

ББК 83
УДК 82.091

Зарубежная литература в университетском образовании

Материалы межвузовской конференции

Печатается по решению кафедры
зарубежной литературы РГПУ им. А.И. Герцена

Редколлегия:

профессор Стадников Г.В. (ответственный редактор), Матвеев М.А.

В сборнике представлены материалы межвузовской научной конференции, состоявшейся 21-22 апреля 2012 года. Конференция проводилась в рамках общей научной проблемы «Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе», в области которой много лет работает кафедра зарубежной литературы РГПУ им. А.И. Герцена.

ISBN 978-5-98709-493-8

Печать © ООО «Издательство "ЛЕМА"», текст, 2012
Верстка и дизайн © Михаил Матвеев, 2012

Оглавление

Вопросы теории и методики преподавания литературы 10

ЖЕРЕБИН А.И.

Cultural turn и литературное образование 11

ЕРМОЛЕНКО Г.Н.

Теория повествования как инструмент анализа жанровой природы
литературного произведения 12

СТАДНИКОВ Г.В.

Художественный перевод и национальный литературный процесс
..... 14

БОБОРЫКИНА Т.А.

Зарубежная литература в университетском образовании. Театр как
метод 15

Типология эпических жанровых форм 19

ГРИГОРЬЕВА Е.В.

Феминистические идеи в романе Клары Рив «Школа для вдов» 20

ПОРТНЯГИН Д.В.

Образ Армянина в «Духовидце» Шиллера 22

СМОЛИНА О.В.

Романтические тенденции в романе Л. Тика «Вильям Ловелль»
(1793-1796) 25

ГУРИНА Т.Л.

На пути к постмодернизму 27

ЕФИМОВА О.В.

Женщина-рассказчик в латиноамериканской семейной саге
Исабель Альенде «Дом духов» (1982) 30

ЗЕМЦОВСКАЯ Я.В.

Повествовательные уровни и повествовательные инстанции в
романе Тибора Фишера «Философы с большой дороги» 32

| | |
|---|-----------|
| ИЛЬИНА Н.К. Загадки персонажей Джона Фаулза | 34 |
| КАРОННОВА С.А. Роман Арно Шмидта «Республика ученых» | 37 |
| ЛИПИНСКАЯ А.А. «Вегетарианская» готика Э.Г. Суэйна: рассказы о мистере Батчеле | 39 |
| ПЕСТЕРЕВ В.А. «Равель» Жана Эшноза – романная версия литературной биографии | 41 |
| МАТВЕЕВ М.А. К истории создания романа Э.М.Ремарка «Приют грез» | 44 |
| РОДОССКИЙ А.В. Тема покаяния в романе Камилу Каштелу Бранку «Лиссабонские тайны» | 46 |
| СТЕПАНОВА М.А. Теория и жизнь в романе Поля Бурже «Ученик» | 49 |
| ЯКОВЛЕВА Г.В. Концепт «исторического времени» в ранней прозе Эндрю О'Хейгана | 52 |
| Перевод. Литературные связи. Синтез искусств | 56 |
| АЛТАШИНА В.Д. Русский Паскаль (о переводах «Мыслей» Паскаля) | 57 |
| ВЛАСОВ С.В. Первое знакомство с «Мнениями Паскаля» в России: перевод Псевдо-Паскаля в «Утреннем свете» Н.И. Новикова | 59 |
| НАУМОВА В.С. Лирика немецкого экспрессионизма в русских переводах (на примере стихотворения Альфреда Лихтенштейна «Сумерки»)..... | 61 |
| АБДУЛИНА М.Р. «Опасные связи» Шодерло де Лакло и травестия Л. Филатова «Опасный, опасный, очень опасный...» | 62 |

