространственно-временной мир – непрерывно дает животворную силу абстракциям» [Роменець: 135]. Отчаяние и ощущение экзистенциального конца [Densmore] достигает своего апогея в описании Эдипова комплекса. После эмоционального взрыва песня возвращается к начальным словам. Подобным образом построена песня «When the Music's Over». Начинаясь со слов «When the music's over, // Turn out the lights», текст развивается при помощи более конкретных, часто телесных образов: «Before I sink into the big sleep, / I want to hear, / I want to hear, / The scream of the butterfly». Следует вывод: «We want the world and we want it, now... / Now? Now!» Песня возвращается к своему зачину.

В сознании поэта и его лирического героя современное, злободневное неизбежно ассоциируется с миром «странных», «чужих» людей. Образ глаз снова и снова повторяется в творчестве Моррисона: «Strange eyes fill strange rooms. / Voices will signal their tired end». Следующим образом выглядит альтернативный путь освобождения от материального мира, предлагаемый Моррисоном: «Strange days have found us / And through their strange hours / We linger alone, / Bodies confused, / Memories misused, / As we run from the day / To a strange night of stone». Оставаясь в традиции европейского романтизма поэт противопоставляет неуютный земной мир метафорической «ночи», «новому городу», в который музыканты должны переместиться из «странных комнат», наполненных «странными глазами». Фактически Моррисон соединил поэтику сюрреализма с романтической идеей ничем не ограниченного творческого гения: «Moment of inner freedom, / when the mind is opened and the / infinite universe revealed». Духовное осмысляется поэтом через телесное (категория прекрасного неизменно должна реализовываться в конкретной, чувственно воспринимаемой форме [Girard: 6]), чтобы, в конечном счете, одержать над ним победу и открыть «двери восприятия», как это было описано еще У. Блейком. Свобода оказывается спрятанной в «солнечном» мире, который, возможно, является первым зрительным впечатлением ребенка, покинувшего дом: «Moment of freedom / as the prisoner / blinks in the sun / like a mole / from his hole».

Поэтическое творчество Моррисона является удивительным образцом сплава оригинальной метафорики с разнообразными планами восприятия, порождаемыми не только образностью, но и языковыми коннотациями используемых лексем, композиционным построением текста, неразрывно связанным (если речь идет о лирике «The Doors») и с мелодической организацией песен, исполнительским талантом автора, его сценическим образом и его философией. Синтез телесного и духовного – один из основополагающих мотивов лирики Моррисона.

Литература

Роменець В. А. Психологія творчості. Киев, 2004.

Densmore J. Riders On The Storm // <http://www.crystal-ship.com/divers.php?div=03>

Lilly D. Doors Live Show Reviews // http://articles.waiting-forthe-sun.net/Pages-/doors_show_reviews.html

Girard, R. Couleur et composition. Paris., 1969.

Образы и мотивы П. Верлена в ранней лирике Г. фон Гофманстала

Завалишина Екатерина Алексеевна

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

На раннюю лирику Г. фон Гофманстала значительное влияние оказали французские символисты. С их творчеством поэт познакомился через Ст.Георге, во многом перенесшего черты французской символистской поэзии на австрийскую почву.

Особенно интересным представляется проникновение черт верленовской поэзии в некоторые ранние стихотворения Гофманстала, что выражается на различных уровнях: выборе мотивов, образной структуре, метафорах, поэтическом словаре, синтаксисе. Особенно яркое сходство можно отметить между «Осенней песней» (пер.В.Брюсова; Chanson d'automne, 1867) и «Предчувствием весны» (зд. и далее пер. мой – Е.З.; Vorfrühling, 1892), между «Весь день льет слезы сердце...» (пер.Г.Шенгели; Il pleure dans mon coeur, 1874) Верлена и «Дождем в сумерки» (Regen in der Dämmerung, 1892) Гофманстала. При этом важно помнить, что стихотворения Гофманстала не являются переложением, переводом или подражанием Верлену: это скорее поэтический ответ младшего поэта старшему, благодарное признание своего ученичества.

Верленовский материал обычно служит для Гофманстала точкой отсчета: он не стремится воспроизвести произведение предшественника, но как бы «демонтирует» его, использует верленовские образы, особенности его поэтического языка с тем, чтобы по-новому соединить их, наполнить новым смыслом. Можно предположить, что в «Предчувствии весны» поэт непосредственно продолжает и развивает третью строфу «Осенней песни». Объединяет стихотворения образ ветра. При этом у Гофманстала лирический субъект более обобщенный. Верленовский ветер уносит лирическое «я» в разные стороны, он словно свидетель его печали. У Гофманстала ветер – некая всепронизывающая стихия, «дух», движущийся «поверх» всего сущего. Для создания образа поэт использует глаголы: «несется», «качался», «смахнул/стряхнул», «прочувствовал», «скользнул», «пролетел мимо», «подгоняет бледные тени», что может вызвать ассоциацию с верленовским «я», несомым ветром. Каждая строфа – это новая фаза в развитии образа ветра, постепенное его раскрытие (в «Осенней песне» этот процесс лишь намечен): ветер несется по «голым аллеям», «срывает цветы акаций», касается «смеющихся губ», пролетает через «шепчущиеся комнаты» и т.д. Гофмансталь также часто употребляет субстантивированный глагол – дуновение, дыхание ветра как абстрактный процесс. Ветер Гофманстала «скользит через скрипку, как всхлипывающий стон». У Верлена – всхлипывания скрипок, ранящие сердце лирического героя своей «монотонной тоской», ассоциирующиеся с чем-то затянутым, медленно текущим. Оба стихотворения отличает мотив неуловимого, присутствующего во всем, что отражено обоими поэтами не только на эмоционально-образном, но и языковом уровнях. Активно используются анжамбман и аллитерация: в «Осенней песне» – l, ng/lng, m, n, bl-pl (*Les sanglots longs/ Des violons.../D'une langueur*), v (*Et je m'en vais/ Au vent mauvais*), в «Предчувствии весны» - l, w (*Die weichen und wachen; Er hat sich gewiegt/, Wo Weinen war*), gl, fl (*Flöte, Fluren*), schl/schr/schw.

Такие же параллели можно обнаружить и в двух других стихотворениях. У Верлена это образ дождя, сочетающийся с плачем лирического героя, который у Гофманстала опять присутствует неявно, что делает все стихотворение более «темным», а образ дождя – более обобщенным. Во французском стихотворении внимание больше сосредоточено на переживаниях «я», в немецком – на образе самого дождя и сопутствующего ему ветра.

Верлен локализует действие (город: земля, крыши), у Гофмансталя выделены лишь некоторые детали пейзажа (дороги, ивы). Общим для двух дождей является издаваемый ими звук («сладкий звук» в «Дожде в сумерки» и «нежный шум» у Верлена). У обоих поэтов присутствует тема гнетущей тоски (*langueur* и «*die sehnenen Leiden*»), но у Верлена это скорее тоска отдельного лица, у Гофмансталя – тоска *вообще*, тоска вселенская. Для этого поэт использует причастия, акцентирующие течение, длительность чего-то: «струящийся», «текущий», «шумящий», наречие «струящимся образом падал» (о дожде). Дождь опьяняет (возможно также: окутывает шумом, *begauschen*) «голоса снов», ветер – «тоскующие страдания». У Верлена речь идет скорее о слиянии личных страданий (плач героя) и тоски природы, окружающего мира (дождь), в то время как темой гофмансталевского произведения в большей степени становится проблема общего слияния, слитности всего со всем, единства мироздания.

Представляется возможным сделать вывод, что Гофмансталь систематически обобщает верленовский образный ряд, как бы доказывая универсальность символистского мировидения, одновременно укореняя верленовские образы в немецкой поэзии.

Идентификация повествователя в мемуарной прозе Гюнтера Грасса 2000-х гг.

Захарова Екатерина Николаевна

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

Автобиография как литературный жанр всегда находилась на границе художественной литературы и публицистики. Вопрос о степени читательского доверия авторам автобиографий, мемуаров и дневников не раз поднимался во второй половине XX в. В эпоху постмодернизма биографическое повествование стало восприниматься как свидетельство закономерного превращения личности автора в текст, в набор знаков [Eakin: 6].

В 1970-е гг. в немецкой литературе наметилась тенденция, которую критик М. Райх-Раницки охарактеризовал как «новую субъективность». Подчеркнутый интерес к внутренней жизни человека и к процессу самопознания ощущался как род полемики с «ангажированной» литературой конца 1960-х гг., ориентированной в первую очередь на социально-политические проблемы. Автобиография оказалась важным средством этого «обращения к себе». Собственный жизненный опыт воспринимался писателями главным образом как материал для создания художественного текста: последний можно изменять и по-разному интерпретировать, соответственно, осмысление автором своей биографии представляется задачей эстетической [Scheitler 2001:149]. Разделение между произведениями с автобиографическим содержанием и собственно автобиографией стало, таким образом, условным, причем условность эта осмысливается как художественный феномен, что и демонстрирует творчество Гюнтера Грасса.

В первом романе Грасса «Жестяной барабан» (1959) реальные исторические события сочетаются с гротескными, фантастическими образами. В дальнейшем бросающиеся в глаза биографические элементы стали неотъемлемой частью произведений писателя. Это позволило многим критикам и журналистам оценивать созданное Грассом преимущественно с точки зрения его политических симпатий, отождествляя протагонистов с самим автором. Закономерно, что автобиографический роман «Луковица памяти» (2006), в котором говорится о службе Грасса в войсках СС, вызвал широкий общественный резонанс (вплоть до требований вернуть Нобелевскую премию, которой писатель был удостоен в 1999 г.). В последующие годы Грасс продолжил работу в жанре автобиографической прозы, в свет вышли его «Фотокамера» (2008) и «По пути из Германии в Германию. Дневник 1990» (2009). Второй роман – действительно дневник писателя за 1990 г., в котором он стремится осмыслить объединение ФРГ и ГДР.

В «Луковице памяти» Грасс повествует о своей жизни, начиная с детства в Данциге и до выхода в свет «Жестяного барабана». «Фотокамера» представляет собой книгу

рассказов о Грассе и его семье, изложенных устами его детей. Ключевая роль отведена другу семьи фотографу Марии Рапе, фотографии которой оказываются «проводниками» воспоминаний. Сочетание повествования и изображения – характерная особенность романов Грасса, нередко выступавшего в качестве иллюстратора своих книг. Примечательно, что если «Луковица памяти» и «Дневник» написаны от первого лица, то в «Фотокамере» автор упоминает о себе только в третьем лице, что не совсем привычно для автобиографии (фигура автора оказывается на заднем плане). Более того, в книге нет прямых указаний, что речь идет именно о Гюнтере Грассе и его семье. Читателю предлагается самому создать образ отца исходя из воспоминаний детей. Задача эта не из легких: детская память отрывочна, часто дети путают ранние воспоминания с чудесными историями, рассказанными взрослыми.

На этом фоне роман «Луковица памяти» кажется более «документальным». На первый взгляд он представляет собой классическую для автобиографии модель тождества: писатель, обращенный в прошлое, своими воспоминаниями воссоздает самого себя в ранние годы. Но парадоксальным образом речь от первого лица позволяет не только установить это тождество, но и разрушить его: писатель излагает прежде всего свое *сегодняшнее* представление о себе прошлом. Сходным образом Р. Барт в автобиографии 1975 г. подчеркнул это различие, внося свое имя в заголовок дважды: «Ролан Барт о Ролане Барте», став, таким образом, автором и темой книги одновременно. Грасс в начале своего романа о Гюнтере Грассе предупреждает, что память – не самый надежный источник сведений: «ведь ложь и ее младшая сестра подделка составляют наиболее устойчивую часть воспоминаний; если записать их на бумаге, они выглядят достоверными и не скупятся на подробности» [Грасс 2008: 10]. Так, портрет автора в молодости создается из неотделимых от умышленного и неумышленного вымысла воспоминаний рассказчика и представлений читателя, уже сформированных произведениями писателя.

В «Дневнике 1990» Грасс-художник повествует о Грассе-общественном деятеле. Год выбран неслучайно: в 1990 г. писатель выступил противником объединения Германии, что вызвало громкий скандал. Дневник претендует на полную достоверность в отражении личности автора, т.к. отражает его мысли в определенный момент времени, что предполагает возможность узнать его истинное «Я» (пусть и изменившееся с тех пор). Однако, превращая свою жизнь в литературный текст, автор сам становится его частью, художественным персонажем, а текст может подвергаться обработке, сокращаться и даже уничтожаться по желанию его создателя. Так, в дневнике самонаблюдение превращается в самосочинение (*Selbstfiktionalisierung*). При помощи языковых средств автор создает литературную видимость жизненного процесса [Jurgensen: 64].

Автобиографический цикл Грасса демонстрирует принципиальную невозможность воссоздать личность автора как некую целостность. Исповедь на деле оказывается литературной конструкцией из фактов, журналистских штампов, провокационных признаний и вымысла, а личность самого писателя в конечном итоге – нераскрытым шифром, несмотря на «тщеславное желание» читателя его разгадать.

Литература

Грасс Г. Луковица памяти. М., 2008.

Eakin P.J. Touching the World. Princeton, 1992.

Jurgensen M. Das fiktionale Ich. Bern, 1979.

Scheitler I. Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970. Tübingen, 2001.

Жертвы и жертвоприношение в романе Д.Г. Лоренса «Сыновья и возлюбленные»

Кондраков Сергей Александрович

Аспирант Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва,
Россия

В историю английской литературы XX в. Дэйвид Герберт Лоренс (1885–1930) вошел как один из наиболее последовательных критиков современной культуры и цивилизации. С точки зрения писателя, рациональная культура модерна обособляет человека от стихийных ритмов Вселенной, исключая тем самым всякую возможность гармоничной жизни. Западная цивилизация репрессивна – оттого столь многообразны в творчестве Лоренса образы жертв.

Последние могут рассматриваться с различных позиций: а) с социально-исторической точки зрения, капиталистическое общество немислимо без угнетения низших классов общества; б) с точки зрения естественной истории, жертвы – те, кто терпит поражение в ходе борьбы за существование, выступающей двигателем эволюции; в) в эротической сфере образ жертвы получает толкование в контексте «войны полов»; наконец, г) символично-мифологическое понимание жертвенности связано с преодолением повседневности путем трансгрессии.

В различной степени все названные аспекты жертвенности реализуются в романе «Сыновья и возлюбленные» (1913). Социальный и биологический конфликты в нем присутствуют, хотя не играют по-настоящему значимой роли. Отметим лишь, что первый связан с тяжелым экономическим положением жителей шахтерского поселка Низинный, а второй – с отголоском в лоренсовской прозе ряда идей крупнейших ученых-натуралистов XIX – начала XX вв. (Дарвин, Хаксли, Геккель): например, сцена соперничества Пола Морела и Бакстера Доуса за Клару может быть интерпретирована в терминах теории эволюции и полового отбора.

Впрочем, гораздо более важным, нежели соперничество двух мужчин, является для Лоренса соперничество мужчины и женщины. Так, Мириам Ливерс любит Пола Морела «возвышенной» любовью: ее чувство, чуждое всего земного, отрицает плоть. Однако Пол – натура глубоко чувственная, для которой экстазы платонической любви – ничто в сравнении с «великим мгновением» обладания. Понимая это, Мириам жертвует своим телом, стремясь подчинить себе душу возлюбленного, т.е. «приспособить» разрываемую противоречиями натуру Пола своему – монологическому и мистическому – пониманию любви. Таким образом, Мириам одновременно и приносит жертву, и ждет того же со стороны возлюбленного. В этом смысле для Пола она – смертельно опасна, поскольку жаждет поглотить то, что составляет основу его уникальности, лишить его *мужской идентичности*.

Отношения Пола и Клары Доус – также «сражение». На решающем этапе их романа Клара для Пола становится олицетворением абсолютной Женщины, самой тотальностью женского; чистой природой, сбросившей с себя все покровы, налагаемые на нее культурой. Однако, по справедливому замечанию О. Вейнингера, «абсолютная женщина лишена всякого “я”» [Вейнингер: 178], что для Пола – носителя своего «одиначества» и жаждущего обрести его в другом – неприемлемо. Как и в случае с Мириам, мы имеем здесь дело с двойственной природой жертвенности: с одной стороны, Клара добровольно отказывается от полной самореализации в страсти к Полу, с другой, она жертвует своим возлюбленным ради *другого* – более уступчивого, и, в конечной итоге, более зависимого.

