

Оглавление¹

Подсекция «История зарубежной литературы»

<i>Бельцер И.А.</i> Образ Шлемиеля и тема маленького человека в романах Б. Маламуда.....	615
<i>Бибикова А.М.</i> Джованни Верга «Волчица»: новелла и драма.....	615
<i>Боруруева Н.В.</i> Жанр бестиария: трансформация литературной традиции у Гийома Аполлинера.....	618
<i>Буднева Л.В.</i> Образ империи в романах Кристофа Рансмайра.....	620
<i>Воронина Е.А.</i> Публицистика Ф. Мориака в 1950-е гг. (на материале «Bloc-notes» 1952–1970).....	622
<i>Галяминский Е.В.</i> Специфика эстетической концепции Ф. Ницше и лингвистические средства ее воплощения в произведении «Так говорил Заратустра».....	625
<i>Живнина А.М.</i> Художественное пространство в творчестве Э. Хемингуэя 1920 годов.....	627
<i>Журбина А.В.</i> Латинские и старофранцузские аллегорические Метаморфозы первой половины XIV в.: сравнительный анализ.....	628
<i>Завозова А.М.</i> Ностальгия и пародия как характерные художественные признаки неовикторианского романа.....	629
<i>Иванов В.Г.</i> Амбивалентность сна у У. Шекспира.....	632
<i>Капралова Н.Н.</i> Проблема автора и героя в «страннической трилогии» Кнута Гамсуна.....	634
<i>Карасик О.Б.</i> Элементы автобиографии в романах Филипа Рота.....	636
<i>Кондраков С.А.</i> Организация пространства в романе Д.Г. Лоренса «Жезл Аарона».....	638
<i>Крысанова М.В.</i> Крейслер и маэстро Абрагам как носители иронии в романе Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра».....	641
<i>Куличихина М.А.</i> Репрезентация женского тела в прозе немецких романтиков.....	643
<i>Лесневская А.С.</i> Тварный мир в «Il Cantico di frate Sole» Франциска Ассизского.....	646
<i>Мизко О.А.</i> Категории синергетики как основа формосодержательной специфики «Аркадии» Т. Стоппарда.....	649
<i>Морозова М.Н.</i> Географические представления в период зрелого средневековья и их отражение в средневековых рыцарских романах (на примере английского анонимного романа XIV в. «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь»).....	651
<i>Муха А.Н.</i> Поэтика сюжета в произведении Чарльза Брокдена Брауна «Сомнамбулизм».....	653
<i>Новикова Ю.А.</i> Безумие действительное и профессиональное (шут в «Короле Лире» У. Шекспира, Кларин в «Жизнь есть сон» П. Кальдерона, Томас Родаха в «Лиценциате Видриера» М. Сервантеса).....	655
<i>Радкевич А.В.</i> Жан Расин и Пор-Руайяль.....	657
<i>Радченко Д.А.</i> Роман Джулиана Барнса «История мира в 10 ½ главах»: сюжет, жанр и нравственная философия автора.....	660
<i>Серебренников А.В.</i> Диего де Торрес Вильярозль: автобиография в поисках романа.....	662
<i>Субботина Г.А.</i> Трансформация жизненного материала в «цикле Альбертины» Марселя Пруста: Альбертина и Альфред Агостинелли.....	664
<i>Филлимонова Т.В.</i> Гуманистическая этика Эриха Фромма и творчество Маргарет Дрэббл 1960-х гг.: проблема свободы.....	666

¹ Внимание! Страницы электронной версии не совпадают со страницами опубликованного сборника секции «Филология»!

Секция «Филология»

Подсекция «История зарубежной литературы»

<i>Филиппов А.О.</i> Kafka в творчестве Г. Давенпорта: прочтение и реконструкция.....	668
<i>Чевская К.А.</i> Образ автора и типы повествователей в мемуарной литературе на примере книги Гюнтера Грасса «Счищая с луковицы шелуху»	671
<i>Шалгинова Н.С.</i> Сила слова: Карл Краус vs Имре Бекеш.....	673
<i>Шмелева Н.В.</i> Мифологизация интеллектуального героя в современном романе США.....	675

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Образ Шлемиеля и тема маленького человека в романах Б. Маламуда

Бельцер Ирина Анатольевна

Аспирантка Самарского государственного университета, Самара

В еврейской идишской литературе мы встречаем образ «маленького человека» – или Шлемиеля в произведениях Менделе Мойхер – Сфорима, в повести «Маленький человечек», в которой показана эволюция бедного юноши в вороватого заправилу. В произведениях Шолом-Алейхема образ маленького человека меняется, маленькие люди в цикле «В маленьком мире маленьких людей» лишь частично примыкают к линии «маленьких людей» в русской литературе, если А.П. Чехов «маленького человека» ненавидит за мелкость и обывательство, то Шолом-Алейхем как и Н.В. Гоголь жалеет «маленьких людей», при этом высмеивает все человеческие недостатки своих персонажей. Однако и М. Мойхер-Сфорим, и Шолом-Алейхем прежде всего показывают насколько тяжело, практически невозможно для местечкового еврея в условиях искусственной изоляции остаться свободной и мыслящей личностью.

В творчестве Б. Маламуда сохраняется преемственность образов и тем по отношению к предшественникам – идишистам. Образ Шлемиеля имеет четкие границы – это еврейский образ, однако в романе Бернарда Маламуда «Fixer» мы встречаемся с воплощениями «шлемиелей» только в русских людях. Например, следователь Бибиков, который пытается всеми силами помочь Якову Боку (исследователи считают его двойником Бока). В романе «Fixer» границы образа Schlemiel – «еврейского маленького человека» – расширяются, и в конечном итоге мы сталкиваемся с другим образом – Eweygan (в терминологии Е.М. Мелетинского «эвримен» – «средний человек», носитель универсальной глубинной психологии и поля разрешения метафизических антиномий).

Образ Шлемиеля является составной частью образа «эвримен», а оба образа и тема «маленького человека» являются принципиально важными для рассмотрения проблемы самоидентификации в контексте всего романного творчества Бернарда Маламуда.

Джованни Верга «Волчица»: новелла и драма

Бибикова Александра Михайловна

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

В 1880 г. один из основателей итальянского веризма Джованни Верга публикует новеллу «Волчица» (La Lupa), завоевавшую любовь читателей и критиков. В 1896 г. автор заканчивает одноименную пьесу, основой для которой служат сюжет и образы новеллы; она впервые сыг-

рана 26 января 1896 г. в Туринском Театро Джербино. Отзывы современников на неё были противоречивы: «...веризм уже отходил в прошлое, вытесняемый неореализмом» [Бушуева: 37]. Стоит задаться вопросом, каким образом был произведен «трансформация» литературного произведения из эпического (прозаического) жанра в драматический.

За основу пьесы «Волчица» взят сюжет одноименной новеллы, в основе которого – любовь доньи Пины, прозванной Волчицей, к своему зятю Нанни, приводящая к убийству героини. Но фабулы этих двух произведений разные, и акценты расставлены иначе. Большую роль играет место и время действия в новелле и в пьесе. Пейзаж сицилийской деревни, где разворачивается действие, неотделим от действия новеллы и создаёт ощущение античной трагедии. В новелле существует четкое разграничение внутреннего и внешнего пространства. Во внутреннем пространстве царят правила, семейные и общественные ценности; снаружи – свобода, любовь / грех и работа, которая избавляет от любых правил, навязанных другими. В пьесе Верга также много внимания уделено описанию места действия. Важную роль играет также концепт дома. Дом связывает Нанни с Пиной: он не может продать его – это приданое жены, к тому же Волчица по-прежнему остается его второй хозяйкой. В пьесе убийство Пины происходит у дома. Это различие с новеллой обусловлено не только возможностями сцены, оно приобретает символическое звучание. Пьеса развивает множество мотивов, заложенных в новелле, таких как мотивы греха, свободы, одиночества, отверженности, любви и семьи, отношений между матерью и дочерью, мотив инцеста, мотив животной страсти, мотивы колдовства, фатума, ада, религиозные мотивы, мотив противостояния личности и общества.

Система образов в новелле и в пьесе не одинакова. В новелле, как и в пьесе, действуют три главных героя: донья Пина, ее дочь Марикья и молодой Нанни, зять Пины. В новелле также упоминаются два второстепенных персонажа. Народ, описанный в новелле лишь в общих чертах, в пьесе обретает конкретное воплощение в образах крестьян, играет важную сюжетную роль и несет серьезную идейную нагрузку, не только оттеняя образы главных героев, но и становясь как бы самостоятельным «коллективным» персонажем драмы. В новелле в характеристиках доньи Пины, Марикьи и Нанни интересны сравнения с животными – волчком и собакой. В поэтике веризма подобные сравнения помимо метафорического обогащения образа отсылают к теории Дарвина. В пьесе появляется двойственность образов Пины (волчица, дьявол – христианка) и Нанни (бедняк с добрым именем и золотыми руками – ничего не делающий даром человек с жестоким сердцем), которой в новелле нет. Волчица противопоставляется обществу: она могла бы быть уважаемой среди соседей, если бы не ее страсть. «Страсть дает ей нечеловеческое превосходство... это героиня, мученица, которая тверда в своем грехе. В этой

трагической твёрдости и есть ее искупление» [Russo: 113]. В драме огромную роль играет народная молва. Нанни и Пина сошлись только однажды, но молва, преувеличивая их грех, не может его простить. Волчица становится изгоем. С этим связана также тема отношения к религии и ее роль в мироощущении героев. Как бы Волчица ни отличалась от окружающих ее людей, она тоже подчинена общему сознанию. Она прекрасно осознает свой грех. Появляется тема фатума, что придает новелле и драме впечатление античной грандиозности. Особенно ярко это показано в финале новеллы: Волчица идет под палящим солнцем, с охалкой алых маков, с горящими черными глазами навстречу своей судьбе.

Поль Арриги замечает, что здесь Верга нарушает один из принципов веризма – принцип бесстрастности, демонстрируя свою приверженность фатализму. «Тут его философия настолько пересекается с мировоззрением персонажей, и он, и они настолько подчинены общему наследию... что часто невозможно разграничить чувства персонажей драмы и автора, который заставляет их говорить и действовать» [Arrighi: 312]. С. Бушуева придерживается такого же мнения: «Не среда и не наследственность стоят, по мнению Верга, за спиной человека, определяя его поступок, а нечто более глубокое и темное, что можно было бы назвать судьбой» [Бушуева: 37]. Однако Г. Мариани считает, что, изменив в драме характеристику Волчицы по сравнению с новеллой (в частности указав возраст героини), Верга сделал ее более реальной. Таким образом, в драме исчезает... ощущение фатальности, бывшее единым целым с образом Волчицы» [Magiari: 393]. Возвращаясь к теме религии, следует сказать, что отношение крестьян к ней вполне раскрывается во втором акте драмы. Радость по случаю праздника Пасхи перерастает в фанатизм. Отношение Пины с Богом гораздо сложнее. Оказывается, в своем грехе она не отрицает христианские ценности, но вера её не находит поддержки – ее душе не даётся покой. Перед читателем и зрителем открывается внутренняя драма этой необыкновенной женщины.

Несмотря на то, что действие новеллы и пьесы происходит в сицилийской деревне, язык этих произведений Верги «усреднен до стандартных форм недавно объединившегося королевства» [Lucente: 104] Италии. В письме к Ди Джованни в 1902 г. Верга писал, что искусство не имеет четких границ провинций, «оно принадлежит большому наследию большой общей родины». Однако и в авторской речи, и в речи персонажей часты народные выражения, пословицы, а в пьесе автор даже вставляет песни и сказку. Речевая характеристика также важна и для раскрытия образов героев.

В Италии поставлены многочисленные спектакли по пьесе «Волчица» (среди них спектакль Ф. Дзеффирелли 1965 г. с Анной Маньяни и Освальдо Руджиери в ролях Пины и Нанни), сняты несколько фильмов – в 1953 г. режиссером Альберто Латтуада и в 1996 Габриэле Лавиа. В 1985 г.

Алессандра Беллони написала фолк-оперу на сюжет «Волчицы», где сама играла роль Пины. Трансформация прозаического и драматического произведения в кинематографическое – тема для дальнейших исследований.

Литература

Бушьева С. Полвека итальянского театра. 1880–1930, Л., 1978.

Arrighi P. Le Verisme dans la prose narrative italienne. Paris, 1937.

Lucente G.L. The Ideology of Form in Verga's «La Lupa»: Realism, Myth, and the Passion of Control. Milan. V. 95. № 1. 1980.

Mariani G. Ottocento romantico e verista. Napoli, 1972.

Russo L. Giovanni Verga. Bari, 1959.

**Жанр бестиария: трансформация литературной традиции
у Гийома Аполлинера**

Боруруева Наталья Валерьевна

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

Бестиарий – традиционный жанр, зародившийся в античности и прошедший через все Средневековье, видоизменяясь в новых литературно-исторических условиях. Средневековый бестиарий представляет собой произведение морально-дидактического характера с претензией на научность, которое имеет форму «энциклопедии» – комментированного перечня животных. Описания реальных и фантастических животных сопровождаются символическим толкованием их физических свойств и особенностей поведения (которые также могут быть вымышлены). Каждое обозначенное явление физического мира имеет свое соответствие в мире духовном, превращается в метафору того или иного библейского эпизода.

Начало игры с жанром бестиария приходится на середину XIII в. Ришар де Фурниваль переводит бестиарий в куртуазный регистр (*Le bestiaire d'amour*). Свойства животных толкуются в соответствии с куртуазным кодексом поведения и доктриной куртуазной любви.

Пропустив несколько веков литературной традиции и обратившись к началу XX в., мы вновь видим возрождение интереса к средневековому жанру. Бестиарий, потеряв свой религиозный характер, сохраняя, однако, некоторые элементы структуры и переключки со средневековой тематикой, превращается в литературно-поэтическую игру.

«Бестиарий, или Кортеж Орфея» Г. Аполлинера – самый известный пример жанра в современном варианте. В подзаголовке первой версии произведения (1908 г.) стояла характеристика: «светский бестиарий» – очевидно, поэт, хорошо знакомый со средневековой литературой, отталкивается от многовековой традиции бестиария религиозного.

Каждое из тридцати стихотворений «Бестиария» – это своего рода афоризм, обладающий совершенством формы. Двухчастная структура средневековой статьи сохраняется: в четверостишии (или пятистишии) есть посылка-утверждение и вывод-толкование, неожиданное, смелое,

иронически утонченное. Краткость формы требует предельной концентрации смысла и высокой степени поэтического мастерства.

В средневековом бестиарии животное – предлог для рассказа притчи и для морального наставления, оболочка для того смысла, который хочет в нее вложить автор. Аполлинер не отступает от этого правила. Часто животное упоминается исключительно для связки частей текста, используется в качестве элемента сравнения или метафоры («Черепаша», «Сова»), или же название животного участвует в игре слов (и, соответственно, смыслов), например, в стихотворении «Блоха».

Отсылки к Библии как признак жанра присутствуют у Аполлинера, но это игра. Голубь – дух святой – зачал самого Христа. *И я люблю Марию – с ней / Дай обречься мне скорей* [зд. и далее перевод М. Яснова], – говорит Аполлинер, упоминая имя своей возлюбленной Мари Лорансен. Библейские мотивы, которые лежали в основе классического бестиария, сведены к минимуму, редуцированы до отдельных упоминаний, рассыпанных по тексту. Поэт строит свое подобие Библии с намеком на распятие, причем, распято сердце поэта («Сова»). Присутствует и смерть («Ибис»), и воскресение («Бык»). «Парад» животных завершается видением рая, *где мы сойдемся наконец, / Когда позволит нам творец*.

Главная тематика «Бестиария» – не религиозная. В центре внимания три темы – поэт и поэзия, любовь и возлюбленная, бег времени и его взаимодействие с лирическим «я» поэта. Последняя тема связана с меланхолической и в то же время беспокойной тональностью, которая появляется во второй редакции «Бестиария» («Мышь», «Карп»).

«Бестиарий» сложно назвать поэтическим манифестом Аполлинера, однако мы не ошибемся, если скажем, что тема поэзии является центральной. Неслучайно организующее начало «Бестиария» – образ Орфея (вместо образа торговки из первой редакции). Орфей, играющий на магической лире-черепаше, – символ поэта и одновременно пророк, предсказавший пришествие Христа, о чем Аполлинер напоминает в авторском примечании. Орфей говорит от своего имени, привнося в текст произведения драматическое начало – мимесис в платоновском понимании. Животные же не представляют сами себя, это делает лирический герой – поэт, сливающийся с образом Орфея.

Тема любви (можно провести аналогию с «Любовным бестиарием» Ришара де Фурниваля) не менее важна. Исследователи отмечают, что в «Бестиарии» встречаются эротические аллюзии, более или менее явные, которые чаще всего скрыты за другими смыслами (стихотворения «Кролик», «Змея», «Павлин», к которым можно прибавить еще два, исключенных из окончательного варианта произведения). Аполлинер, играя словами и смыслами, по мнению одного из критиков, превращает традиционные моральные уроки в их противоположность.

Средневековый bestiary был аллегорией с присущей Средневековью эмблематичностью, «Bestiary» Аполлинера – лирика с ярко выраженным индивидуально-авторским началом. Общие истины и дидактические наставления превращаются в изысканные афоризмы на темы любви и поэзии. Традиционная символика животных, веками переходившая от bestiary к bestiary, заменяется личными аналогиями и ассоциациями поэта-творца, который со времен романтической эпохи не обязан сдерживать себя рамками канона.

Образ империи в романах Кристофа Рансмайра

Буднева Людмила Викторовна

Молодой ученый, Новосибирский государственный университет, Новосибирск

Обращение к образу империи в творчестве Кристофа Рансмайра, современного австрийского писателя, не случайно. В XX в. Австрия пережила распад четырех государств, в том числе двух империй: Габсбургской (1867–1918) и «Восточной марки» как составной части Третьего рейха (1922–1945). Осознание своей национальной особенности, места в истории важно для каждого австрийца и в последние десятилетия, когда Австрия, с одной стороны, переживает, вместе с Германией, пересмотр итогов Второй Мировой войны, а с другой стороны, включается в европейский интеграционный процесс, объединения в Европейский Союз. В то же время в XX в., особенно во второй его половине, происходит переоценка самого явления империи, что связано с историческими и философскими исследованиями. В частности, в связи с новым пониманием гуманизма пересматриваются общественные ценности, ранее незыблемые: низкий уровень преступности, мощная национальная идея – приходит осознание того, что, во-первых, цена, которую платит личность за стабильность и национальную гордость, слишком велика именно для сохранности самой личности, и, во-вторых, что организация империи, которая иногда наделяется утопическими, идеальными чертами, вступает в противоречие с человеческой сущностью и, таким образом, обречена рано или поздно на поражение.

В своем первом романе 1984 г. «Ужасы льдов и мрака» К. Рансмайр строит повествование на трех уровнях: история полярной экспедиции, организованной исследователями и офицерами Карлом Вайпрехтом и Юлиусом Пайером под флагом Австро-Венгерской империи в 1872 г.; история Йозефа Мадзини, отправившегося по следам экспедиции в 1984 г.; и размышления рассказчика. Тема империи присутствует исключительно на первом уровне, служащем основой для всех остальных. Герой второго, современного, уровня Йозеф Мадзини – герой-одиночка, который как бы противопоставляется организованной группе героев первого уровня. Мадзини может опираться только на свою фантазию, а исследователи-

полярники не только верят в свою мечту, но и защищены Империей, своей организованностью.

В романе противопоставляются устойчивость Империи и призрачность мечты, а также подвижной человеческой и общественной жизни – постепенное застывание природы и людей в Ледовитом океане. Застывание во льду ведет к хрупкости, и единственное, что могут члены экипажа, – это воссоздать незыблемость своей Империи, которую они моделируют на борту «Адмирала Тегетхофа» и во льдах вокруг него.

В следующем своем романе «Последний мир» (1988) Кристоф Рансмайр переносит действие в Римскую империю времен Августа и Тиберия, времени великого поэта Овидия. В романе множество анахронизмов, что соединяет время Овидия с современностью, позволяет вообще говорить об отношении человека, художника, природы и особого государственного устройства.