| | |
|--|-----------|
| БОЛТОВСКАЯ Л.Н. «Сонет» А.Пушкина и У. Вордсворта | 65 |
| ПЕТРОВА Е.А. Концепция якобинского террора в «Игре любви и смерти» Р. Роллана и ее оценка А.Луначарским | 66 |
| СЕРГЕЕВ Ю.В. А. Камю и американская литература | 69 |
| СЕДЫХ Э.В. Виды интермедиальности в творчестве писателя-художника | 72 |
| ГОРШКОВА Е.А. Герои романов У.Эйнсворта в рисунках Дж. Крукшенка. | 73 |
| Типология драмы | 75 |
| ЗАЙФРИДСБЕРГЕР (МАРТЫНОВА) О.М. Истоки немецкой средневековой комедии и духовная драма | 76 |
| ДРОБЫШЕВА М.Н. Драматургия славянского Возрождения XVI века. К проблеме национального своеобразия | 78 |
| БАГДАСАРОВА А.А. Современный Дон Жуан: интерпретация сюжета о Дон Жуане в пьесе Грау «Насмешник, который не насмехается» | 80 |
| СМЕЛЯГИНА А.Г. Жанровая специфика трагедии Томаса Отуэя «Сирота» | 83 |
| СКЛИЗКОВА А.П. Проблема становления в драме Г. Гауптмана «Праздник примирения» | 86 |
| ПЬЯНОВА Н.М. Герой в поисках иного мира. Драма Р. Холмана «Иные миры» | 87 |
| ОСМАНОВА К.П. Аллюзивность драматургических текстов С. Беккета как одна из особенностей поэтики театра абсурда..... | 89 |

| | |
|---|----|
| КЛИМЕНОК А.В. Стиль как способ характеристики персонажа в драме Ж. Кокто «Двуглавый орел» | 91 |
|---|----|

Вопросы эстетики и художественного метода. 94

| | |
|---|----|
| БАЗЛОВА Н.Ю. Категория М.Бубера «Ты» и «Оно» в философских диалогах Д.Дидро | 95 |
|---|----|

37

| | |
|--|----|
| АЛИЛОВА Д.Г. Синестетические аналогии в творчестве Уильяма Шенстона | 97 |
|--|----|

| | |
|--|-----|
| ПОРУНЦОВ В.А. Немецкий литературный экспрессионизм и проблема насилия.. | 100 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| ПОРИНЕЦ Ю.Ю. Особенности поэтики «Ослика из Коннемары» Э.Фирджон | 103 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| КОВРИЖИНА Я.С. Диалог искусств в творчестве В. Вулф | 104 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| ЧАРСКАЯ-БОЙКА В.Ю. Кто такой Снарк? (К вопросу интерпретации «Охоты на Снарка» Л.Кэрролла) | 106 |
|--|-----|

Поэзия. Вечные образы в литературе 110

| | |
|--|-----|
| РОГОВЕР Е.С. Метафорический язык «Божественной комедии» Данте | 111 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| СМИРНОВА О.М. Философия и фантазия в творчестве Уильяма Блейка | 114 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| ИВАНКИВА М.В. Сильвия Плат. Поиск самоидентичности..... | 116 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| ЛАЗАРЕВА Т.Г. Периферийный «сэр Тристрам»: интерпретация древней легенды в романах Вальтера Скотта. | 118 |
|--|-----|

ТУЛЯКОВА Н.А.

Три варианта легенды о женщине-иноке (А.И. Герцен, Г. Келлер, А. Франс)121

МАКАРОВА И.С.

Образ Летучего Голландца в искусстве и литературе: рождение легенды.....122

Раздвоенность жизни, двойственность соотношения себя с миром, следовательно, раздвоенность сознания Рамо очевидны.

Установив наличие и актуальность раздвоенного сознания для поэтики Дидро, необходимо определить тот принцип, на основании которого можно выстроить двоемирие. У Дидро таким принципом является идентичность Я. Следовательно, выстраиваются два мира в бинарную оппозицию: мир Я и мир не-Я, мир подлинного сознания и мир ложного сознания. Теперь необходимо определить те диалоги, которые соответствуют каждому из миров.