Наиболее драматичное жертвоприношение в романе связано с образом Уильяма Морела: успешный молодой человек гибнет по вине девушки, чей образ лишен какого-либо внутреннего содержания – персонаж, таким образом, приносит себя в жертву абсолютной пустоте. В главах о любви и смерти Уильяма лоренсовское повествование погружается в сферу абсурда: в гибели старшего из сыновей Морелов *нет никакого смысла*.

Символично-мифологический уровень романа наиболее очевиден в связи с образом Пола Морела. Уже детство персонажа изобилует странными деталями. Спокойный и послушный, Пол с дьявольской жестокостью «приносит в жертву» куклу сестры и при этом молча радуется. Ребенком он «страстно исповедует свою особенную веру» [Лоуренс: 72], смысл которой исчерпывается молитвой о смерти отца. В совокупности с другими значимыми для семьи Морелов событиями (смерть Уильяма, болезнь Уолтера, болезнь Пола) эти эпизоды отражают неразрывно связанный с образом Пола *опыт смерти*. Пол Морел как бы живет между двух миров и в силу пограничности своего положения может видеть и чувствовать больше, чем кто бы то ни было.

Кульминационный эпизод романа – смерть Гертруды Морел. Не выдерживая агонии тяжело больной матери, Пол подсыпает ей в молоко оставшиеся у него таблетки морфия и тем самым убивает ее. С одной стороны, как отмечает В.М. Толмачев, «художественная символика этого акта в романе... диктуется не только логикой сюжета, но и общеевропейским символистским мифом жертвоприношения, тождества в творчестве эроса и танатоса» [Толмачев: 100]. С другой стороны, убийство матери представляет собой *момент трансгрессии* (в философии Жоржа Батая – перехода границ, преодоления запретов), имеющий двойную цель. Во-первых, в жертвоприношении достигается предельная точка познания смерти: «В жертвоприношении смерть, с одной стороны, сражает главным образом телесное бытие; и именно в жертвоприношении, с другой стороны, “смерть проживает человеческую жизнь”» [Батай: 257]. Во-вторых, трансгрессия ориентирована на достижение «суверенности», что в случае Пола Морела значит прежде всего обретение творческой свободы, подлинной художественной (но также и мужской) индивидуальности; освобождения от власти *целого* (культуры, религии, морали и пр.).

Литература

Батай Ж. Гегель, смерть и жертвоприношение // Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994. С. 254-268.

Вейнинггер О. Пол и характер. М., 1997.

Лоуренс Д.Г. Собр. соч.: В 7 т. М., 2006. Т.2.

Толмачев В.М. Символизм и английский роман начала XX века: Д.Г. Лоренс, Дж. Джойс // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: В 2 т. М., 2007. Т. 2. С. 81-117.

Журнал «Иностранная литература» и цензура:

о переводе, публикации и восприятии повести Э.Хемингуэя «Старик и море»

Кузнецова Екатерина Дмитриевна

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

Журнал «Иностранная литература», в советские годы воспринимавшийся как настоящее «окно в мир», начал выходить под своим нынешним названием в 1955 г. и сразу же столкнулся с серьезными цензурными проблемами. При этом претензии к публикуемым произведениям могли быть самого разного рода, иногда довольно неожиданными, что демонстрирует история публикации повести Э.Хемингуэя «Старик и море», напечатанной уже в первый год существования журнала и вызвавшей критику со стороны ЦК КПСС. Критика эта интересна тем, что в самом содержании повести нет, на первый взгляд, ничего особенно враждебного советской идеологии. Мы попытались понять характер предъявленных к повести претензий, а также то, насколько цензурные сложности могли отразиться на переводе Е.Голышевой и Б.Изакова, напечатанном в журнале.

С цензурными проблемами повесть столкнулась уже до публикации, однако на этой стадии они казались недоразумением. И.Г.Эренбург, состоявший в редколлегии журнала первые полгода его существования, рассказывает в своих мемуарах «Люди, годы, жизнь», как повесть убрали из плана, когда Молотов назвал ее «глупой». По

свидетельству Эренбурга, сам Молотов, с которым Эренбург встретился по другим делам, на тот момент книги не читал и утверждал, что никакого мнения о ней не имеет. «Старика и море» было решено напечатать, а вскоре, как пишет Эренбург, выяснилась и причина недоразумения. Как оказалось, повесть Молотову неудачно пересказал один мидовец: «Там рыбак поймал хорошую рыбу, а акулы ее съели». — «А дальше что?» — «Дальше ничего, конец». Вячеслав Михайлович сказал: «Но ведь это глупо!..». Вот резоны, которые чуть было не заставили редактора отказаться от опубликования повести Хемингуэя», - пишет Эренбург.

Действительно, казалось бы, всему виной случайность. Однако вскоре после публикации повесть и в самом деле вызвала резкую критику со стороны ЦК КПСС.

При этом претензии ЦК к повести не связаны с содержанием каких-либо конкретных «идеологически неверных» эпизодов. «Старик и море» критикуется с общих позиций, в частности, за «натуралистичность». Так, в записке отдела культуры от 4 января 1956 г. повесть названа «натуралистической и бескрылой» [Аппарат: 467], в другой записке почти того же времени (14 января 1956 г.) - «аполитичной и во многом натуралистической» [Там же: 478]. Такого рода обвинения, как свидетельствуют даже словари, довольно характерны для своей эпохи, и термин «натурализм» здесь понимается очень широко. В сущности, в подобных контекстах он мог обозначать всякий художественный метод, который не давал должной оценки действительности и мыслился в оппозиции к социалистическому реализму. Подобный подход можно обнаружить и в упомянутой записке ЦК (от 14 января). Составители записки приводят пример «неправильных» читательских представлений, вызванных тем, что журнал не дает «произведениям буржуазных авторов» должной оценки: «В Московском университете <...> иногда даже задаются вопросы, следует ли относить повесть Хемингуэя к произведениям социалистического реализма» [Там же: 479].

Такого рода «натурализм» связывался с недостатком идейного содержания (ср. обвинение в «аполитичности» [Там же: 478]), однако отличительным признаком его, как правило, оказывалась необычность стиля. В документах есть указания на то, что именно стилистические особенности повести «Старик и море» могли стать причиной критики со стороны ЦК. Так, в записке от 4 января 1956 г. «безграничные восторги» Эренбурга по поводу повести приводятся как одно из доказательств его «приверженности к современному буржуазному декадентскому и формалистическому искусству» [Аппарат: 467]. В записке от 25 января 1958 г. утверждается, что повесть проникнута «духом индивидуализма» [Идеологические комиссии: 37]. Представляется вероятным, что обвинение в индивидуализме здесь – реакция на индивидуальность стилистической манеры Хемингуэя.

Эта стилистическая манера (в частности, мнимая «упрощенность» речи персонажей, характерные интонации, постоянные речевые обороты) довольно точно, на наш взгляд, передана в переводе Е.Голышевой и Б.Изакова. Тем не менее, иногда яркие стилистические особенности оригинала оказываются в переводе несколько сглажены. Например, о шрамах на руках старика в оригинале говорится: «They were as old as erosions in a fishless desert». В переводе необычный образ «fishless desert» заменен менее странным: «...как трещины на дне давно пересохшего водоема». Иногда теряется в переводе некоторая архаичность речи. Иными словами, русский текст повести представлял образец идеологически «чуждого» стиля, и все же чуждость эта могла бы быть и больше. О причинах подобного «сглаживания» в переводе (в данном случае, на наш взгляд, все же не слишком значительного) судить сложно. Но не исключено, что определенную роль здесь могла сыграть самоцензура, опасение, что чрезмерная чужеродность стиля не позволит опубликовать повесть.

Таким образом, реакция ЦК КПСС на публикацию повести Хемингуэя свидетельствует о том, что стиль произведения мог восприниматься как идеологически враждебный в не меньшей мере, чем содержание. Поэтому и характерное для тех лет

явление самоцензуры (в частности, при переводе) могло выражаться не только в купюрах, но и в «сглаживании» слишком ярких стилистических особенностей подлинника.

Литература

Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953-1957. Документы. М., 2001.

Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958-1964. Документы. М., 1998.

Гете и бюргерство в романе Т. Манна «Лотта в Веймаре»

Лебедева Юлия Николаевна

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

В 1932 г., в год столетия со дня смерти Гете и за год до эмиграции, Т. Манн создает эссе «Гете как представитель бюргерской эпохи», самое развернутое рассуждение о бюргерстве в эссеистике писателя. В нем идет речь о «немецкости» Гете, его укорененности в культуре бюргерства.

Сын франкфуртского бюргера, привившего ему основательность, последовательность в делах, стремление к самообразованию, Гете озабочен проблемой воспитания нового поколения. Его воспитательная идея (Erziehungsgedanke) также имеет бюргерские корни, окрашена духом корпоративности: она «образует мост, переход из мира личного, внутреннего в мир социального» [Манн 1956: 118].

Гете чужд самого духа революции, как и поэтических взлетов в неизвестное. Присущее ему принятие жизни (Lebensbejahung), по Т. Манну, есть не что иное, как любовь к жизни крепко стоящего на ногах бюргера. Однако с ней сосуществует и глубоко свойственное немецкому духу (заметим, именно немецкому, а не бюргерскому) «прятие хаотического» [Манн 1956: 118].

Величие Гете заключается в преодолении бюргерского внутри себя силой творческого начала, осмеливающегося на «крайне опасные приключения (Abenteuer) испытующей мысли» [Манн 1956: 122]. Таков, по убеждению Т. Манна, путь Шопенгауэра, Вагнера, Ницше, образующих «бюргерский духовный мир, который в то же время, именно как духовный мир, имеет надбюргерский характер» [Манн 1961: 69]. Таким образом, писатель снимает противоречие, присущее в его понимании великой натуре. В эссе бюргерское происхождение Гете, его собственный по-бюргерски устроенный дом и размеренный образ жизни явно не исключают отступление от бюргерской морали и не мешают творческому бытию поэта. Т. Манн стремится доказать значительность выхода за пределы бюргерского как спасение от назревающей новой «немецкости». Присущее духу художника, трактуемое как достойный пример потомкам, в работе Т. Манна приобретает социальный и политический смысл, что вполне согласуется с идеей воспитания Гете.

Осознание феномена Гете, а вместе с ним и природы творчества как таковой происходило на протяжении всей жизни Т. Манна. Самым значительным итогом этих раздумий стал написанный уже в эмиграции в 1936 – 1939 гг. роман «Лотта в Веймаре». Отличающийся сложной повествовательной структурой, он раскрывает те же стороны натуры Гете, что и эссе 1932 г.: терпеливость мастера, «педантический культ времени» [Манн 1990: 36], любовь к порядку, склонность к наставничеству. Однако здесь, в отличие от эссе, такая характеристика окрашена личным восприятием главного героя каждым из персонажей.

Тирания поэта по отношению к близким, «ужасное доверие» к нему окружающих, которое «совсем не морально» [Манн 1990: 59], не соответствуют традиционной устойчиво-покойной атмосфере бюргерского быта. Противоположностью выглядит прожитая жизнь Шарлотты Кестнер, по-бюргерски безупречно исполнившей долг супруги и матери. Особенность беспокойно-неординарной натуры Гете, известная ей еще со времен их юношеской дружбы – этим и был обусловлен когда-то ее выбор – теперь ассоциируется у нее с определением из «Фауста»: «выродок (der Unmensch) без цели и покоя» [Манн 1990: 23].

Однако добропорядочная Шарлотта совершает достаточно экстравагантную поездку, приличную скорее школьнице, готовит платье, повторяющее «платье Лотты», и оставляет пустым место банта, подаренного другу. Это «приключение испытующей мысли» [Mann 1956: 122] тоже есть преодоление собственной природы вторжением некоего освобождающего духа; в «Лотте в Веймаре» он исходит от мира искусства. Шарлотту толкает к нему воспоминание *о поэте*. За посещением театра, где она до самозабвения проникается происходящим на сцене, следует встреча в карете с Гете - почти таким же, как в юности, с ненапудренными волосами, с тем же голосом; их последний разговор, последнее приключение, не скован условностями. В атмосфере искусства как будто высвобождается и сущность каждого из них, и суть их отношений.

Мысль Т. Манна состоит в том, что для художника весь мир обыденного второстепенен по отношению к его тайне – к искусству, которое имеет не бюргерское величие. Творчество – это «подкрепленное духом, хотя и менее живое, повторение жизни» [Mann 1975: 102]; оно и есть преодоление бюргерского. Стоит только заметить, что бюргерская культура в свое время полностью впитала в себя идею высокой значимости искусства.

Литература

Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1961. Т. 10.

Манн Т. Лотта в Веймаре. Л., 1990.

Манн Т. Письма. М., 1975.

Манн Т. Gesammelte Werke in 10 Bd. Berlin, 1956. Bd. 10.

«Стеклянный глаз» камеры и дихотомия Формы и Жизни в романе о кино Луиджи Пиранделло «Дневники Серафино Губбио, оператора» Лесневская Анна Станиславовна

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

Главной философской константой произведений Луиджи Пиранделло является вечная борьба жизни и формы, которые вместе составляют неразрывное, но противоречивое единство. Согласно словам Витанджелло Москарда, главного героя романа Пиранделло «Один, никто и тысяча» (1925), «в абстракции нельзя существовать», чтобы обрести бытие «нужно попасть в капкан формы, и некоторое время там оставаться» [Pirandello 2007: 59-60]. Форма же – это состояние статичное, застывшее и враждебное жизни, и, как пишет Пиранделло в предисловии к пьесе «Шесть персонажей в поисках автора» (1921), «все, что живет, в силу того, что живет, имеет форму, и именно поэтому должно умереть» [Pirandello 2008: 13]. В понимании Пиранделло только искусство может избежать смерти, т.к. оно есть чистая форма.

Проблема формы и жизни трактуется Пиранделло в его романе 1915 г. «Дневники Серафино Губбио, оператора» на материале «седьмого искусства», кино, которое, по мнению Пиранделло, вовсе не является искусством, но «смешанной игрой» («un ibrido giuoco»), т.к. соединяет фрагменты реальности, навязывая им вымышленный сюжет. Именно из-за того, что кино основано на фотографическом воспроизведении действительности, там отсутствует та «чудесная реальность», что есть в жизни, и создать параллельный аналог которой подвластно только искусству. Кино же – это область призраков, бессущностных копий, eidolon-ов. Вот как описывает Пиранделло механизм работы так называемого «нового искусства», превращающего актеров в симулякры: «Живого действия их живого тела там, на холсте синематографов, уже нет: там лишь их изображение, пойманное в отдельный момент, на определенном жесте, определенном выражении лица...» [Pirandello 1999: 72]. Поскольку на первых этапах своего развития немое кино еще повсеместно ассоциировалась с фотографией и мало отличалось от нее, интересно соотнести характеристику, данную Пиранделло кинематографическому изображению, с теми наблюдениями над фотографией, что высказал в «Camera lucida»

(1980), Ролан Барт. Эссе Барта, хоть и написанное совершенно в другую эпоху, во многом, как замечает критика (Мария Антониетта Гриньяни), созвучно роману Пиранделло, т.к. французского философа фотография интересует не с технической или художественной стороны, а, прежде всего, в своей связи с жизнью. Барт, как и Пиранделло, подчеркивает неполноту, ущербность фотографии по сравнению с сущностью фотографируемого, который, будучи фотографируемым, представляет собой «мишень, референта, род небольшого симулякра, *eidolon-a*» [Барт: 5].

Таким образом, кино у Пиранделло предстает как некое собрание мертвых форм, гербарий или коллекция энтомолога, в отличие от жизни, где происходит вечное перетекание из одной формы в другую (особенно в сфере человеческого «я»): еще одним ключевым пунктом философии Пиранделло является «множественность я» («*la molteplicità dell'io*»). Как замечает Ролан Барт, ««я» никогда не совпадает с моим изображением; ведь изображение тяжело, неподвижно, упрямо, а «я» легко, раздельно, распылено» [Барт:6].