Все образы в этом романе выстраиваются в своеобразную систему: Империя Августа, государственный аппарат которой подобен металлу; провинциальный, полуразрушившийся город Томы, чье постоянное определение – «железный город», которым государство может управлять только Законами и который постепенно превращается в камень, «возвращаясь в горы»; и природа, живущая по своему собственному закону, так сформулированному Овидием: «Не сохраняет ничто неизменным свой вид». Причем мир природы сближается с поэтическим миром Овидия, а мир государства, мир вроде бы более реальный, связывается с ужасом и бедой.

Август – это скорее символическая, отделившаяся от реальной жизни фигура, перед которой необходимо выполнять определенные обряды. В любом случае он не принимает никакого активного участия в жизни. Он, как языческий бог, возвышается над чиновничьим аппаратом, который живет своей собственной жизнью, произвольно толкуя то или иное движение императора. У власти нет лица. Одним из признаков Империи можно считать стремление к неизменности, поэтому само название поэмы Овидия «Метаморфозы» воспринимается как бунт против величия Рима. Своеобразным отражением поведения человека в Империи является фильм об Алкионе и Кеике. Другим отражением «исконного образа Рима» является пасхальный карнавал в Томах. На примере отношений Овидия и Империи прослеживается отношение сильного государства и свободного человека. Овидий, не ставящий себя в оппозицию Империи, а просто творящий то, что подсказывает ему гений, ненамеренно вызывает нелюбовь государства именно потому, что ведет себя как свободный человек. Только после физической смерти Овидий ушел от надзора.

В последнем романе «Болезнь Китахары» (1995) рассказывается о том, что могло бы стать с побежденным Третьим Рейхом, если бы был во-

площен план Моргенау. Одним из ведущих мотивов является комплекс вины, который прививается жителям побежденной империи властями победившей империи.

Политики победителей и побежденных действуют по одной и той же схеме: подавление личности гражданина, разорение хозяйств, сильная полиция, мощная идеология (в данном случае либо превосходство одной нации, либо, наоборот, комплекс национальной вины). И единственный выход из замкнутого круга – побег в иную реальность, в романе – в Бразилию. Только дикая природа, как и во всех романах К. Рансмайра, торжествует над человеческими установлением в целом, и над имперским сознанием в частности.

По Рансмайру, отличительный признак Империи – это, прежде всего, не экспансия во внешнее пространство, не сильная полицейская единоличная власть, а особый тип сознания человека. В своих Романах Кристоф Рансмайр описывает соотношение человека и государства, человека и человека, человека и природы, природы и государства. И после анализа всех этих сложных взаимоотношений, можно утверждать, что об Империи в романах австрийского писателя можно говорить именно тогда, когда человек сам добровольно чувствует себя единицей государства, называемого Империей, с легкостью подчиняется навязываемой идеологии, и эта идеология составляет сущность его жизни, даже опору в существовании.

**Публицистика Ф. Мориака в 1950-е гг.
(на материале «Bloc-notes» 1952–1970)**

Воронина Елена Анатольевна

*Аспирантка Нижегородского государственного лингвистического университета
им. Н.А. Добролюбова*

В художественном наследии Нобелевского лауреата Ф. Мориака (1885–1970) одно из главных мест занимает публицистика. Практически всю свою жизнь Мориак сотрудничал с ведущими французскими периодическими изданиями, открыто выражая свои общественные, политические и христианские позиции. Публицистика Мориака, наряду с его романами, признается важнейшей областью творчества писателя, однако в России она изучена мало. Крупнейшее публицистическое произведение Мориака – «Bloc-notes» (1952–1970), печатались в журнале *Table ronde*, газетах *Express* и *Figaro*.

Сотрудничая в *Figaro* и *Table ronde* после войны, Мориак пишет выдающиеся статьи об Освобождении, о послевоенных «чистках», коммунистическом империализме, колониальных проблемах. Его тексты по глубине и силе воздействия сравниваются со статьями других признанных публицистов: А. Камю и Р. Арона. Однако существовали факторы, пре-

пятствующиме полному погружению Мориака в журналистику: когда он был готов посвятить себя читателям *Figaro*, среди них нашлись недовольные, которые писали ему письмо за письмом, сообщая о нелепости его высказываний. В «Bloc-notes» упоминаются яростные выступления противников и даже угрозы, вызванные антиколониалистской позицией Мориака: «Я обнаруживаю часто незаметные намеки на то, что мои статьи потревожили некие могущественные интересы...» [Maugiac: 49]. Чтобы спасти «Bloc-notes», которыми он очень гордился, Мориак решает покинуть *Table ronde*, а затем уходит и из *Figaro*.

Обнаружив отсутствие статей Мориака в изданиях, где он обычно печатался, основатели молодой газеты *Express* постарались «переманить» знаменитого писателя в свою команду.

Express задумывался как газета для молодых образованных специалистов, которые переживали, видя страну, безнадежно погрязшую в колониальных войнах. Это поколение связывало свои надежды с Пьером Мендес-Франсом (Pierre Mendès France), прогрессивным политиком, активным сторонником деколонизации и экономических реформ. Его выступления в Национальном Собрании произвели большое впечатление на редакторов *Express*, но, к их негодованию, парламентарии отнеслись к ним с равнодушием. Журналисты приняли решение донести слова политика до всего французского народа.

Вокруг редактора *Express* Ж.-Ж. Серван-Шрейбера образовалась блестящая группа соратников, в которую входили несколько лучших журналистов той эпохи: Ф. Жиру, П. Виансон-Понте, Ж. Ко, Ж. Даниель. *Express* приглашает Мориака в «свободную рубрику», где он в статье «Претенденты» резко высказывается в адрес кандидатов в президенты республики: «Что касается г-на Ланьеля, он, так сказать, ничем особенным себя не проявил, просто не вмешивался. А вот коготки блистательного Плевена оставили глубокие борозды в нашей истории последних десяти лет... повсюду мы видим его следы» [Maugiac: 105]. Его вторая статья в качестве независимого автора закрепляет небывалый успех у читателей, а Мориак зарабатывает себе репутацию «охотника за головами» [Touzot: 20].

Рубрика Мориака подняла волну в прессе – от соперничества до прямого подражания. В январе 1955 г. Р. Нимье открывает в газете *Arts* раздел «Еженедельный дневник», повторяющий форму и приемы «Bloc-notes». Годом ранее то же издание на полосе, озаглавленной «L'Express pastich» («Пародия на Экспресс») «смастерило» фальшивый «Блокнот Франсуа Мориака». Верный своим традициям, сатирический журнал *Canard enchaîné* не замедлил создать «Débloc-notes».

«Bloc-notes» – наиболее яркое наследие семилетней работы писателя с *Express*. Статьи для этой газеты считаются одними из лучших в его публицистике. Его вдохновляла возможность работать в молодом и ода-

ренном окружении и поддерживать политика, который казался ему способным спасти положение в стране. Мориак с воодушевлением говорит о начале работы с этим изданием: «Насколько неудачным экспериментом... было издание «Табль ронд», настолько перспективным оказался «Экспресс», который сумел сплотить ради общего дела умы, стоявшие на прямо противоположных позициях...» [Мориак: 400]. Мориак радуется успеху газеты: «Вне всякого сомнения, *Express* представляет собой нечто большее, чем просто успешное издание... Если М.Ф. (Мендес-Франс) продержится, мы надеемся... стать со временем политической силой» [Lacouture: 336].

Парадоксально, что писатель, который всю жизнь противился доктринам и попыткам подчинить его какой-либо системе или приказам, добровольно вступил в группу, которая поддерживала государственного деятеля, и принял ее правила, несмотря на свою политическую щепетильность. Работа Мориака в *Express* – это годы сражений и живого участия в событиях, диалога с молодой, независимой и хорошо осведомленной читательской аудиторией.

Однако довольно быстро обстоятельства сложились таким образом, что перед газетой встала фундаментальная проблема: когда Мендес-Франс был назначен премьер-министром, не рисковал ли *Express* стать официальным правительственным изданием? Писатель, радуясь победе Мендес-Франса, заявляет, тем не менее, о независимости и свободе взглядов, выражаемых газетой: «Мы все ему поможем, но сохранив свободу слова и оставаясь на стороне общественности» [Maugiac: 176]. В этот период Мориак обрушивается в «Bloc-notes» на противников премьер-министра. В первом томе «Bloc-notes», где собраны статьи Мориака за 1952–1957 гг., имя Мендес-Франса упоминается более семидесяти раз.

«Вторая молодость» писателя, пережитая с *Express*, конечно, не была полностью безоблачной. Еще до того, как в конце 50-х гг. у Мориака и команды *L'Express* возникли неразрешимые несоответствия взглядов на политику де Голля, писатель давал понять, что не одобряет насаждение внешне блестящего парижского стиля жизни, светскости, шедшее со страниц газеты. Он с иронией относился к так называемой «новой волне». Для почтенного писателя, который пережил моду на ницшеанство, психоанализ, дадаизм и сюрреализм, видел упадок театра и рождение кинематографа, изыски новых «культурных революционеров» казались чем-то незначительным. Однако Мориак мирился с ними, потому что ценил воображение, талант и любовь к риску. Годы в *Express* принесли ему ощущение молодости, причастности к большому делу – то, что он пытался найти, работая с *Table ronde*. В этот раз проблемы и цели издания оказались близки Мориаку, шла ли речь о возрождении уважаемого и справедливого государства, или об освобождении зависимых народов. Здесь нашла воплощение избранная Мориаком роль морального «проводника» нации.

Литература

Мориак Ф. Воспоминания: Новые страницы моей внутренней жизни // Не покояться ночи. М., 1986.

Lacouture J. Francois Mauriac. Un citoyen du siècle. Seuil, 1990.

Mauriac F. Bloc-notes. T. I. 1952–1957.

Touzot J. Le dieu-Terme et le dieu-fleuve. Presentation au 1er tome du «Bloc-notes» // Mauriac F. Bloc-notes. T. I. 1952–1957.

Специфика эстетической концепции Ф. Ницше и лингвистические средства ее воплощения в произведении «Так говорил Заратустра»

Галяминский Евгений Владимирович

Студент Белгородского государственного университета, Белгород

До сих пор подавляющее большинство работ, посвященных творчеству немецкого философа, апеллировало лишь к отдельным его аспектам, и исследования в рамках узко специализированных дисциплин, по вполне понятным причинам, не позволяли оценить масштабность и глубину личности Ф. Ницше – человека, чьи произведения знаменуют апофеоз «эпохи сомнений» (как зачастую именуют литературоведы XIX в.). Представляется необходимым объединить выводы, сделанные в ходе анализа ницшевских трудов учеными-философами и лингвистами, и продемонстрировать каким образом и в какой мере мировоззренческие идеи, изложенные в раннем творчестве Ницше, нашли воплощение в выборе художественных средств при создании книги «Так говорил Заратустра», которую сам автор называл «своим главным трудом».

Имя Ницше, как и его труды, долгое время оставались своего рода табу для специалистов-литературоведов. Причиной тому – не только, и не столько забвение, которому по политическим соображениям оно было предано на протяжении практически всего XX в., а та сложность, которую представляет «Заратустра» для ученых, применяющих традиционную схему анализа литературного произведения.

Обманчивая простота и ясность установки, в т. ч. жанровой, текста Ницше не должна вводить в заблуждение. Попытка даже простейшего выделения уровней, таких как уровень метафорической образности, системы персонажей, организации сюжета, символического подтекста, сталкивается с «ненепосредственностью» всех смыслов, неустойчивостью всех уровней в тексте Ницше. Это книга, которая разрушает не только слова и понятия, но и привычные представления о тексте как таковом. Попробуем условно выделить основные аспекты этого явления.

1. Отмена смысловой и ценностной нагруженности слова. В различных контекстах слову может придаваться совершенно противоположный смысл. Разрушение синонимических и антонимических рядов, полная отмена оппозиций или «противоположности ценностей».

2. Полная произвольность метафорических и метонимических переносов. «Невыдержанность» метафор, логика которых ломается изнутри различными способами, например, столкновением с другой метафорой или доведенным до абсурда «опредмечиванием» одного из членов сопоставления.

3. Отсутствие определенных черт, свойств характера и ценностной нагруженности образов персонажей, постоянный обмен атрибутами между ними. Неустойчивость их ценностной позиции. Неустойчивость «слова» персонажа, готовность каждого принять «чужое» слово о себе как «свое» и, наоборот, отказаться от «своего» слова, услышав его от другого.

4. Непосредственно вытекающая из отсутствия «своих» свойств у персонажей неясность и нелогичность сюжетных ходов, смысл которых невозможно интерпретировать ни как простую событийную канву, ни как философско-символический сюжет притчи.

5. Невозможность определить жанровую принадлежность книги. Постоянный эффект «обманутого ожидания». Это не житие, не притча, не сборник поучений, не авантюрная история, не героический эпос, не трагедия, хотя признаки всех этих жанров в ней налицо и нередко особо подчеркиваются.

6. Смешение мифологических ассоциаций, присутствие нескольких религиозно-мифологических ассоциативных рядов, которые постоянно приводятся в столкновение друг с другом, их непрерывное соположение и взаимное упразднение. (От этого, по мнению Е.В. Поляковой, зависит и выбор имени самого Заратустры: зороастрийская этическая система слишком очевидно контрастирует с тем, чем на первый взгляд представляется учение героя ницшеанского Заратустры.).

7. Наконец, смешение и взаимопроникновение всех описанных выше аспектов. Так, метафорический образ может обрести сюжетное значение в качестве персонажа; мифологический подтекст может быть низведен до прямого предметного значения; сюжет – распасться из-за невыдержанности метафор; жанровые особенности – стать объектом осмеяния, будучи сконцентрированными в отдельном эпизоде, где они оказываются не более, чем знаком определенной символической традиции.

Если сделанные нами предположения верны, то тот необычный тип текста, который являет книга Ницше «Так говорил Заратустра», представляет собой реализацию задач, поставленных за десять лет до его создания. То понимание искусства, которое мы находим в работе «Об истине и лжи во внёморальном смысле» и отчасти в «Рождении трагедии», находит свое воплощение в книге, которую он считал основным своим созданием.

Художественное пространство в творчестве Э. Хемингуэя 1920-х гг.**Живнина Александра Михайловна***Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва*

Художественное пространство в целом можно охарактеризовать как свойственную произведению искусства связь между его элементами [Никитина: 2]. Различными аспектами проблемы художественного пространства занимались О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет, П. Флоренский, М. Бахтин, Ж. Пуле, а также русские формалисты (пространство как композиция). В классической эстетике художественное пространство соотносилось исключительно с пластическими искусствами, но в XX в. было приложено к литературе. Так, Бахтин писал о хронотопе – «взаимосвязи временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин: 234].

Ранняя редакция книги рассказов «В наше время» (1924) представляет собой достаточно вольное сочетание рассказов-очерков. В конечной же редакции (1925) писатель придал книге большую беллетристичность – в ней искусно сочетаются повествовательность и орнаментальность. Лицом, собирающим пространство разрозненных новелл вместе, является Ник Адамс, герой, «потерянность» которого в хаотичном, брутальном послевоенном мире сочетается с намерением нащупать в нем некую неоспоримую (прежде всего, пространственную, чувственную) матрицу смысла. Отсюда особая функциональность сцен и деталей, связанных с переживанием Адамсом физической данности мира. Общая стратегия Хемингуэя – дать общую картину через частное.

Писатель не решался перейти к роману после работы над рассказами, поэтика фрагмента наиболее точно соответствовала его индивидуальности. Роман «И восходит солнце», как и книга рассказов «В наше время», обыгрывает сочетание больших и малых повествовательных «пространств», панорам и «натюрмортов». Он четко разбивается на три части, каждая из которых если не отдельный рассказ, то зарисовка того или иного места (богемный Париж, рыбная ловля в испанском Бургете, фиеста в Памплоне).

Одни части пространства в романе внушают отчаяние, другие – стоическую надежду. Последнее связано с «преодолением потерянности на бытовом уровне» [Толмачев: 107]. Красоты испанской природы, старинные соборы особенно прекрасны после ада парижских ночей, а купание в Сан-Себастьяне – после дионисической фиесты. Особое место в романе отведено корриде – площадке противостояния жизни и смерти, причем «жизнь», применительно к бою быков, это триумф пространственности, тех принципов структурирования мира, которые можно поставить под контроль. Контраст ей в мире фиесты составляет алкоголь. Важна для Джейка Барнса и еда, точнее, культ еды – эпицентр его приватного

мира. Наконец, одна из важных пространственных координат романа – карнавал. Как и коррида, он внушает герою мысль о кодексе поведения, сочетающем аполлоническое и дионисическое, профанное и сакральное.

Литература

Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.

Никитина И.П. Тема художественного пространства в современной философии искусства // Вестник РУДН. Сер.: Философия. 2003. № 1.

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

Латинские и старофранцузские аллегорические *Метаморфозы* первой половины XIV в.: сравнительный анализ

Журбина Анна Викторовна

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

В первой половине XIV в. во Франции было создано два произведения, которые на первый взгляд не слишком отличаются друг от друга. Это анонимная поэма *Ovide moralisé* («морализованный Овидий», далее ОМ), написанная на старофранцузском, и *Ovidius moralizatus* Пьера Берсюира («морализованный Овидий», далее ОМВ), пятнадцатая книга его огромного энциклопедического свода *Reductorium morale*, написанная на латинском языке. Оба произведения построены по принципу пересказа и аллегорического комментирования поэмы Публия Овидия Назона *Метаморфозы*. Между тем разница между ними существенна и едва ли не перевешивает их сходство. Оставляя немного в стороне, но не теряя из виду параллельное сосуществование в эпоху позднего Средневековья латинской и романской литератур и непростых взаимоотношениях между ними, мы перейдем к более конкретному сравнению этих двух литературных памятников.

Типологически их разделяют в первую очередь форма и язык. Выбор языка, латинского или народного, о многом говорит в позднесредневековой литературе. Произведение на романском языке, в нашем случае на старофранцузском, ориентировано на более широкие слои читателей и, тем самым, на более низкий уровень их образованности. Создавая свой перевод *Метаморфоз* Овидия, наш анонимный Автор был вынужден во многом упрощать «сложный» и «темный» текст, что обуславливает многие особенности перевода: например, точность передачи одних пассажей сменяется вольным пересказом других. ОМВ Берсюира также содержит в себе некоторый пересказ *Метаморфоз*, но определенно выбор языка говорит нам о том, что передача оригинального текста – не главное для автора, и пересказа сюжета для него вполне достаточно. Что касается выбора формы, то здесь мы сталкиваемся с важнейшими категориями позднесредневековой литературы: правдой и вымыслом. Проза обычно ассоциировалась с правдой и серьезностью, ею переводили Библию и прочие сочинения религиозного характера, философские и юри-

дические произведения, иногда исторические. Стихотворные же произведения скорее связывались с вымыслом и несерьезностью, развлекательностью. Отметим, что границы между этими категориями были в сознании средневекового автора и читателя весьма размытыми. Однако, мы можем с определенной долей уверенности утверждать, что стихотворный ОМ призван с пользой развлечь на досуге читателя (конкретно, по всей видимости, знатного заказчика), а ОМВ ставит перед собой более серьезные и более практические цели: снабдить церковных проповедников красочными примерами.

В этом контексте выбор источника становится очевиден: действительно, *Метаморфозы* Овидия практически идеально подходят для выполнения задач обоих авторов. Однако, оба они сталкиваются с проблемой языческого происхождения текста – и оба одинаково ее решают при помощи метода аллегорической экзегезы, который был разработан ещё в раннем Средневековье применительно к Библии. Например, блаж. Иероним писал о четырех смыслах Священного Писания, буквальном, историческом, моральном и аллегорическом. К концу Средневековья этот метод уже вполне успешно применялся и в отношении художественной, светской литературы, особенно для введения языческих авторов в круг современного чтения.

Таким образом, мы установили наиболее важные для сравнения ОМ и ОМВ моменты. Конкретно исследовать сходства и различия ОМ и ОМВ мы будем на примере их прологов, поскольку в прологах мы можем с наибольшей чёткостью услышать голос автора, уяснить себе его литературную позицию и намерения, попытаться посмотреть на произведение именно с его точки зрения. Также в прологах, что немаловажно, можно выделить элементы рефлексии автора над тем произведением, которое он создал, а значит, и над культурной ситуацией того времени.

