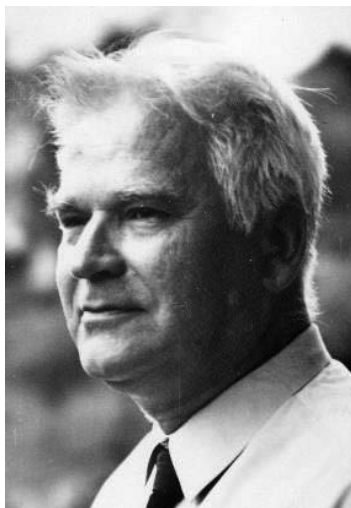




**Министерство просвещения Российской Федерации  
федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

**Кафедра всемирной литературы**

## **ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЭПОХИ И ИХ ГЕРОИ**



**XXXIV ПУРИШЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

**Сборник статей и материалов научной конференции**

**Москва, 2022**

Печатается по решению Ученого совета Института филологии  
федерального государственного бюджетного образовательного  
учреждения высшего образования  
**«Московский педагогический  
государственный университет»**

Литературные эпохи и их герои. Сборник статей и материалов  
научной конференции «XXXIV Пуришевские чтения» / Отв. ред.  
Е.Н. Черноземова, М.А. Дремов. – М.: ООО «Сам Полиграфист»,  
2022, 184 стр.

**ISBN 978-5-00166-657-8**

*Ответственные редакторы*  
д.ф.н., проф. Е.Н. Черноземова  
к.ф.н. М.А. Дремов

*Редакционная коллегия:*  
к.ф.н. Анохина А.В., к.ф.н. Булашова Н.М.,  
д.ф.н. Ганин В.Н., к.ф.н. Кузнецова А.И.,  
к.ф.н. Нестеренко Ю.С., д.ф.н. Никола М.И.,  
к.ф.н. Попова А.В., к.ф.н. Соболева Н.В.,  
д.ф.н. Соколова Н.И., к.ф.н. Соломатина Н.В.,  
д.ф.н. Сомова Е.В., д.ф.н. Трыков В.П.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Герой литературной эпохи глазами России и Запада: диалог культур</b>	<b>4</b>
<b>Герой эпохи в литературах немецкоязычных стран и Скандинавии</b>	<b>25</b>
<b>Литературный герой как воплощение духа эпохи</b>	<b>52</b>
<b>Литературный герой как воплощение духа эпохи (Великобритания и США)</b>	<b>67</b>
<b>Исторические личности как персонажи литературного произведения</b>	<b>86</b>
<b>Вечные литературные образы: их генезис и судьба в последующие эпохи</b>	<b>104</b>
<b>Литературный герой: проблемы эволюции, рецепции и перевода</b>	<b>123</b>
<b>Герой эпохи как центр художественной системы</b>	<b>139</b>
<b>Современная литература и её герои</b>	<b>160</b>
<b>Алфавитный указатель</b>	<b>178</b>

# ГЕРОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭПОХИ ГЛАЗАМИ РОССИИ И ЗАПАДА: ДИАЛОГ КУЛЬТУР

*Н.Б. Алдошина, доктор филол. наук (Самара)*

## **А.В. Дружинин о жизни и творчестве Т. Чаттертона**

Томас Чаттертон (1752–1770) – личность в английской литературе загадочная и одновременно трагическая. Рано осиротев, он был определен в сиротский приют при церкви, где с 12 лет начал писать произведения на староанглийском языке, выдавая их за сочинения монаха Т. Роули (Роули). В сущности, Чаттертон явился автором литературных подделок, популярных в конце XVIII – начале XIX вв. Попытка опубликовать некоторые произведения в Лондоне не удалась, после чего поэт отравился. Если факт самоубийства Чаттертона не вызывал сомнения, то его мотивы до сих пор – предмет оживленной дискуссии. Почти все произведения поэта опубликованы после смерти. Современные исследователи рассматривают Чаттертона как предромантика, подготовившего приход поэзии представителей «озерной школы».