Несоответствие изображения сущности субъекта, их несоразмерность не является однозначно отрицательным явлением, и то «странное отчуждение актера перед камерой, описанное Пиранделло», похожее, по словам Вальтера Беньямина, на ощущения человека, смотрящегося в зеркало [Беньямин: 15-65], может быть не обязательно разочарованием, но и откровением, хоть и пугающим. Так, Пиранделло описывает противоречивые чувства, которые охватывают актрису Варю Нестерофф при виде собственного изображения на экране: «Она сама приходит в смущение и почти что в ужас от появления собственного изображения на экране, такого изменившегося и распавшегося. Она видит кого-то, кто есть она, но кого она не знает» [Pirandello 1999: 43]. Эта знакомая незнакомка, которая так пугает Нестерофф, принадлежит к области того, что Пиранделло называет в своем романе «запредельное» («*l'oltre*»), или, в терминологии Фрейда, к бессознательному. Достоверно известно, что творчество Пиранделло не было вдохновлено психоанализом Фрейда и ничего у него напрямую не позаимствовало, и даже, если Пиранделло и ознакомился с трудами Фрейда после их появления, его собственная философия сформировалась гораздо раньше. Все же, Чезаре Мусатти, основатель итальянской школы психоанализа, замечает: «... когда я читал пьесы Пиранделло или присутствовал на их постановках, мне казалось, что я дышу воздухом психоанализа» [Musatti: 185].

В той мере, в какой объективу камеры доступно «визуальное бессознательное» (В.Беньямин), идеально неподвижному наблюдателю открывается «запредельное» в самой жизни. Таким наблюдателем в романе Пиранделло является Серафино Губбио, от чьего лица повествуются события: оператор по профессии, Губбио и в описании жизни достигает дистанцированности механизма, отстраненно фиксирующего реальность. По словам Губбио, «во всем есть запредельность» [Pirandello 1999: 4], но открыта она лишь глазу такого досужего наблюдателя, как он, другие же не умеют, не хотят и боятся столкнуться с ней. Если в сегодняшнем виде кино и есть пожиратель мертвых форм, то при переосмыслении его потенциала оно могло бы превратиться в идеальное устройство отображения «жизни, как она есть», «непрестанной жизни, что никогда не кончается» [Pirandello 1999: 101].

Литература

Барт Р. Camera lucida. М., 1997.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе / Под ред. Ю. А. Здороваго. М., 1996.

Pirandello L. Quaderni di Serafino Gubbio, operatore. Milano, 1999.

Pirandello L. Uno, nessuno e centomila. Milano, 2007.

Pirandello L. Sei personaggi in cerca d'autore/Enrico IV. Milano, 2008.

Musatti C. Mia sorella gemella la psicoanalisi. Roma, 1982.

Образ и функции «наивного читателя» в американском рассказе второй половины XIX века

Малинская Мария Викторовна

Студентка Московского государственного факультет им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

Прежде всего необходимо определить термин «наивный читатель». Проще всего сделать это от противного. Наивный читатель противопоставлен читателю опытному, искушенному, уверенно владеющему системой литературных условностей, норм «литературности». Это умение является одним из измерений грамотности как признанной, наделяемой высокой ценностью культурной привилегии.

Искушенный читатель представляет себе культурный, исторический и литературный контексты, в которых можно рассматривать то или иное произведение, он жонглирует ими, что позволяет увидеть разные грани текста. Его чтение может быть по умолчанию однозначным или, напротив, играющим. То, что он делает с книгой, это не собственно чтение, а попытка вписать произведение в определенный контекст и воспринимать его в установленной системе ценностей. Наивный же читатель именно читает в изначальном, простейшем смысле этого слова – видит лишь то, что написано в книге, а не читает между строк. Буквализм восприятия – одновременно и слабая, и сильная сторона наивного читателя: это качество позволяет ему не принимать сложившиеся литературные нормы как данность, а пересматривать и заново утверждать или опровергать их. Для искушенного читателя норма является и основой литературных взглядов, и рамками, ограничивающими его творческие возможности. Наивный читатель, напротив, не принимает этой конвенции, он воспринимает текст очень живо, непосредственно. Именно эта возможность неотчужденного, интимно-личностного контакта с автором поверх сложившейся литературной иерархии и системы условностей особенно ценна.

Для наивного читателя не существует понятия литературности, в отличие от искушенного читателя, он не понимает, что литературное произведение – некая игра, и поэтому способен от всей души сочувствовать героям, занимать по отношению к литературному вымыслу простодушно нравственную позицию, над которой «опасно возвышается» изощренный эстетизм. Наивный читатель не ощущает дистанции, отделяющей его от автора и героев книги, и это дает ему смелость по-своему оценивать и переоценивать литературные произведения, исходя из своего мировоззрения.

Кроме того, важно отметить, что наивность – понятие относительное, смысл его меняется в зависимости от текста, применительно к которому мы говорим о читателе. Так, например, наивным читателем может быть профессор-лингвист, если речь идет о женском журнале. Наивный читатель – любой, кто не обладает достаточным объемом знаний, чтобы понять произведение так, как его предписывает понимать конкретный комплекс литературных условностей.

Следует различать понятия «наивный читатель» и «массовый читатель». Усилия их различения, дифференциации – одна из важных проблем культуры XIX в., которую он передал XX в. В современном языке слово «массовый» имеет выраженную отрицательную коннотацию. Если абстрагироваться от нее, то разницу между этими двумя понятиями можно сформулировать следующим образом: «массовый читатель» – собирательное понятие, обозначающее множество наивных читателей, диктующих автору, что писать. Именно так возникает массовая литература. Но если наивный читатель становится адресатом литературного произведения, он по определению обладает информацией, достаточной, чтобы его понять и таким образом перестает быть наивным. Диктуя автору, о чем и как писать, наивный читатель сужает область литературы до собственных пристрастий, писатель повторяет их, и таким образом диалог между читателем и автором становится невозможным, превращаясь в монолог наивного читателя.

Данная тема особенно актуальна применительно к американской литературе, так как именно в ней впервые появилась установка на демократизм с ее сильными сторонами и издержками: высокий уровень грамотности населения в Америке в сочетании с отсутствием традиционной культурной иерархии позволяет говорить о множестве наивных читателей американской литературы этого времени. В произведениях Марка Твена, О'Генри и Брета Гарта видна установка на диалог именно с таким читателем, писатели явно относятся к нему доброжелательно, с одобрением, не исключая, однако, и определенной доли иронии. Их произведения раскрывают литературные предпочтения наивного читателя на двух уровнях – во-первых, на уровне непосредственной тематизации в тексте (тема, комический образ читателя-простака, естественный в литературе фронта), а во-вторых, на уровне двойственной стратегии чтения, которым открывается рассказ в целом (комический эффект «второго уровня»).

В рассказах О'Генри, Брета Гарта и Марка Твена тема наивного чтения появляется довольно часто, но косвенно, чаще всего в виде отдельных фраз, выражающих мировоззрение наивного читателя или отношение к нему автора. Так, «Справочник Гименея» О'Генри целиком посвящен наивному чтению. На его примере прекрасно видно, с какой меркой наивный читатель подходит к литературе: он воспринимает ее сугубо практически, она становится для него частью реальной жизни. Интересно, что в этом рассказе персонажи демонстрируют владение технологией чтения в отсутствие базовых знаний, обеспечивающих культурный обмен, – в частности, знаний о том, чем отличается литература от нелитературы, информационное письмо от поэзии. Именно неспособность увидеть это отличие – соответственно, и дистанцию между искусством и жизнью – обеспечивает комический эффект. Одновременно в рассказе прочитывается более глубокий пласт содержания, связанный с «остраннением» акта литературного чтения (например, нелепо-простецкое «определение поэзии» оказывается по-своему пронизательным), с проблематизацией функции искусства в человеческой жизни.

Храм как номадическая среда в сборнике Дж. Герберта «The Temple»

Мананкова Анна Александровна

Студентка Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия

В эпоху барокко поэтическая картина мира обретает особую сложность: неоплатоническое понимание искусства как перевода явлений некоего сакрального пространства на язык вещей профанной реальности осложняется спецификой взаимоотношения «профанного» и «сакрального». С одной стороны, имеет место кодирование явлений «мира горнего» в терминах «мира дольнего», с другой – наблюдается своеобразный синтез первого и второго, когда вещь выступает одновременно и как означаемое, и как означающее, и как знак сущности, и как сама сущность. С этим, в частности, связано барочное восприятие феномена телесности, неотделимое от спиритуалистических интенций, а также другие парадоксы барокко, объясняемые смешением, наложением ранее разграниченных кодов, сопряжением различных картин мира.

В английской поэзии XVII в. ярчайшим примером такого наложения кодов является творчество Джона Донна со всей его сложнейшей диалектикой религиозных и светских мотивов. На этом фоне младший современник поэта Джордж Герберт выглядит фигурой куда более целостной, его со всей определенностью относят к метафизической школе. Если творчество Донна иногда ассоциируется с передачей ощущения дисгармонии и иррациональности, отличительными чертами лирики Герберта на первый взгляд являются именно всепроникающая гармоничность, примат ratio и совершенство структуры. Особенно ясно это прослеживается в основном произведении Герберта – книге «Храм». Метафора Храма как организованного особым образом пространства проявляется на различных уровнях: Храм – это и образ мира, и непосредственно здание храма, и сам текст поэта, являющийся «переводом» архитектурных знаков в лингвистические, и,

наконец, душа человека. Однако жесткая структурная организация и отчетливость референции оказываются лишь внешним, видимым «каркасом» гораздо более сложно организованного корпуса текстов. Здесь архитектура выступает как «застывшая музыка», ей присущ внутренний динамизм. Недаром наряду с такими стихотворениями, как «The Church-Floore», «Altar» или «Church-Monuments», мы встречаем также и «Church-Music». Музыка – темпоральное искусство, подчиненное принципу движения. Точно так же, как происходит разрешение аккордов, в пространстве текста Герберта осуществляется движение смысла. Динамика возникает за счет отсутствия однозначной референции, за счет постоянного смещения определенных элементов, «пробегающих» цепочки означаемого и означающего. Данный процесс подобен процессу взаимодействия означаемых и означающих, описанному Ж. Делезом в работе «Логика смысла». Примерами могут служить такие стихотворения, как «Sin's Round» и «A Wreath». Подхватывание и повторение элемента, который завершает собой одну цепочку и, обретая новое значение, дает начало другой, является номадическим движением смысла в тексте.

Подобное движение имеет свою цель – отыскание смыслов изначальных, незыблемых, безотносительных. Только обретя их, герой может обрести и собственную идентичность, которая, однако, представляет собой не статичное состояние, а процесс непрерывного самоотождествления с Богом, стирания границ между «я» и «Ты». Поиски этих изначальных смыслов осуществляются между противоположными полюсами мировосприятия. Для Герберта, как и для Донна, катафатическое описание мира невозможно, Вселенная может быть охарактеризована как при помощи лексем, имеющих положительную коннотацию, так и при помощи лексем, имеющих коннотацию отрицательную. Данные лексические группы представляют собой наборы элементов, из которых может быть построена «положительная» либо «отрицательная» картина мира. Однако мир Герберта находится *между* этими полюсами и представляет собой чистую динамику. Две противоположные картины мира сталкиваются и противостоят в душе героя. Одним из примеров репрезентации такой «подвижной» и противоречивой картины является стихотворение «Bitter-sweet».

Можно сказать, что определенный динамизм присущ даже стихотворениям-эмблемам Герберта, поскольку в них тоже не наблюдается монолитности смысла. «Easter wings» – это повествование о движении от отчаяния к надежде, «Altar» – рассказ не о самом алтаре, а о созидании алтаря, причем в этом рассказе тоже находится место диалектике. В каждом из этих стихотворений значительный удельный вес имеют глаголы. Поэтому если рассматривать метафору Храма в целом, можно предположить, что речь идет не о Храме как таковом, но только лишь о плане Храма, который еще предстоит построить. Это подтверждает и стихотворение «World» («Мир»), в котором рассказывается о *процессе* возведения здания. Поскольку сборник стихотворений Герберта – тоже своеобразный Храм, то процесс создания святыни приравнивается к процессу написания текстов. Написание текста трактуется как поиск «кочующего» по всему пространству Храма смысла. Неслучайно поэтому одной из ведущих тем сборника становится отраженная во многих стихотворениях тема поиска «истинных» слов, которые должны стать фундаментом будущего здания. Поэтому закономерно, что именно в стихотворении «The Church-Floore» мы можем наблюдать редкий случай статичной отнесенности означаемого и означающего. В конечном итоге, «фундаментом» здания, цементирующим все последующие образы и смыслы, становятся обращения «My God, my King» – оторые могут служить для лирического героя опорой и гарантом возможности продолжения созидания своего Храма.

**Особенности интертекстуальности в романе Хатльгрима Хельгасона
«101 Рейкьявик»
в свете литературного процесса в Скандинавии на рубеже XX-XXI вв.**

Маркелова Ольга Александровна

Молодой ученый, Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова,
Москва, Россия

Хатльгрим Хельгасон (р. 1959) обычно определяется в исландском литературоведении как писатель-постмодернист, на основе следующих признаков: искрометная языковая игра, характерная для абсолютного большинства его произведений; сильно проявленное ироническое и комическое начало; активное использование и переработка предшествующей литературной традиции.

Его наиболее известный роман «101 Рейкьявик» (1996) представляет собой поток сознания рассказчика – молодого рейкьявикского бездельника Хлина Бьерна Хавстейнссона. В романе есть мощный интертекстуальный пласт, содержащий большое количество скрытых и явных цитат из текстов отечественной и мировой литературы, традиционного фольклора и англоязычной и исландской рок-поэзии.

В использовании отсылок к исландской словесности в романе есть свои особенности: знаковые для исландской культуры цитаты, имена и реалии появляются в контекстах, ничем не напоминающий изначальный, и используются рассказчиком только в качестве случайного речевого материала для конструирования собственного монолога. (Например, имя Халльдора Лакнесса в искаженном виде превращается в употребляемое не к месту междометие.) Эти отсылки необходимы рассказчику лишь в качестве знаков, манифестирующих его принадлежность к исландской культуре, они лишены конкретного наполнения. В абсолютном большинстве случаев такие отсылки к исландской словесности в речи рассказчика указывают не на его укорененность в отечественной культуре, а, напротив, на разрыв с ней, часто демонстративный. (Для сравнения, в интертекстуальном пласте романа, связанном с иноязычными текстами, большинство отсылок мотивированно.) Такое отношение рассказчика к родной словесности связано с его заявлениями об отсталости и неинтересности исландской культуры вообще и представляет собой пример явления, распространенного в исландской литературе 1990-х-2000-х гг., которое Кристинн Скрамм обозначил как «ироническое национальное самосознание» [Hálfðanarson, Karlsson: 246]. В отличие от «обычного» национального самосознания, в ироническом самосознании положительный и отрицательный полюс меняются местами: стиль жизни и ценностные установки собственной нации осмысляются не как норма, а напротив, как досадное отклонение от нормы; культивируется ироническое или даже критическое отношение к традиционным национальным ценностям. В качестве «нормы» при этом рассматривается «соседняя» национальная традиция, пользующаяся большим влиянием.

К финалу романа отсылки к исландской словесности становятся малочисленными, но из случайного речевого материала превращаются в интертекстуальные параллели к сюжету, даже если они появляются в искаженном виде. Таким образом, функция отсылок к отечественной литературе становится такой же, как функция отсылок к зарубежной словесности; исландская словесность уравнивается в правах с мировой. Это изменение можно связать с тем, что сам рассказчик к концу романа оставляет свое подчеркнуто ироническое отношение к действительности и начинает более воспринимать традиционные ценности.

К финалу романа можно говорить о преодолении исландского «иронического национального сознания» на уровне интертекстуального плана, а также и о частичном выходе за пределы постмодернистского подхода к словесности вообще. В 2001 г. Хельгасон уже называет себя не постмодернистом, а традиционалистом, а черты постмодернистского метода в своих книгах объясняет таким образом: «Для меня постмодернизм был освобождением от гнета модернизма, который я по каким-то

причинам с детства ненавидел» [Valdimarsdóttir: 55]. Такая творческая эволюция типична для скандинавской литературы рубежа XX-XXI вв., когда в поэзии и прозе большинства авторов произошел, по наблюдению Кима Симонсена, выход «за пределы узкого постмодернистского восприятия литературы» [Simonsen: 23]. В последующих произведениях Хельгасона манера письма изменяется (хотя апелляция к знаковым текстам исландской и мировой культуры остается), а ироническому осмыслению подвергается уже не традиционная отечественная культура, но международная массовая.

Литература

Valdimarsdóttir A.B. Rithöfundur Íslands. Um skáldskaparfræði Hallgríms Helgasonar. Reykjavík, 2008.

Hálfðanarson G., Karlsson G. Þjóðerni og sjálfsmynd // Þjóðerni í 1000 ár? Reykjavík, 2003. Bls. 237-253.