Ностальгия и пародия как характерные художественные признаки неовикторианского романа

Завозова Анастасия Михайловна

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

С 70-х годов XX в. в английской литературе начинает активно развиваться жанр неовикторианского романа – литературного произведения, в котором так или иначе эксплуатируется «викторианская» тематика. Викторианство может выступать историческим фоном для развертывания повествования, какие-то узнаваемые детали викторианского корпуса текстов могут вплетаться в современное повествование или же «викторианство» в целом, в качестве концепта, может становиться предметом пародийного или же ностальгического осмысления. Исследователь неовикторианского романа Кристиан Гутлебен предпринимает попытку

охарактеризовать типы такого романа через их отношение и восприятие «прошлого» текста. «Стремится ли современный роман исправить некоторые исторические неточности... и, как следствие, сломать идеологические и эстетические стереотипы? Или же он просто берет на вооружение некий набор тем, персонажей и жанровых признаков, лишь потому, что для него они являются знаками нетронутого прошлого?» [Gutleben: 7]. По мнению Гутлебена, субверсия заставляет автора изыскивать новые художественные методы и всячески преобразовывать викторианский материал, ностальгия же стремится к консервативности и работает в первую очередь на «узнаваемость» определенных художественных признаков. Таким образом, уже в самом жанре неовикторианского романа можно выделить два основных поджанра: ностальгический и пародийный, субверсивный.

Новое обыгрывание и повторение старого текста вызвано желанием выстроить осознанную, критическую дистанцию между исходным и новым текстом. По мнению известного исследователя постмодернизма Линды Хатчен «само исследование подобной репрезентации текста становится... изучением того способа, которым нарратив и система образов формирует наше представление о себе и как мы сами конструируем наши понятия о себе – в прошлом и настоящем» [Hutcheon: 185]. Подобное определение пародии не предполагает непременно отрицания исходного текста, а скорее поиск двумя текстами общих точек опоры через ироническое «переписывание» текстом самого себя. В таком случае вопрос об аутентичности нарратива, о его повествовательном опыте становится основным вопросом постмодернистского письма.

Характерная для постмодернистского текста саморефлексия помогает неовикторианскому роману осознавать свою глубокую связь с викторианским контекстом. Поэтому определение пародии Линды Хатчен [Hutcheon: 99] как понятия, включающего в себя ироническую дистанцию между двумя текстами, позволяет современному постмодернистскому роману быть одновременно и саморефлексирующим и историческим, то есть обращенным как вовнутрь нового, собственного текста, так и наружу – к исходному тексту.

Сложная двуплановость и ироническая дистанция характерны по большому счету для любого неовикторианского романа, имеющего своей целью не только развлечь читателя. Однако в современной массовой литературе нарастает тенденция «развлекательного неовикторианского романа», эксплуатирующего некие шаблоны и приемы викторианского текста, но не имеющего целью пародийно осмыслить и преобразовать исходный викторианский текст.

В целом, по отношению к этим двум художественным признакам, можно выделить три основных типа неовикторианского романа:

- 1) Массовый роман – ностальгия. Характерные признаки этого типа: Жанр – чаще всего детективный или любовный роман.

Использование узнаваемого и ожидаемого набора культурологических и бытовых реалий: густой туман, кэбы, несчастные гувернантки, мрачные загородные имения, противопоставление мира респектабельных домов нищим и криминальным кварталам, подробное описание жизни бедняков, проституток, наряду с описаниями балов и приемов и т. д.

В основе чаще всего лежит интрига, основанная на сокрытии некоего нелицеприятного секрета. Хранителями секрета, как правило, оказываются люди из высшего общества, которым важно прежде всего сохранить свою репутацию в обществе, а следовательно не допустить раскрытия порочащей их тайны.

Тенденция к сериализации, у текста нет времени на ироническую саморефлексию, и у читателя – на более глубокое восприятие исторического материала.

2) Викторианский «фан-фикшн». Для этого типа романов характерны:

Желание автора продлить литературную жизнь понравившихся ему героев, рассказать или продолжить незавершенную по его мнению историю в сочетании с расширением и переписыванием исходного текста.

Перенос художественного интереса к «окраинам» викторианского текста, право голоса и возможность рассказать собственную историю получают второстепенные персонажи, например, первая жена мистера Рочестера, Берта Мейсон, в романе Джин Рис «Широкое Саргассово море».

«Новую жизнь» получают не только персонажи, но и писатели этого периода. Роман Дугласа Мартина «Брануэлл: история брата Бронте» рассказывает вымышленную историю Брануэлла, младшего брата сестер Бронте, балансируя на грани литературного мифа и реальности. В романе Джеймса Талли «Преступления Шарлотты Бронте: тайны загадочного семейства» служанка при церковном приходе, Марта Браун, рассказывает всю правду о таинственной смерти сестер Бронте. А в романе Лоры Джо Роулэнд «Тайные приключения Шарлотты Бронте» сама писательница становится героиней детективного приключения и т. д.

3) Сложный или «высокий» неовикторианский роман:

«Пародийная метафункциональность» [Hutcheon: 187] – попытка не только по-новому осмыслить исходный текст, но и на его основе сконструировать новый. Образцом тут может служить роман Антонии Байетт «Обладать», в котором она создает целый корпус псевдовикторианского текста на основе исторического литературного материала.

Высокий уровень литературной стилизации, сложность стиля. К примеру, роман Питера Экройда «Завещание Оскара Уайльда» написан от лица самого Уайльда с полной и достоверной имитацией его стиля

Игровое осмысление исходного викторианского текста, привлечение не только текстуальных, но и визуальных, медийных образов для создания текста.

Таким образом, ностальгический неовикторианский роман апеллирует не только к стилю викторианского письма, но и к некоторому на-

бору стереотипов, сложившихся у читателя об эпохе викторианства и вызывающих у него положительные или в любом случае яркие чувства. Субверсивная пародийность призывает читателя не только воспринять, но и подробнее исследовать как исходный, так и получившийся текст.

Литература

Gutleben C. Nostalgic postmodernism: the Victorian tradition and the contemporary british novel / *Postmodern Studies* 31. New York, 2001.

Hutcheon L. The politics of postmodernism: parody and history. London, 1989.

Амбивалентность сна у У. Шекспира

Иванов Владимир Григорьевич

Студент Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург

Любое понятие, прочно укоренившееся в культуре, многозначно. Цвета, цифры, образы животного и растительного мира обладают разной символической нагрузкой. Задолго до появления психоаналитического дискурса двойственная природа сна в европейской культуре нашла свое отражение в дискурсе художественном, например, в пьесах Шекспира.

В своем знаменитом монологе «Быть или не быть?» Гамлет приводит три жизненные стратегии: самоубийство, сон или активные действия. В этой триаде сон занимает центральное, связующее положение – как некий компромисс между двумя крайностями: отказом от жизненных терзаний, с одной стороны, и сохранением некоторой иллюзии подлинного существования, с другой. Однако внутри кажущегося компромисса скрывается неразрешимое противоречие. О «загвоздке» (the rub) Гамлет говорит таким образом:

to sleep, perchance to dream; ay, there's the rub,
for in that sleep of death, what dreams may come <?> (III, 1, 16–17).

Здесь сон напрямую связывается со смертью (sleep of death): Гамлет понимает его как ипостась смерти. Подобное представление можно найти еще у древних греков, чью пословицу Оскар Уайльд три века спустя после Шекспира вкладывает в уста умирающей ласточки: *Death is the Brother of Sleep, is he not?* Уход от реальности оборачивается куда большим несчастьем, чем окончательный разрыв с ней. «*That makes calamity of so long life*», – продолжает Гамлет (III, 1, 20). К пониманию этого придут романтики, сделавшие уход от реальности своей жизненной и литературной доктриной.

В пьесе «Макбет» Шекспир назовет сон подделкой смерти: «*sleep, death's counterfeit*» (II, 3). Сон в «Макбете» становится одним из персонажей пьесы: он олицетворяется в дважды повторённой фразе – «*Macbeth does murder Sleep!*» (II, 2, 18) и «*Glamis hath murther'd Sleep*» (II, 2, 25). В обоих случаях слово «sleep» выделено прописной буквой. Ко сну Мак-

бет обращает свои монологи, бессонница становится карой для героя, его неутомимой преследовательницей. Строчки, ставшие хрестоматийными, восходят, видимо, к шекспировским комедиям:

Sleep that knits up the ravell'd sleeve of care,
The death of each day's life, sore labour's bath,
Balm of hurt minds, great Nature's second course,
Chief nourisher in Life's feast. (II, 2, 19–22).

Макбет сравнивает сон с целительным бальзамом (balm), с некой жидкой субстанцией (bath). Такая связь представляется неслучайной. Состояние сна оказывается подвижным, но неструктурированным: перетекание сновидений одно в другое – это «броуновское движение» «молекул» внутри «жидкости». В комедии «Сон в летнюю ночь» король эльфов Оберон изготавливает приворотное зелье (juice), которое накладывается на веки спящего. Человек перерождается во сне: в комедиях такое перерождение является пружиной комической интриги пьесы, в трагедиях – точкой отсчета всех бедствий. Отец Гамлета был убит во сне, как и король Шотландский Дункан. Приворотному зелью царя эльфов, таким образом, композиционно соответствует сок белены, влитый в ухо спящего короля Дании. Двойственность сна отражается как неопределенность исхода пьесы, бесформенность жидкого состояния вещества: только жанровые рамки заставляют драматурга руководствоваться тем или иным выбором концовки, как бы «помещать» действие пьесы в «сосуд» той или иной формы.

Как известно, последние пьесы Шекспира таких рамок не имеют: формально и «Буря», и «Зимняя сказка» могут быть отнесены к лирической комедии, однако трагический элемент в них настолько силен, что сказочные концовки едва ли могут затушевать общее трагическое настроение драматурга. В предпоследнем акте «Бури» Шекспир вновь возвращается к проблеме сна. Он подводит итог своим размышлениям о его природе. Просперо произносит бессмертную фразу, в тексте пьесы как будто бы обращенную к Фердинанду и Миранде:

We are such stuff
As dreams are made of, and our little life
Is rounded with a sleep (IV, 1, 137–138).

В этих строках сон трактуется как выход за пределы чувственного мира. Использование максимально абстрактного слова «вещество» (stuff) словно отсылает нас к миру умозрительных, вечно покоящихся идей Платона. Такую отсылку к абсолютной над-реальности мы находим и в «Макбете». Леди Макбет обращает к мужу такую фразу: «*You lack the season of all natures, sleep*» (III, 4, 13). Сон назван «приправой всего живого» («солью земли» в переводе М. Лозинского). Зрелый платонизм мыслит совокупность эйдосов – идей, находящиеся за гранью чувственного восприятия – как своеобразную «колпак» бытийственности: застывшее состояние, в котором пребывают эйдосы, делает возможным хаотическое

движение зримой материи, находящейся внутри их неизменности. *«И сном окружена вся наша маленькая жизнь»*, – говорит Просперо. Эйдосы становятся движущей силой мира, «солью земли». Их извечный холодный покой и дразнит, и терзает кавдорского тана.

В мире вещественном платоновские идеи субстантивируются в виде смутных двойников или неумелых копий с оригинала. Познание оригинала возможно только через наблюдение за непрекращающейся борьбой подделок – посредством диалектики в ее сократовском варианте. Пьесы Шекспира проникнуты многоуровневой диалектикой сна.

Проблема автора и героя в «страннической трилогии» Кнута Гамсуна

Капралова Наталия Николаевна

Аспирантка Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург

Норвежский писатель Кнут Гамсун вошел в литературу в конце XIX в., последнее же произведение автора появилось в 1949 г. Наследие Гамсуна объемно и многообразно, однако не всем произведениям было уделено достаточное внимание литературоведов. Наиболее исследована проза 1890-х гг., а также удостоенные Нобелевской премии «Соки земли». Между тем, именно в начале XX в. в творчестве норвежского писателя наблюдается перелом: обращение к новой форме повествования и новым героям. В это время центральной у Гамсуна становится тема скитальчества, объединяющая в трилогию романы «Под осенней звездой», «Странник играет под сурдинку», «Последняя радость». Представляется важным рассмотреть романы трилогии («Под осенней звездой» и «Странник играет под сурдинку») прежде всего с точки зрения присутствия в тексте автора и его соотносительности с повествователем и центральным персонажем.

Первое явное сопоставление рассказчика с автором происходит лишь в 7 главе, когда герой представляется пастору: «Кнут Педерсен. <...> Из Нурланна» [Гамсун: 215], – поскольку реальное имя Гамсуна также Кнут Педерсен. Имя «Гамсун» было взято им в юности, оно происходит от названия хутора Гамсунд, расположенного на севере Норвегии, в фюльке Нурланн, где родился писатель. Передача собственного имени создателя произведения персонажу возлагает на него, несомненно, некие нарративные функции и особую точку зрения. В статье «Авторство и авторитет» С.С. Аверинцев указывал на *auctoritas* (авторитет) как свойства субъекта действия, *auctor* (автора). Передача имени в качестве «эквивалента лица», означает переход от автора к герою «некоего присутствующего лицу и делегируемого им через имя достоинства, т. е. той же *auctoritas*» [Аверинцев: 78–79].

В первом из романов проявляется близость Кнута Педерсена ранним героям Гамсуна, Юхану Нагелю («Мистерии», 1892) и особенно Томасу Глану («Пан», 1894): герой обретает высшую гармонию в наедине с при-

родой, но не способен перенести подобные ощущения в взаимоотношения с окружающими людьми. В романе «Под осенней звездой» такой внутренний антагонизм уже не так очевиден, как в раннем творчестве писателя, но все же присутствует. Нельзя сказать, что герою свойственен тот же иррационализм мышления, немотивированность поведения, душевный надлом, какой объединял гамсуновские характеры 1890-х гг. Однако имманентная им нецельность личности прослеживается и в данном произведении. Герой в большой степени зависим от реакции на его слова и поступки других персонажей, он упрекает себя в неосмотрительной искренности и душевной чувствительности. В следующем романе, «Странник играет под сурдинку», повествователь более не является активным действующим лицом, он как бы со стороны наблюдает то, что происходит в поместье Фалькенбергов. По-прежнему герой пытается проникнуть в тайные намерения окружающих, понять мотивы их поступков, их психологию, однако все это нужно не столько для собственной корректной реакции на их слова и действия, сколько для общего осмысления произошедших изменений. В связи с этим центр повествования смещается с самого Кнута Педерсена на судьбу супруги капитана Фалькенберга.

Романы трилогии являются переходными для творчества норвежского автора также и потому, что именно здесь зарождаются мотивы патриархального уклада жизни и прочных связей с родной почвой как основы благополучия материального и духовного существования. Отношение странника к атмосфере города – подчеркнуто скептическое. Его главной приметой и символом является река, несущая бревна вниз по течению, скрадывающая людские голоса и пение птиц. Повествователь противопоставляет реку лесу как иной стихии: река, олицетворение города, вытесняет лес, символ провинциально-земледельческой жизни. Идея измельчания человеческой личности, которая присутствует в ранних романах Гамсуна, затрагивается здесь с новой стороны – она связана с влиянием города и цивилизации как некоей деструктивной силы, способствующей разрушению целостности и величия отдельной личности.

При этом, однако, неправильно говорить о тождественности личности автора и личности повествователя. Романы Гамсуна вовсе не являются автобиографичными, хотя возможно проследить некую эволюцию, которую автор совершил вместе с своим героем. О подобном процессе писал Ю.В. Манн в статье «Автор и повествование»: «Отделенный от своего героя сюжетно, автор объединялся с ним пережитым опытом, что нередко поддерживалось общностью душевных излияний» [Манн: 434]. Не существует у Гамсуна и намерения вложить в речь и размышления героя собственные идеи. Здесь, скорее, наблюдается так называемое «вчувствование», которое М.М. Бахтин определял как «формально-содержательный принцип эстетического отношения автора-созерцателя к предмету вообще и герою» [Бахтин: 37]. Автор создает завершенное

целое романа, в то время как повествователь, ретроспективно рассматривая события, все же не является носителем полного о них знания. Смысловая и фактическая законченность Кнута Педерсена в этом смысле может быть противопоставлена «внежизненной активности» Гамсуна как автора-творца.

Интерпретативная позиция в произведениях меняется. В романе «Под осенней звездой», где нарратор является также и активным действующим лицом, центром повествования, преобладает акториальная гомодиегетическая форма построения текста. «Странник играет под сурдинку» характеризуется не только смещением фокуса читательского внимания, но и значительной саморефлексией рассказчика, поэтому в данном случае допустимо говорить о аукториальном гомодиегетическом повествовательном типе.

Таким образом, присутствие автора и героя в тексте различается прежде всего в разделении их функций. Автор выступает в качестве создателя как романов, так и их персонажей, но он устранен из поля жизни последних, «вненаходим» ему, в то время как герой выступает организатором повествования, носителем доминирующей точки зрения на действительность и одновременно участником разворачивающихся в произведении событий.

Литература

Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 78–79.

Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. // Автор и герой. СПб., 2000.

Гамсун К. Под осенней звездой // Гамсун К. Избр. произв.: В 2 т. Т. II. М., 1970.

Манн Ю.В. Автор и повествование. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Элементы автобиографии в романах Филипа Рота

Карасик Ольга Борисовна

К.ф.н., Татарский государственный гуманитарно-педагогический университет, Казань

Филип Рот – один из ведущих современных американских писателей, обладатель многих престижных литературных наград, неоднократный номинант на Нобелевскую премию. В последние несколько лет для Рота стало традицией публиковать по одному роману в год. Каждый новый роман становится событием в литературном мире. Практически во всех романах Рот присутствуют автобиографические элементы.

Первый роман, принесший писателю скандальную славу – «Случай Портного» (*Portnoy's Complaint*), вышел в 1969 г. На первый взгляд, роман выглядит абсолютно автобиографическим (имеются совпадения с фактами из жизни Рота). Однако «Случай Портного» вовсе не авторская исповедь, но описание определенного типа личности с ярко проявляющимися национальными особенностями, в том числе комплексами и невротами. В то же время форма повествования, которую избрал автор для воплощения своих идей, может ввести в заблуждение читателя и убе-

дить его в том, что он имеет дело с автобиографией. Форму повествования романа «Случай Портного» можно определить как монолог-исповедь главного героя перед врачом-психоаналитиком.

В последствии в творчестве Рота появляются «сквозные персонажи». Героями многих его произведений становятся литераторы Натан Цукерман и Дэвид Кепеш. Обстоятельства жизни этих персонажей во многом схожи с биографией самого Рота: так элементы автобиографии тесно переплетаются с авторским вымыслом. Эти персонажи, каждого из которых в какой-то мере мы можем назвать вторым «я» писателя, фигурируют в романах «Грудь» (*The Breast*, 1972), «Моя мужская правда» (*My Life As a Man*, 1974), «Профессор желаний» (*The Professor of Desire*, 1977), «Литературный негр» (*The Ghost Writer*, 1979), «Освобожденный Цукерман» (*Zhuckerman Unbound*, 1981), «Урок анатомии» (*The Anatomy Lesson*, 1983), «Контржизнь» (*The Counterlife*, 1986), «Факты. Автобиография романиста» (*The Facts. A Novelist's Autobiography*, 1988), «Людское клеймо» (*The Human Stain*, 2000), «Умирающее животное» (*The Dying Animal*, 2001), «Призрак исчезает» (*Exit Ghost*, 2007).

В этих произведениях Филип Рот отражает этапы собственного становления и развития как писателя. Персонажи на протяжении многих лет проходят тот же творческий путь, что и их создатель.

Элементами автобиографии в первую очередь, являются происхождение и социальный статус автора и героев. Дэвид Кепеш, Натан Цукерман, Алекс Портной, Питер Тернопол, как и сам Филип Рот родились в типичных американских еврейских семьях. Их родители – эмигранты из польских местечек, которым так или иначе удалось избежать Холокоста. Все они живут в еврейском квартале Ньюарка, в замкнутой еврейской среде. Все они со временем начинают чувствовать все большее проникновение реалий американской жизни в их замкнутый мир, что вызывает внутренние противоречия и отражается на их дальнейшей жизни. В произведениях последних лет Натан Цукерман и Дэвид Кепеш полностью совпадают с автором по возрасту, социальному статусу, общественному положению и, вероятно, по образу мыслей.