Глава «эстетической» критики и знаток английской литературы А.В. Дружинин (1824–1864) не написал специальной статьи о Чаттертоне, но неоднократно упоминал о нем в своих работах и, не касаясь конкретных произведений, пытался осмыслить масштаб личности и творчества поэта, причины гибели. Уже в статье «“Клариса Гарлов”», роман Ричардсона» (1850) Дружинин критически отзываясь о романтической концепции А. де Виньи («Чаттертон», 1835), утверждавшего, что поэт был доведен «до самоубийства холодностью публики к его творениям». Дружинин счел идею пьесы ложной, ибо английское общество XVIII в. «торопится признать всякий талант и отдать ему должную дань уважения». Несогласие вызвала и оценка Чаттертона, который «был великим поэтом в глазах только графа де Виньи». Те же мысли и в «Письме Иногороднего подписчика о русской журналистике» за декабрь 1851 г.: Чаттертон – поэт «чересчур прославленный, а на самом деле мелкий и по жизни, и по произведениям».

Знакомство с рецензией В. Скотта на новое издание стихотворений Чаттертона изменило отношение критика к участи «этого несчастного поэта». Размышляя («Георг Крабб и его произведения», 1855–1856) о побудительных мотивах деятельности автора сельских идиллий, он противопоставляет его Чаттертону: Крабб «был богат верою твердою, несокрушимою верою, какая обитает только в душах мужественных и предназначенных на великое», чего «не находилось у Чаттертона». Успех Крабба

объяснялся тем, что у него не было соперников: одни умерли, «ранняя могила похитила и Чаттертона, несчастного юношу», другие еще не были известны. Сочувственно отзываясь о поэте, Дружинин ставит его в один ряд со Свифтом, Попом, Гольдсмитом, Бернсом и другими выдающимися представителями английской литературы.

В фельетоне «Заметки Петербургского туриста» (1856) Дружинин задумывается о будущем мальчика, который страстно любит книги: не «будет ли ему суждена роль несчастного Чаттертона, умершего на чердаке с голоду?». Критик приходит к выводу о социальных причинах гибели поэта, в даровании которого уже не сомневается.

*А.М. Арутюнова, аспирант (Москва)*

### **КРИЗИС ИДЕНТИЧНОСТИ ГЕРОЯ КАК ОТВЕТ НА ИСТОРИЧЕСКИЕ ПОТРЯСЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ В. НАБОКОВА И М. ЭМИСА)**

Одна из центральных тем В. Набокова – судьба русского эмигранта. Роман «Подвиг» (1932 г.) – о «милом дворянском мальчике Мартыне», преодолевающем свои страхи и ищущем свое место в жизни. С. Вирзинг замечает: «За что бы молодой человек ни брался, энтузиазм и энергия быстро покидают его». Но таким мы видим главного героя только в начале романа. После революции семья Мартына была вынуждена покинуть Россию без средств к существованию, они пытаются найти приют в Швейцарии, где живёт брат его отца. С обретением безбедной жизни героя не покидает тоска, и он задумывает тайную экспедицию на родину, где сможет ощутить настоящую культурную самооценку.

Для возвращения в Россию герою необходимо преодолеть свои страхи, и судьба приготовила для него немало испытаний. Эволюцию главного героя можно проследить по одному из них – по трём попыткам взобраться на гору. В первые два раз вершина не приняла его слабости, а только приглашала в пропасть. В третий раз, уже перед самой экспедицией, у подножия горы стоял герой, испытывавший себя и примирившийся с собой.

На протяжении всего романа главный герой готовится к походу, который нельзя назвать мимолетным геройством. Это тщательно спланированный уход в неизвестность, где Мартын надеется приобщиться к судьбе своего поколения, к судьбе своего народа.

В. Набоков оказал большое влияние на творчество Мартина Эмиса. Британский прозаик многократно подчеркивал статус

набоковца в своих эссе. Ф. Фордэм отмечает присутствие духа Набокова и в романе «Деньги».

1979 год ознаменовался началом премьерства М. Тэтчер и стал переломным в истории государства: Великобритания теряет статус Империи и колониальной державы, становится зависимой от других европейских стран, а на сцену выходит свободная рыночная экономика.