Simonsen K. At tora at siga okkurt vakurt aftur // OUTSIDERmagazine. № 2-3. 2006. S. 12-24.

О жанровой самобытности романа Ч. Б. Брауна «Виланд»

Муха Анна Николаевна

Студентка Кубанского государственного университета, Краснодар, Россия

Роман Чарльза Брокдена Брауна «Виланд, или Превращение» (*Wieland, or Transformation: An American Tale*, 1798) – одно из интереснейших и недостаточно изученных произведений ранней американской литературы. Значение этого сочинения определяется вкладом его автора в становление национальной проблематики и жанровой системы американской прозы на рубеже XVIII–XIX вв., в период перехода от Просвещения к романтизму. Наряду с Х.Г. Бреккенриджем, создателем «сатирического романа-путешествия» [Коренева: 724] «Современное рыцарство» (1792–1816), Браун прокладывал путь самобытным формам американского романа.

Жанровое своеобразие «Виланда» сочетается с открыто продекларированным Брауном правом на новизну и самобытность. В авторских предисловиях и статьях Браун настойчиво призывает наполнять американские романы новым содержанием: «поле исследования, предоставляемое нашей страной, должно существенно отличаться от того, чем располагает Европа» [Браун: 24]. Но, помимо поисков оригинальной тематики, пишет он, американцам нужно научиться рассказывать о событиях, «определенных условиями жизни в нашей стране», такими средствами, «которые до сей поры не использовались нашими писателями» [Там же: 24].

Однако, как указывают историки литературы, Ч.Б. Браун, каким бы крупным ни был его талант, не мог осуществлять задачу обновления жанра романа без «усвоения ... лучшего из того, что было создано в Европе» [Шемякин: 342–43]. Справедливость этого утверждения подтверждается анализом художественной структуры произведения.

Самобытность художественного мира «Виланда» стала результатом подлинно творческого усвоения его автором готовых жанровых форм европейской прозы, талантливого переосмысления сентиментальной мелодрамы, готического романа, романа ужасов и преступлений, детективного романа. Браун сумел уйти от слепого подражания, в чем и проявила себя его художественная одаренность.

Как известно, определенный жанровый тип романа должна иметь вполне определенный конфликт, на основе которого разворачивается сюжет с определенными персонажами, выполняющими довольно ограниченные жанровые функции. В детективе нельзя обойтись без преступника и сыщика, в сентиментальной мелодраме обязателен герой-любовник, а в готическом романе должны присутствовать потусторонние силы или мистика.

На первый взгляд, в «Виланде» Браун прибегает к использованию знакомых условных персонажей и банальных сюжетных схем. К примеру, события выстраиваются таким образом, что главные герои, Плейель, Карвин и Клара, образуют любовный

треугольник, а развивающийся конфликт приобретает ожидаемое для мелодраматических сюжетов разрешение в печальном финале.

По мере прочтения становится ясно, что Браун прибегает к неожиданному способу нарушить жанровые требования мелодрамы: предоставляет персонажам свободу, наделяет их качествами, присущими характерам, типичным для других жанров. В работе рассматривается несколько вариантов сложного переплетения жанровых элементов мелодрамы и эпистолярного романа, психологического детектива, готического романа.

Анализ сюжетных линий не оставляет сомнений в том, что Браун, не ослабляя внимания к логической завершенности *внешнего сюжета*, последовательному развитию фабулы и занимательности интриги, сосредоточил основное внимание на *характере и внутреннем сюжете*, в котором главным оказывается не событие, каким бы это событие ни было значительным, а психологическая драма личности. В системе поэтических средств романа центр тяжести явно передвинут с изображения объективного мира на субъективный мир человека. Иллюстрацией может служить и детективная линия, в романе есть и сыщик, и преступник: Клара и Плейель расследуют преступление, а Теодор и Карвин оказываются убийцами. Карвин, помимо всего остального, представлен и как герой готического романа: он окружает себя ореолом таинственности и наводит ужас на членов семьи Клары, предстает перед ними воплощением темных сил.

Рассмотрение системы характеров показало, что в качестве центрального героя выделяется романтическая личность, для которой тесны рамки определенного жанра. Напрашивается вывод, что расхождение между строгими жанровыми формами и характерами, действующими по воле некоей силы, не имеющей отношения к жанру, – такая коллизия и определяет суть поэтики романа «Виланд», его центральную проблему.

Таким образом, самым интересным и удивительным в романе является несовпадение заданных жанровыми структурами ситуаций и поведение в них персонажей, а это несоответствие, возведенное Брауном в его индивидуальный художественный прием, в свою очередь, приносит в нормативную эстетику, доставшуюся писателю от просветителей, дух нового времени и нового художественного языка романтической эпохи.

Анализ «Виланда» подтверждает тезис о переходности художественного метода Брауна. С одной стороны, Ч.Б. Браун – продолжатель классицистической традиции века Просвещения, а с другой – завершитель этой самой традиции, новатор, не только впервые использовавший в своем творчестве множество европейских прозаических жанров и романских форм, но и создавший новый уникальный художественный мир, уже на американской почве.

Литература

Браун Ч. Бр. Предисловие к роману «Эдгар Хантли» // Писатели США о литературе: В 2 т.: Пер. с англ. / Сост. и автор вступит. ст. А.Н. Николюкин. М., 1982. Т. 1.

Коренева М.М. Чарльз Брокден Браун // История литературы США / Отв. ред. М.М. Коренева. М., 1997. Т.1. С. 730–761.

Шемякин А.М. Художественное своеобразие романов Чарльза Брокдена Брауна // Истоки и формирование американской национальной литературы XVII–XVIII вв. / Отв. ред. Я.Н. Засурский. М., 1985. С. 340–361.

Полифонические стратегии Мюриэл Спарк

Муштакова Евгения Константиновна

Аспирантка Нижегородского государственного педагогического университета, Нижний Новгород, Россия

Полифония является одной из важнейших примет авторского стиля Мюриэл Спарк. Под полифонией понимается последовательность «голосов» персонажей, автора, неодушевленных объектов в художественном тексте. В ряде случаев «голоса» выстраиваются не только один вслед за другим, но и один поверх другого, образуя как бы

своеобразный полифонический «аккорд», а иногда и смысловую мозаику. В отличие от прямой речи, маркированной пунктуационно, «голоса» в полифоническом тексте не всегда маркируются специфическими средствами введения прямой речи и определяются на основании смены состава средств текста, к которым относится весь стилистический репертуар на всех языковых уровнях. Такой специфический способ построения текста был впервые описан М.М. Бахтиным и выявлен им в романах Достоевского. В XX в. полифонизм оказался востребованным в исследованиях по структурной поэтике (принципы децентрации текста, семиологии множественности).

Полифонические стратегии в творчестве М. Спарк воплощены, прежде всего, в «многоформности» полифонической организации текста. Возникает феномен полифонической семиотики.

В качестве примера обратимся к рассказу М. Спарк «Дочери своих отцов». Отметим, что полифония считается атрибутивным свойством крупных форм – романа или повести. Здесь перед нами малый жанр – небольшой рассказ с отчетливым построением «на два голоса».

Первый из голосов принадлежит Доре Каслмейн, учительнице, дочери некогда авторитетного и популярного писателя Генри Каслмейна, теперь состарившегося и преданного забвению, но сохранившего живость ума и свежесть восприятия. Диалоговые отношения отца и дочери имеют каузальное и генетическое объяснение, необходимое, чтобы понять страдания Доры от безденежья и наивную самоуверенность пожилого мужчины, не привыкшего отказывать себе в жизненных удовольствиях. Итак, «двуголосие» в сюжетной линии отца-дочери распадается на внешний голос отца, представленный отдельными репликами, на которые откликается дочь, и внутренний голос Доры, которым она «про себя» отвечает отцу и самой себе. Диалог внешнего и внутреннего отчетливо проявился и в других произведениях М. Спарк, в частности, – в романе «Пир».

Голос как авторская интенция широко используется в науках о человеческом поведении и сегодня привлекает внимание все более широкого круга специалистов из самых разных гуманитарных сфер. Пересечение «внешнего» и «внутреннего» создает узловые точки сюжетостроения, рядом с которыми пустота или молчание, скрывающие дополнительные сюжетные коды. Дихотомия внешнего и внутреннего у М. Спарк вполне укладывается в знаменитую формулу В. Дильтея: «природу мы объясняем, а душевную жизнь понимаем» [Дильтей: 16].

Полифония в рассказе «Дочери своих отцов» проявляется с появлением третьего голоса – Кармелиты Хоуп. Она – дочь знаменитого, творчески активного писателя. Кармелита – несостоявшаяся актриса, на четверть века моложе Доры, хороша собой, имеет приятеля Бена, школьного преподавателя, работающего над очерком об отце Кармелиты. Сюжетно-функциональная взаимосвязь образов выстраивается в определенную характерологическую парадигму, в которой обнаруживаются совпадения деталей, предreshающих сюжетный финал.

В результате кропотливого суммирования всех совпадений, влияний и несходства возникает сюжетная и смысловая истина: учитель Бен женится на учительнице Доре, которая старше его на 16 лет, признавая тем самым, что она интересна ему как личность и отвечая фактом своего решения на «глупый» вопрос Кармелиты: «Каслмейн пишет хуже отца, правда?» [Спарк: 486]. И хотя Бен решительно отвергает такую дилетантскую постановку проблемы, он косвенно отвечает, что «да, конечно хуже» [Там же: 486]. Свойства этого новеллистического «ударного пункта» зависят от свойств других элементов текста. Поэтика «рефлексивности», которой блестяще владеет М. Спарк, базируется на сочетании полифонии и недоговоренности, невысказанности. Вот, как выглядит столкновение внешнего и внутреннего голоса Кармелиты: «Ну хорошо. Я и так знаю, отец, что ты художник – нечего демонстрировать мне свой темперамент. Я ведь только хотела, чтобы ты помог Бену. Я ведь только... <...> Я ведь только хотела, чтобы

отец помог мне, думала она, гуляя с Беном по Минкольз-Инн-Филдз. Надо было сказать так: «Говори с Беном побольше, если хочешь мне помочь». А отец спросил бы: «Что ты имеешь в виду?» А я бы ответила: «Сама не знаю». А он бы сказал: «Ну, если сама не знаешь, то откуда мне знать?» <...> Бен говорил ...» [Там же: 486].

Таким образом, внутренний голос героя у М. Спарк – это формообразующий механизм, порождающий самые различные текстовые «сцепления» идей. Так, прозвучавшая в начале рассказа мысль о том, что писатель Генри Каслмейн сожалеет об отсутствии рядом с ним молодых учеников, которых он растерял, получает свое дальнейшее развитие. Затем Кеннет Хоуп определяет Бена как вечного студента и признается дочери: «Не нужны мне ученики, Кармелита. Глаза б мои их не видели...» [Там же: 485].

События, соединенные одной характерологической деталью, создают сюжетную последовательность и особую смысловую многозначительность тому, что остается «за текстом».

Итак, четырехчленная схема рассказа, разбитая пятым «элементом», – Беном – демонстрирует структурные законы полифонического построения и выявляет как скрытый, так и явный уровни повествования.

Поэтика М. Спарк основана на диалектическом взаимодействии двух внешне противоположных начал – осязательности формы и демонстративного ее подавления, аннигиляции. Особенно это заметно при введении «безымянной» полифонии в тексте. Неназванные источники реплик концептуально осмысленны.

Литература

Дильтей В. Описательная психология. М., 1996.

Спарк М. Дочери своих отцов // Спарк М. Избранное. М., 1984.

**Способы художественного воплощения викторианства
в модели «леди – джентльмен» (роман У.М. Теккеря «Ярмарка Тщеславия»)
Найденова Ольга Сергеевна**

Студентка Донецкого национального университета, Донецк, Украина

В контексте актуальной сегодня проблемы национальной идентичности большое внимание в современной англистике уделяется концепту «Englishness». В этой связи особый интерес вызывает эпоха викторианства как период формирования базовых традиций и ценностей, закрепления основных законов морали и этики, утверждения социальных институтов. Ключевыми понятиями викторианского общества являются «леди» и «джентльмен», воплощающие английские нравы и стиль, отражающие особенности национальной ментальности, раскрывающие викторианские представления о роли мужчины и женщины в обществе.

Согласно викторианским взглядам «истинная леди», т.е. идеальная женщина, добродетельна и скромна, а основная ее функция связана с семьей, в то время как основная функция джентльмена – служение обществу. Это «распределение обязанностей» закреплено английскими пословицами: «Men make houses, women make homes, «Silence is the best woman's garment» [Лазарева: 219]. При этом именно «женская» сфера особенно отчетливо обнажает амбивалентность и противоречивость викторианства. П. Акройд отмечает: «Культура эпохи была пронизана представлениями о святой и грешнице, об ангеле и шлюхе, о чистой и падшей» [Акройд: 715].

В центре романа У. М. Теккеря «Ярмарка тщеславия» (1848) два женских образа – Ребекка Шарп и Эмилия Седли. Одним из основных приемов построения образов является прием контраста (внешность героинь, происхождение, воспитание, характер). Дальнейшее развитие образов Эмили и Ребекки в романе укладывается в схему, отражающую основные жизненные этапы становления викторианской женщины (с учетом заявленного автором приема контраста): женщина – невеста; женщина – жена; женщина – мать. Посредством своих героинь Теккерей создает противоречивый и неоднозначный образ

англичанки викторианской эпохи. Эмилия – «домашний ангел», кажется, полностью соответствует английским представлениям об идеале – нежная, кроткая, послушная, верная жена, образцовая мать. Ребекка, напротив, казалось бы, разрушает традиционные английские представления о роли женщины. Она активна, решительна, стремится к полной независимости (в том числе и от сына). При этом «ангел» Эмилия Седли предстает «нежным паразитом», ограниченной и эгоистичной и развенчивает викторианские стереотипы не в меньшей степени, чем Ребекка Шарп. Плутовка же Ребекка выделяется недюжинным талантом и умом. Важно отметить, что реализовать она стремится именно викторианские представления об успехе и благополучии: стабильный богатый дом, семья. Выявляемый при этом контраст между внешней респектабельностью и внутренней мотивацией Ребекки является ярким свидетельством тщеславия викторианского общества. Противоречивый образ викторианской женщины в романе отражает внутреннюю полемику автора с викторианскими штампами и стереотипами («послушная дочь», «образцовая жена», «примерная мать»).

Второй компонент предложенной модели – «джентльмен» – также реализован в романе в соответствии с логикой авторской полемики. Истинный джентльмен в викторианском обществе определялся несколькими факторами, и одним из них было благородное происхождение. Исходя из благородства происхождения, к джентльменам в романе можно отнести баронета Питта Кроули, его сыновей Питта и Родона, а также лорда Стайна. Развенчивая викторианский стереотип о важности титула и дворянском благородстве, автор наделяет аристократический род фамилией «scrawl», что означает «ползти» или «пресмыкаться», а условность званий выражена в образе лорда Стайна: «говорили, что звание маркиза он выиграл за карточным столом». Питт Кроули, будучи аристократом, далек в своем поведении от образа джентльмена: он скуп, глубоко не порядочен в отношениях с людьми и абсолютно безнравственен. Сын Кроули Родон не способен достойно обеспечивать семью, зарабатывает на жизнь игрой в карты и находится в постоянной зависимости от кредиторов.

К джентльменам в викторианском обществе относили и представителей среднего класса, если они занимались военным делом или государственной службой. Джордж Осборн и Уильям Доббин состоялись именно в военной сфере. Осборн – воплощение галантности и красоты, отличной физической формы (спорт был исключительно популярен среди джентльменов), «украшение всякого общества» [Теккерей: 146], тем не менее, не обладает сильным личностным строем и интеллектуальной независимостью. Уильям Доббин наиболее бы соответствовал образу героя и джентльмена, если бы автор, следуя тенденции дегероизации в литературе, не «снизил» его образ фамилией Доббин («dobbin» – «рабочая кляча»), и не подтвердил это «снижение» его неуклюжими манерами и отсутствием внутренней (личностной) свободы. В семейной сфере Джордж Осборн оказывается слишком эгоистичным и самовлюбленным, чтобы любить кого-то еще, а Доббин, чрезмерно идеализируя свою возлюбленную, позднее понимает, что она не так совершенна как он полагал.

Таким образом, развенчивая общепринятые викторианские представления об идеальных леди и джентльмене с помощью различных художественных приемов (контраст, театрализация, ирония, гротеск), У. М. Теккерей полемизирует с идеалами викторианской эпохи и утверждает их условность.