Основным конфликтным фоном всех романов остается противостояние современного американского образа жизни и традиционного еврейского уклада, от которого пытаются отказаться герои, порою доводя свои попытки до абсурда. Семьи Натана Цукермана и Дэвида Кепеша похожи на семьи Александра Портного и самого Филипа Рота. Все они родились в еврейском квартале Ньюарка, получили традиционное воспитание. Их родители мечтают об успешной карьере для своих сыновей, стремясь сделать из них «второго Эйнштейна» или «второго Киссинджера». В отличие от Портного, Цукерман и Кепеш увлечены литературой настолько, что живут в мире собственных литературных грез и фан-

тазий, смешивая реальность и вымысел. Взаимодействие реальности и фантазии является одним из центральных мотивов творчества Филипа Рота.

Многочисленные совпадения фактов биографий Рота и его персонажей, эволюция писательской личности, которую они проходят вместе с автором, привели к тому, что Рота стали во многом отождествлять с его героями. В ответ на это, как утверждал сам писатель, он выпустил книгу под названием «Факты: Автобиография романиста». Название ввело в заблуждение: казалось, что писатель решил действительно обратиться к собственной жизни. Но на этот раз не просто взять за основу события, а создать по-настоящему документальное произведение. Рот убеждает читателя в том, что раскрывает перед ним приемы создания автобиографии. Однако это оказывается очередной мистификацией. Письмо, адресованное вымышленному лицу и ответ, который на него получен, полностью опровергают саму идею автобиографии. Рот также утверждает, что Натан Цукерман оставил свои комментарии на полях его рукописи. Все это противоречит более раннему утверждению Рота о том, что он просто решил обратиться к документальным фактам. Таким образом, Филип Рот сам разрушает созданный им миф об автобиографичности произведений.

Тем не менее, тяготение к автобиографии есть и в более поздних его романах. Престарелые писатели, профессора литературы Натан Цукерман и Дэвид Кепеш появляются в романах «Людское клеймо» и «Призрак исчезает», «Умиращее животное». Они остаются вторыми «я» писателя, с помощью которых он пытается найти ответы на волнующие его вопросы.

Организация пространства в романе Д.Г. Лоренса «Жезл Аарона»

Кондраков Сергей Александрович

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

Роман Дэвида Герберта Лоренса (David Herbert Lawrance, 1885–1930) «Жезл Аарона» (Aaron's Rod, 1922) открывает новый этап в творчестве писателя. Первый в ряду т. н. «романов о лидере» (leadership novels), к которым относят также романы «Кенгуру» (Kangaroo, 1923) и «Пернатый змей» (The Plumed Serpent, 1926) [Моог: 139], «Жезл Аарона» демонстрирует обращение Лоренса к проблеме избранной личности, сочетающей «индивидуалистические устремления и мистическую силу <...> с примитивизмом “естественного человека”» [Михальская: 17]. Новый этап в творчестве характеризуется также сменой писательской манеры: проза Лоренса становится более сжатой, насыщенной действием; усложняется композиционная структура. Соответственно изменяются и принципы пространственной организации текстов.

Организации пространства еще в довоенном творчестве писателя отводилась значительная роль. В ранних романах Лоренса отчетливо выделяется целый ряд устойчивых локальных пространств (шахтерский

поселок, ферма и т. д.), обладающих относительной замкнутостью и выступающих средством раскрытия характеров персонажей. В 1920-е гг. пространственная организация романов писателя усложняется: появляются новые локальные пространства (столичные города, экзотические страны); границы между ними частично стираются; расширяется функциональное назначение пространственных характеристик. Рассмотрим с этой точки зрения роман «Жезл Аарона», пространственная организация которого отличается исключительной сложностью.

Пространственное многообразие в романе оправдано сюжетно: Аарон Сиссон в своем напряженном душевном поиске отправляется из своего дома в шахтерском поселке в Бельдовеере сначала в Лондон, а затем в Италию. Действуя без определенного плана, Аарон поначалу отрицает какой бы то ни было смысл в перемене мест. Индивидуальный опыт Аарона, однако, подтверждает обратное; героя ведет не случай, а судьба: «A man is drawn by his fate, where he goes» [Lawrence: 380]. Маршрут Аарона неслучаен; каждая его остановка в пути, представленная соответствующим, отличным от других локальным пространством, – этап в душевном становлении персонажа.

Дом Аарона в Бельдовеере выступает в совокупности характерных деталей (пылающий очаг, цветок герани, рождественская елка и пр.) символом оседлости, прикрепленности к земле. Существенно, что Аарон построил его своими руками. Решение уйти, таким образом, получает драматическое обоснование: прежняя жизнь теряет для Аарона всякое значение, а поиск нового (себя, любви, мужественности, смысла жизни) становится подлинно экзистенциальной задачей.

Лондон, куда отправляется Аарон, представляется, по сравнению с тихим шахтерским поселком, пространством почти гротескным. Искусственность богемной жизни, захлестнувшей Аарона, его связь с художницей Джозефиной в конце концов приводит персонажа к кризису. Символично, что осознание невозможности возврата к прошлой жизни и первое прозрение о новой приходит к Аарону вдали от городов, на поле под звездным сентябрьским небом.

Следующий существенный этап в одиссее Аарона – Наварра. Лейтмотив, связанный с этим итальянским городком у Лоренса, – темнота. Ощущение тревоги сохраняется, но темнота – это также символ стихийности природного и человеческого начал. Темноту, неоформленность, но вместе с тем и силу глубинных душевных импульсов Аарона чувствует американский миллионер сэръ Уильям. Однако ни живописность пейзажей Наварры, ни живость движений итальянцев не избавляют Аарона от вторгшейся в его душу полуосознанной тревоги, и он продолжает свой путь, направляясь в Милан. В Милане Сиссон становится свидетелем уличных беспорядков (стихийные импульсы человеческой души

прорываются наружу), а также знакомится с двумя художниками-англичанами, вместе с которыми решает отправиться во Флоренцию.

Уже на пути во Флоренцию ощущение тревоги впервые начинает рассеиваться. Красота Ломбардской равнины, подъем на Апеннины, чары самой Флоренции – все это способствует перерождению Аарона: «Florence seemed to start a new man in him. It was a town of men» [Lawrence: 339]. Именно Флоренция становится для Аарона местом самых серьезных испытаний: связь с маркизой Дель-Торре, триумф и гибель флейты Аарона, крушение всех надежд и, наконец, разговор с Лилли как итог поисков Аарона, как откровение о неповторимости личности и свободном подчинении.

Таковы основные этапы странствий Аарона. На символическом уровне они могут быть обобщены как восхождение героя к постижению истины о своей душе. Данный вектор наиболее отчетливо просматривается в пространственной организации текста. Шахтерский поселок и соседний городок – низинное пространство, на что указывает не только близость самих шахт (символическое движение вниз, от света дня к вечной темноте земли), но и некоторые значимые детали (трактир «Под Королевским Дубом», стоявший тремя ступенями ниже уровня улицы, и т. д.). Свой лондонский кризис Аарон переживает в комнате Лилли на четвертом этаже. В Наварре Аарон поднимается по темной извилистой дорожке. Отправившись утром осматривать город, Аарон видит горы. В Милане он с балкона гостиничного номера наблюдает за уличными беспорядками внизу. Поезд, везущий Аарона во Флоренцию, поднимается на Апеннины. Наконец, разговор с Лилли и Дель-Торре в главе «Nel Paradiso» происходит в маленькой лоджии, под самой крышей высокого дома, где жил Аргайл. Таким образом, есть все основания утверждать, что духовное восхождение Аарона неотделимо от восхождения пространственного.

Другая характерная для Лоренса особенность пространственной организации текста – наличие оппозиций. В романе «Жезл Аарона» антитезы такого рода менее очевидны, чем в ранних романах писателя, однако пространственный дуализм, без сомнения, сохраняется. В «английских» главах романа четко разграниченными представляются пространства города (Лондон) и сельской местности (Гемпшир). Другой оппозицией в рамках всего произведения можно считать север (Англия) / юг (Италия). Едва намеченной в произведении остается антитеза Европа / не-Европа (в романе: Япония, Россия), которая будет подробнее разработана Лоренсом в последующих романах.

Сложность пространственной организации в романе Д.Г. Лоренса «Жезл Аарона», таким образом, связана, во-первых, с многообразием локальных пространств, во-вторых, с многофункциональностью самого пространства. Пространство в романе «Жезл Аарона» выступает 1) как метафора (средство характеристики персонажей, и в первую очередь самого Аарона, этапов его исканий); 2) как символ (символ восходящего

пути познания; движения от темноты к свету); 3) как образ (образ послевоенной Европы, ищущей новую «философию жизни»).

Литература

Михальская Н.П. Дэвид Герберт Лоуренс: роман и чувства // Лоуренс Д.Г. Сын-вья и любовники. СПб., 2005. С. 5–22.

Lawrence D.H. Aaron's Rod. Leicester, 1982.

Moore H.T. The Priest of Love: a Life of D.H. Lawrence. Harmondsworth (Mx.), 1976.

Крейслер и маэстро Абрагам как носители иронии в романе

Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра»

Крысанова Маргарита Валерьевна

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

В традиционном на первый взгляд для романтиков «романе о художнике» у Гофмана скрывается принципиально новое видение отношений «мир – художник» и принципиально новый герой. И одной из отличительных черт этого героя является его способность к ироническому восприятию мира и самого себя.

Ирония у Крейслера – не просто остроумие по поводу забавных вещей или ситуаций, а особенность его мировосприятия. Исследователи отмечают, что такая черта была свойственна и самому Гофману. «Формируя характер Крейслера, Гофман поставил в центре его сложного, калейдоскопически изменчивого духовного мира то, что было средоточием его собственной природы – иронию, двуострое оружие, которым они казнят не только своих врагов, но и самих себя» [Миримский: 16].

Суть иронии Крейслера, которая делает его непохожим на всех героев романтизма до Гофмана – ее направленность на несовершенство реальной жизни. Его ирония – не та «романтическая ирония», которая обыденную жизнь «трактует из своего прекрасного далека, из мира возможности, где скрываются поэзия, свобода и все остальное, что так ценят люди» [Берковский: 83]. Она радикально отличается от обычного у романтиков «взгляда со стороны» и является определенной попыткой если не изменить мир, то хотя бы воздействовать на то, что для художника, «музыканта» особенно неприемлемо. «Юмор Крейслера выходит из границ обычной у романтиков беззлобной артистической игры, в этом юморе есть и оборона, есть и нападение» [Берковский: 563]. И потому его ирония нередко окрашена горечью.

Подобной иронией окрашены монологи героя, так или иначе связанные с восприятием искусства обывателями, а значит, с особой судьбой художника. Говоря о том, как сказывается на судьбе художника отсутствие свободы творчества, зависимость и необходимость творить по заказу, капельмейстер как будто встает на сторону тех, кто считает «свободных», независимых художников вредными и опасными для общества, и словно разделяет эту точку зрения; он даже называет представителей искусства

(одним из которых является сам) «надменными и заносчивыми людишками». Слишком усердно, серьезно и добросовестно доказывая точку зрения, диаметрально противоположную его собственной, он демонстрирует свое несогласие с ней, и в этой нарочитости опять есть элемент актерства, иронического обыгрывания обстоятельств.

Такое же кажущееся, ироническое согласие, не соответствующее его внутренним убеждениям, Крейслер высказывает принцессе Гедвиге в ответ на ее заявление, что музыка должна не передавать глубокие чувства, а служить только для «*улады нашего общества*». В его словах звучат и возмущение, и боль музыканта от того, как воспринимают его искусство. Для Крейслера неприемлема действительность, которая «сделала искусство предметом повседневного обихода, не возвысившись до него, а низведя его до своего уровня. Вокруг Крейслера, следуя новой моде, музицирует и сочиняет стихи бездарная толпа, и только ирония нейтрализует чувство ужаса, которое он испытывает от этого святотатства» [Чавчанидзе: 189].

Горькая ирония как отношение к жизни указывает на такого литературного предшественника Крейслера как шекспировский Гамлет; сравнения капельмейстера с ним достаточно многочисленны в романе. Но в романтизме Крейслер является новым типом героя: своеобразная ирония, которой он наделен, у Гофмана – одно из главных средств создания этого образа.

Маэстро Абрагам – еще один персонаж, выбивающийся из общего ряда и наделенный ироническим отношением к миру. Он как будто похож на всех волшебных помощников героя в новеллах Гофмана, но и значительно отличается от них. Он показан как обычный человек со своими слабостями, горестями и неудачами. Он не обладает сверхъестественной силой, в его даре создавать чудесное больше от искусной механики, чем от волшебства Проспера Альпануса или архивариуса Линдгорста. В этом отношении он гораздо более похож на Крейслера, чем другие «помощники» на своих подопечных. Он тоже художник, хотя, на первый взгляд, менее категоричный в неприятии окружающего мира. Но его ирония сродни иронии Крейслера, и это сходство – в причине, ее вызывающей. Маэстро Абрагам, в отличие от Крейслера, может жить при княжеском дворе, развлекать своих покровителей различными фокусами и забавными диковинками, но внутренне остается так же нетерпим к тому, что считает пошлым и бессмысленным. Его ирония похожа на иронию Крейслера еще и тем, что он часто рядится в костюм шута и говорит очевидные нелепицы с совершенно серьезным выражением лица. Так он убеждает собеседника, что, говоря по-французски, тот странно и нелепо искривляет лицо, шипит, шепелявит и гнусавит, а в итоге объясняет это «проделками сидящего в вас рокового кобольда болезни» (III, 163).

Маэстро Абрагама можно скорее сравнить с Белькампо из романа «Эликсиры сатаны», который так же охотно надевает маску шута, иронизируя над действительностью и высказывая почти всегда верные

мысли и точные наблюдения. Но, пожалуй, главное сходство этих двух персонажей из разных романов писателя – в их способности играть с реальностью, даже моделировать ее по своему усмотрению. В этом – основное отличие иронии маэстро Абрахама от иронии Крейслера: он оперирует не словами и мыслями, превращая их в насмешку, а поступками. Это подтверждается и ролью маэстро Абрагама в романе: он показывает «кунштюки», рассказывает забавные и нелепые истории, организывает многочисленные театрализованные представления при княжеском дворе. Выполняя указания князя, он изготавливает «гения света» и оставляет дорогу без освещения. Но когда неполадки в механизме создают комическую неразбериху, он радуется и заражается ею, вместо того чтобы сокрушаться о том, что все пошло не так: «...правда, и я в ту ночь хохотал как сумасшедший; будучи расположен к самым сумасбродным проказам, я готов был, подобно эльфу Пэку, учинить еще больший переполох...» (III, 125).

Характерно, что по отношению к маэстро Абрагаму, как и к Крейслеру, отсутствует ирония автора, что усиливает ироничную суть поступков этого героя. Таким образом, средством характеристики персонажа оказывается не только авторская ирония, но и ее отсутствие.

Наделяя Крейслера и Лискова способностью видеть мир и людей в ироническом или комическом свете, писатель выделяет их из всей системы персонажей, отводит им особое место в романе. Они оба художники, романтики по натуре, и их ирония – способ противопоставить себя тому миру, который вызывает у них глубокое неприятие.

Литература

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. М., 1973.

Мирицкий И.В. Предисловие // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1962.

Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М., 1997.

Репрезентация женского тела в прозе немецких романтиков

Куличихина Марина Алексеевна

Аспирантка Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, Саратов

В западноевропейской культуре существует долгая традиция восприятия женского тела как репрезентации телесного в противопоставлении мужчина / женщина = разум / тело, многократно описанная в феминистской критике. Э. Гросс так формулирует основное положение патриархатной идеологии: «в силу конкретных биологических, физиологических и эндокринологических изменений, женщины, в каком-то смысле, более биологичны, более телесны, более природны, чем мужчины. Кодирование феминности через телесность дает мужчинам право устанавливать то, что они (ошибочно) считают чисто концептуальным порядком, одновременно давая им возможность удовлетворять свою

(часто отрицаемую) потребность в телесном контакте через доступ к женским телам и другим услугам женщин» [Гросс: 609]. Оппозиция «мужчина-разум» – «женщина-тело» во многом исходит из христианской концепции «вторичности» женщины, отраженной в легенде создания Евы из ребра Адама. Мужчина, которому приписывается творческая энергия, стремится создать женщину «по своему образу и подобию» – женщину, соответствующую его представлениям об идеальном, Галатею.

В немецком романтизме отношение к женщине (вспомним, какую важную роль играли женщины в *духовной* жизни романтиков) заметно трансформируется по сравнению с традиционалистской литературой, изменяется и восприятие женского тела.

В романе Ф. Шлегеля «Люцинда» (1799) главный герой стремится к идеальной любви, объединяющей в себе чувственное наслаждение и духовное понимание. Юлию, при всей его страстности, недостаточно женщины как тела – поэтому прежние возлюбленные не приносят ему желанной гармонии, несмотря на их чувственную изощренность и подчеркнутую телесность (образ Лизетты). А в его дружбе с мужчинами (носителями разума) именно этой телесности ему не хватает. В Люцинде же телесное и духовное органично сочетаются, ей свойственна определенная андрогинность – союз женской чувственности и естественности с мужским рассудком. Но идеальная возлюбленная Люцинда – alter ego Юлия, они – словно «лепестки одного цветка»: «Мы оба когда-нибудь пойдем в качестве единой индивидуальности, что мы являемся цветами одного и того же растения или же лепестками одного и того же цветка» [Шлегель: 11]. Не случайно в произведении постоянно появляются мотивы зеркала, Нарцисса, Пигмалиона, Прометея, усиливающие восприятие героини как отражения или создания Юлия. История их знакомства лишь намечена романтическим пунктиром, и реальная женщина, живое тело теряется в романтических мечтах и томлениях, снах. Герой-повествователь неоднократно подчеркивает, что он пребывает в уединении («Einsamkeit» – ключевое слово для раннего романтизма); возлюбленную он видит «внутренним оком» и, обращаясь к Люцинде, говорит: «Ты так необыкновенно умна, любимейшая Люцинда, что ты, вероятно давно уже пришла к заключению, что все это только чудный сон» [Шлегель: 5]. Сон, который только предстоит воплотить в жизнь, иллюзия, «игра с призраками», «приятный вымысел». Люцинда – зеркало, и Юлий признается, что «в этом глубоком зеркале я не боюсь самим собой восторгаться и самого себя любить. Только здесь вижу я себя полно и гармонично, или, вернее, во мне и в тебе я вижу целиком все человечество» [Шлегель: 8]. Если мужчина не может найти свой идеал, он может его создать по своему образу и подобию, и в этом он приближается к богу, а любовь – условие разделения Я и Ты: «Не ненависть, как говорят мудрецы, а любовь разделяет живые существа и создает вселенную, и только в свете любви

можно их обнаружить и увидеть. Только в ответе твоего Ты может каждое Я полностью ощутить свое бесконечное единство. Тогда разум до конца разовьет внутренний зародыш богоподобия, стремясь все ближе к цели, полный рвения создать душу, подобно художнику, созидающему свое единственно любимое произведение... Произведение Пигмалиона шевелится, и потрясенного художника охватывает радостный трепет от сознания собственного бессмертия» [Шлегель: 79].

Глубинные горизонты интроспекции, внимания к своему внутреннему миру в раннем романтизме таят в себе опасность отрыва от реальности, исключение Другого – или Другой – из индивидуальной картины мира. Это уже на раннем этапе приводит к осознанию «тесноты» мира, его замкнутости, вечному *удинению* человека: у Тика жена Белокурого Экберта Берта (неслучайное созвучие имен) оказывается его сестрой. Духовное родство, оказавшись родством кровным, телесным, становится грехом.

Если раннеромантический герой Юлий создает в своих мечтах идеальную возлюбленную, чья страстность, телесность скорее заявлена, чем раскрыта в тексте, то разочарованные «герои» позднего романтизма создают своих галатей из различной по свойствам, но равно повествовательно убедительной материи – будь то глиняный голем или механическая Олимпия.