В романе «Деньги» (1984) Мартин Эмис исследует болезни постиндустриального капиталистического общества на примере жизни яркого представителя 80-х гг. – режиссёра рекламных роликов Джона Сама. Погоня за деньгами и успехом, жажда легкодоступных наслаждений – движущие силы персонажа. Главный герой не может понять сам себя: хотя у него и есть чувства, он игнорирует или неправильно интерпретирует их. Искалеченный временем и сбитый с толку, Джон распознаёт в себе только страх и стыд.

Сам ничего не знает ни о себе, ни об обществе, в котором живет, ни о своих корнях. При этом он отказывается от истинного самоопределения из-за жадности, которая парализовала его возможность судить о мире вне плоскости денег. Джон понимает, что уязвим, но, полностью погруженный в мир рыночных отношений, он неправильно диагностирует проблему своей тревоги. Герой уверен в том, что его спасение – это бесконечная добыча денег. Кроме этого, проблема Джона заключается в том, что он считает себя центром вселенной, а окружающих его людей просто марионетками. Поэтому он не замечает, когда начинают манипулировать им.

В случае трудностей человеческий инстинкт приводит за поддержкой в семью. Но Джон лишён и семьи, и дома. Правду о своём происхождении Сам узнаёт, только оказавшись на самом дне после предательства Филдинга Гудни.

После неудачной попытки самоубийства персонаж претерпевает качественные изменения. Самоидентификация реализуется через определение внешнего: потерявшемуся в сложном мире герою необходимо понять контекст своей исторической реальности и преодолеть представление о своем центризме в этом мире. Рефлексия и обретение настоящего отца помогут Джону идентифицировать себя.

Таким образом, анализ произведений через призму кризиса идентичности позволяет взглянуть по-новому на отношения героев с самими собой, с окружающей действительностью, обращая внимание на исторический контекст, и воссоздает настроения того или иного общества, переживающего очередные перемены. Хотя

указанные романы относятся к разным эпохам, их авторов интересует самоощущение и самоопределение персонажей, пытающихся научиться жить в новых условиях.

*А.И. Архипцова, аспирант (Москва)*

**СВЯЗЬ ЛОУРЕНСОВСКОГО ГЕРОЯ С РУССКИМ МИРОМ  
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ «БЕЛЫЙ ПАВЛИН», «РАДУГА»,  
«ЛЮБОВНИК ЛЕДИ ЧАТТЕРЛЕЙ»)**

В данном докладе рассматривается проявление и функционирование русской темы в произведениях Д.Г. Лоуренса в контексте русского «бума» в Англии конца XIX – начала XX вв.

Уже в первом романе Лоуренса «Белый павлин» содержится несколько упоминаний русских: писателей Максима Горького и А.П. Чехова и композитора П.И. Чайковского. С одной стороны, это служит своеобразным маркером образованности лоуренсовских героев (зачастую мнимой) и их стремления следовать моде. С другой стороны, использование русской темы, на первый взгляд незначительное, позволяет писателю выйти на такую важную для всего его творчества проблематику, как механизация жизни. Так, беседа героев о творчестве Горького, вызывающем, по их мнению, душевное расстройство, сводится к противопоставлению ужасного и прекрасного, города и деревни, то есть интеллекта и «чувства крови» (второе, исходя из философско-эстетических взглядов Лоуренса, вернее). Таким образом, в романе наблюдается тенденция к определению русского как грустного, печального и даже пугающего (помимо разговора о Горьком, в романе присутствуют отсылка к жестокому рассказу Чехова «Спать хочется» и упоминание о том, что одна из героинь играла Чайковского, когда ей было грустно).

В романе Лоуренса «Радуга» важную роль играет происхождение одной из героинь – вдовы польского эмигранта Лидии Ленской (затрагивается тема польского восстания 1863-1864 гг. в Российской империи). Переехав в Англию, полячка оказывается чужой в английском мире, но вместе с тем ее инаковость, экзотизм привлекает ее английских соседей (ее образ мифологизируется, как и образ всей современной Лоуренсу России). Писатель также вскользь касается и обратного мифа – представления Лидии об англичанах как о сильных, хладнокровных и немного враждебных людях.