Литература

Акройд П. Лондон: Биография. М., 2007.

Лазарева Л.Н. Английские пословицы и поговорки, образующие семантическое поле женщина // VI Ломоносовские чтения студентов, аспирантов и молодых ученых. Архангельск, 2004. С. 218–221.

**«Черная легенда» об Испании
и «Письма из Испании» Хосе Марии Бланко Уайта (1822)**

Новикова Наталия Кирилловна

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

В течение нескольких веков отношение к Испании в Европе находилось под сильным влиянием «черной легенды»: Испания представляла как страна, где безраздельное господство католической церкви и неограниченная власть монарха привели к экономической и политической отсталости общества, в котором царят фанатизм, жестокость и невежество, так что оно находится на периферии культурного развития Европы. Истоки «черной легенды» исследователи относят к XVI в., когда в ожесточенной полемике между католиками и протестантами о превосходстве одной веры над другой происходила самоидентификация каждой из сторон «от противного» – определение себя как полной противоположности созданному «образу врага». В XVIII в. секуляризованные ценности просвещенной Европы: рационализм, индивидуальная свобода, вера в прогресс – продолжали определяться, до известной степени, в противостоянии с Испанией, отсталой страной, находящейся во власти католической теократии. В эпоху романтизма на рубеже XVIII и XIX вв. роль разума и возможность прогрессивного развития общества была переосмыслена, что изменило отношение к Испании и породило новый образ – «Испания романтическая». Вместо презрения и пренебрежения она стала вызывать интерес как страна, которая сохранила подлинность, не уступив унифицирующему воздействию цивилизации и в которой живо героическое национальное прошлое, одушевленное рыцарственным и страстным национальным духом. Однако за этим изменением важно увидеть типологическую общность двух стереотипов, поскольку Испания продолжала восприниматься как отстающая от Европы или «не совсем европейская» Европа, хотя теперь в этом положении видели преимущество.

В Англии второй половины XVIII – первой трети XIX в. существовало большое количество публикаций, по которым можно проследить развитие «черной легенды». Типичным образцом многочисленной литературы о путешествиях были впечатления протестантского священника и естествоиспытателя Джозефа Таунсенда от путешествия по Испании (Rev. Joseph Townsend, «Journey through Spain», 1792), в которых, несмотря на точность фактического описания, создавался образ Испании, привычный английскому читателю: страна, отсталостью и варварскими обычаями обязанная безраздельному господству католической церкви. На основе подобных читательских ожиданий строилась не только «literature of fact», но и «literature of fiction», в частности многие готические романы, например, многократно переиздававшийся «Монах» Мэтью Грегори Льюиса (1796). Многих английских романтиков – Байрона, Колриджа, Саути, Вальтера Скотта, Патрисию Хеманс – вдохновляла средневековая испанская литература и сюжеты из испанской истории, связанные с героикой Реконкисты и экзотикой процветавшей на Пиренейском полуострове христианско-мавританской культуры.

Особое место среди этих произведений занимают «Письма из Испании» («Letters from Spain»), впервые опубликованные в 1822 г. в журнале «The New Monthly Magazine». Они были подписаны неким доном Леукадио Добладо, испанцем, который после долгого пребывания в Англии возвращается на родину и в письмах рассказывает своим английским друзьям о характере своих соотечественников. Вниманию английской публики предлагались увлекательные описания корриды, народных праздников на Страстной неделе в Севилье, зарисовки из жизни различных слоев испанского общества. «Письма» были написаны на хорошем английском языке в тоне доверительного разговора с читателем. Чтобы экзотический «местный колорит» стал более понятным, автор неоднократно прибегает к сравнениям, отсылающим к общим для всей английской публики знаниям: например, по его словам, шум на рыночной площади в Кадисе, напоминающей Ковент Гарден, может оглушить всякого, кто не жил несколько лет около

Корнхилла или Темпл Бара. Вместе с этим из предисловия к первому отдельному изданию 1822 г. читатели узнавали, что настоящий автор писем является католическим священником, эмигрировавшим в Англию из-за преследований инакомыслия католической церковью, и описание испанского характера, которое он предпринимает в «Письмах», имеет актуальную историческую задачу. Два года ранее в Испании было возобновлено действие Кадисской конституции 1812 г., но успех этих политических преобразований вызывает сомнение у автора «Писем», поскольку, несмотря на изменение государственного строя, католическая церковь сохраняет определяющее влияние в испанском обществе. Собственный опыт дает автору право судить о пагубности этого влияния, а возможность высказаться публично, не опасаясь преследования, он имеет благодаря своему положению добровольного изгнания.

Под псевдонимом Леукадио Добладо скрывался Хосе Мария Бланко Уайт – испанский писатель и журналист, который уехал в Англию в разгар Войны за независимость 1808-1814 гг., католический священник, перешедший в протестантизм и ставший яростным противником католицизма. Бланко Уайт прекрасно знал испанскую действительность, в совершенстве владел английским языком и близко общался с той частью интеллектуальной элиты, которая интересовалась испанскими делами: он состоял в дружеских отношениях с Колриджем и Саути, входил в салон влиятельного либерального политика лорда Холланда.

Испания в «Письмах» Бланко Уайта была знакома английской протестантской публике по «черной легенде», ведущей свою историю от периода четкого противопоставления одного культурного «я» «другому», и в то же время с успехом удовлетворяла возникший в романтическую эпоху интерес к культурному «другому». Однако соответствие «Писем» читательским ожиданиям сочеталось с новизной, которая выделяла произведение Бланко Уайта среди обширного рынка литературы на испанскую тему. В глазах английской публики принадлежность Бланко Уайта к двум культурам делала его свидетельством более правдивым и более «настоящим», обосновывая его роль посредника и интерпретатора испанской культуры в глазах английской аудитории.

Образ Селестины в романе Ф. де Рохаса «Трагикомедия о Калисто и Мелибее»

Оруджева Ульвия Аскер гызы

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

В романе-драме Ф. Де Рохаса «Трагикомедия о Калисто и Мелибее» XV в. («Селестина»), представлены события, произошедшие с четырнадцатью персонажами, в одном городе в течение месяца. Выбор персонажей имеет и обобщающее значение: перед нами возникает своеобразный срез эпохи и литературные отголоски великих сюжетов. Жанровое своеобразие – сочетание драматической и повествовательной форм, а также стихотворные вставки – соответствует содержательной и стилистической необычности произведения: наличию двух сфер текста – высокой и низкой. Эти сферы не отделены друг от друга, но пересекаются [Лысенко: 11], и объединяющим звеном служит персонаж, именем которого названо произведение: Селестина.

История испанских Ромео и Джульетты – Калисто и Мелибеи – представляет высокий пласт произведения (однако не идеальный, поскольку герои без оговариваемых причин не предполагают законный брак, а предпочитают любовную связь). Этот мотив определяет цель дидактического пафоса романа. Низовой пласт представлен персонажами-простолюдинами: слугами Калисто, распутными девицами, окружающими Селестину, а также их поклонниками. Сводня часто встречается в арабских сказках «Тысячи и одной ночи», она есть и в «Романе о Розе» Жана де Мена, но в этих текстах она – вспомогательный персонаж. Впервые перед нами произведение, где сводня – главная героиня. Селестина – выразитель и средоточие низового пласта, при этом она

непосредственно связана со всеми персонажами особыми индивидуальными отношениями. В результате гибель Селестины влечёт за собой гибель всех главных персонажей.

Селестина очень остроумна и обладает богатой речью. С разными героями она может менять не только своё нравственное обличье, но и речь. Она может быть корыстной и расчетливой со слугами Калисто, с которыми вступает в сговор, может набивать себе цену и выманивать богатство у Калисто, кормя его сладкими обещаниями, может быть ханжески-богобоязненной и психологически артистичной с Мелибеей, в разговоре с которой она подвергается серьёзной опасности, может быть откровенно весёлой и приветливой за столом в своём кругу. Одна и та же Селестина вполне входит в роль матери-наставницы Пармено и Элисии («А что такое рассудок, шалый? Что такое страсть, осленок? Для всего этого нужен ум, которого у тебя нет, а в уме главное — осторожность, а осторожности не бывает без опыта, а опыт есть только у стариков, и потому нас, старых, называют родителями, а добрые родители дают детям хорошие советы, как я тебе, чья жизнь и честь мне дороже своей»). Та же Селестина произносит колдовские заклинания, обращаясь к замаскированному под Плутона князю тьмы.

Селестина не только воздействует на персонажей, но и странным образом отражается в каждом из них, как в зеркале. Заметная каждому читателю речевая и образная изменчивость героини связана с её гипнотической силой, с тем, что она заставляет каждого персонажа делать то, что ей нужно. Калисто приходится отдать деньги и золотую цепь, Мелибея вступает в связь с Калисто, хотя до общения с Селестиной она не только дорожила своей честью, но и не проявляла явных чувств к Калисто. «Величайшая слава незаметной труженицы пчелы, — а ей должны подражать разумные люди, — в том, что все, к чему она не прикоснется, становится лучше. Так поступила и я со своевольными речами и увертками Мелибеи. Всю ее суровость обратила я в мед, гнев — в кротость, ярость — в покой» [Там же: 94]. В случае Пармено и Семпронио это отражение оказывается роковым. Они послушно следуют всем указаниям Селестины, но когда после победы Калисто над невинностью Мелибеи они требуют от Селестины поделиться заработком, то коварство сводни, отказывающейся от собственных обещаний, отражается в их душах, и они, неожиданно для себя, убивают её. Эта смерть, напоминающая внезапный поворот пуанта новеллы, влечёт за собой не только закономерную смерть обоих слуг, бесчестье Калисто, но и его случайную смерть, странную и нелепую для героя романа: Он разбился, упав с лестницы. Самоубийство Мелибеи, перед смертью рассказавшей отцу о любви к Калисто, делает финал достойным трагедии и напоминает новеллы о высокой любви, рассказанные в четвёртый день «Декамерона» Дж. Боккаччо.

Селестина показана не только разнообразно, но и интересно. Перед нами умная старая женщина, в молодости бывшая очень красивой, которая теперь поучает молодых девиц и юношей, передавая им свой опыт: «Но знаю, вознеслась я, чтобы упасть, расцвела, чтобы увянуть, наслаждалась, чтобы скорбеть, родилась, чтобы жить, жила, чтобы расти, росла, чтобы стареть, состарилась, чтобы умереть. Это мне было ясно и прежде, и я легко снесу мою скорбь, хотя и не могу не сожалеть, ибо плоть чувствительна».

Ёмкость, сложность и жезненное правдоподобие образа Селестины проявляются на формальном уровне в синкретическом жанре произведения Рохаса. Мы можем обнаружить в нём черты романа, фавлю, новеллы, фарса и высокой трагедии. Иронический и сатирический элемент в дальнейшем будет интенсивно развиваться в плутовском романе.

Литература

Лысенко Е. Предисловие // Рохас, Ф. де. Селестина: Пер. с исп. М., 1959.

**Проблема художественной достоверности
и роман «Центральная Европа» У.Т. Воллманна**

Павлов Дмитрий Олегович

Студент Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия

Проблема художественной достоверности – одна из актуальных в современном литературном творчестве, в особенности это очевидно в тех трансформациях, которые переживает жанр исторического романа и романной биографии.

Стоит отметить, что в XX в. в связи с гегемонией модернизма все более обостряется противостояние условной и «жизнеподобной» художественных форм, однако появляются писатели, которые творят на стыке этих двух направлений.

Вопрос о том, что должно доминировать – факты и достоверность или вымысел и художественность – часто решался в пользу одного из этих членов оппозиции, что, как правило, и определяло жанровую природу произведения. «Центральная Европа» (2005) У.Т. Воллманна уникальна тем, что факты и вымысел в ней не только не противостоят друг другу, а, напротив, дополняют и обогащают изображаемое. Историзм по Воллманну – передача духа эпохи, хода мысли людей, а не буквальный перенос событий «под копирку»; осмысление же исторического процесса не ограничивается освещением противостояния и борьбы нацистской Германии и советской России.

В трактовке истории Воллманн выступает беспристрастным наблюдателем, который одинаково сочувствует обеим противоборствующим сторонам. Автор «Центральной Европы» сам осознает уникальность своего романа. Об этом он говорит в интервью, данном Остапу Кармоди: «В последнем романе я много пишу о войне Германии и России, по-моему, это имеет определенную ценность, хотя бы потому, что я — посторонний. Немец или русский написали бы совсем другую книгу. К тому же США проявляют так мало сочувствия и интереса к остальному миру, что, мне показалось, проявить эти качества самому — просто мой долг». [Интервью]

Очевидно творческое стремление Воллманна к объективности как доминанте его художественного сознания. Все герои романа Воллмана – реальные личности: Шостакович, Ахматова, Константиновская, Гитлер, Паулюс, Власов и другие. События их жизненного пути перенесены в роман с соблюдением принципа исторической достоверности. Сам Воллманн не отрицает того, что стремился быть предельно точным при описании фактов и событий из жизни персонажей: «При таких обстоятельствах то, что я публикую весь список источников, может говорить о моем безграничном дидактизме. Но я старался быть предельно точным даже в описании эпизодических персонажей, вовлеченных в действие». [Vollmann: 753] В конце романа автор публикует список всех источников, использованных при написании произведения. Однако роман являет по своей природе уникальное структурное образование в связи с тем, что у Воллманна соотношение вымышленного и исторического легко нарушается автором в пользу первого всякий раз, когда того требует авторский замысел.

С приложениями соседствует объяснение по поводу вымышленных эпизодов, которое озаглавлено «Вымышленный любовный треугольник: Шостакович – Кармен – Константиновская», в котором автор признается, что позволил себе определенного рода художественные вольности при создании глав с участием этих персонажей. Вот что он пишет в этой главе: «В силу своих собственных повествовательных целей я изобрел много деталей в отношениях между этими тремя индивидами». [Vollmann: 807]

Воллманн в «Центральной Европе» новаторски осмысляет принцип художественной достоверности: он всецело органичен авторскому замыслу, а не самоцелен. В центре романа Воллманна лежит не история, а история отдельно взятой личности. Исторические события и факты, а также исторические герои и персонажи даны Воллманном в достоверной соотнесенности: «Гражданская война в Испании – Роман Кармен; концентрационные лагеря, газовые камеры – Курт Герштейн; волховские события – Андрей Власов; Сталинградская битва – Фридрих Паулюс; партизанская война под

Москвой – Зоя Космодемьянская; блокада Ленинграда – Дмитрий Шостакович». [Пестерев: 430] Эта историческая соотнесенность взаимодействует с художественным, с помощью которого выстраивает параллели, которые помогают автору раскрыть характер того или иного персонажа.

«Центральная Европа» У.Т. Воллманна отражает и воплощает одну из парадигм современного литературного процесса, а именно – тяготение литературы к non-fiction. В то же время стремление литературы стать нехудожественной в определенной мере продиктовано чрезвычайной актуальностью проблемы «художественной достоверности» на современном этапе.

Литература

Vollmann W.T. Europe Central. N.Y., 2005.

Интервью О. Кармоди с В. Т. Воллманном, данное для «Ведомостей» 19.01.2007 // <http://www.vedomosti.ru/newspaper/print.shtml?2007/01/19/119237>

Пестерев В.А. «Русская тема» в романе В.Т Воллмана «Центральная Европа» // Americana. Россия и США: опыт политического, экономического и культурного взаимодействия. Волгоград, 2006. С.427-443.

Концепция «точки зрения» в романах Д. Конрада и Ф.С. Фицджералда

Павлова Екатерина Владимировна

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

Флоберовский идеал «безличного искусства», в котором художник не должен ничего говорить «от себя», обязан выражать свою точку зрения только языком форм и образов, стилистически, был близок многим англо-американским писателям и поэтам рубежа XIX-XX вв. Представителям американского литературного ренессанса 1920-30-х гг. стояли на тех же позициях: В Америке «Флобером» становится Джозеф Конрад, «послефлоберовская» манера письма более всего привлекает Э. Хемингуэя с его тягой к правдивости в искусстве, к поэтам-флотианцам причисляет себя Т.С. Элиот.

К *mot juste* стремился и зрелый Фицджералд. Пять лет, отделившие первый роман «последнего романтика Америки», «По эту сторону рая (1920) от «Великого Гэтсби» (1925), многое дали писателю. Если «По эту сторону рая» – роман с непродуманной композицией, роман, написанный человеком, который не знал, как пишется, и планируется роман, то в «Великом Гэтсби» и романе «Ночь Нежна» (1934) Фицджералд, по его собственным словам, будет «протестовать против бесформенности» [Letters: 482] своих первых двух романов.