В гейдельбергском романтизме происходит раскол раннеромантической идеальной полноты и целостности на духовное и телесное, естественное и искусственное, живое и мертвое (или условно живое), что может выражаться в удвоении тела персонажа. Первую героиню позднего романтизма, обладающую двойником, создает Л.А. фон Арним в повести «Изабелла Египетская» (1812). Здесь живой, одухотворенной Изабелле противопоставлен ее голем – лишенная индивидуальности прекрасная глиняная кукла, готовая служить мужским желаниям. Автор несомненно симпатизирует живой Изабелле, но не скрывает, что в обществе гораздо более востребована и успешна ее глиняная копия, изготовленная старым евреем по заказу эрцгерцога.

В позднем романтизме эта коллизия достигает трагической силы. В знаменитом «Песочном человеке» (1817) Гофмана главный герой предпочитает женщину-автомат Олимпию живой девушке Кларе, потому что именно бездушная кукла может быть идеальной «проекционной плоскостью» для его желаний и стремлений. Вместе с Копполой и профессором Спаланцани, Натанаэль участвует в процессе создания Олимпии, в своем воображении наделяя ее механическое тело жизненной силой – но влюбленный пигмалион не в силах оживить куклу в реальности. Неизбежно разоблачение новой Галатеи: вместо радости творения приходит ужас узнавания (собственного я). Женское тело, низведенное до уровня автомата, сведенное к биологическим и социальным функциям, мстит своим создателям – телесная привлекательность и мнимая духовность оказываются ловушкой, которая приводит главного героя к гибели.

Три женских образа – Люцинда, Изабелла и Олимпия – отражают восприятие женской телесности как вторичного начала по отношению к творящему мужскому разуму; но если для раннего романтизма характерна восторженная радость со-творения, то на более поздних этапах романтизма раскол духовного и физического приводит к разоблачению созданного идеала.

Литература

Гросс Э. Изменяя очертания тела // Введение в гендерные исследования. Харьков: СПб., 2001.

Шлегель Ф. Люцинда // Немецкая романтическая повесть: В 2 т. М.; Л., 1935. Т. 1.

Тварный мир в «Il Cantico di frate Sole» Франциска Ассизского

Лесневская Анна Станиславовна

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

Ducento прошло под знаком страстной любви к главному «рыцарю» эпохи, Франциску Ассизскому (1182–1226) (Франциск себя символично называл «l'agaldo di gran ge», а своих братьев – «fraters mei Tabulae rotundae»). Эта любовь является главным ключом к пониманию всего XIII в., столетия, в которое с молниеносной скоростью началось развитие итальянской литературы на *volgare* [Petroschi: 1]. Франциску принадлежит самый древний художественный текст на *volgare* – «Il Cantico di frate Sole» (или «Laudes creaturarum»), написанный им за два года до смерти, 4 октября 1226.

Гимн, опираясь на жанровую традицию лауд, гимнов и песен религиозного содержания, называемых так вслед той «части утреннего богослужения, когда исполнялись псалмы 148–150 с часто повторяющимися словами *laudare* «хвалить», *laus* «хвала» [Топорова: 2], несет на себе яркую печать личностного своеобразия Франциска. Наиболее интересными в контексте средневековой литературы представляются особенности изображения природы, вернее «творений» в Гимне. Отличительной чертой средневекового мироощущения является символическое восприятие мира во всех сферах жизни, особенно заметна символизация природы. «Природа виделась огромным хранилищем символов. Элементы различных природных классов – деревья в лесу символов» [Ле Гофф: 3]. Совсем иначе предстают четыре основных элемента в «Cantico del frate Sole». Первый биограф Франциска Фома Челанский писал в своей «Vita prima» о том, что святой «каким-то дивным, никому не доступным образом метко задевал внутреннюю, сердечную тайну любого творения» (29). Достаточно сравнить отрывок из пасхальной секвенции Адам из св. Виктора (ум. в 1192), автора знаменитого сопоставления Христа с плодом грецкого ореха, которого Mâle в «L'art religieux du XIIIe siècle» приводит как воплощение средневекового символизма, и соответствующие места из «Cantico di frate Sole», чтобы увидеть разницу между

эстетикой тождества, характерной для гимна Адама, и какой-то своей особенной эстетикой гимна Франциска:

Ignis volat mobilis	→	Fratre focu: bello, iocundo, robusto, forte
Et aer volabilis	→	fratre vento, aere et nubilo et sereno et onne tempo
Fluit aqua labilis	→	Sor' aqua: utile, umile, pretiosa, casta
Terra manet stabilis.	→	Sora nostra mater terra: la quale ne sustenta e governa, et produce diversi fructi con coloriti fiori et herba.

Адам описывает главные элементы как винтики мирового механизма, запущенного по программе обновления, лишь отражающей великое событие божественного мира. Франциск же словно видит, «как выходят они из божьего лона, словно дети из теплого дома» [Честертон: 4]. Умберто Эко пишет о склонности Средневековья «поддерживать мифопоэтическое мышление классической эпохи за счет разработки новых образов и отсылок, в согласии с христианским этосом», о стремлении «через новое восприятие сверхъестественного реанимировать то ощущение чудесного, которое было уже давно утрачено поздней античностью [Эко: 5]. Франциск, будучи мистиком, вовсе не чужд символического видения мира. Все «примеры» в «Fioretti» строятся на двухстороннем приеме: с одной стороны, одухотворяются материальные предметы (например, см. эпизод трапезы Франциска и брата Массея рядом с камнем у ручья, гл. 13), с другой – материализуются духовные явления (духовная любовь Клары и Франциска, превратившаяся в огонь в гл. 15, или плоды покаяния, нашедшие свою параллель в плодах виноградника в гл. 19). Но к гармоничному и целостному восприятию мира Франциск приходит, не просто воспользовавшись удобным эстетическим шаблоном: как пишет Честертон, «для святого радость жизни не причина веры, а ее плод».

Объяснение исключительности мировосприятия святого кроется в антиномичности его сознания. По словам Ле Гоффа, «животный мир чаще всего виделся как сфера зла». В «Послание к Римлянам» это объясняется как результат грехопадения человека: «вся тварь совокупно стенает и мучится донныне» (8, 22). Каждая тварь питает надежду, что «освобождена будет от рабства тлению в свободу славы детей Божьих». По словам Фомы Челанского, Франциску удалось свершить это освобождение, т. е. он, по сути, вернулся к тому восприятию мира, что было доступно человеку до грехопадения. Феличе Морети говорит о том, что «Франциск вернул дар речи творению, до этого долгое время остававшемуся в немоте» [Felice: 6]. Чтобы освободить мир от наложенного на него с первородным грехом проклятия, Франциск должен был пережить внутреннее перерождение и достичь уникального состояния духа. Л.П. Карсавин видит в некоторых поступках Франциска антиномичность и непоследовательность: «Франциск Ассизский любит природу, восхищается ее красотой в «Гимне брату солнцу», он жалеет и любит свое тело, бед-

ного «брата осла». И он же изнуряет свое тело чрезмерною, достигающей пределов гастрономии аскезой» [Карсавин: 7]. Г.К. Честертон считает эту антиномию единственным условием святости: «Естественную радость обретаешь лишь тогда, когда видишь в ней радость сверхъестественную. Он отчистил себя аскезой и увидел мир заново». Такого же мнения С.С. Аверинцев: «Если верно, что Франциск был одним из самых «человечных» святых, то человечен он был к разбойнику и волку, но не к себе самому» [Аверинцев: 8]. П.М. Бицилли говорит о «трагедии святости», которая «состоит в необходимости ни на миг не утрачивать соприкосновения с миром эмпирии, живя в то же время как бы на грани его и иного мира и духовно отделяясь от первого» [Бицилли: 9].

Мир в «Cantico del frate Sole» предстает Франциску таким, каким он мог видеться только до грехопадения – свободным и счастливым, а не стесненным от наложенного на него проклятия. Именно с Адамом сравнивает его итальянский поэт Джованни Пасколи: «Egli in queste laudi diventa come un Adamo» [Pascoli: 10]. Обращает на себя внимание обилие эпитетов, которыми Франциск сопровождает упоминаемые природные элементы. Он как будто видит их впервые и не может вдоволь насладиться тем, как они «хороши». Постоянная адъективация свидетельствует о «силе привязанности, которую святой питает к природе во всех ее проявлениях, воспетой с таким страстным выплеском любви» [Baldelli: 11].

Литература

- Бицилли П.М. Св.Франциск Ассизский и проблема Ренессанса // Избранное. София, 1993.
- Истоки францисканства. Movimento Francescano – Assisi. 1996.
- Карсавин Л.П. Основы средневековой религиозности в XII–XIII веках. СПб., 1997.
- Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург, 2007.
- Топорова А.В. Ранняя итальянская лирика. М., 2001.
- Честертон Г.К. Вечный человек / Святой Франциск Ассизский. М., 1991.
- Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб., 2003.
- Baldelli I. Il Cantico: problemi di lingua e di stile // Petrocchi G. Francesco d'Assisi. Gli scritti e la legenda. Milano, 1983.
- Felice M. Dal lududus alla laude. Edipuglia srl, 2007.
- Pascoli G. Il sentimento poetico nella poesia italiana antica e moderna // Salibra E. Voci in fuga: poeti italiani del primo Novecento. Srl, 2005.
- Petrocchi G. Francesco d'Assisi. Gli scritti e la legenda. Milano, 1983.

**Категории синергетики как основа формосодержательной специфики
«Аркадии» Т. Стоппарда****Мизко Оксана Александровна***Старший преподаватель, Дальневосточный государственный гуманитарный университет,
Хабаровск*

«Аркадия» была издана в Англии в 1993 г., переведена на русский язык в 1996 г. Стоппард, следуя своим правилам, вводит в текст пьесы помимо действующих персонажей (причем действующих в трех временных пластах: один день 1812 г., три дня 1809 г. и несколько дней из настоящего) так называемых «подразумеваемых» персонажей. К ним относятся лорд Байрон, миссис Чейтер, сэр Исаак Ньютон и оппонировавший ему математик Фурье, леди Каверли и лорд Крум, писатель Томас Лав Пикок (Павлини) и мистер Ланселот <Дар> Браун. Все эти персонажи волей автора взаимосвязаны и взаимодействуют в пространстве текста. Причем факт авторского всемогущества вовсе не скрывается: «...я пишу пьесы для того, чтобы высказать определенные мысли... Проще говоря, я безжалостно принуждаю моих героев говорить то, что хочется сказать мне». Такое заявление требует определенной смелости от писателя, т. к. манифестируемая нынче «смерть автора» требует как раз обратного. Играя с читателем, Стоппард попеременно предлагает несколько путей развития пьесы. Складывается впечатление, что мы гуляем по парку в готическом стиле и того, что нас ждет за поворотом, не знаем.

«Мы подбираем и, одновременно, роняем, мы – путники, которые должны удерживать весь свой скарб в руках. Выроним – подберут те, кто идет следом. Наш путь долог, а жизнь коротка. Мы умираем в дороге. И на этой дороге скапливается весь скарб человечества. Ничто не пропадает бесследно. Все потерянные пьесы Софокла обнаружатся – до последнего слова. Или будут написаны заново, на другом языке... Настанет час и для математических открытий, тех, которые лишь померещились гениям – сверкнули и скрылись во тьме веков» («Аркадия»).

Читателя не удивляют столь современные и близкие человеку XXI в. рассуждения, вложенные в уста домашнего учителя начала XIX в., т. к. автора не столько интересует, кто говорит, сколько, что он говорит, к чему отсылает и что предваряет своими словами. Насколько все в тексте взаимосвязано и подчинено определенному Порядку, становится понятно, лишь когда автор «открывает» свои карты. «Тройка, семерка, туз» – символ покоренной игры, где случайности нет места. «Пиковая дама» – видимо, персонифицированная случайность, не укладывающаяся в систему. Случайность и необходимость существуют в тексте, не исключая друг друга, как и Хаос с Порядком, которые организуют, определяют и композиционно структурируют пьесу Стоппарда. Ньютонская картина мира отводила Порядку основное место в на-

шей Вселенной. Современные исследования Хаоса как единицы характеристики Вселенной, которыми занимается синергетика, не позволяют безоговорочно принять принцип детерминизма.

Стоппард играет не только с читателями, но и со своими героями, выстраивая их в соответствии с их «порядочностью» и «беспорядочностью». А чтобы игра не показалась лишь вариантом поиска соответствий, автор усложняет задачу читателя. Во-первых, Хаос лежит в основе интрижек в поместье Сидли-парка: хозяйка влюблена в Байрона, в хозяйку влюблен Септимус, домашний учитель Томасины, та в свою очередь влюблена в него, а развязка наступает ночью у комнаты самой «беспорядочной» женщины, миссис Чейтер, влюбленной во все мужское население, кроме своего мужа, бездарного поэта и не менее бездарного дуэлянта. Наследники Крумов пытаются раскопать историю двухсотлетней давности, параллельно раскапывая свой парк, добываясь до истины путем упорядоченной систематизации имеющихся фактов. Итогом же становится хаос, беспорядочные любовные заигрывания мистера Солоуэя с Хлоей Каверли и Ханной Джарвис, Валентайна и Гаса Каверли с Ханной, мечтающей лишь том, чтобы все это никогда не кончалось и жизнь не стала пресной. Хаотичной выглядит и история с дуэлью Байрона. Он, по имеющимся у персонажей сведениям, гостил в Сидли-парке и вынужден был покинуть поместье после убийства своего соперника Эзры Чейтера. Пока профессор Солоуэй ищет доказательств этой безумной теории, читатель убежден, что все именно так и было. Затем, согласно всемогущей авторской воле, появляется неоспоримое доказательство обратного. Это лишь часть виртуозного применения Стоппардом синергетических оппозиций Хаоса и Порядка. Систему героев и эстетических категорий можно представить так:

Хаос	Порядок
романтизм	классицизм
готика	МКМ
Томасина Каверли	Септимус Ходж
Ричард Ноукс	Леди Крум
Ханна Джарвис	Бернард Солоуэй
Хлоя Каверли	Валентайн Каверли
Миссис Чейтер	Эзра Чейтер
Молния (черепаха)	Плавт (черепаха)
Байрон	Лорд Крум

Деталь, требующая особого внимания – это черепаха, символ «долгой жизни», олицетворяющая космический порядок и символизирующая мгновенное сотворение мира. Она единственная остается без изменений на протяжении всей пьесы, и никакие путешествия сквозь время ее не трогают ни внешне, ни внутренне. Смена ее имени (с Плавта в XIX в. на Молнию в XX в.) напрямую связана с представлением о теории относительности Эйнштейна.

Пытаясь постичь логику ньютоновского детерминизма, Томасина невольно ищет, что бы ему противопоставить, ибо принятие упорядоченности и неизменности, а также всеобщей обусловленности невозможно для юной влюбленной и, к тому же, гениальной девушки. Ее дальняя родственница в XX в. Хлоя Каверли заявит: «Вселенная детерминирована, Ньютон был прав; вернее, она пытается соответствовать его законам, но все время... буксует».

Итак, по Стоппарду, Порядок зиждется на Хаосе, без которого не способен на самоорганизацию и дальнейшее развитие.

**Географические представления в период зрелого средневековья
и их отражение в средневековых рыцарских романах
(на примере английского анонимного романа XIV в.
«Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь»)**

Морозова Мария Николаевна

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

Одной из наиболее ярких черт, характеризующих географические представления в средние века, был синтез античного наследия и христианской идеологии, в ходе которого постепенно формировалась цельная картина Земли. Труды античных авторов послужили фактографическим источником, и сведения, полученные из сочинений Ктесия Книдского, Мегасфена, Страбона, Плиния Старшего, в процессе усвоения, были переосмыслены и перетолкованы в духе новой идеологии.

Прежде чем перейти к описанию картины мира, сложившейся в сознании человека к XIII–XIV вв., необходимо сказать несколько слов о восприятии пространства в средние века. Одной из наиболее характерных черт является его замкнутость. Для людей того времени пространство четко делилось на привычный, знакомый и в известной мере дружественный им мир и на расположенный за его пределами враждебный мир, населенный самыми разными чудовищами. Представления о «своем» и «чужом» мире неизменно связаны с понятием центра, вокруг которого и было организовано пространство. Однако речь идет скорее не об одном единственном центре, но о множестве отдельных «точек», разбросанных на определенном расстоянии друг от друга. Подобная «точечная» структура пространства, характерная для средневековой картины мира, отражает, прежде всего, ту реальность, которая окружала человека. Отсутствие хорошо налаженных связей во многом объясняет изолированность и замкнутость отдельных поселений. Таким образом, Ойкумена сужалась до пределов известного из рассказов очевидцев мира, и знания о нем носили скорее утилитарный характер и имели мало общего с «ученой» картиной вселенной, сформировавшейся на основе различных источников географического знания.

Античные источники, разумеется, сыграли значительную роль в развитии «ученой» географии и в известной степени послужили фундаментом, положенным в основу средневекового образа мира. Несмотря на то, что география в средние века не являлась наукой в современном смысле слова, по мере появления все новых сочинений и накопления знаний о всеобщей картине мира становилась все более полной. Обыденное же знание, имевшее по преимуществу практическое значение, в отличие от знания научного, было доступно для всех слоев населения и передавалось из поколения в поколение по преимуществу в устной форме. Зачастую оно находило отражение и в самых разнообразных памятниках литературы как раннего, так и зрелого средневековья.

Рыцарский роман в этом отношении не стал исключением. Уже в первых произведениях цикла о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола отразились такие характерные для мировоззрения средневекового человека черты, как локализованность и «точечность» известного пространства. Сосредоточием рыцарского универсума является замок короля Артура – это своего рода центр мира, в который со всех концов света съезжаются благородные рыцари, и точка отсчета, из которой они отправляются на поиски приключений и куда с победой неизменно возвращаются в конце повествования. Однако за пределами владений Артура, локализованных на реальной географической карте, находится неизведанный мир, тот самый враждебный, «чужой» мир, которое воображением средневекового человека населяло чудовищами и волшебными существами.

Если обратиться к тексту любого средневекового романа, то можно сразу обратить внимание на то, что различные замки и города, через которые проезжает герой, редко имеют не только какой-либо аналог в пределах известного географического пространства, но даже и название. Чем более загадочно и таинственно ведет себя владелец (или владелица) замка, чем более поразительные чудеса поджидают рыцаря, тем меньше мы узнаем о его местонахождении.

В качестве примера мы хотели бы обратиться к английскому анонимному роману XIV в. «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», главному герою которого, сэру Гавейну, предстоит одолеть в поединке загадочного Зеленого Рыцаря, наделенного необычной для простого смертного силой и умениями. Племянник короля Артура принимает его вызов, наносит свой удар и, по условиям поединка, ровно через год и один день, должен найти Зеленого Рыцаря, чтобы закончить поединок. Однако на вопрос Гавейна, где же ему искать своего противника, тот отвечает, что его прозвали рыцарем Зеленой Часовни, и именно у Зеленой Часовни он будет ждать Гавейна в указанный срок. Таким образом, отправляясь в путь, главный герой знает о своей конечной цели довольно немного. Таинственная Зеленая Часовня никак не локализована на географической карте, она располагается за пределами известного мира. Интересно, что при этом анонимный

автор подробно описывает, через какие земли проезжал рыцарь в поисках своей цели. Он упоминает и Южный Уэльс, и Англсейские острова, и Уирральский край (совр. графство Чешир на границе Англии и Северного Уэльса). Но как только Гавейн оказывается во владениях Зеленого Рыцаря, ни одного географического названия больше не встречается: герой вступил во враждебный, чуждый рыцарству мир, никак не локализованный по отношению к миру реальному.

Следует отметить, что географическая идентификация была все же не столь точной в романах XII–XIII вв. И в этом отношении автор «Сэра Гавейна», соотнося местность, по которой проезжал герой, с реально существующими местами, во многом проявил себя как новатор. Но, в конце концов, Гавейн все же попадает в традиционный сказочный мир, где его на каждом шагу подстерегает опасность. И чем дальше он углубляется в волшебный лес, окружающий замок Зеленого Рыцаря, тем более неуютно и неуверенно он себя чувствует. И все же в английском романе пространство не просто членится на две части: с одной стороны, можно противопоставить реальную топонимику и мир сказки, постепенно вытесняемый из рыцарского романа. С другой, куртуазный мир, локализованный вокруг замка Артура, противопоставлен миру эпическому – владениям Зеленого Рыцаря. Хотя и эта часть пространства не однородна: Зеленый Рыцарь предстает перед героем в двух ипостасях: сначала, как предупредительный и гостеприимный хозяин, сэр Бертилак, затем – как противник и судья. И двор Бертилака, несмотря на определенную близость куртуазному миру, оказывается до известной степени противопоставленным двору короля Артура, гораздо более обособленному от дикой природы и эпического «чужого» мира.