Первое – это диалог самого Рамо. Он, как уже было сказано, в диалоге стремится обозначить свое Я, установить границы истинной идентичности (об этом свидетельствует исповедь, шокирующие признания, рассказы), но для этого ему необходимо, во-первых, нарушить конвенцию социальной роли негодяя, мошенника и невежды, то есть, перестать разыгрывать и притворяться, и, во-вторых, устремиться к Другому, олицетворяющему его настоящее Я гения и безумца. Другой выступает гарантом целостности этого Я. Рамо так и не удается достигнуть предела своей идентичности. Диалог как средство и путь поиска себя приобретает статус истинного диалога, который возможен с позиции подлинного сознания, противоречивого и парадоксального.

Второе – это диалог философа. Такой диалог ведется с позиции сознания, которое не желает выходить за свои пределы, которое ограничено своей социальной ролью мудреца. Это сознание не знает раздвоенности, оно монотонно, оно всегда равно себе. Философ никого не разыгрывает и никем не притворяется, ему это делать не требуется, так как он уверен в своей идентичности, но напрасно. В то время как образ Рамо динамичен, образ философа статичен именно по причине отсутствия стремления к Другому, то есть к настоящему себе. Получается, что философ – это носитель ложного сознания, которое отказывается признавать изначальную двойственность своей природы. Диалог, таким образом, приобретает статус неправильного события, становится техническим средством. Этот диалог не ведет по пути поиска идентичности, а лишь уводит в сторону от истинного Я.

Теперь можно говорить о наличии в произведении Дидро диалога двух видов, один из которых является истинным диалогом, другой – ложным.

Отношение Я-Ты (Бубер) может быть спроецировано на идентичность Я, а диалог Я и Ты «прочитывается» как диалог Я и Другой, который оказывается моим подлинным Я. Я племянника Рамо – это и есть Ты, к которому он обращается.

Отношение Я-Оно (Бубер), следовательно, проецируется на ложную идентичность и ложное сознание, когда довлеющее Я овеществляется. По Буберу диалог в мире опыта (Оно) невозможен. Получается, что и у Дидро в мире не-Я диалог становится бесцельным, практически невозможным. Я философа видит в собеседнике только лишь, в терминологии Бубера, Оно (для Бубера Оно включает в себя категории Она и Он). Не случайно, диалог выстраивается в форме Я и Он.

Конечно, категории Ты и Оно у Дидро приобрели иное содержание и придали иной облик диалогу в целом. Диалог Дидро негативен. Действительность распадается на фрагменты индивидуальных раздвоенных сознаний таких персонажей, как Рамо, утрачивается целостность бытия, исчезает довлеющее сознание или голос, идентичность так и не может быть обретена, а вместе с ней и истина.

АЛИЛОВА Д.Г.

Синестетические аналогии в творчестве

Уильяма Шенстона

К середине XVIII в. в новых тенденциях развития английской поэзии и садово-паркового искусства все более отчетливо обнаруживаются общие черты. Неизбежные параллели между этими видами искусств проводились всякий раз, когда велись дискуссии об эстетическом восприятии внешнего мира и возможностях его выражения художественными средствами. Аналогии между этими видами искусств возникали издревле. Они восходят к преисполненным поэзии вавилонским висячим садам, известным как Сады

Семирамиды и даже к более древнему волшебному персиковому саду Ланьюань культовой царицы неба Сиванму, плоды которого на вершине волшебных гор Кунь-Лунь даровали бессмертие.

Пейзажный (английский) парк – едва ли не самое важное из того, что внесла Англия в европейскую архитектуру XVIII в. Английская пейзажная лирика зрелого и позднего Просвещения была подобна английскому саду: она была необычна и, как справедливо определил Н. М. Карамзин, «таила в себе сотню неожиданных вещей». В целом, разработка английского сада и эволюция пейзажной лирики происходили в едином общем русле, в котором доминировала концепция реальной, нетронутой природы. Как известно, именно в этом заключается главное отличие английского сада, к примеру, от французского (регулярного), создаваемого по строгой, геометрически правильной схеме, где место природному ландшафту, как правило, отводилось за оградой.