Новый уровень мастерства, достигнутый американским писателем в третьем романе, переход Фицджералда от романа «насыщения» к роману «отбора», является, вероятно, следствием избрания романа Джозефа Конрада в качестве литературного образца.

Творчество и идеи «нового Флобера» были ближе таким американским писателям, как Ф.С. Фицджералд, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, чем творчество самого Флобера. Для Фицджералда особенно ценным наследием Конрада стал повествователь, интенсифицированное Конрадом открытие Г. Джеймса «точки зрения».

Джеймс впервые представил концепцию «точки зрения» (позже ставшей одним из ключевых понятий «новой критики» и названной русским ученым Б. Успенским центральной проблемой композиции произведения искусства) в эссе «Искусство прозы» (1884) и затем уточнил ее в предисловиях к романам «Женский портрет», «Княгиня Казамассима». П. Лаббок в работе «Искусство романа» (1921) систематизировал наблюдения Г. Джеймса и выделил два метода организации повествования – «панорамный» (метод Диккенса, Л. Толстого и Теккерея, где выражена авторская оценка описываемых событий) и «сценический», разработанный Г. Джеймсом и Г.Флобером, где автор растворяет себя в точке зрения персонажа.

Именно «сценический» метод развивает в своих лучших произведениях Джозеф Конрад, в романах «Негр с Нарцисса», «Лорд Джим», «Ностромо», «Сердце тьмы», «Тайфун», в повести «Юность».

Конрад становится главным авторитетом для Фицджералда в искусстве письма, о чем свидетельствуют письма Фицджералда к Хемингуэю, дочери Скотти, литературному редактору Максвеллу Перкинсу. В русской и зарубежной критике неоднократно отмечалось несомненное сходство композиции «Сердца тьмы» и «Великого Гэтсби». Сам Фицджералд признавался много лет спустя после написания «Великого Гэтсби», что к повествованию от первого лица он пришел благодаря Конраду (первый вариант романа был написан от первого лица). Фигура Марлоу у Конрада выполняет такую же функциональную роль, какую у Фицджералда играет фигура Ника Каррауэя в «Великом Гэтсби». Это фигура повествователя, от первого лица, рассказывающего о событиях прошлого (функции повествователей, однако, у Конрада и Фицджералда оказываются различны, более того, помимо Марлоу в романе Конрада присутствует еще один рассказчик).

Если использовать терминологию Н. Фридмана, и Конрад и Фицджералд используют в своих произведениях повествовательную структуру «Я как свидетель», то есть повествователь в первом лице участвует в действии и комментирует его, используя как собственную информацию, так и полученную им из других источников.

Так, повествователь (и участник событий) Ник Каррауэй в «Великом Гэтсби» осенью 1923 г. возвращается к событиям, которые произошли год назад, пишет роман о Гэтсби с целью разобраться, что же тогда произошло, изучает газеты, смотрит, что стало с людьми, которые бывали на вечеринках Гэтсби. Восстанавливая события, Каррауэй пользуется различными источниками сопоставляет их, сомневаясь в правильности своей версии, постепенно становящейся не просто композиционным стержнем «Великого Гэтсби», но и его «главнейшим морально-историческим фактором» [Толмачев: 158].

Фицджералд в своих романах использовал не только композиционные приемы Конрада. Тема рока, крушения мечты, некоторые явные сюжетные переключки (например, «случайное» убийство Гэтсби заимствовано Фицджералдом из романа Конрада «Ностромо», где в конце романа героя тоже убивают «случайно», оба заглавных героя романов «Ностромо» и «Великой Гэтсби» далеко не сразу появляются на их страницах).

Конрад стал проводником флоберовских принципов в искусстве, исполняя роль, которую до него в американском романе исполнял Генри Джеймс, таким образом, придавая новый импульс в борьбе за форму романа на рубеже веков. Экспериментальные техники Конрада с повествователем без сомнения сказались на произведениях Фицджералда и его современников.

Прием точки зрения, введенный Г. Джеймсом и развитый Конрадом, приводит к отказу от всеведения автора и становится, по мысли немецкого исследователя Н. Фридмана [Friedman:109], причиной исчезновения «автора» – главным явлением литературы XX в.

Литература

Толмачев В.М. От романтизма к романтизму. М., 1997.

Friedman N. Point of view in fiction // *The Theory of the Novel* / Ed. by Ph. Stevick. New York, 1967.

The Letters of Scott Fitzgerald / Ed. by Turnbull. New York, 1963.

Истоки дорационального мышления в романе Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества»

Плужникова Камилла Николаевна

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

Одним из главных условий выделения элементов магического реализма в произведении является дорациональное мышление персонажей – видение мира,

позволяющее его носителям трактовать явления в системе координат, отличной от рациональных установок европейского сознания. Но каким образом герои романа «Ста лет одиночества» оказываются носителями дорационального мышления? Ведь, на первый взгляд, речь идет о деревне, основанной в середине XVIII в., в эпоху Просвещения, героями, предки которых были носителями европейской рациональной культуры. Как же получилось, что потомки испанской четы Игуаран, казалось бы, в силу своего происхождения обладающие рациональным взглядом на мир, настолько изменили своему прошлому?

Ответ на этот вопрос можно получить, проследив временные процессы в романе и выделив последовательную временную линию, ориентируясь на жизни персонажей и исторические элементы, присутствующие в тексте.

В тот момент, когда Игуаран решают покинуть Риоачу после осады города пиратами, основная линия повествования в романе разделяется на две. Первая – линия Игуаран-Буэндиа, со своими, не зависящими от остального мира перипетиями, вторая – линия внешнего мира. Самое важное в линии Игуаран-Буэндиа – ее статичность: укрывшись в начале XVII в. у индейцев, эти люди теряют какую-либо связь с внешней жизнью. Кроме того, герои, «адаптируя» свое сознание к реалиям горной деревушки, уходят «назад», ближе к мировосприятию индейцев. Сменяется четыре поколения, и молодой Хосе Аркадио Буэндиа решает конфликт согласно новоприобретенному «старому» кодексу: противник убит ударом копья в горло. Когда Хосе Аркадио и Урсула уходят из индейской деревни, чтобы основать Макондо, две линии романа – линия Буэндиа и линия внешнего мира – расходятся окончательно.

Присутствие линии внешнего мира в романе практически незаметно; в основном оно проявляется в деталях, расставленных в строго хронологическом порядке: от доспехов XV в., которые находит Хосе Аркадио Буэндиа, до дагерротипов и телеграфа. Каждая из этих деталей обозначает шаг вперед, который делает внешний мир, к которому постепенно принаравливается и Макондо. Чем дальше, тем, казалось бы, естественнее проходит эта адаптация – в Макондо проводят железную дорогу, налаживают почтовое сообщение.

Однако, несмотря на изменения, которые претерпевает Макондо, чем дальше, тем сильнее чувствуется диссонанс между внутренней жизнью Макондо и той жизнью, которая приходит извне. Так, вслед за рабочей забастовкой в деревне начинается неправдоподобно долгий дождь, длящийся почти пять лет, а после того, как муж-бельгиец Амаранты Урсулы заказывает себе самолет из Бельгии, рядом с Макондо ловят чудище, истекающее голубой кровью.

Многочисленные не вписывающиеся в действительность, казалось бы, уже полностью «цивилизованного» Макондо явления относятся к одному и тому же временному периоду. Неправдоподобно красивые, жестокие, сильные, грубые герои, носители одной характеризующей их черты, гиперболизированной до крайности, больше всего похожи на героев из легенд позднего Средневековья, менталитетом которого обладали первые конкистадоры и к которому через двойной уход от внешнего мира пришел род Буэндиа. XV в. берется здесь за точку отсчета отчасти в связи со старыми доспехами, найденными Хосе Аркадио близ Макондо (редкий случай, когда автор комментирует возраст детали, появляющейся лишь однажды), отчасти с общей атмосферой глав, посвященных основанию и первым десятилетиям существования Макондо, где параллели с эпохой освоения американских колоний очевидны даже для неискушенного читателя.

Получается, что жители Макондо, ко времени основания деревни (середина XVIII в.) находящиеся по сознанию на уровне XV в., при первой же встрече с элементами внешней жизни сталкиваются с необходимостью в удвоенном темпе впитать многовековой опыт, пережитый остальным миром и к тому времени, когда исчезает Макондо, насчитывающий пятьсот лет. Неизбежным следствием такой спешки становится

расхождение между внешним и внутренним: внешне макондианцы успевают за миром, но у них не хватает времени осознать полученный опыт, и в их мировидении все остается так же, как было при основании Макондо. Элементы именно этой картины мира периодически возникают в Макондо XVIII, XIX, XX вв. Вечный Жид и Ремедиос Прекрасная появляются через сто пятьдесят лет после того, когда их существование было бы логичным. Падре Никанор Рейна возносится над землей в конце XVIII в. Призрак Мелькиадеса появляется вплоть до середины XX в., а в последних главах в Макондо возвращаются цыгане и показывают те же самые фокусы, что показывали сто пятьдесят лет назад. Также крайне любопытны болезни, которыми в разное время страдают члены семейства Буэндиа: большинство их связано с осознанием времени. Хосе Аркадио к концу жизни кажется, что он навсегда остался в одном и том же дне. Фернанда дель Карпио в последние годы заводит привычку надевать позолоченную картонную корону: так она возвращает себе воспоминания детства. И Хосе Аркадио, и Фернанда, и Урсула, перед смертью разговаривающая с призраками и не узнающая живых, прячутся среди призраков прошлого, не имея сил удержаться в настоящем.

Таким образом, герои романа не только являются носителями дорационального мышления, но и не могут расстаться с ним тогда, когда это оказывается необходимым, и на протяжении всего повествования глазами героев мы видим реликтовую картину мира, поскольку маркесовские персонажи не сумели «вырасти» из той эпохи, в которой находились, и не успели адаптироваться к той эпохе, в которой оказались.

Проблема героя и его соответствия времени и месту в новеллистике Хулио Кортасара

Пономаренко Виктория Анатольевна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Одним из основных методов художественного исследования в творчестве Х. Кортасара называют бунт против «тирании» времени и пространства. Бунты и перевороты предполагают дальнейшее установление собственных, альтернативных имеющимся, правил. В этой связи с неизбежностью возникает понятие игры, неизбежное при характеристике творчества аргентинского писателя. Игра «творит порядок», более того: «она есть порядок». [Хейзенга: 28]. Автор «играет» своими персонажами, но и герои в свою очередь устраивают собственные игры или же с готовностью участвуют в авторской игре. «Игра обособляется от «обыденной» жизни местом действия и своей продолжительностью. Она «разыгрывается» в определенных рамках пространства и времени. Ее течение и смысл заключены в ней самой» [Хейзенга: 27].

Герои новелл Кортасара ищут выход из деспотичной обыденности уютных квартир и настенных часов, где «нет лучшего места, чем диван в гостиной, и лучшего занятия, чем кофе, ликер и то, что зовется беседой» («Другое небо»), они хотят скрыться от разговоров о «долгах и ипотеках», о «красивых», «как реклама в журналах», «штучках» («Преследователь»).

Спасительным времяпрепровождением, убежищем кажется игра, и формы ее разнообразны. Это может быть «игра воображения», как в случае с героем-биржевиком из «Другого неба», пришедшие в агонии сны («Ночью на спине, лицом кверху») или жестокие шутки собственной психики, второго или даже первого «я» («Дальняя»), детские игры, где есть «свое королевство» («Конец игры»), игра в другого («Шаги по следам»); или, наконец, игра на саксофоне.

Затеваемые игры с разной степенью трагичности или иронии отражают попытки героев обрести себя настоящего, себя другого, нередко чужого и непривлекательного.

Постепенно приходит осознание того, что фантастичная игра – «реальнее», важнее действительности, хотя может обернуться катастрофой (герой «Рукописи, найденной в кармане» пытается найти свое счастье под землей, где, как ему верится, легче добиться

«полного совпадения», надо полагать, времени и пространства, но цель остается недостижимой).

Игра диктует свои условия, расходящиеся с побуждениями героев: однажды нарушив представления о реальном, они испытывают соблазн нарушить и правила игры, их стесняющей, что, в конечном итоге, уничтожает иллюзию, знаменует ее конец, и как следствие, поражение героев.

Литература

Хейзинга Й. Homo ludens. М., 2004.

Интерпретация образа художника в романе Генриха Белля «Глазами клоуна» посредством жанровой модели комедии дель арте

Рейзвих Яна Сергеевна

Студентка Челябинского государственного университета, Челябинск, Россия

Вторая мировая война поставила под вопрос самую суть и необходимость художественного осмысления мира. Теодор Адорно выразил эти сомнения в знаменитом высказывании: «писать поэзию после Аушвица - это дикость».

С этой точки зрения интересно обратиться к вышедшему в 1963 г. роману Генриха Белля «Глазами клоуна», сразу же вызвавшему неоднозначную реакцию критиков. Автору предъявлялись обвинения и в аморальности, и в антикатолической направленности романа, и даже в отсутствии патриотизма. Причина такой многосторонней критики заключалась в том, что роман Белля охватывал сразу несколько пластов послевоенной жизни, показывая авторское к ней отношение. Так, жанр этого произведения можно определить и как роман религиозный, и как роман воспитания, и, что более важно в данном случае, как роман о художнике.

То, что «Глазами клоуна» продолжает традицию немецкого романа о художнике доказывает, в первую очередь, специфика профессии главного героя: он клоун, и, что необходимо упомянуть, «белый» клоун, восходящий в своей традиции к Пьеро. Швейцарский культуролог Жан Старобинский отмечает, что «избирая образ клоуна, автор не просто отдает предпочтение определенному мотиву, но в косвенной и пародийной форме ставит вопрос о сущности искусства» [Старобинский 2002: 503].

Образ Пьеро/«белого клоуна», формировавшийся в течение нескольких столетий как в немецкоязычной литературе, так и в общемировой, вновь актуализируется после Второй мировой войны, что связано с переосмыслением роли творческого человека и индивидуальности в мире, пережившем культурное потрясение после концлагерей и геноцида.

В 1945 г. выходит фильм Марселя Карне по сценарию Жака Превера «Дети Райка», где речь идет о Дюборо, знаменитом исполнителе и реформаторе роли Пьеро в XIX в.

К традиции Дюборо в 1950–60-е гг. обращается один из самых знаменитых мимов XX в.: Марсель Марсо (по его собственному признанию, его «Бип – это современный Пьеро в минималистическом решении»).

На этой волне появляется и роман Белля. В тексте есть прямые указания на генетическое родство главного героя Ганса Шнира с образом Пьеро («Чего только нет в моих выступлениях - и пантомима, и эстрада, и клоунада, - я был бы неплохим Пьеро», «Ты должен изжить все, что идет от Пьеро»).

Традиционно наличие белого Клоуна/Пьеро и его возлюбленной, ушедшей к другому, предполагает структуру любовного треугольника, характерного для комедии дель арте: Пьеро-Арлекин-Коломбина.

Таким образом, можно предложить интерпретацию романа по следующей схеме:

1. Коломбина - > Мария:

совпадение с традицией: уходит от Шнира, как от Пьеро, к сопернику;

специфика: амбивалентное имя героини (Мария как Дева Мария (такое восприятие Богоматери как Возлюбленной встречается и в довоенном цикле «Лунный Пьеро» Жиро-Хартлебена) и Мария как Мария Магдалена, грешница-святая);

2. Арлекин - >Цюпфнер:

совпадение с традицией: счастливый и более удачливый соперник;

специфика: в образе ничего не остается от характеристик Арлекина, постоянного соперника Пьеро: нет ни язвительности, ни удачливости, ни дьявольского начала, наоборот, присутствует сухая догматичность, системность и неиндивидуализованность; Цюпфнер – один из героев, представляющих бюргерское, ханжеское начало, против которого бунтуют персонажи Белля;

3. Пьеро - > Ганс Шнир:

совпадение с традицией: белый клоун как истинный художник, артистичность;

специфика: исследователь послевоенной немецкой литературы Н.Э. Сейбель говорит, что этот персонаж подпадает под определение «циник-идеалист», что уже показывает особенности беллевской трактовки образа [Сейбель: 124]. На смену Пьеро-мечтателю-меланхолику, способному лишь плакать и сокрушаться по поводу потерянного счастья, приходит Пьеро-Арлекин, вобравший в себя тонкую душевную организацию, трагическое восприятие мира первого и язвительность, дерзость, парадоксальность и циничность второго.