Итак, в романе «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь» пространство предстает гораздо менее однородным, а, с другой стороны, в большей степени связанным с географическими данными, чем это было характерно для жанра рыцарского романа. Таким образом, проблематика произведения приобретает дополнительную глубину, и его автор может по праву считаться новатором по отношению ко всей предшествующей традиции.

Поэтика сюжета в произведении Чарльза Брокдена Брауна «Сомнамбулизм»

Муха Анна Николаевна

Студентка Кубанского государственного университета, Краснодар

Творчество Чарльза Брокдена Брауна (Charles Brockden Brown, 1771–1810) пришлось на самый ранний этап формирования романтического направления в литературе США, хронологически совпавший с рубежом XVIII–XIX столетий, а с точки зрения эстетики представлявший собой очень противоречивое явление, в котором верность идеалам Века Разу-

ма странным образом уживалась с увлечением европейской готикой и иррационализмом.

Анализ литературоведческих материалов позволяет говорить о резком всплеске интереса к творчеству Ч.Б. Брауна с середины 1960-х гг. – именно тогда началась интенсивная работа по пересмотру «канонов» и обновлению концепций американской литературной истории. Сегодня исследователи практически единодушно признают за Брауном право называться предтечей таких всемирно известных художников как Э. По, Н. Готорн, Г. Мелвилл, Г. Джеймс, У. Фолкнер. Но главным открытием можно считать поразительную близость произведений Брауна проблемам, занимающим сегодняшних читателей – «его романы и в наши дни можно читать, не извиняясь» [Seelye: 168].

Наиболее значительные достижения Брауна-художника связывают с жанром романа, чаще – с особой его разновидностью, известной как готический роман (*gothic romance*). О работе писателя с малыми формами, в частности, с рассказом, научной информации пока не накоплено. Не прочитанным остается и рассказ «Сомнамбулизм» (*Somnambulism*, 1805), что и послужило основанием для избрания его в качестве материала для исследования поэтического искусства Брауна, в частности, искусства изложения событий.

Обращение к принципам теоретической и, частично, исторической поэтики, систематизированным в трудах ряда ученых (В.Е. Хализева, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпы, С.Н. Бройтмана), позволило провести анализ сюжетной структуры «Сомнамбулизма» и предложить интерпретацию произведения, которое по драматизму событий и глубине психологической коллизии не уступает роману, но которое сам автор назвал всего лишь «фрагментом», явно вкладывая в этот подзаголовок скрытый и очень важный смысл.

В ходе анализа выявилось искусное использование Брауном сразу нескольких стереотипных сюжетов – мелодрамы, готики, сенсационной истории, детектива – все это ради создания поистине трагического сюжета раздвоения сознания и разрушения личности. Усложнение сюжета происходит за счет совмещения в одном лице рассказчика и героя и смешения в сознании рассказчика реально свершающихся событий с событиями сна. Прояснению же подтекста сенсационного / готического / детективного сюжета способствует композиция – включение в текст рассказа газетного репортажа, рационально обосновавшего страшные сновидения героя и странности его поведения. Однако открывшаяся читателям тайна рассказчика – тайна «сумеречных состояний человеческого духа», «бездна» его подсознания – самому герою Брауна так и остается недоступна. Именно здесь и заключена самая печальная истина, как понимал ее Браун, тонкий аналитик «психологии зла» (А.Н. Николокин), представивший прекрасно

образованного молодого человека жертвой жестокой схватки между божественным и дьявольским.

Наполненный тончайшими смыслами сюжет рассказа «Сомнамбулизм» дает основания назвать этот «фрагмент» замечательным образцом психологической прозы в американской литературе и подтвердить наблюдение В.Л. Паррингтона, отметившего, что, несмотря на сильное воздействие на раннюю американскую прозу английской романтической школы, Ч.Б. Браун сумел не поддаться всеобщему увлечению «сенсационно-плутовской стихией» [Паррингтон: 223]. Но и рационализм Просвещения уже не дарил писателю надежд. Чарльз Брокден Браун приходит к ошеломляющему выводу: человек не властен над самим собой! «Печально и унижительно положение человека», – говорит он в одном из своих романов, – «его собственными руками создаются те несчастья и ошибки, в которых он обречен пребывать вечно».

Литература

Паррингтон В.Л. Чарльз Брокден Браун и влияние Годвина // Основные течения американской мысли: В 3 т. М., 1962. Т. II. С. 217–223.

Seelye J. Charles Brockden Brown and Early American Fiction // Columbia Literary History of the United States. 1988. P. 168–186.

Безумие действительное и профессиональное (шут в «Короле Лире» У. Шекспира, Кларин в «Жизнь есть сон» П. Кальдерона, Томас Родаха в «Лиценциате Видриера» М. Сервантеса)

Новикова Юлия Анатольевна

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

Мотив безумия – действительного или ложного – один из интереснейших в мировой литературе. В разные времена к нему обращались авторы от Еврипида до Шекспира, от Боккаччо до Р.У. Стивенсона. С данным мотивом тесно связан феномен шута – человека, получившего фактически официальное разрешение быть безумцем (здесь как раз идет речь о безумии профессиональном, должностном).

В эпоху Ренессанса возникает и развивается гуманистическая идея тождества глупца и мудреца. При переходе к барокко, для которого было характерно сопоставление на первый взгляд несочетаемых образов, эта идея получает свое дальнейшее развитие – но в другом освещении.

Мотив ложного и действительного, «должностного» и медицинского безумия находит свое воплощение в произведениях авторов Возрождения Шекспира и Сервантеса и драматурга эпохи барокко Педро Кальдерона.

Традиция держать при себе природного дурачка или карлика относится еще ко временам римских императоров (можно сравнить с обычаем дам позднейших времен держать при себе обезьянок). Чем уродливее был такой слуга, тем дороже он стоил, тем больше ценился. Во времена Шекспира к подобным безумным относились со смесью благоговейного

страха, презрения и жалости. Такой противоречивый взгляд на юродство дарил шуту необычную привилегию: быть вне социальной иерархии и «истину царям с улыбкой говорить». У Шекспира шут – остроумец и мудрец.

Испанская шутовская традиция несколько отличается от английской: шут также служит для развлечения господина, однако испанский *грасьосо*, в отличие от английского шута, должен был воспевать господина и его соратников, поэтому шутовская традиция Испании тесно связана с придворной поэзией. Устраивались целые состязания поэтов-шутов, в произведениях которых высмеивался противник государя – с должным остроумием и искусством – и прославлялся господин. Кроме того, испанский шут обладал своеобразной психотерапевтической функцией: в XV–XVI вв. бытовало мнение, что от меланхолии, главной болезни монархов, лучше всего излечивал тот лекарь, который приносил развлечение в качестве целебного снадобья. В любом случае, шут – это верный слуга, в обязанности которого, в первую очередь, входило увеселение патрона.

Шут короля Лира, несомненно, выполняет эту функцию, он должен бы увеселять – но в его веселье, его шутках слишком много «недуряцкого». Имея привилегию говорить то, что он думает, лировский дурак пользуется ею не без удовольствия. Со злой иронией он говорит королю о его ошибках, не считая возможным утаивать свое мнение в любой ситуации. Заставляя «переплетаться» мотивы глупости и ума, шут, с одной стороны, подчеркивает, что его и следует считать глупцом, а с другой, словно переворачивая действие трагедии с ног на голову, выставляет глупцами всех остальных.

В противоположность Кларину, герою «Жизнь есть сон», шут короля Лира привносит в действие пьесы необходимую зеркальность: пока в уме Лир, шут безумен, но едва король теряет рассудок и появляется притворяющийся бесноватым Эдгар, в присутствии дурака больше нет смысла. Этим, вероятно, объясняется внезапное исчезновение шута после сцены в степи (следует также помнить о том, что шута и Корделию мог играть один актер).

Кларин, шут Росауры и шут всеобщий, в драме «Жизнь есть сон» играет роль схожую, но по своей функции прямо противоположную. Во-первых, Кларин олицетворяет комический аспект трагедии, служит для снижения пафоса, осмеяния. Возникают параллели между Клариним и Росаурой, Клариним и Сехисмундо, Клариним и Басилио.

Интересно, что *грасьосо* в трагедии представляет собой своеобразную квинтэссенцию хаоса. Искусству барокко было присуще убеждение, что мир неупорядочен, хаотичен лишь на взгляд неостроумного человека, остроумец же наоборот – способен увидеть Божественное провидение, проявление упорядоченности. Кларин сопровождает своих господ, пока те находятся в положении им несвойственном – Росаура в муж-

ском платье, Сехисмундо якобы во сне. Кларин словно бы подчеркивает абсурдность положений героев – и гибнет, как только восстанавливается должный порядок вещей: его несуразность теперь неуместна. Как и лировский шут, не неся никакой сюжетной нагрузки, Кларин – лишь отражение «кривой» ситуации, ее удвоение.

Лицензиат Видриера, на первый взгляд, не вписывается в ряд шутов, однако его роднит с Кларинем и лировским шутом положение дурака, которому все позволено. Более того, сошедший с ума стеклянный лицензиат куда интереснее людям, его окружающим, чем оправившийся от безумия Томас Родаха. Взгляд со стороны, искаженный взгляд на мир, на поверку оказывающийся истинным, укладывается в ренессансное представление об амбивалентности глупости и мудрости. Видриеру безумного слушать куда как интереснее, чем разумного Родаху. Отметим также, что Видриера – своеобразно развернутый во времени и пространстве образ шута, сочетающего в себе глупость и ум: мы видим медицински нормального Родаху, затем безумца Видриеру и вновь «поскучневшего» Родаху.

Как писал Мишель Фуко, «истина безумия неотделима от торжества разума – ибо истина безумия в том, чтобы, пребывая внутри разума, стать одним из его ликов, одной из его сил и как бы некоей мгновенной потребностью, благодаря которой он обретает еще большую уверенность в себе» [Фуко] На примере трех персонажей произведений, написанных на стыке позднего Возрождения и барокко мы видим доказательство этих слов, ибо, как это ни парадоксально, наиболее правильное, объективное суждение о мире мы получаем из уст людей безумных – ложно или действительно.

Литература

Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997.

Жан Расин и Пор-Руайяль

Радкевич Анна Валерьевна

Аспирантка Нижегородского государственного лингвистического университета

им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород

В биографии гениального французского драматурга Ж. Расина монастырь Пор-Руайяль занимает особое место. Исследователи творчества Расина говорят о нем преимущественно как об авторе особого типа трагедии, оказавшей влияние на европейскую литературу. В исследовании творчества Расина-драматурга не обойдено вниманием и то влияние, которое оказала на него католическая доктрина Пор-Руайяль. Однако среди многочисленных связей Расина с монастырем и его духовными наставниками, один из аспектов остался почти не изученным. Это интерес Расина к истории обители.

Ученические годы Ж. Расина прошли в стенах монастыря. Отъезд 19-летнего Расина в Париж, знакомство с актерами и драматургами, успех литературных опытов определили его судьбу и надолго отделили от наставников Пор-Руайяля. Последующий успех трагедий «Андромаха», «Британик», «Береника» и других пьес открыл французскому зрителю тот новый тип трагедии, который получил наивысшее выражение в трагедии 1677 г. «Федра».

Однако инсценированный врагами Расина провал «Федры» вынуждает глубоко обиженного драматурга покинуть театр. Охлажденный невниманием публики, Расин мысленно возвращается к Пор-Руайялю. На фоне раздумий о жизни и смерти, а также вины за «самое постыдное событие моей жизни» (*l'endroit le plus honteux de ma vie*) [Racine: 62] – разрыв отношений с Пор-Руайялем – побуждают Расина к написанию в 1697 г. «Краткой истории Пор-Руайяля» (*Abregée de l'histoire de Port-Royal*).

«Краткая история Пор-Руайяля» стала своеобразным переосмыслением трагедий Расина, синтезом его драматического искусства и задачи, поставленной Расином-историографом. Объектом повествования становится не выдающаяся личность, а обитель, являющаяся примером уникальных духовных традиций. В драматической «Истории» Расина Пор-Руайяль представлен не просто как один из многочисленных женских монастырей той эпохи, но священный чертог, благодаря духовному посредничеству которого Бог приходит в мир [Racine: 316].

Пор-Руайяль для Расина – одно из самых неоднозначных явлений жизни Франции XVII в. Принципы духовной школы Пор-Руайяля, основанной на правиле Св. Бенедикта и суровом учении Бл. Августина, послужили началом религиозной реформы во Франции. Однако эти же духовные традиции сыграли в судьбе монастыря, обвиненного в «янесинетской ереси» и искажении учения Св. Августина роковую роль. Известность Пор-Руайялю принесла не только религиозная деятельность, но и образовавшееся вокруг монастыря общество, состоящее из высокопоставленных юристов (семейные кланы Арно и Марион) и представителей высшей знати. Благодаря связям семьи Арно, Пор-Руайяль становится одним из лучших образовательных центров Франции («Маленькие школы»), во многом определившем судьбу своих воспитанников. Мотивы греха и благодати, тема обреченности человека, лишенного Божественной милости, явились основой поэтики не только трагедии [Lanson: 550] Ж. Расина, но и определили основную идею его художественного наследия.

Обращаясь к «истории», Расин, с одной стороны, следует традиционному для XVII в. пониманию этого жанра, цель которого – воспроизведение динамического процесса, складывающегося из последовательно сменяющих друг друга фактов, каждый из которых имеет свою причину и следствие [Cuenin: 141]. Характер изображался через совокупность

«событий», составляющих историческое целое благодаря причинно-следственным связям. Однако главным действующим лицом в «Краткой истории» становится не человек, а сам «всемогущий создатель» (*Le Dieu tout-puissant*) [Marin: 381]. Божественная воля является истоком и первопричиной всякого события. Ряд исторических фактов, человеческие решения и поступки на страницах «Краткой истории» представляются автором как опосредованное проявление воли Создателя. Так, юная Анжелика Арно становится настоятельницей благодаря помощи свыше. В преследовании Антуана Арно Людовиком XIV и гонениях, обрушившихся на Пор-Руайяль в последние годы его существования, также виден промысел Божий.

Все события, о которых повествует «Краткая история» обладают двойной природой – Божественной (порождающей) и человеческой (воплощающей в факт). Изменение природы «события» влечет за собой трансформацию механизма причинно-следственных связей. В отличие от «мирской истории» (*une histoire profane*), каждое явление, описываемое Расином, обладает противоречивой природой [Marin: 381].

Именно через эти противоречия проявляется божественная воля, дарующая не только благодать, но и тяжелейшие испытания. Под Божественным оком мимолетная встреча может стать судьбоносной. Речь случайного путника – определить жизненный путь матери Анжелики, образ духовно обновленного монастыря, «как самые святые явления» (*les plus saintes choses*) вызвать восхищение или жестокое осуждение [Racine: 316]. Драматическая история Пор-Руайяля показывает сложность событийного процесса, направляемого, помимо желаний и страстей, сверхчеловеческой волей.

То внимание, которое Расин уделяет незримому присутствию создателя, определяет основную идею «Краткой истории» – драматизм отношений человека-христианина и Бога. Именно так представлена жизнь и трагическая христианская судьба матери Анжелики [Marin: 383]. Время процветания обители, и все учащающиеся жестокие гонения, обусловленные невмешательством божественной справедливости стали для матери-настоятельницы знаком «священного милосердия Божьего» (*le miséricorde de Dieu*) [Racine: 346], проявляющегося как в удаче, так и в трудностях. Преследование официальной власти и обвинения в яansenистской ереси поставили под угрозу само существование монастыря. Ответом послушников стало молчание, молитва и упование на божественную справедливость.

При всем различии образов одаренной благодатью Матери Анжелики и «покинутой Богом» (*l'abandon de l'homme par Dieu*) [Marin: 384] Федры «Краткая история Пор-Руайяля» заставляет обратиться к расиновскому театральному наследию, сопоставить трагедию погибающей

души («Адромаха», «Британик», «Федра») с драматической судьбой христианина, которому Провидение посылает испытания.

Проблематика отношений «Бог-человек», заявленная в «Краткой истории» не только делает Расина новатором в историческом жанре, но занимает центральное место в его драматической системе, объединив ее в целое.

Литература

Cuenin M., Zuber R. Histoire de la littérature française. Le classicisme. Paris, 1998.

Lanson G. Histoire de la littérature française. Paris, 1912.

Marin L. Pascal et Por-Royal // Le tombeau de la représentation tragique – Notes sur Racine historien du roi et de Port-Royal. Paris, 1997. P. 381–384.

Racine J. Abregée de l'histoire de Port-Royal // Oeuvres complètes / Préface de Pierre Clarac. Paris, 1999.

Racine L. Mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean Racine // Oeuvres complètes. Paris, 1999.

Роман Джулиана Барнса «История мира в 10 ½ главах»: сюжет, жанр и нравственная философия автора

Радченко Дмитрий Анатольевич

Аспирант Кубанского государственного университета, Краснодар

Роман Джулиана Барнса «История мира в 10 ½ главах», написанный в 1989 г., занимает в творчестве английского писателя особое место. Судя по тиражам и числу критических откликов, это самый читаемый текст Джулиана Барнса. Обращение к библейскому сюжету и особый тип инверсии священного повествования указывают на особый статус «Истории мира...» как произведения, смысл которого проясняется в контакте и конфликте с христианским первоисточником. В ключевых главах романа авторское «Я» преодолевает условность художественного дискурса и стремится к философско-публицистической речи, что позволяет оценить нравственную позицию писателя. Само название текста («История мира...») позволяет сделать вывод о стремлении автора к целостности повествования, несмотря на внешнюю фрагментарность и определенную обособленность отдельных глав. Именно в «Истории мира...» мы встречаемся с парадоксальным для постмодернизма феноменом: корректирующая ирония и критическое отношение к метарассказам свидетельствуют не только о полемическом отношении к традиции, но и о феномене новой дидактики.

«Джулиан Барнс в первой главе романа “История мира в 10 ½ главах” подвергает блестящей сатире иудейско-христианское понимание Бога. В последующих главах проявление других форм религиозного энтузиазма и фанатизма прослеживается со времен Средневековья до ближайшего будущего. Дж. Барнс показывает, как, испытывая потребность в объяснении окружающего мира, мы ищем ответы на свои вопросы в религиозном откровении... Отсутствие Бога является фактом жизни современной Британии», – пишет К. Хьюитт, подчеркивая значение романа для

современной британской литературы. «Ритм повествования в современном английском романе отнюдь не двадцатого века. Его корни надо искать в викторианской эпохе, золотом веке Британии, где-нибудь у Томаса Харди и дальше к Джейн Остин. В двадцатом веке последним большим писателем считался Грэм Грин с его антиномией добра и зла, проблемами веры (начисто отсутствующими у нынешних авторов) и трагической иронией усталого человека в неразрешимой ситуации. Герой вызывал сочувствие, поскольку не мог решить, как надо жить. Современный герой сочувствия не вызывает, поскольку ирония осталась, а трагедия исчезла. А про жизнь автор знает только, как не надо», – пишет Е. Касаткина, размышляя о характере современной английской литературы. Именно в этом контексте мы и определяем своеобразие романа «История мира в 10 ½ главах».

Относительная независимость глав романа Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах», заданная фрагментарность повествования не препятствуют оформлению сюжетного единства, жанровой модели («роман в новеллах»), восходящей к книге Д. Боккаччо «Декамерон».

Анализ сюжетно-композиционной организации «Истории мира в 10 ½ главах», взаимодействия первой и последних глав позволяет сделать вывод о сюжетной доминанте текста – о движении из «ада» (глава «Безбилетник») в «рай» (глава «Сон»), причем образы классических для духовной культуры пространств подвергаются деконструкции. «Божественная Комедия» (модель повествования Данте) оборачивается «божественной комедией» с акцентом на гротескном, фарсовом характере отношения человека с Богом.

Нарративная структура романа отмечена усилением авторского присутствия: повествователь, погруженный в сюжет (например, червь из главы «Безбилетник») часто уступает место субъекту философско-публицистической речи (например, «Интермедия»), который становится главным интерпретатором воссоздаваемых историй.