Впервые термин «пейзажный сад» (*landscape garden*) появился в эссе Уильяма Шенстона «Отдельные мысли о возделывании сада» (*Unconnected Thoughts on Gardening*, опубл. 1764). Анализируя функцию английского сада, в основе композиции которого лежит принцип творческой переработки мотивов естественной природы, Шенстон называет его «пейзажным или живописным» (*landscape or picturesque-gardening*), отдавая предпочтение первому названию. В конце XX в. Шенстона называли «основным представителем» этого стиля, возникшего в Англии в середине XVIII в.; его вклад в развитие английского сада был отмечен в Новой Энциклопедии «Британника» и в авторитетных справочниках по английской литературе. В основе пейзажного сада Шенстона, созданного в родовом поместье Лисоуз, романтизирующая планировка, – та, что была профессионально разработана У. Чеймберсом, палладианцем в своих городских сооружениях. Именно Чеймберсу, многократно посетившему Китай и на месте изучившему древнейшее садово-парковое искусство этой страны, было поручено в начале 1750-х гг. спланировать прославившие его имя сады в Кью Гарденс, где он построил и несколько необычных и декоративных зданий, в том числе и сохранившуюся по сей день пагоду в китайском стиле.

В Лисоуз, следуя возрождавшейся в Англии тенденции воссоздания Природы в ее первозданных формах, Шенстон привносит элементы готической архитектуры – готическая беседка, готический экран. Готический стиль проявляется и в скульптурных композициях. Посредством этого стиля, утверждающего силу преодоления тяжести, на отдельных участках сада Шенстону удалось создать эффект «висячих садов», о чем неоднократно упоминают его современники. В подробном описании Лисоуз (*Description of the Leasowes. The seat of the late W. Shenstone. 1764*) Роберт Додсли, издатель первого собрания сочинений Шенстона, отмечает, что в саду поэта отдельные деревья, как и небольшие рощи, лужайки имели «невесомый», воздушный вид («*hanging wood*», «*hanging lawn*»), создавая, таким образом, удивительный пейзаж: сцены плавно менялись одна за другой, при этом бег ручьев направлялся таким образом, что служил своего рода природным путеводителем по саду и создавалось впечатление, что владелец поместья, «взяв наяду за руку, увлекает ее в долину в неудержимом импровизационном танце». Неповторимая образность будущего пейзажного сада Шенстона запечатлена уже в его ранней поэме «Школьная учительница» (*The School-Mistress, 1737*), где благодаря отбору разнообразных изобразительных средств и самому построению фраз самый что ни на есть обычный сад простой сельской труженицы представлен в виде калейдоскопа живописных зарисовок, где одна органично сменяет другую, создавая при этом единое «пейзажное» полотно. В поэзии Шенстона (цикл песен «Пейзаж», II; «К дереву», V) конкретное изображение природы выходит далеко за рамки описательного стиля – «высокая» лексика и такие стилистические приемы как олицетворение, перифразы, метонимия. Пейзаж в одноименной песне Шенстона (*The Landscape*) имеет самостоятельное значение и наряду с лирическим субъектом выполняет различные функции.