При этом следует отметить, что, несмотря на противопоставление образов Шнира и «добропорядочных граждан» (Цюпфнера, Матери, Отца), несмотря на отказ от привычной жизни и нарушение общественной морали, несмотря на эксцентричность характера, поведение главного героя – это не поведение бунтаря, готового сокрушить все общественные институты, не ядовитая ирония циника, подвергающего критике все на свете, не предлагая ничего взамен – это бунт культурного и образованного человека. Ничего из того, что совершает Ганс Шнир, не противоречит этическим нормам, напротив, он добродетелен в религиозном понимании этого слова: он не корыстолюбив, способен выбросить последние деньги на улицу, он однолюб («я не полигамен»), уважает веру и воззрения другого человека

Таким образом, можно вывести формулу художника по Беллю, художника послевоенного периода:

-**внешние обстоятельства:** мир погряз в ханжестве и лжи, это «внешний мир»

-**свойства характера:** в современном художнике циничность, без которой невозможно существовать, сочетается с лиричностью и сентиментальностью

-**основной конфликт:** конфликт «я» художника и мира

-**способ выхода из проблемы:** «духовная оппозиция», но не реальная, – бессильный протест одинокого человека (клоунада в ответ на мир лжи).

Литература

Сейбель Н.Э. «Объективность» романа (на материале послевоенной немецкой литературы) // Вестник Челябинского государственного университета. 2001. № 1(12). С. 122–130.

Старобинский Ж. Портрет художника в образе паяца // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры: В 2 т. М., 2002. Т.2.

Декаданс в творчестве Томаса Манна (на примере новеллы «Род Вельсунгов»)

Смирнова Валерия Андреевна

Соискатель, Петрозаводский государственный университет, Петрозаводск, Россия

Проблема декаданса и проблема художника – две важнейшие темы, волновавшие Т. Манна. Феномен декаданса Манн воспринял через Ницше, в критике культуры которого декаданс был одним из центральных понятий.

Ницше связывал декаданс с возрастающей ролью интеллекта и ослаблением изначальных жизненных инстинктов. Дух был приравнен Ницше к болезни. Всю современную культуру он считал упаднической, отрицая всякий прогресс.

К чертам декаданса относится существование в очарованности красотой, утрата человеком жизненной силы и превращение его в хрупкого, уязвимого невротика. Все эти черты можно наблюдать в новелле Манна «Род Вельсунгов» (*Wälsungenblut*). Главный герой новеллы Зигмунд – изысканное, рафинированное создание, которое тяготится своей жизнью и не может заинтересоваться ничем, кроме самого себя. Собственная внешность – то, чему он посвящает большую часть времени. Ущербный изнутри, Зигмунд стремился быть идеальным снаружи. Он понимает, что образ его жизни не способствует развитию в нем каких бы то ни было талантов. «Обстановка жизни была настолько богата, настолько насыщена, перегружена, что собственно для самой жизни почти не оставалось места» [Mann: 310].

Декадентский мотив сладострастия связан в новелле с изысканными запахами и благовониями, который выступают как знак подмены подлинных страстей их подобием. Тема запаха кодирует собой тему особой декадентской среды существования героев-близнецов, которые живут, дышат друг другом, а все остальное для них – дурно пахнущий мир («*übelriechende Welt*» [Там же: 312]). Они любят друг друга за хороший запах, который является их отличительной чертой. Роль обонятельной семантики в данной новелле – знак высшей отторженности от жизни.

Сам Манн идентифицировал себя с декадентствующим вагнерианцем Зигмундом, являющимся жертвой собственного богатства. Как персонаж, наиболее близкий автору, он концентрирует в своей «изысканной бесполезности» («*erlesene Nutzlosigkeit*» [Там же: 312]) жажду вечного влечения к жизни. Примечательно, что в своей статье «Философия Ницше в свете нашего опыта» Манн писал, что для Ницше жизнь была превыше всего. «Но почему? Этого он не объяснял. Он никогда не обосновывал, почему следует боготворить жизнь и зачем нужно поддерживать ее и сохранять...» [Манн: 181]

Зигмунд сознательно отказывался от всякого переживания в своей жизни. Но, посетив оперу Вагнера (посещение близнецами постановки «Валькирии» Вагнера – главное событие новеллы), он поражается тому, насколько сильны могут быть ощущения человека и их осмысление, ощущает свою способность «переживания». Это свидетельство того, что «вагнеровский музыкальный театр для него и самого Манна является как противоположностью, так и зеркалом декаданса» [Borchmeyer: 329].

Практически ни один из исследователей творчества Вагнера и Ницше не упустил из вида факт их дружбы, сложной и полной противоречий. В своей работе «Казус Вагнер» Ницше задается вопросом: «Человек ли вообще Вагнер? Не болезнь ли он скорее? Он делает больным все, к чему прикасается, он сделал больною музыку» [Ницше: 270]. На примере музыки Вагнера Ницше доказывает, что великий композитор был декадентом, называя ее (музыку) «зверской, искусственной и невинной» одновременно. Вагнерианство у Ницше тождественно искусству декаданса.

Тема Вагнера, важная для Манна, находится в центре повествования в новелле, дающей читателю представление о вагнеромании в немецком обществе. Тема ведется в двух регистрах – по линии фабулы (посещение театра близнецами и развязка с инцестом) и сюжета (смыслового развертывания главной темы в новелле – опасности и соблазны декадентства). Манн разворачивает этот двойной план, пользуясь «двойной оптикой», заимствованной у Ницше (о болезни писать здраво и о здоровье – патологично). Для Манна «двойная оптика» заключается в возможности увидеть двойственную структуру каждого явления. Изображение постановки Вагнера в новелле – не столько образец искусства декаданса, сколько пародия на современную Манну режиссуру вагнеровских опер. Пародийные акценты касаются только происходящего на сцене, но отсутствуют при описании музыки.

Главная тема новеллы – тема художника, которая имеет автобиографический характер. Благодаря влиянию Ницше, Манн пытается вскрыть декадентский, искусственный характер патетики Вагнера, что приводит к закреплению в его творческой манере иронии как главного повествовательного приема. Основные переживания

Зигмунда сосредоточены на проблеме, основополагающей и для автора – как творить? Такой сюжетный подход к содержанию новеллы объясняет, почему ирония в самых различных модификациях пронизывает всю структуру повествования: перед нами самоирония художника, который «играет» с собственной нечистой совестью и пытается противостоять соблазнам роскоши и бесконечной свободе. Сквозь иронию и самоиронию Манн пытается проложить путь прочь от декадентских соблазнов Вагнера в новый мир – мир Гете, с его культом строгой формы и внутренней раскованности. Перед нами – скрытый самоанализ писателя Т. Манна, стоящего перед выбором: декаданс или жизнь?

Литература

Ницше Ф. По ту сторону добра и зла; Казус Вагнер; Антихрист; Ессе Homo. Минск, 1997.

Borchmeyer D. Das Theater Richard Wagners. Stuttgart, 1982.

Манн Г., Манн Т. Эпоха. Жизнь. Творчество. Переписка, статьи. М., 1988.

Mann T. Sämtliche Erzählungen. Frankfurt am Main, 1971.

«Личный повествователь» как субъектная форма воплощения авторского «я» в романе Кадзуо Исигуро «Безутешные»

Степашина Юлия Александровна

Студентка Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия

Роман Кадзуо Исигуро «Безутешные» (*The Unconsoled*, 1995), вобравший в себя черты модернизма и постмодернизма, стоящий на стыке традиций английской и японской литератур, хотя и рассматривается некоторыми критиками как «экспериментальный» [Селитрина 2008], являет собой довольно прочное жанрово-стилевое образование. Эта романная форма, пока не поддающаяся четким формулировкам, не является открытием Исигуро, но доведена им до определенной литературной и эстетической завершенности.

Одной из характерных для творчества Исигуро черт является наличие фигуры героя-рассказчика или «личного повествователя» [Корман 1972: 8]. В рассматриваемом произведении таковым является известный пианист Райдер, приехавший в некий город, чтобы дать концерт. Однако горожане ждут от него много больше – от разъяснения причин кризисных явлений в городе до решения их личных психологических проблем.

Важным моментом в раскрытии характера Райдера становятся воспоминания. Возникает ощущение, что реальная жизнь героя протекает в прошлом, тогда как внешние события являются лишь фоном и поводом для путешествия вглубь своей памяти. Однако память – это и то, от чего Райдер тщетно стремится избавиться: он вновь и вновь сталкивается с воспоминаниями других героев, оказывающихся в некоторой мере его двойниками. По логике воспоминаний эпизоды романа связываются посредством ассоциативного монтажа.

Каждый из встречаемых Райдером людей так или иначе возлагает на него какие-либо свои ожидания. Поначалу желая сохранить дистанцию, главный герой постепенно оказывается вовлеченным в проблемы города и отдельных его жителей, судьбы которых оказываются по-своему связанными с Райдером. Семья управляющего отелем мистера Хоффмана, носильщик Густав и его общество, Софи и Борис, мисс Коллинз, бывший дирижер Бродский, Фиона Робертс – неполный список тех, чья жизнь оказывается в какой-то мере в зависимости от слов и действий главного героя.

При этом рассказчик проявляет некоторую степень наивности, истинной или наигранной, и воспринимает все происходящее как само собой разумеющееся. Рефлексия быстро сменяющих друг друга событий порой осуществляется только в сознании Райдера, реализуясь в открытой читателю внутренней речи, но не проявляясь во внешнем действии, и наоборот, когда читателю доступна только внешняя реакция героя, а о ее подоплеке приходится лишь догадываться.

Герой-рассказчик производит впечатление человека, затерянного во времени и пространстве, в своих чувствах и воспоминаниях, в своем прошлом и настоящем. Возникает своеобразный парадокс: запутавшиеся в своей жизни горожане обращаются как

к Мессии к человеку, которому самому, по сути, необходима помощь. Общение Райдера с каждым героем романа принимает форму исповеди, но тот, к кому она обращена, не в силах решить собственных проблем.

Таким образом, можно предположить, что на выбор такого характера рассказчика повлияло желание автора передать свойственное двадцатому веку ощущение неопределенности, двусмысленности, безличности, ирреальности бытия.

Элемент карнавализации вовлекает рассказчика в «дикий беспорядок жизни» (И.С. Скоропанова), постепенно разоблачая его, обнажая слабость, циничность, безразличие и даже безответственность в характере Райдера.

Несмотря на образную конкретику романа, он пронизан ощущением недосказанности, неясности и неустойчивости. На последних страницах произведения Райдер твердо уверен в завтрашнем дне и с удовольствием порывает со своим прошлым, но человек, предавший прошлое, не может иметь будущего – читается между строк.

Безусловно, не ставя знак тождества между авторским «я» и личностью реального автора, полагаем, что главной особенностью субъектной формы выражения авторского сознания в романе Исигуро является указание на всеобщую «безутешность», наряду с «безутешностью» самого рассказчика, которая скрыта на протяжении всего романа и выявляется только в подтексте. Основная задача автора здесь – не рассказать историю, но предоставить читателю спрессованный из прошлого, настоящего и отчасти будущего пласт человеческого бытия, не только вызывающий определенное эстетическое переживание, но наводящий на глубокие философские размышления.

Литература

Селитрина Т.Л. Особенности экспериментальной прозы К. Исигуро // Вопросы филологии. 2008. № 1. С. 99-106.

Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.

Синестезия как способ восприятия действительности в стихотворениях Эльзе Ласкер-Шюлер

Туркатенко Арина Сергеевна

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

Творчество Эльзе Ласкер-Шюлер принято рассматривать в контексте литературы немецкого экспрессионизма. Она известна не только как писательница и поэтесса, но и как одна из самых известных представительниц берлинской богемы начала XX в. (появление Ласкер-Шюлер на сцене «Неопатетического кабаре» в 1910 г.). Не вызывает сомнения, что произведения поэтессы могут служить ярким примером экспрессионистского мироощущения. Гораздо сложнее говорить о поэтике экспрессионизма в ее стихах; Ласкер-Шюлер не стремится ни к деформации языка, ни к его усложнению, она далека и от эстетики безобразного, и от характерного для экспрессионизма урбанизма. Поэтому весьма важным представляется такой способ характеристики поэтического метода Ласкер-Шюлер, который, учитывая своеобычность ее стихов, не отрицая ее родственность символизму, одновременно доказывал бы ее принадлежность к поэтическому экспрессионизму. Представляется, что с подобной задачей можно справиться, анализируя синестетические метафоры в произведениях Ласкер-Шюлер.

Как и многие другие экспрессионисты, Ласкер-Шюлер соединяет в своей поэзии на первый взгляд несоединимые компоненты, создавая строго индивидуальную картину мира, претендующую, тем не менее, на некую универсальность, «космичность». Синестезия – один из возможных способов соединения несовместимого путем «наложения» друг на друга продуктов восприятия разных органов чувств. Этот термин заимствован литературной наукой из психиатрии, где феномен «смешения чувств» первоначально считался формой умственного расстройства, атавизмом, признаком вырождения (М.

Нордау) [Галеев: 201]. Начиная с Ш. Бодлера, синестезия видится весьма продуктивным художественным методом, неотъемлемой частью эстетики символизма [Блинов: 48]. В эпоху экспрессионизма возможность и даже неизбежность универсального, «слитного» восприятия действительности становится особенно актуальной. В постнищанском мире утраченного абсолюта и этической относительности лишенный ценностных ориентиров человек оказывается бесконечно уязвимым, но одновременно и наделенным своеобразной перцептивной свободой: восприятие окружающей действительности становится подчеркнуто личным, сознание освобождается от старых форм, на первый план выходят субъективные связи. Индивидуальное мироощущение сильнее зыбкой реальности, которая творится заново, причем новая целостность может выстраиваться и как синестетическое единство, в котором звук, свет, запах, тактильное ощущение, вкус в равной степени оказываются проводниками некой поэтической правды. В творчестве Ласкер-Шюлер, где совмещаются специфические религиозность и богоискательство, любовная и семейная темы, сознание своего еврейства, синтетическое восприятие реальности всегда оказывается способом выжить, смириться с окружающим миром, оправдать свое поэтическое предназначение.

Реализуется такого рода перцептивный феномен в синестетических метафорах, основанных у Ласкер-Шюлер на неожиданных определениях, которые она дает в своей поэзии предметам и явлениям. В цикле «Моя прекрасная мать всегда глядела на Венецию» можно выделить стихотворение «Моя тихая песня» (1917). Многочисленные варианты его интерпретации возникают не в последнюю очередь благодаря созданным Ласкер-Шюлер неожиданным, на первый взгляд противоречивым образам: «И сладкие бури своими синими дуновениями / Делают мой сон теплей». Поначалу такие определения ставят читателя в замешательство, мир поэта похож на мираж, наваждение, галлюцинацию, ощущается жестокий разрыв между поэтическим восприятием и феноменами действительности, к поэзии катастрофически неприспособленной, далекой от «мира обетованного». Реальность чаще всего изображается как запутанное, «неправильное» пространство. В стихотворении «Иерусалим» (1943) Ласкер-Шюлер изображает древний город «застывшим» (или даже «окаменевшим»). Человека окружают камни, не оставляющие надежды на «цветение» жизни: «И смотрит твердо на путника земля» (слово «hart» изначально передает тактильное ощущение: таковы камни Вечного города на ощупь; следует учитывать и игру слов, т.к. переносное значение – «сурово»). Финал стихотворения подводит итог творческого поиска: «Ах, если б ты только пришел <...> на землю предков, / то ты сберег бы как дитя меня, / Иерусалим – познай же Воскресение!» Можно предположить, что синестетический метод служит не столько отделению должного от наличествующего, но и способом их сближения в отдельном творческом сознании, «связывающем» и «примиряющем». «Мир без центра» осваивается по частям ценой жертвенного поэтического усилия.

Литература

Галеев Б. М. Проблема синестезии в искусстве // Языки дизайна. 1993. № 1. С.201-203.

Блинов И. И. Синестезия в поэзии русских символистов // Проблема комплексности изучения художественного творчества. М., 1980. С.48-50.

