

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 интермедальности 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 соотнесения 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 негодея, 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 осмыслять 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