В самом «русском» романе Д.Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» русская тема обретает глубину, прочитывается в

характерном для автора социально-политическом и философском плане (темы революции, большевизма, классовой борьбы и т.д.).

Очевидна параллель между романами Лоуренса «Радуга» и «Любовник леди Чаттерлей» и романом «Анна Каренина» Льва Толстого. Лоуренс полемизирует с Толстым и, как следствие, наделяет истории своих героев иным финалом.

Подводя итог, следует отметить автобиографичность произведений Лоуренса, в связи с чем использование автором отсылок к русской культуре может быть, помимо всего прочего, объяснимо не более чем личным интересом Лоуренса ко всему русскому, по-разному проявляющимся в тот или иной период его творчества.

*Н.Ю. Бартош, доктор филол. наук (Новосибирск)*

## **ОБРАЗ ДОН КИХОТА В РУССКОЙ КНИЖНОЙ ИЛЛУСТРАЦИИ XX ВЕКА**

Проблема ревизии визуального образа, приближающегося к устойчивости готовой конструкции к штампу, важна для каждой эпохи; тем более она кажется актуальной применительно к образам-идеям, литературным или мифологическим героям, утратившим связь не только с литературно-сюжетной канвой, но и с национально-историческим контекстом.

Цель нашего исследования – проследить смену иконографии Дон Кихота в книжной иллюстрации в России в XX в. в зависимости от культурно-исторического и политического подсознания эпохи.

В России образ Дон Кихота выходит за рамки текста Сервантеса еще в первой половине XIX в. Как культурная идиома Дон Кихот обретает самостоятельную историю и формирует национальное культурное сознание.

С наступлением XX в. историко-культурная константа «донкихотства» не выдерживает испытания. Смена мировоззренческих установок приводит к необходимости смысловой и визуальной реформы, казалось бы, устойчивой иконографии. Показательно, что массовое издание «Дон Кихота», предпринятое в 1900-х гг., печатается без иллюстраций. Сфера действия героя из социальной, как это было в XIX в., переходит в XX веке во внутреннее пространство духовного мира.

Символические детали образа Дон Кихота, созданного Шаляпиным и Бенуа, дополненного Блоком, проявятся как в иллюстрациях, графических и живописных изображениях героя, так и в бытовом сознании эпохи благодаря киноверсии романа, поставленной Ф. Шаляпиным вместе с немецким режиссером Георгом Пабстом в 1933 г.



Политическое подсознание советской системы требовало идейно-смысловой деконструкции сложившегося облика героя, новой идеологической доминанты, способной не только реформировать готовый типаж, но и наполнить его новыми смыслами. Такая задача была возложена на издание «Дон Кихота» 1953–1954 гг. с рисунками Кукрыниксов. Художники справляются с поставленной задачей, вписывая героя в пространство, наполненное яркой детализированной пластикой. Мир вещей и детально прописанное пейзажное окружение персонажей видится результатом поиска форм для придания значимости сюжетному изображению и средств его территориальной идентификации. Важной особенностью иллюстраций Кукрыниксов становится хронотоп, связь прошлого с настоящим, где историзм выделяется как основная черта.

Во второй половине XX века в интеллектуальный диалог о Дон Кихоте вступает Анатолий Зверев. Мир его героя – невозможность существования в мире – можно проследить в серии рисунков к «Дон Кихоту» (1970–1971 гг.). Мир просто распадается, обретая бесплотность. Вся материя – обман, видимость страдающего духа.

Метафизическая бесплотность героя, его больной дух – симптом XX в. – переходит и на цикл рисунков Дон Кихота работы Саввы Бродского (1975 г.). Это монохромные, черно-белые иллюстрации, выполненные в технике «граттаж», вписываются в концепцию космополитической сути героя, его интеллектуального диалога с творческой сущностью мира. Бродский использует средства из арсенала современного художника книги, которые не разрушают, но, наоборот, делают видимой и осязаемой архитектуру текста. Ему удается выстроить диалогическое единство художественных средств на нескольких уровнях «узнавания». Нам видится, что этот образ открыт для рецепции и наиболее актуален в XXI веке.