Значимые фигуры в ранней прозе Роберта Вальзера

Филиппов Александр Олегович

Аспирант Института мировой литературы им. А.М. Горького, Москва, Россия

Творчество Роберта Вальзера делится на несколько периодов, смена которых связана с кочевническим образом жизни писателя. Самый ранний период – берлинский (ок. 1904-1914 гг.), это период создания, в первую очередь, большой прозы. Однако известно, что Вальзер тяготел к малым формам, зарисовкам, эссе, наброскам и фрагментам. Такова и его самая первая книга, «Школьные сочинения Фрица Кохера» (1904), где под одной обложкой объединены четыре текста: собственно «Школьные

сочинения Фрица Кохера», а также «Служащий», «Художник» и «Лес», каждый из которых состоит из фрагментов, заметок. Благодаря фрагментарности первых книг, их свободной структуре и широте спектра затронутых тем, впоследствии ставших для Вальзера «программными», именно в ранней малой прозе следует искать основы поэтики романов и более поздних произведений писателя.

Одной из ключевых тем для Вальзера на протяжении всего творческого пути оставалась тема авторитета, услужения, сложная система взаимоотношений между подчиненным и начальником. Считается, что наиболее наглядно эта парадигма представлена в романах «Помощник» (1908) и «Якоб фон Гунтен» (1909), в первом в центре повествования слуга и его господин, во втором – будущий слуга, проходящий курс обучения. Новаторство Вальзера в разработке, да и во внимании к этой проблеме отмечается многими немецкими исследователями. Представляется интересным проследить, где лежат корни вальзеровского интереса к теме служения: более тонкие и неочевидные воплощения представлений об авторитете, житейской значимости скрыты в самых первых книгах Вальзера. Так, для Фрица Кохера, обеспеченного школьника старших классов, непререкаемым авторитетом обладают родители и господин учитель. Образ учителя зримо или незримо присутствует в каждом сочинении юноши, при этом не важно, на какую тему оно написано. Кроме того, учитель является основным источником комического. Несомненно, это одна из самых интересных и важных фигур в книге. Школа, мотив воспитания служат предметом и многих других произведений Вальзера более позднего времени.

Из двух полюсов взаимоотношений слуга-хозяин Вальзера, разумеется, в силу присущей ему склонности к малому, больше привлекает слуга. Героем повести «Служащий» становится среднестатистический конторский работник, писатель сетует на недостаток внимания к этому персонажу: «Служащего еще никогда не делали предметом письменного сочинения, хотя он крайне знакомое жизненное явление. <...> Наверное, он слишком будничным, слишком безвинным, а также недостаточно бледным и опустившимся, недостаточно интересным персонаж, этот застенчивый молодой человек с пером и счетами в руках, чтобы служить материалом для господина сочинителя». Несмотря на то, что повествователь заметно симпатизирует юноше, поведение последнего в первую очередь определяется его отношениями с начальством, которое в традиционной для Вальзера манере представлено в ироничном свете.

Герой повести «Художник» также находится во власти своей покровительницы-меценатки. То, что к их отношениям примешиваются романтические чувства, лишь усугубляет подчиненное положение художника. Однако плен у графини сам художник характеризует как «острое и притягательное чувство». Так же его необъяснимо притягивает лес, который становится основным объектом изображения на его картинах. При этом в своем подчинении очарованию леса художник заходит настолько далеко, что отказывается от собственных творческих находок и стремится передать лес как можно реалистичнее. Таким образом, значимые фигуры не только вызывают иронию, но и обладают манящей, гипнотической силой, пусть ее давление и наскучивает героям. Каждый из них находит свой путь разрешения конфликта с авторитетом.

Наиболее полно притягательность значимых фигур раскрывается в «Лесе». Значимой фигурой здесь становится не человек, а природная, если не метафизическая сила. Лес занимает все пространство в тексте, является не только фоном всех немногочисленных происходящих событий, но и сам становится главным событием и содержанием произведения. Лес подчиняет себе поведение всех героев, манит и притягивает их.

Интересно, что в каждом тексте есть отсылка к следующему. Так в одном из сочинений Фриц Кохер пишет о даме и ее поклоннике, служащий оказывается в душе художником, а художник рисует лес, о котором идет речь в последней части книги. Иными словами, все тексты, собранные под обложкой первой книги Вальзера,

объединены общим мотивом значимости и подчинения, в каждом случае интерпретированным по-разному. Примечательно и то, что конфликт со значимой фигурой всегда заканчивается у Вальзера ничем, никак не разрешается. Как и в романе «Помощник», главный герой, слуга, не видит для себя иного выхода кроме как покинуть господский дом. Так же и художник однажды просто уходит от графини, а Фриц Кохер преодолевает влияние учителя с помощью иронии. Власть, подчинение и значимость персонажей, так же как и понятие сюжета и сюжетного развития, оказываются у Вальзера иллюзорными.

Даже исходя из поверхностного анализа ранних текстов Вальзера, очевидно, что мотив значимости, значимые фигуры и варианты разрешения конфликтов с ними в поздних текстах писателя берут начало в «Школьных сочинениях Фрица Кохера».

Метафоры откровения в «Письме» Гуго фон Гофманстала

Черепанов Даниил Дмитриевич

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

Эссе Г. фон Гофманстала «Письмо» (1902) входит в цикл «Вымышленные диалоги и письма», создававшийся в 1902-1907 гг. – время, когда символист-Гофмансталь стремился творчески и критически осмыслить концепцию «мгновения-эпифании», творческого откровения, позволяющего «ощутить... мистическую связь жизни и мироздания», обещающего «упразднить парадигмы языка и рациональности». [Jander: 94; Pestalozzi: 129-138]. Непреходящий интерес исследователей к «Письму» связан с тем, что многие метафоры, постоянно встречающиеся в поэтическом и прозаическом творчестве Гофманстала, достигают в эссе невиданной концентрации, более того, выстраиваются в стройную систему, дающую ключ к пониманию символов, выступающих в других произведениях как самостоятельные смысловые единицы, образы-загадки.

«Письмо» написано от лица лорда Чэндоса и адресовано Фрэнсису Бэкону. Речь идет о творческом кризисе, вынудившем героя отказаться от литературного творчества. Погружение героя в молчание сопровождается появлением в его жизни особого рода «возвышенных мгновений». Образный ряд подчинен задаче дать последовательное, системное описание творческого «откровения», серии родственных метафор призваны отразить тот или иной его этап.

В ключевой для данного эссе оппозиции «внутреннее — внешнее» с внутренним ассоциируется подлинная личность человека и «глубинная, истинная» сущность вещей. Это подчеркивается, например, с помощью необычных грамматических конструкций ("in mich hineintranke"). Проникновение *внутрь* вещей (образ ключа, с силой вставляемого в замок, «перетекание», погружение в воду, питье) тождественно познанию, например: «из Саллюстия в меня <...> переливалось <...> ощущение формы» (пер. А. Березиной). Упоминанию о подлинной, внутренней жизни, как правило, сопутствуют образы, связанные с жидкостью. Глаголы со значениями, родственными «течь», «перетекать», «струиться», предсказуемо возникают, когда речь заходит о соединении субъекта и объекта на глубинном уровне. Образ «сосуда» (лейка, «деревянное ведро», «сосуд откровения») объединяет «жидкое содержимое» и «подлинное», «внутреннее». Познание внутреннего связано с приятными вкусовыми и тактильными ощущениями («сладостная и пенящаяся пища духа», «теплое пенящееся молоко»). В другом случае герой удостаивается «откровения» при созерцании водной поверхности (зеркальная поверхность воды в лейке). Наибольшая выразительность достигается, пожалуй, в образе, соединяющем тактильный и визуальный компоненты: стремление познать античные мифы представлено как стремление проникнуть в «обнаженные блестящие тела, в этих сирен и дриад» и сравнивается с желанием «загнанного оленя» погрузиться в воду. Вкусовое ощущение, удовлетворение жажды, сочетается с образом блестящей гладкой поверхности, очевидно, влажной (примечательно упоминание Нарцисса, полюбившего

собственное отражение в воде, и Актеона, увидевшего купающуюся Артемиду). Суть откровения – в ощущении связи («перетекания») между «глубинной, личностной частью» Я и «высшей жизнью», которая «переливающимся через край потоком» наполняет какой-нибудь повседневный предмет (лейку, забытую на поле борону, скромный крестьянский двор). Высшая степень откровения – в чувстве единства Я и мироздания, части которого также находятся в «пронизывающей» их гармонии.

В «Беседе о характерах в романе и в драме» (1902) противопоставление «внешнего и внутреннего» осмысливается критически: про осознающего бремя творчества художника говорится, что «мир для него – скорлупа выеденного яйца». Личность сравнивается с «огнем, пожирающим самое себя», с «печью стеклодува, в которой вязкая масса жизни получает форму» (*зд. и далее пер. мой. — Д.Ч.*). Как и в «Письме», обещавшем «язык более непосредственный, текучий, раскаленный», речь идет о выражении внутренней сущности человека. Демоническому началу в человеке в «Беседе...» соответствует образ «очага боли» ("Schmerzensbrand"). В стихотворении «Когда наш пес утонул в Комо...» (1894) центральной является метафора питья, поглощения, в «Письме» обозначающая слияние с миром. Утонувший, исчезнувший в «золотой бледности» пес становится поводом для размышления о погружении в вечно-прекрасное, о «единении всего в сущем».

Велико значение образов из «Письма» для понимания более позднего эссе «Монастырь святого Луки» (1908). Несмотря на то, что в тексте не обсуждается природа эстетического откровения, прослеживается центральный мотив «Письма» (встреча с невыразимым высшим бытием). Речь идет теперь об атмосфере покоя: монастырь, окрестности, уклад жизни – «все дышит миром». Через жизнь монастыря и окружающей природы, которая уходит корнями в древность, герой прикасается к «невыразимому». Схема «внешнее – внутреннее» повторяется в образе «цистерны». В начале эссе появляется образ «чистого источника», из «струящихся вод» которого персонажи пьют (символ прикосновения к подлинной сущности в «Письме»); вдоль дороги течет ручей, наполняющий колодец. В конце рассказа «колодцем» называется «глубина веков», в которой и находится «недостижимое». В «Разговоре о поэзии» (1904) в образе «питательного золота из костного мозга вещей» объединены представление о художественном языке, открывающем доступ к внутренней сущности, и о ее восприятии, уподобленном еде или питью.

Таким образом, анализируя эстетическую программу Гофмансталя, следует помнить, что она отражена не только в собственно теоретических высказываниях, но и в ряде повторяющихся метафор-шифров, отчасти раскрытых в «Письме».

Литература

Jander, S. Die Poetisierung des Essays. Heidelberg, 2008.

Pestalozzi, K. Wandlungen des erhöhten Augenblicks bei Hofmannsthal // Basler Hofmannsthal-Beiträge. Würzburg, 1991.

Роль науки в метафизической и спазматической поэзии Англии (на примере поэзии Дж. Донна, Роберта и Элизабет Браунинг)

Шмырева Кира Александровна

Студентка Владимирского государственного гуманитарного университета, Владимир,
Россия

XVII и XIX вв. принято характеризовать как противоположные периоды в истории английской поэзии. Т.С. Элиот поэтов эпохи барокко в своей статье «Поэты-метафизики» назвал интеллектуальными, а поэтов XIX в. отнес к рефлектирующему типу. «Теннисон и Браунинг – поэты, и они мыслят, но они не чувствуют свою мысль так же непосредственно, как запах розы. Мысль для Донна была переживанием, она воздействовала на его мироощущение, изменяла его. Когда сознание поэта полностью готово к работе, оно постоянно сплавляет воедино разнородные виды опыта» [Элиот: 554]. По мнению Элиота, поэты викторианской эпохи не нашли словесный эквивалент для

адекватного выражения состояния ума и чувства. Несмотря на столь различный способ мышления (метафизики - апперцептивный способ; поэты XIX в. – фрагментарный), поэзия «противоположных» эпох перекликается.

Как метафизическое направление, так и спазматическое в английской поэзии возникает под воздействием науки. Она в эти эпохи является мощной силой, которую было сложно игнорировать.

У Донна обращение к науке – это способ интеллектуализации чувства. «В основной части поэзии Донна огромное количество научных воззрений и лексикона родом из алхимии, геоцентрической астрономии и астрологии, из преданий и книг эмблем» [Douglas: 33]. В поэзии Донна синтезированы идеи из новой и старой науки. При этом религия и все иррациональное мыслится как единственная опора человека. «Земные» слова («ague, anatomy, antidote, apoplexy, balm, chirurgery, disease, dissect» [Allen: 33]), с одной стороны, позволяют сделать текст недоступным для его понимания обыденному уму, с другой – это способ «профанации» чувства и изъятия у поэзии привычного лирического начала.

Наука в текстах викторианской поэзии вызывает обратные процессы. Если в текстах Донна мы наблюдаем слияние научного опыта с лирическим началом, то викторианская поэзия обычно такого слияния не допускает. Прерафаэлиты, к примеру, отгораживались от цивилизации, реанимируя миф. Синкретичным поэтому кажется явление спазматической поэзии.

Определение «спазматическая» отсылает нас к «непоэтичной» науке – медицине. Она в этот период полагает, что движения чувств и эмоций ритмичны. И медицина, и поэзия утверждают идею универсального ритма. Элизабет Браунинг сравнивает инструменты поэта с систолой и диастолой. Метр она понимает как мускул или пульсацию, двигающийся с каждой эмоцией. «В 70-е годы сердечный удар состоял из 4 частей: первый звук, следующий после короткого затишья, затем второй, и снова затишье, но более долгое. Каждый удар можно сравнить с движениями внутри ямбической стопы, состоящей из 2 ударов или звуков, с короткой паузой между ними и с более длинной паузой перед следующим ударом» [Blair: 74]. В результате стихотворение превращается в живое тело. Главной метафорой поэзии спазматизма становятся метафора сердца и его ритма. Сердце – это орган, который ведет порою отдельную жизнь. Оно сепарируется подобно душам в сонетах Донна.

Название стихотворения Элизабет Браунинг «My heart and I» само говорит за себя. Сердце мыслится как управляющей телом и духом орган: «Dear love, you're looking tired,' he said; / I, smiling at him, shook my head: / 'Tis now we're tired, my heart and I». Такой же характеристикой наделено сердце в «Two in the Campagna» Роберта Браунинга. Но, в отличие от предыдущего образца, Роберт Браунинг решает вопрос обладания: «I would I could adopt your will, / See with your eyes, and set my heart/ Beating by yours, and drink my fill/ At your soul's springs,– your part my part/ In life for good and ill». Автор пытается отрегулировать пульс влюбленных, синхронизировав удары сердца в форме «симпатической коммуникации» [Там же: 82]. Поэт желает создать особый сердечный аппарат, в котором его сердце будет биться в ее ритме.

Обратим внимание на «The Extasie» Донна. Как известно, именно Донн первым «отступил от концепции куртуазной любви» [Larson]. У него это «универсальное» чувство. Сердца влюбленных образуют один микрокосмос. Два сердца, переживая экстаз, становятся одним сердцем. В результате перед нами бесполой орган. Здесь возможно проследить влияние философии Парацельса на поэзию Донна, который сравнивал мужчину с рыбой, а женщину с водой. Одно бессмысленно без другого. В спазматизме же сердце имеет фемининную принадлежность. Фемининность – это то, чем хотят обладать поэты-мужчины. Сердце ассоциируется с аффектами, натуральными процессами, которые противопоставляются механической цивилизации. Сердце цивилизации – часы. Механизированное время стоит в оппозиции физическому времени.

Таким образом, несмотря на свою связь с наукой, поэзия спазматизма старается с помощью фемининного начала отгородиться от нее. Донн, учитывая достижения науки, добивается также сепаратизма. Научный скептицизм исчезает под действием религиозного авторитета, когда концепт раскодирован читателем. Научность поэзии служит для гимнастики читательского остроумия (wit), тогда как пульсирующий стих поэтов-спазматиков ориентирован на передачу аффекта своему читателю. Но как в метафизике, так и в поэзии спазматизма, мы наблюдаем один процесс: плоть стиха оживает при акте чтения, а лирическое начало восстанавливается при расшифровке концепта или при передаче «пульса» стиха.

Литература

Элиот Т.С. Избранное: религия, культура, литература. М., 2004.

Allen D. John Donne's Knowledge of Renaissance Medicine// Essential Articles for the Study of John Donne's Poetry. Hamden, 1975. P. 93-107

Blair K. Victorian Poetry and the Culture of the Heart. Oxford, 2006.

Douglas D. Science and English Poetry: A Historical Sketch, 1590-1950. Oxford, 1949.

Larson J. Love and Gender in the Poetry of Donne// <http://www.luminarium.org/sevenlit/larsondonne/htm>.