Концепция личности в «Истории мира...» исключает героизацию человека, включение его в трагический контекст. Герои Барнса лишены романтического ореола, их судьба – нравственная относительность, не допускающая возникновения пафосного отношения читателя к событиям, происходящим в текстах.

Нравственная философия автора – в деконструкции внешних знаков (метаисторий), способных увлечь человека опасными абстракциями, в противостоянии «тоталитарному сюжету», который оформляется уже в первой главе романа (парафраза истории о всемирном потопе). «Всемирной истории» (безжалостной рационализации жизни) противопоставляется любовь – не религиозное чувство, а особая стихия, соединяющая мужчину и женщину, которая позволяет приобщиться к «правде», освободиться от гнета «истории».

Литература

Касаткина Е. John Bull вздремнул, или «Fin de siècle» по-английски. Британская литература 90-х годов // Новый Мир. 2000. № 8.

Хьюитт К. Современный английский роман в контексте культуры. Комментарий как форма преподавания / Пер. Н. Эйдельмана // Вопросы литературы. 2007. № 5.

Диего де Торрес Вильяроэль: автобиография в поисках романа***Серебренников Артем Владимович***

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

Одним из важнейших явлений, характеризующих XVIII в. как литературную эпоху, является стремительное развитие жанра романа, прежде всего в литературах Англии и Франции. При этом как английский, так и французские романисты в качестве образца использовали высшие достижения испанской прозы XVI–XVII вв. – «Дон Кихот» Сервантеса и традицию плутовского романа. Но в самой Испании, в начале века Просвещения оттесненной на политические и культурные задворки Европы, жанр не получил достойного развития. Начиная с 1960-х гг., когда испанская литература XVIII в. стала объектом систематического изучения, ведутся споры о том, какие образцы прозы указанного периода можно причислить к жанру. Одним из обычно выдвигаемых «кандидатов» является автобиографическое сочинение «Жизнь, происхождение, рождение, воспитание и похождения доктора дона Диего де Торреса-и-Вильяроэля» (*Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres y Villarroel*).

Его автор был одной из примечательнейших персоналий эпохи. Диего де Торрес Вильяроэль (1694–1770), сын книгопродавца из Саламанки, был одним из образованнейших людей Испании, едва ли не единственным математиком в стране, университетским профессором, ближе к концу жизни – окруженным большим почетом священником. При этом он отвергал открытия Коперника и Ньютона, увлеченно занимался астрологией и нумерологией, публикуя популярнейшие в свое время памфлеты, сочетавшие серьезные по тону прогнозы и предсказания с насмешливой сатирой на тогдашние нравы, на два года изгонялся из страны за некое не вполне ясное преступление. Вильяроэль оставил после себя немалое наследие, первое место среди которого единодушно отводится его жизнеописанию, впервые опубликованному в 1743 г. и неоднократно переиздававшемуся и дополнявшемуся при жизни автора. Произведение сложной жанровой природы, «Жизнь» Вильяроэля вызвало длительную полемику, которая, утратив прежнюю остроту, не может считаться полностью завершенной.

Одна из главных причин этой полемики – своеобразие эстетических взглядов автора и его положения в истории испанской литературы. Вильяроэль никогда не скрывал своего преклонения перед словесностью Золотого века и особенно перед творчеством великого сатирика

Франсиско Кеведо. Как в прозе, так в стихах он старательно ориентировался на классика испанской барочной прозы; в ряде его сочинений Кеведо выведен в качестве персонажа, с которым автор беседует о недостатках современной ему жизни. Прежде всего Вильяроэля привлекало сатирическое мастерство Кеведо, гротескное изображение человеческих пороков, совмещенное с наглядно иллюстрирующими их «картинами нравов». Если учесть, что беспокойная жизнь самого Вильяроэля делала его похожим на героя барочного плутовского романа, то понятным становится восприятие его как последнего прозаика испанского барокко и весьма распространенное в XIX – первой половине XX в. включение «Жизни» в пикарескную традицию. Один из крупнейших исследователей Золотова века Анхель Вальбуэна Прат считал произведение Вильяроэля последним образцом плутовского романа в испанской литературе. Позднее американский испанист Рассел Себолд, один из «первооткрывателей» испанского XVIII в., долго и успешно полемизировал с этой точкой зрения, найдя множество сторонников. С его точки зрения, «Жизнь» никак не может являться плутовским романом, так как представляет собой автобиографию не вымышленного лица (как, например, «Жизнь Ласарильо с берегов Тормеса» или «Гусман де Альфараче»), а реального.

Слабые места обеих теорий связаны с крайней неопределенностью понятий «плутовский роман» и «автобиография», с размытостью канон и критериев жанра, с частой зыбкостью границы между «литературой факта» (non-fiction) и «литературой художественного вымысла» (fiction). Следует учесть, что автобиографичность была заложена в плутовском романе с самого его возникновения, а представление об автобиографии как об особом жанре литературы сложилось только в начале XIX в. благодаря развитию романтизма с его обостренным вниманием к творческой индивидуальности. Вопрос о жанре «Жизни» Торреса Вильяроэля не имеет однозначного решения хотя бы потому, что испанская эстетика XVIII в. практически не регламентировала прозу, ставя во главу угла не столько форму, сколько содержание – которое, по убеждению критиков и читателей, должно было служить нравственному усовершенствованию человека и изобличению пороков, неразумия и заблуждений. Вильяроэль постоянно балансирует на грани факта и вымысла, то сообщая вполне достоверные сведения из своей жизни, то представляя их в гротескно-преувеличенном виде, чтобы усилить их нравственное воздействие. Он постоянно описывает свою жизнь в намеренно ироническом тоне, вступает в диалог с читателем, одновременно убеждая его в пагубности порока и предлагая самому судить о нравственной оценке описанного.

**Трансформация жизненного материала в «цикле Альбертины»
Марселя Пруста: Альбертина и Альфред Агостинелли****Субботина Галина Александровна***Аспирантка, Университет Шарля де Голля, Лилль, Франция*

Общепринятым в современной науке является мнение о том, что Альфред Агостинелли (1888–1914) являлся основным прототипом Альбертины, возлюбленной главного героя романа Марселя Пруста (1871–1922) «В поисках утраченного времени» (1913–1927). Однако подробного анализа трансформаций, которые произошли с историей взаимоотношений Агостинелли и Пруста при их «переносе» в роман, не проводилось. Хотелось бы проследить основные направления изменения биографического материала в «цикле Альбертины».

Анализ мотивов, составляющих основу цикла Альбертины, показывает, что реальные источники событий, описанных Марселем Прустом очень многообразны. В числе возможных прототипов Альбертины наряду с Альфредом Агостинелли исследователи называют Рейнальдо Ана, Люсьена Доде, Антуана Бибеско и Бертрана Фенелона – все эти светские молодые парижане не оставляли Пруста равнодушным. Рядом с этими блестящими молодыми людьми можно назвать и секретарей Пруста – Анри Роша, Альбера Намьяса, а также детские и юношеские увлечения писателя (Робер Дрейфюс, Даниэль Алеви, Жак Бизе, Мари Бенардаки). Отдельно может быть изучен вопрос об автобиографических источниках образа Альбертины, о сходстве судьбы Альбертины и судьбы самого Марселя Пруста. Таким образом, в первую очередь перед исследователем встает вопрос об отделении влияния Агостинелли от влияния других реальных лиц из жизни Пруста.

Агостинелли входит в художественный мир творчества Марселя Пруста постепенно. Пруст впервые упоминает Агостинелли в своей статье «Впечатления от поездок в автомобиле» (1907) вскоре после первой встречи писателя и молодого шофера в курортном городке Кабург в Нормандии. Однако основной «вклад» Агостинелли связан с рождением образа Альбертины. Эта героиня появляется в черновиках Пруста в 1913 г., когда страсть писателя к Агостинелли была в разгаре.

Анализ показывает, что основным, что позаимствовал Пруст из истории взаимоотношений с Агостинелли является структура событий, которые при их художественной трансформации приобретают большую логичность, стройность, и концентрированность: то, что в жизни заняло 8 лет (1907–1914) в романе имеет протяженность в пять лет (1897–1902). К основным этапам, используемым Прустом можно отнести: знакомство на морском курорте, развитие курортного романа в Париже, приступы ревности, стремление превратить возлюбленную в «заключенную», побег возлюбленной, ее неожиданная смерть во время несчастного случая. Эти этапы напомина-

ют знакомство с Агостинелли в Кабурге, приезд Агостинелли в Париж к Прусту после потери им работы шофера, жизнь Агостинелли в квартире Пруста, побег Агостинелли от писателя, его гибель во время полета на самолете. При этом сдвинута на 10 лет в прошлое по сравнению с реальными событиями вся история любви главного героя романа.

Необходимо отметить, что автобиографический материал, используемый Прустом при создании своего романа не остается неизменным. Пруст неизбежно должен был использовать различные источники в разные периоды работы над романом в силу того, что его собственный жизненный опыт постоянно менялся. В период начала работы над произведением (1908 г.) Пруст использует по преимуществу автобиографический материал более ранний, чем смерть его матери в 1905 г. В период работы над циклом Альбертины (начиная с 1913 г.) Пруст анализирует события, произошедшие после смерти Мадам Пруст. В последнем томе романа, носящем имя «Обретенное время», писатель добавляет в повествование свои впечатления от событий Первой мировой войны.

Аналогичная многосоставность присутствует и в образе Альбертины. Нам представляется возможным выделить в этом персонаже «следы» нескольких временных пластов жизни писателя.

Так, бальбекский период романа, описывающий знакомство с Альбертиной и с ее подругами, сильно зависит от детских впечатлений Пруста: отсюда многочисленные игры и шалости девушек. К не связанным с Агостинелли мотивам может быть отнесена и дружба Альбертины и Андре. Эта подруга, с одной стороны, вызывает интерес повествователя, который некоторое время даже влюблен в нее, а с другой стороны, вызывает ревность главного героя романа, поскольку она очень близка к Альбертине. Подобный сюжет присутствует уже в раннем сборнике новелл Пруста «Утехи и дни» (1896).

Период второго путешествия главного героя в Бальбек, а также история побега и гибели Альбертины кажутся написанными под самым большим влиянием Агостинелли. Так, например, именно в это время повествователь предпринимает многочисленные поездки с Альбертиной на автомобиле, что напоминает о профессии Агостинелли-шофера.

А вот период «заключения» Альбертины имеет явные связи с другим секретарем Пруста – Анри Роша, роман с которым продолжался в 1918–1921 гг. во время активной работы писателя над частью «Узница» (Prisonnière). Именно Роша прожил с Прустом под одной крышей долгое время, именно он вызывал скуку и усталость писателя, что нашло отражение в романе. Таким образом, впечатления более свежие, а значит, более интенсивные сильно изменили содержание заключительных частей произведения.

Изменение возраста, пола и социального статуса участников событий – Агостинелли-шофер превращается в молодую девушку-сироту, живущую у своей богатой тетки – не оставляют большого сходства ме-

жду этим прототипом и героиней в характере, внешности, поведении. Если события из истории взаимоотношений Пруста и Агостинелли легко узнаваемы, то сам образ Альбертины значительно трансформирован писателем по сравнению с его основным прототипом за счет использования другого жизненного материала и творческого воображения.

Гуманистическая этика Эриха Фромма и творчество Маргарет Дрэбл 1960-х гг.: проблема свободы

Филимонова Татьяна Владимировна

Аспирантка Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена,

Санкт-Петербург

Анализ раннего творчества Маргарет Дрэбл в свете гуманистической этики Эриха Фромма позволяет раскрыть важные стороны проблемы свободы и идентичности женщины во второй половине XX в.

Дрэбл в своих произведениях рассматривает трудности положения женщины в современном мире, стремится передать нравственные основы человеческого характера и чувства. Все это становится предметом размышлений и Эриха Фромма, который в своих работах акцентирует внимание на «проблеме этических норм и ценностей, ведущих к реализации человеком своего Я и своих возможностей» [Фромм: 306]. Фромм считает, что истоки нравственности следует искать в человеческой свободе. Но свобода, по мысли исследователя, – сложный феномен; она является, «мерой ответственности» [Фромм: 108] человека.

Современные общественные связи, как определяет ученый, ориентированы во многом на рыночные отношения между людьми, которые определяют место человека в жизни и степень его уверенности в себе. Отсюда его постоянная внутренняя потребность в подтверждении своей самооценки со стороны других людей. Ценность человека определяется не его человеческими качествами, а успехом в постоянно меняющихся условиях рыночной конкуренции. Этот аспект находит подтверждение в художественной литературе второй половины XX в., которая естественным образом отражает социально-экономическое состояние современности. Например, такая концепция действительности отражена в творчестве Маргарет Дрэбл.

Героини ранних произведений романистки – молодые англичанки, стремящиеся найти себя и свое истинное Я в современных условиях «рыночных ценностей» жизни. Эмма Эванс, героиня романа «Один летний сезон», не удовлетворена положением домохозяйки, заботливой хранительницы домашнего очага, матери двоих малолетних детей. Она ориентирована на реализацию себя в общественной жизни, на одобрение со стороны окружающих. Эмма постоянно подчеркивает, что быть матерью немодно, обременительно, и у многих вызывает только чувство осуждения.

В работах Фромма отмечается, что стремление современного человека черпать чувство своей идентичности не в самом себе и в своих силах, а во мнении других о себе, приводит к свободе человека «от всякой индивидуальности» [Фромм: 385], делает его жизнь бессодержательной и лишённой смысла существования. Напротив, утверждает учёный, жизнь каждого человека должна быть ориентирована на плодотворность, то есть на использование человеком своих сил и реализацию заложенных в человеке возможностей. Под использованием своих сил и возможностей Фромм понимает, в первую очередь, свободу и независимость человека от кого-либо, кто контролирует эти силы.

Так и героиня «Одного летнего сезона» в своём желании самореализации в отношениях, напоминающих «куплю-продажу», приходит к опустошённости и неудовлетворенности, причем даже большей, чем в реализации себя только в качестве жены и матери. Неблагоприятные отношения, на которые и была первоначально ориентирована Эмма Эванс, не способствовали раскрытию ее внутреннего потенциала и удовлетворению внутренних потребностей. Героиня приходит к глубокому осознанию своей ошибки, связанной с неправильными нравственными ориентирами, расстановкой жизненных приоритетов и с пониманием сущности свободы.

Лучшей основой плодотворных отношений для Фромма становится истинное чувство любви. Он пишет, что «подлинная любовь коренится в плодотворности и поэтому, собственно, может быть названа «плодотворной любовью» [Фромм: 410]. При этом сущность подобной любви одна и та же, «будь это любовь матери к ребенку, любовь к людям или эротическая любовь между двумя индивидами» [Фромм].

Останавливаясь на материнской любви как самом распространенном и самом общепринятом примере продуктивной любви, Фромм указывает на основную ее сущность – заботу и ответственность. Ученый не отделяет любовь от ответственности, понимая под ней не обязанность, наложенную извне, а ответ на чью-либо потребность. Поэтому быть ответственным – «значит быть готовым к *ответу*» [Фромм: 412].

Героини ранних романов Дрэббл – юные матери, всецело отдающие своему материнскому чувству. В условиях «немодности» материнства они все же понимают значимость этого для каждой женщины. Трудным путём материнства со всеми его заботами и тревогами героини приходят к реализации плодотворной любви.

Эрих Фромм именно любовь понимает как вершину межличностных отношений и утверждает, что «любовь представляет собой плодотворную форму отношения к другим и к самому себе» [Фромм: 423]. Героиня романа «Жёрнов» Розамунд Стесси через заботу, ответственность, уважение и знание показывает пример плодотворной любви, любви женщины к мужчине и любви матери к своему ребенку. Ее любовь основывается на самоотверженном желании, чтобы другой, любимый че-

ловек с ее помощью рос и развивался. По мысли Фромма, это и становится проявлением близости между двумя человеческими существами при условии сохранения целостности каждого из них.

Фромм свои размышления о полноценной материнской любви связывает, главным образом, с пониманием свободы. Восприятие материнства как примера несвободы ученый исключает. Он видит любовь как одну из важных составляющих человеческой свободы, которая ярче всего проявляется именно в материнской привязанности к ребенку. Он пишет, что обретение человеком свободы для жизни с близкими людьми рождается только в состоянии любви. Она, с одной стороны, приносит удовлетворение и потребность в индивидуализации, с другой, способствует рождению потребности в укорененности, примиряет и гармонизирует жизнь человека, его личность и отношения с миром.

Принятие себя, своего внутреннего и внешнего мира и есть, согласно Фромму, полноценная реализация заложенного в человеке чувства свободы. Философ верит в свободу и право человека быть самим собой, отстаивать себя и давать отпор всем тем, кто пытается помешать ему быть таковым. Но все же свобода – это нечто большее, чем отсутствие притеснения. Это не только «свобода от», прежде всего, это «свобода для» – «свобода стать независимым; свобода быть многим, а не обладать многим или пользоваться многим – вещами и людьми» [Фромм: 218]. Полноценная свобода и независимость могут быть достигнуты в том случае, как пишет Фромм, если «падут оковы иллюзий» [Фромм: 218].

Согласно идеям современного философа героини ранних романов Маргарет Дрэбл приходят к осознанию истинного чувства свободы, основанного, прежде всего, на реализации своего Я и своих возможностей, на полноценном раскрытии чувства любви и материнства.

Литература

Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя. М., 2006.

Кафка в творчестве Г. Давенпорта: прочтение и реконструкция

Филиппов Александр Олегович

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

Литературные произведения, главными героями в которых выступают писатели, можно выделить в особый жанр. Книги, посвященные Францу Кафке, существуют во всех европейских литературах. Их можно подразделить на те, которые лишь используют эмблематические образы героев или символы Кафки (таков, например, роман Х. Мураками «Кафка на пляже» (2006), где главному герою от писателя Кафки досталась только фамилия); те, которые продолжают книги самого Кафки, к примеру, австрийская писательница М. Грубер попыталась дописать «Замок» (*В замок, 2004*). Отдельную группу составляют произведения (к ним относятся новеллы Г. Давенпорта), в которых автор в художественной форме

пытается осмыслить наследие писателя. Представляется важным понять, чем этот подход отличается от других, в чём его особенности и значение.

Гай Давенпорт (Guy Davenport, 1927–2005) – американский поэт, писатель, переводчик и художник. Сферу его интересов составляли, в основном, классическая и американская литературы. Ф. Кафке он посвятил четыре новеллы и одно эссе.

Давенпорт отрицает личность писателя, утверждая, что писатели «не люди, а места; имя автора – это название места, точка на карте» (*Моим русским читателям, 2002*). Тем самым Давенпорт в каком-то смысле раскрывает свой творческий метод и писательские намерения. В своем стремлении понять Кафку он опирается не на биографии (фигура Макса Брода, главного биографа и душеприказчика писателя представлена Давенпортом в комическом свете), а на Дневники и письма Кафки, рассматривая их не как автобиографические записи, а как поле для действительно важной писательской работы. Предположение, что из всего созданного Кафка больше всего ценил Дневники, не ново, однако неоднородность Дневников, как правило, не позволяет исследователям найти к ним единый подход и поставить их в один ряд с художественными произведениями и эпистолярным наследием Кафки. Дневники существуют как бы особняком.

Что же из себя представляют новеллы Давенпорта о Кафке? Они отличаются друг друга – лишь три из них можно считать «обычными» новеллами о писателях. Это новеллы «Аэропланы в Брешии» (*Aeroplanes at Brescia, 1974*), «Гонцы» (*The Messengers, 1996*), «Стул» (*The Chair, 1984*), в которых Кафка действует как герой. «Охотник Гракх» (*The Hunter Gracchus, 1996*) – это культурологическое исследование неоконченного текста Кафки; «Кругосветное путешествие Белинды» (*Belinda's World Tour, 1991*) и вовсе невозможно отнести к какому-либо жанру, здесь Давенпорт как бы «подменяет» самого Кафку.