*Т.С. Борисова, доктор филол. наук, PhD (Афины)*

**ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА СВЯТОГО  
В МНОГОКУЛЬТУРНОМ И МНОГОЯЗЫЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ АГИОГРАФИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ,  
ПОСВЯЩЕННЫХ ИОАННУ РУССКОМУ)**

Данное исследование посвящено формированию и развитию агнографической традиции, посвященной святому Иоанну Русскому, а также особенностям ее адаптации в различных

православных культурах. Местное почитание Иоанна Русского (ок. 1690–1730) – солдата армии Петра I, прожившего большую часть своей короткой и внешне ничем не примечательной жизни в турецком плену в Каппадокии, возникает в поликонфессиональном социуме Малой Азии стихийно уже после его смерти и обретения мощей. Создание официального сакрального дискурса, начавшееся в середине XIX века, а также формирование образа святого в религиозном сознании основывались на устном предании, постепенно адаптируемом под агиографический канон, и было связано с тремя этническими и языковыми стихиями: турецкой, греческой и русской. Первое краткое синаксарное житие святого, изданное в 1849 г., было написано на караманлийском диалекте турецкого языка. Образ святого в нем выстраивается на основе характеристик христианского смирения, безропотного перенесения тягот рабства и верной службы в мусульманском плену, стойкости в вопросах веры и святой жизни, в конечном итоге принесшей благодать и материальное процветание и его иноверному хозяину, что становится прообразом благодатного союза представителей разных религий.

Расширение культа Иоанна Русского и перекодировка посвященных ему агиографических текстов в категориях других языков и культур, связанная, с одной стороны, с активно проводимой Православной Церковью политикой «эллинизации» христиан Малой Азии, а с другой – с перенесением части мощей в 1880 г. в русский Свято-Пантелеимонов монастырь на Афон, сопровождается изменениями в интерпретации образа святого в религиозном сознании разных народов. Именно в контексте представлений о святости, присущих русской и греческой культурам, в соответствующих агиографических традициях (см. греческое житие 1885 г. в составе «Христианской истории» А. Левидиса и отдельное издание 1897 г., а также русский агиографический текст, опубликованный в журнале «Душеполезный собеседник» в 1888 г., и рукописные источники) появляются топоры о мученическом подвиге святого, сопровождавшем его отказ принять ислам, и о совершенных им прижизненных чудесах. Вовлечение культа святого сначала в процессы национального и религиозного самоопределения греческих общин Малой Азии, а затем в религиозную политику России на Православном Востоке приводит к замене идеи религиозного союза на противостояние, а образ святого из смиренного пленника переосмыляется в храброго воина, сражающегося с врагами истинной веры, и русского миссионера, борющегося за объединение православных народов.

## **МИХАИЛ ЛЕРМОНТОВ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРСОНАЖ РОМАНА-ЭССЕ ВАЛЕРИЯ МИХАЙЛОВА «ОДИН МЕЖ НЕБОМ И ЗЕМЛЕЙ»**

Михаил Лермонтов – тайна русской литературы, русской жизни и русской души. Душа поэта «как огромная птица носилась между небом и землей: или парила на воздушях в упоительно-нежных вях, или угловатой резкой молнией прорезала пространство, не шадя вокруг никого и ничего» (с. 4).

Поэт мысли современен и сегодня. Главный герой романа-эссе Валерия Михайлова «Один меж небом и землей» творит на стыке западной и восточной цивилизаций. Автор «убедительно отстаивает свою точку зрения на уникальность поэтического дарования русского поэта» (Ананьева С. Русская литература // Современная литература народа Казахстана / Отв. редактор С. Ананьева. – Алматы: Evo Press. 2014. – С. 81).

По признанию автора романа-эссе, романа-биографии, он стремился уяснить личность и судьбу Лермонтова через поэзию. Поэт пишет о поэте. И в этом своеобразии данного произведения.

Многие стихотворения и поэмы Лермонтова прочитаны В. Михайловым свежо, ново и неожиданно. Вводятся в научный оборот забытые факты. Так, поэма «Мцыри» называлась первоначально «Бэри» (в переводе с грузинского – монах. – У.Д.).