Анализ творчества Шенстона показывает, что сходство между поэтическим и садово-парковым искусством может быть как по эмоционально-смысловому воздействию, так и по структурному подобию. У Шенстона эти виды искусств не только взаимоо-

бусловлены, но и обнаруживают сходство, представляя тот тип синестезии, которая существует в искусстве не как простейшая ограниченная ассоциация по смежности, а творческая продуктивная ассоциация по сходству, составляющая основу поэтического мышления. Особое место в мастерстве пейзажа Шенстона в обоих видах искусств занимает синестетическая аналогия «ритм стиха – архитектурные контуры сада». В связи с этим можно говорить о синестетическом мышлении Шенстона, происходящем за счет ассоциаций между визуальным и собственно поэтическим мышлением, где иносказание или перенос значения, осуществляется метафорой уже не в рамках одной модальности, а с переходом в иную модальность. Художественное наследие Шенстона, мастера пейзажной лирики и одного из создателей пейзажного сада, свидетельствует о том, что синестетичность его творчества служит своего рода индикатором назревающих синтетических тенденций в искусстве зрелого английского Просвещения в период, когда начинает доминировать иррациональное органическое слово, интуиция и непосредственность автора.

ПОРУНЦОВ В.А.

Немецкий литературный экспрессионизм и проблема насилия

В начале XX века стремительно стал увеличиваться интерес к проблеме насилия. Наследие Канта, Гегеля, Маркса, Ницше подверглось ревизии – целый ряд исследователей стал по-новому осмысливать категории господства, рабства, права, свободы и иные (Жорж Сорель, Вальтер Беньямин, Ханна Арендт, Никлас Луман и многие другие). При этом сама проблема насилия, имплицитующаяся в различные области и категории мысли, рассматривалась с разных сторон, в зависимости от того, какие цели преследовали исследователи. Понятие насилия является предметом анализа в различных гуманитарных дисциплинах, таких как философия, политология, политическая философия, социология, историография, эстетика, культурология, история, психоанализ. Потому по-

нятие насилия тесно соприкасается с понятиями разума, неразумия, морали, языка, искусства, культуры. Но необходимо также учитывать, что категория насилия может быть осмыслена также художественно.

На первый взгляд может показаться, что если речь идет о культурном явлении, в данном случае о немецком экспрессионизме, то понятие насилия, используемое при его анализе, не включает в себя значения, связанные с физическим воздействием. Однако, само понятие «физическое» не является прозрачным, а с противопоставлением физического и вербального воздействий давно покончено. На сегодняшний день, когда установлена определенная связь между сомой и семьей, когда телесные и речевые практики обнаруживают точки пересечения, невозможно радикально разграничивать сферу литературы и политики. Литература и политика имеют общие точки взаимоперехода и взаимогенерирования смысла. Одной из таких точек является насилие, точнее рефлексия о насилии.

Курт Пинтус в предисловии к первой антологии экспрессионистской лирики пишет: «...все отчетливее ощущалась невозможность такой ситуации, когда человечество целиком и полностью зависимо от своих же творений: от науки, техники, торговли и промышленности, от окостеневшего общественного порядка, от буржуазных и общепринятых норм поведения» [И.л., 8]. Здесь Пинтус формулирует общий пафос искусства эпохи модернизма, и надо отметить, в этом он не является первым, такое представление об интенциональной сущности модернистского имели почти все представители интеллектуальной и творческой интеллигенции. В этой формуле отчетливо виден источник насилия – это определенная традиция, как социальная, политическая, так и этическая и цивилизационная. Эта традиция репрезентирована, соответственно, в устоявшейся стратификации, в которой нет места творящему и действующему духу, нет место праксису интеллигенции; в вытекающей отсюда событийной стагнации, препятствующей реализации всех потенций творящего духа; в рационализированных категориях морали, семьи, государства, права,

Научное издание

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА
В УНИВЕРСИТЕТСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Подписано в печать 27.06.2012
Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная
Гарнитура Minion. Печать офсетная
Уч.-изд. л. 4,8. Тираж 100 экз
Заказ № 2657

Отпечатано в ООО «Издательство "ЛЕМА"»
199004, Россия, Санкт-Петербург,
В.О., Средний пр., д. 24, тел./факс: (812) 323-67-74
www.lemaprint.ru, e-mail: izd_lemma@mail.ru
Верстка и дизайн © 2012 Михаил А. Матвеев
e-mail: xtreme@rh1.ru