На первый взгляд, американского новеллиста занимает возможность установить происхождение уникальной кафкианской образности. Корни ее он ищет в дневниковых записях писателя и прочитанных им книгах. Особое внимание Давенпорт уделяет историческому контексту, стремясь реконструировать возможное воздействие на Кафку событий, свидетелем которых он был. Давенпорт нередко называет свои рассказы «образными структурами». Необычность его прозы в том, что реальная вероятность описанного не имеет никакого значения: пространство рассказа иллюзорно и как бы не существует в действительности. Так, в новелле «Аэропланы в Брешии» действие происходит на итальянской территории, которая в скором времени станет фашистской и тем самым недоступной: именно в этом месте могла произойти вымышленная Давенпортом встреча Кафки и Л. Витгенштейна, так никогда и не услышавших друг о друге.

Создается впечатление, что Давенпорт намерен узнать происхождение образов Кафки, так сильно повлиявших на язык культуры XX в. В «Кругосветном путешествии Белинды», «Аэропланах в Брешии» он выдвигает сразу несколько версий происхождения и возникновения образа замка из одноименного романа, однако ни одну эту версию нельзя считать окончательной. Таким образом Давенпорт дает читателю понять, что важна не природа образа, а рождаемые им смыслы и его роль в произведении. Такое же значение имеют в новеллах Давенпорта мнимые попытки с помощью биографического подхода установить прототипы героев Кафки: К., Сельского врача и Грегора Замзы, ничего не добавляющие к пониманию этих образов. Все пять произведений насыщены аллюзиями, непрямыми цитатами и отсылками к конкретным книгам Кафки, Давенпорт говорит языком книг Кафки на правах читателя, присвоившего этот язык.

На этом Давенпорт не останавливается: он *пишет* от имени Кафки. Эту «Кругосветное путешествие Белинды» представляет собой тринадцать (!) писем и предысторию, взятую Давенпортом из биографии Кафки, написанной Р. Хейманом (1981): согласно Хейману, однажды на улице Кафка встретил грустную девочку, потерявшую свою куклу Белинду, и в утешение сказал, что кукла отправилась в кругосветное путешествие, после чего писал новой знакомой письма от имени Белинды. Письма, если когда-нибудь и существовали, были утеряны. По этой причине Давенпорт позволяет себе писать от лица такого Кафки, каким он хотел бы его видеть, а именно – веселого. В письмах куклы события реального мира перемежаются кафкианским абсурдом, иногда жутким, однако все они выглядят фантазиями ребенка. В детском сознании находится место для традиционных тем Кафки (назовем лишь несколько): человеческое «я» и окружающее, человек и машина, возможность экзистенциального выбора.

Примечательно, что Давенпорта в первую очередь интересуют неоконченные произведения Кафки. Кафка не стал дописывать «Процесс», «Замок» и многие новеллы, так как был разочарован в своих творческих возможностях, считая, что он не может завершить эти произведения должным образом. Противоречивость писательского дара Кафки и привлекает Давенпорта. Уникальность подхода американского новеллиста к Кафке в том, что он видит в нем не застывшего в своем величии классика литературы, а пытается угадать его живое лицо, «застать» в тот момент, когда Кафка еще не разочаровался в своем творчестве.

К концу XX в. прилагательное «кафкианский» стало крайне распространенным. Его часто употребляют, говоря об абсурде или структуре тоталитарного общества, отчужденности писателя и неспособности его нервной системы к пошлости окружения. Гай Давенпорт пытался показать другого Кафку, веселого, смеющегося, занятого не болез-

ненной рефлексией, а процессом творчества. Для этого пришлось сделать из писателя литературного героя.

Образ автора и типы повествователей в мемуарной литературе на примере книги Гюнтера Грасса «Счищая с луковицы шелуху»

Чевская Ксения Александровна

Студентка Карельского государственного педагогического университета, Петрозаводск

В любом литературном произведении отображенная действительность предстает в виде системы образов, которая в прозаическом произведении складывается из сюжета, образов действующих лиц и образа автора повествователя. Образ автора мы рассматриваем через преломление в структурных особенностях нарратива, объектом которого является художественный текст, передающий информацию о реальных или вымышленных событиях, происходящих во временной последовательности.

Имя Гюнтера Грасса, современного немецкого писателя, обладателя Нобелевской премии по литературе («за то, что его игривые и мрачные притчи освещают забытый образ истории») известно на весь мир. После выхода в свет мемуаров «Счищая с луковицы шелуху» (*Beim Häuten der Zwiebel*, 2006), где Грасс признается, что служил в войсках СС, писатель оказался в центре яростных дискуссий. Однако серьезное чтение мемуаров показывает, что удельный вес воспоминаний об СС весьма мал по сравнению с многослойным, сложным, неоднозначным образом автора.

Предстоит определить структуру типов повествователей и рассмотреть вопрос об авторском присутствии в произведении. Эта, на первый взгляд, лингвотекстологическая задача указывает на проблему межкультурной компетенции. Речь идет не о восприятии другой культуры через «шоры» традиционных стереотипов («СС – это предательство»), но о попытке понять сложный путь познания и прозрения целого поколения.

В каком-то смысле, мемуарная литература (субъективированная эпическая проза с рассказчиком, повествующим в форме 1-го лица) и является главным героем книги. Роль рассказчика активна в самом действии, он одновременно является и повествующим субъектом и объектом повествования. Постоянными признаками мемуарной литературы являются достоверность, наблюдение, реалистичность, описание повседневной жизни, фактографичность, использование техники ретроспективы, а также апелляция к жизненному опыту, свободное обращение с датами, нередко отсутствие юмора.

Главным источником информации о прошлом – личные наблюдения. Читателю не предоставлены доказательства реальности происшедшего. Решить, выдумка ли это писателя либо реальность, он может только путем соотнесения предоставленных фактов с другими фактами. Неполнота фактов и неизбежная односторонность информации компенси-

руется непосредственностью восприятия или фактическими подробностями.

В книге мы видим соединение двух типов повествователя: авторское «я» и аукториальный повествователь.

Как известно, существует две формы повествовательского «я»: объективная и субъективная. У Грасса мы наблюдаем субъективное «Я», что делает книгу более индивидуализированной, увеличивает иллюзию реальности. Повествователь действует в изображаемом мире, рассказывая о том, что он переживает и наблюдает.

В современной литературе, если писатель отождествляет себя с героем книги и повествовательским «Я», это означает, что он хочет говорить искренне, взволновано, честно. Писатель исповедуется перед своим читателем, таким образом, он насыщает ткань произведения особой эмоциональностью и живой интонацией. Но, несмотря на эти преимущества у данной формы повествования есть и недостатки. Повествователь может описать или рассказать читателю лишь о тех событиях, очевидцем или участником которых он был, либо о них ему кто-то рассказал. Он не может описывать достоверные чувства, эмоции, мысли других персонажей, только свои.

Знание фабульных событий повествователем Грасса никак не мотивируется, но читатель и не требует этого, он воспринимает такое знание как нечто естественное. Статус истинности дает автору возможность прямо высказывать свои оценки и суждения.

Мемуарная литература соотносит имя автора с конкретной личностью. Личное имя автора является в произведении центром притяжения всего тематического и лингвостилистического материала, который служит цели раскрытия «Я». Однако социальный характер личности обуславливает его эмоциональное взаимодействие с другими «Я» (отец, мать, друзья, сослуживцы, жена). Имя собственное в данном произведении является особым феноменом и по частоте употребления, и по своим функциям. Конкретные имена творят культуру и историю. Эти образы составляют неотъемлемую часть сюжета и входят в микромир «Я» не только как существовавшие реально, но и в качестве реальности вымысла.

Аукториальный повествователь – незримый, необозначенный в тексте повествователь. Эта позиция характерна в первую очередь для различных документальных жанров, стоящих на периферии художественной литературы, таких, как мемуары, очерки. В данной повествовательной форме о герое говорится как о человеке, которого автор знал лично, ему известны все особенности внешнего и внутреннего мира героя, однако причастность повествователя к фабуле этим ограничивается. Повествователь выступает в роли объективного издателя, не принадлежит к действующим лицам художественного произведения, не вмешивается в повествование, а лишь иногда выступает со своими комментариями, чтобы

показать читателю свои интересы, осведомленность, отношение к политическим, социальным и этическим проблемам героя. В таком построении проявляется стремление стереть грань между художественным вымыслом и документом.

Сила слова: Карл Краус vs Имре Бекеш

Шалгинова Наталья Сергеевна

Молодой ученый, Нижегородский государственный лингвистический университет

им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород

Карл Краус (1874–1936), издатель венского журнала «Факел» (*Die Fackel*, 1899–1936), автор антивоенной драмы «Последние дни человечества» (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1918–1922) привлекает внимание исследователей и как создатель своеобразного «учения о языке» (*Sprachlehre*). Начав с критики языковой некомпетентности современных ему венских журналистов и литераторов, К. Краус со временем видит в языке «способность создавать и изменять образы», которая «воздействует на мысль так же, как фантазия на реальность, до тех пор, пока в слове вновь впервые не сотворится мир» [*Fackel* 757–758: 36]. В 1907 г. в ходе полемики против берлинского журналиста и издателя М. Гардена (*M. Harden*) К. Краус устанавливает связь между языком и моралью, высказав один из ключевых (и, пожалуй, самый спорный) тезис «учения о языке»: «Я иду дальше в оценке стилистических достоинств и принимаю их за масштаб моральных ценностей. Факт, что некто является убийцей, вероятно, не свидетельствует против его стиля. Но его стиль может доказать, что он – убийца!» [*Kraus*: 55].

Самым ярким подтверждением справедливости К. Крауса в оценке силы слова стала его крупнейшая послевоенная акция – полемика с издателем Имре Бекеш (Imre Békessy), которая началась в январе 1924 г. И. Бекеш, осуждённый в Будапеште военным трибуналом за клевету и вымогательство, прибыл в Вену. Получив гражданство уже в 1923 г., Бекеш стал издателем газет. И здесь его методы ничем не отличались от будапештских – он продолжал клеветать, публикуя в своих изданиях пасквилы. Когда на него подавали в суд, Бекеш шантажировал истцов, угрожая опубликовать личные письма или информацию из частной жизни. В результате люди отзывали свой иск, а ловкий издатель продолжал сколачивать капитал. Впервые на страницах «Факела» его имя появилось в связи с процессом между Бекеш и редакторами одного экономического журнала. Бекеш сам привлек внимание Крауса, процитировав его фразу «Шекспир предвидел все» (*Shakespeare hat alles vorausgewusst*). Тем самым Бекеш провел параллель между борьбой К. Крауса с ханжеством и лицемерием австрийского общества и своим стремлением писать на любые темы. В ответной статье К. Краус анали-

зирует заметку Бекешы и его поступки и приходит к выводу, что Бекешы представляет собой новый тип преступного журналиста, журналиста «независимого», который не стремится к тайным взяткам, как другие, но открыто требует денег. Он добивается своего, прибегая к шантажу и угрозам. Бекешы оскверняет частную жизнь своих жертв. При этом он глубоко проник в политическую, экономическую и общественную жизнь Австрии и маскирует свои преступления под критику общества, якобы выступая против капитализма [Fackel 640–648: 101]. Критик прессы с двадцатилетним стажем, К. Краус констатирует смену парадигмы: старая пресса, способная «творить время по своему подобию», остается в прошлом. На смену «вальсу венской коррупции» пришел «джаз-оркестр громкого разложения», во главе которого стоял предприимчивый И. Бекешы. Poleмика имела продолжение через год. На страницах «Факела» Краус, используя другой кегль шрифта, графически обозначает переход полемики на новый уровень. «Из кровавого чада эпохи, что использовала героическую смерть как предлог для обмана человечества, возникла морда хищника, чудовища, явившегося после потопа... Его внешность – фантазии безжалостной журналистики... Когда он говорит, язык бьется в крике» [Fackel 679–685: 133].

В действиях Бекешы и его безнаказанности Краус видел подтверждение своих апокалиптических пророчеств. Во время полемики с Бекешы он даже вступился за венскую прессу, которую сам клеймил на протяжении двадцати пяти лет. Видимо, автор «Последних дней человечества» выбрал из двух зол меньшее. Poleмика против Бекешы разворачивалась и на страницах «Факела», и в концертных залах, где Краус читал лекции. «Независимый журналист» Бекешы выступил с ответными акциями: придумал визитную карточку «R.R. Laus-Kak», назвал Крауса «уродливым талмудистом, у которого уже в ранней юности был большой, почти от уха до уха, рот, необычайно уродливый нос и ненормально большие плоские стопы» и др.

Бекешы, используя привычные для него средства, пытался выставить в смешном свете, опозорить, скомпрометировать в глазах читающей публики Крауса-человека. Для автора «Последних дней человечества» Бекешы, напротив, являлся воплощенным злом, закономерным порождением послевоенного времени. Все пороки, против которых Краус выступал на протяжении военных лет в своих произведениях и лекциях, сосредоточились для него в личности Бекешы. В борьбе с ним Краус выступал как оплот старого, «допотопного» мира, как последний праведник, своим существованием и словом спасающий человечество. По воспоминаниям свидетелей этой акции, его центральная лекция против Бекешы «Бекешы разоблачает» (*Entlarvt durch Békessy, 1925*) была грандиозна по тону. Краус был преисполнен достоинства и осознавал собственную значимость. Кажется, все творчество неистового публициста

было приготовлением к этой речи. «Раньше у него были большие остро- ты, но никогда большей серьезности», – вспоминает Г. Вайгель [Weigel; 264]. Свое выступление Краус закончил призывом: «Вон из Вены, негод- дьяй!» (*Hinaus aus Wien mit dem Schuft!*).

В августе 1926 г. Бекеша отправился в Бад Вильдунген, на что Краус отреагировал сразу: «Негодьяй покинул город» (*Der Schuft ist draußen!*). Издатель «Факела» был удовлетворен тем, что «лозунг, в осуществле- ние которого никто кроме него не верил, сбился буквально» [Fackel 732–734: 3]. Успех акции против Бекеша заключался в том, что одними лишь духовными средствами удалось разрушить новый жанр, побороть наглость, которая ищет в грязи обломки чести [Там же: 42].

Эпилогом в полемике Краус против Бекеша послужило сочинение издателя «Факела» «Я и мы» (*Ich und wir*). Свои действия он охаракте- ризовал как величайшее достижение после отмены монархии. Он при- знавал, что «художнику удалось то, что могло бы польстить честолю- бию органов государственной безопасности» [Fackel 743–750; 145].

«Учение о языке» К. Крауса – основа его художественного мира. Пред- ставая как нравственный абсолют, язык приводит автора «Факела» к поле- мике с Бекеша и другими подобными ему журналистами и политиками

Литература

Die Fackel. Fotomechanischer Nachdruck. 12 Bd. Frankfurt am Main, 1977.

Kraus K. Die chinesische Mauer // Schriften in 12 Bd / Frankfurt am Main, 1987.

Weigel H. Karl Kraus oder Die Macht der Ohnmacht. Versuch eines Motivenberichts zur Erhellung eines vielfachen Lebenswerks. Wien-München, 1986.

Мифологизация интеллектуального героя в современном романе США

Шмелева Наталья Владимировна

Аспирантка Нижегородского государственного педагогического университета,

Нижний Новгород

В литературе XX в. интеллектуальный герой занял одно из централь- ных положений. Особую роль в искусстве он начинает играть со второй половины XIX в. с формирования интеллигенции, повышения ее автор- ритета и осознания ею своей роли идеолога. В США с крушением «амер- иканской мечты» появляется и герой, переживший эту катастрофу. В об- щих чертах он обозначился ясно: «профессиональный философ, историк или филолог, знаток истории культуры, педагог и публицист; средото- чие его бытия – в области духа, мысли; сверхзадача его деятельности – формирование современного сознания» (Г. Д. Венедиктова).

В современных условиях развитие интеллектуального героя связано с созданием личных мифов. С позиции мифа интеллектуал восходит к архе- типу Мудрого старца или к образу интеллигента, целителя нации, пред- ложенного Р.У. Эмерсоном. Сегодня миф выступает посредником меж- ду человеком и реальностью, являясь коммуникативной системой. В этом

аспекте миф – понятийная и перцептуальная структура (Э. Кассирер) и коммуникативное сообщение (Р. Барт), связанные с ритуалом, так как характеризуется структурными особенностями повторяемости.

Мифологическая форма позволила создать образ героя, носителя культурных традиций в условиях культурного кризиса. Герой оказался растерянным перед миром, напуганным культурно-историческими событиями, а потому «ушел в себя». Он пытается найти себя в мире культуры и осознает себя «новым Адамом».

В условиях культурного кризиса образ интеллектуала писатели раскрывают с помощью едкой иронии и сатиры. Если в 1960–1980 гг. интеллектуал был трагическим персонажем из-за непонятости и «изломанности», то сегодня он становится трагическим в силу своей «мнимой гениальности». Таким является герой романа Ф. Проуз «Голубой ангел» профессор и писатель Свенсон, пишущий ремейки на классические произведения прошлого. Как «гений», решивший переписать Стендаля, он идет на определенные вольности, поддерживающие его имидж загадочного интеллектуала, лишь изредка приоткрывающего свое «забрало» перед публикой.

Фигура интеллектуала связана с проблемой противоречия внешних и внутренних качеств. Внешне он – объект насмешки, а все его богатство составляет внутренний мир. Он обладает большим объемом культурных знаний, которые не может передать окружающим людям из-за внешней ограниченности.

Противоречие интеллектуального и «среднего» героев привело к отчуждению интеллектуальной среды, которая стала представлять собой сложную семиотическую систему.

Корень зла усматривается в роковой внутренней дисгармонии Герой-интеллектуал по-донкихотски борется с «культурным бесплодием». Эта борьба воплотилась в мифологической форме, так как человек легче и охотнее воспринимает информацию, о которой у него уже есть какие-то представления, переходя потом к познанию собственно нового. Герой при этом модернизируется, что характеризуется появлением у него мифологического сознания, выраженном в текстуальном мышлении.

Современный интеллектуальный герой – герой с развитой формой текстуального мышления, что выражается в его способности мыслить готовыми текстами: «Это псих, террорист какой-то, японский Мэнсон» (Т. Бойл. «Корагесан»), «Он подобно Скарлетт, подумает об этом завтра» (К. Бакли. «Зеленые человечки»), «Свенсон чувствует себя провинциалом-меланхоликом из Чехова или Тургенева» (Ф. Проуз. «Голубой ангел»), «прямо как Скарлетт О'Хара» (Т. Моррисон. «Любовь»).

Накопленный героем опыт в концентрированной форме воплощается в мифе. Герой вписывает себя и свою жизнь в классический культурный контекст, чем мифологизирует себя и свое видение действительности. В романе Ф. Проуз герой «проживает культурную жизнь» профессора Рата из филь-

ма Дж. фон Штернберга «Голубой ангел», а в «Истории любви» Н. Краусс одним из действующих героев оказывается тургеневский Литвинов.

Такая постановка повествования иронически мифологизирует образ интеллектуала, который выбирает себе «культурную маску». Повествование направлено на эпичность, с уклоном в сторону обобщения, воплощающегося в форме мифа или архетипа, так как герой-интеллектуал – «новоявленный гений» и масштабы его деятельности должны быть космическими. В этом отношении имеют значения такие высказывания героев: «Я твоя официально назначенная Синяя птица» (Т. Роббинс «Вилла “Инкогнито”»), «все бы отдала за минутку с Песочным человеком» (Д. Делилло «Мао II»).

Интерпретация мифа связана с идеей коллективного бессознательного. На поверхность выходит «миф реальности». Миф позволяет приблизить «среднего» человека к высоким духовным ценностям, а интеллектуальному герою – «опроститься». В связи с этим в интеллектуальной прозе появляется новое жанровое образование – университетский роман, призванный привлечь внимание рядового читателя сюжетной канвой и искушенного читателя интеллектуальной игрой.

Специфика университетской прозы такова, что в ней создаются стереотипные характеры и коллизии, что ведет за собой проблему повторяемости, обобщенности и способствует дальнейшей мифологизации.

Мифологическая модель способствует упрощению восприятия нового, так как человеку знакома структура или форма нового знания. Эта форма является объектом его «поля видения», благодаря чему факт единичной деятельности приближается к ритуальному способу отражения действительности. Ритуал позволят рассматривать новую информацию как знакомую, находящую отражение в сознании Другого. Мифологическая форма произведения способствует введению в соавторы произведения читателя. В результате чего происходит перераспределение интеллектуальных возможностей героя на читателя.