Широтой и страстью наделена душа поэта, «казалось – все подвластно ей в этих парениях и метаниях между небесным и земным, между раем и адом» (с. 4). Уже в восемнадцать лет поэт убежден в своей самобытности: «Нет, я не Байрон, я другой...».

Это, по мнению В. Михайлова, «будто прощание с юностью, с огненным многописанием стихов, с глубоким погружением в собственную душу, с беспощадными думами о жизни. Поиск самого себя, мучительное самоопределение, испытание сил... Эта непомерная внутренняя работа, втайне от всех, не заметная никому. Лермонтов осознает в себе свою особину – русскую душу. Чует: путь назначен недолгий. И убеждается: то, что ему суждено поведать миру, “толпе”, никто другой не скажет» (с. 109).

Огненные звезды в космосе поэзии – Пушкин и Лермонтов. У каждой из звезд – своя область притяжения. Звездный мотив – один из важнейших в творчестве и самого В. Михайлова – как поэта, так и прозаика.

Главное отличительное качество книги В. Михайлова – поэт пишет о поэте, убедительно раскрывая образ Лермонтова как русского художественного гения, русского вестника. Душа Лермонтова живет в наших душах, в нашей жизни.

Книга Валерия Михайлова «Один меж небом и землей. О Лермонтове» (Алматы: Мектеп, 2011), раскрывающая литературоведческий дар автора, выдержала несколько изданий, вышла в серии «ЖЗЛ» в Москве. Получила премию «Лучшие книги 2013 года» Российской государственной библиотеки, «Литературной газеты» и Российского биографического института, премию имени М.Ю. Лермонтова (Тарханы, 2014).

*М.Ю. Ковалева, лаборант-исследователь (Нижний Новгород)*

### **ТВОРЧЕСТВО Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО КАК ИСТОЧНИК ОБРАЗОВ РУССКИХ ЖЕНЩИН В РОМАНАХ Х. УОЛПОЛА**

Начало XX века — особый период в развитии культурных отношений между Британией и Россией. Британские интеллектуалы начинают видеть в русской культуре чарующее духовно-мистическое начало. Для многих английских писателей она становится в связи с этим источником вдохновений. Страной магического и притягательного очарования становится Россия и для Хью Сеймура Уолпола. Х. Уолпол совершает длительное путешествие по России, лично знакомится с русскими писателями, изучает русского человека. Важнейшим результатом этого путешествия становится его «русская» трилогия – романы «Dark Forest» (1916), «Green Mirror» (1918) и «Secret City» (1919). Однако не только само путешествие, но и знакомство с творчеством Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова оказали большое влияние на художественный мир этой трилогии. Особый «след» Достоевского находим в образах русских героинь Уолпола.

Как известно, Ф.М. Достоевский создает несколько типов героинь, среди которых наиболее часто встречаются трагический (роковой, inferнальный) тип и тип жертвенный. Оба типа объединяет важная особенность — невозможность счастья земного и благополучия духовного, душевного. Среди образов русских женщин у Х. Уолпола можно выделить два типа с явными следами влияния Ф.М. Достоевского: это роковые женщины несказанной красоты и женщины с непримечательной внешностью, привлекающие своим внутренним миром. Погружая через сюжетные коллизии своего английского героя в русский мир, Х. Уолпол «сводит» его с русской женщиной и тем самым помогает ему ощутить иной — русский — взгляд на мир. Неслучайно русская героиня всегда принципиально непохожа на близких герою персонажей-англичанок.

Роковых русских героинь Х. Уолпола многое объединяет и друг с другом, и с героинями Достоевского: в душе каждой из них есть надлом, каждая скрывает его за независимым характером и чарующей внешностью. Именно поэтому их поступки зачастую остаются загадочными для окружающего общества.

Жертвенные русские героини Х. Уолпола также похожи на героинь Достоевского жертвенного типа: они проявляют любовь к людям через материнско-сестринскую заботу и жертвенность. Они ставят жизнь семьи и близких выше собственной и готовы пойти на все, чтобы близкие люди были счастливы. При этом общими чертами для всех русских героинь Уолпола являются уверенность в себе, свободолюбие и независимый характер.

В то же время некоторые черты значительно отдалают русских героинь Уолпола от женских образов в творчестве Достоевского. Так, гордость, неизменно выделяемая Достоевским в трагических женских образах как черта inferнальная, трагически ломающая душу женщины и уводящая ее от Бога, у Уолпола теряет отрицательную аксиологичность и религиозный подтекст и становится признаком сложной личности женщины с сильным, свободолюбивым и независимым характером.

*Е.Д. Колесникова, канд. филол. наук (Обнинск)*

## **РЕБЕНОК КАК ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XXI ВЕКА**

Образ ребенка занимает важнейшее место в мировой литературе. Он менялся в зависимости от той роли, которую ребенок играл в государстве, обществе и семье. Отношение к ребенку от эпохи к эпохе становилось более внимательным и гуманным, что привело в XX веке к восприятию ребенка как самоценности.

В художественных произведениях детство может противопоставляться взрослой жизни либо ребенок изображается как объект воспитания, а детство – как период формирования личности и подготовки к будущему. XIX век дал много примеров бедных, обездоленных детей, жертв взрослой тирании. Литература XX века открыла ребенка как ценность и показала, что дети обладают уникальными характеристиками, которые теряются по мере взросления.

Писатели периода второй мировой войны, а также послевоенная литература используют образ ребенка, лишенного войной детства. Образы детей в произведениях того времени крайне

символичны: дети – это жизнь, война – смерть. Появляются особые образы детей-героев.

На рубеже XX-XXI веков ребенок становится лакмусовой бумагой, отражающей проблемы общества. Через детские образы транслируются идеи современности и строится образ будущего. Дети изображаются как источник прогресса и перемен, им свойствен новый свежий взгляд на мир. С другой стороны, особенно в русской литературе XXI века, есть образы детей как показатель социального неблагополучия. В зарубежной литературе появляется такая особенная категория детей как дети-волшебники и дети-супергерои. Настойчиво начинает звучать тема особенных детей.

В докладе проводится сопоставительный анализ романов А. Геласимова «Степные боги» (2008 г.) и Дж. Фоера «Жутко громко и запредельно близко» (2005 г.). Главный герой Геласимова – деревенский подросток Петька, а у Фоера в центре изображения – девятилетний житель Нью-Йорка Оскар. Действие обоих романов происходит в разное историческое время, но в период трагических потрясений для страны. У Геласимова это лето 1945 года, накануне вторжения советских войск в Японию, а у Фоера – после теракта 11 сентября 2001 года. Объединяет главных героев романов то, что оба они лишены отца, и поэтому в основе сюжета лежит желание обоих мальчишек найти отца либо иного значимого взрослого, который сможет его заменить.

*С.Б. Королева, доктор филол. наук (Нижний Новгород)*

### **«РУССКИЙ» ГЕРОЙ ГОЛСУОРСИ: ГОЛОС СОВЕСТИ ПРОТИВ ДУХА ЭПОХИ**

В истории русско-английских литературных связей рубеж XIX–XX вв. представляет собой особый период. Русский роман, русский рассказ становятся важнейшим эстетическим и, более того, нравственным ориентиром в творчестве Дж. Конрада, Б. Шоу, У. Джемс, Х. Уолпола, В. Вульф.

Имя Джона Голсуорси не исключение в этом ряду. Известен его глубокий интерес к стилистическим и содержательным особенностям произведений Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова. В его эссе разных лет красной линией проходит мысль о том, что русская проза – «мощнейшее течение» в современной литературе и что она, искренне исследуя «глубины мыслей и чувств», не прибегая к самообману, отражает тот «страстный поиск истины», который свойствен русскому человеку. В эссе «Англичанин и русский» Голсуорси проецирует на английский менталитет искренность и глубину в исследовании человеческой

двуми русскими писателями и высказывает твердое убеждение, что до торжества пуританской морали в XVII в. такие же черты были свойственны и английской культуре.

В этом контексте рассказ Голсворси «Совесть» (Conscience, 1922) предстает своеобразным литературно-культурологическим экспериментом: в его образности и сюжете русская (чеховская) модель «поступка по совести» пересаживается на современную писателю английскую почву. Суть этого эксперимента можно описать так: 1) автор задает чеховскую перспективу короткого рассказа – фрагмента обычной жизни обычного героя, – но в условиях современной английской культуры, 2) затем он подводит героя к моменту внутренней коллизии, связанной с расхождением английской модели приличного и прагматичного поведения с требованиями нравственности, то есть с голосом совести (что очень схоже с принципом разворачивания сюжета в целом ряде чеховских рассказов), 3) живописует выбор героя в пользу истинного, то есть нравственного, совестливого поведения (как это делает Чехов в рассказах «Сон», «Беззаконие», отчасти в рассказах «Беспокойный гость», «Раз в год» и др.), 4) наконец, описывает последующее автоматическое изгнание героя, потерю им не только материального благополучия, обустроенности, но и всех связей с окружающим его обществом.

В рассказе журналист Таггарт пишет статьи за других. Зарабатывая себе таким образом на жизнь, он действует так же, как множество других журналистов, то есть по законам окружающего его общества, в соответствии с его моралью. В мире, где все продается и покупается по определенным правилам, нет места совести: ее замещают нормы приличия и «практичный здравый смысл» – те самые вещи, о которых в своих эссе Голсворси говорит как о значимых чертах английского характера. Но однажды Таггарт переосмысливает свою жизнь и начинает себя вести скорее как русский, чем как англичанин. Главный редактор просит его написать статью за знаменитого клоуна, и Таггарт вдруг понимает, что его провоцируют совершить подлог, мошенничество. Более того, он впервые осознает и то, что его работа в принципе связана с обманом. Руководствуясь неожиданно возникшим нравственным импульсом, герой перестает соответствовать заданной обществом норме: он не следует служебным инструкциям, отрицает норму обычая и в результате теряет работу, положение в обществе, средства к существованию и, в конце концов, становится абсолютно одиноким и убеждается в тщетности своей борьбы.

Этот последний этап эксперимента обнаруживает его нежизнеспособность: пересаживание русской модели поведения

«жить по совести» (модели поведения «не от мира сего»). часто приводящей и в рассказах Чехова к значительным, часто роковым потерям для тех, кто ей следует) на английскую почву оборачивается для героя обрубанием всех возможных связей с обществом. Заставляя героя отказаться от видимой честности в пользу честности истинной, Голсуорси проводит его по пути полного отрицания своего участия в жизни общества, а общество – по пути полного отрицания выбора или даже жизни героя. Герои Чехова, делающие свой выбор в пользу поступка или даже жизни по совести, могут быть судимы или осуждаемы, могут страдать от лишений или наказаний, но при этом они не теряют связи с окружающими, поскольку реализуют одну из частотных для русской культуры моделей поведения. Тагарт же теряет все – кроме чистой совести и легкости бытия.

*Д.А. Кунаев, канд. филол. наук (Алматы, Казахстан)*

### **ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭПОХА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В ИСТОРИИ КАЗАХСКО-РУССКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА МУХТАРА АУЭЗОВА)**

Историко-литературные феномены, к которым, бесспорно, принадлежит творчество классика казахской и мировой литературы М.О. Ауэзова, в XXI веке необходимо изучать во всей полноте, без идеологических напластований, с высоконаучным подходом к искусству слова.

Новые архивные документы, журнальные и газетные публикации конца 40-х и начала 50-х годов XX века дают возможность более полно представить творческую эволюцию академика Академии наук Казахстана, прозаика, драматурга, переводчика М.О. Ауэзова, заново переосмыслить трагические эпизоды его жизни, обрисовать сквозь призму непростой судьбы писателя и его главной книги – романа-эпопеи «Путь Абая» литературную и общественно-политическую ситуацию, сложившуюся в Казахстане в эпоху «позднего сталинизма».

Как известно, 10 октября 1921 года М. Ауэзов вошел в состав Президиума КирЦИКа и переехал в Оренбург. Однако, чувствуя свое призвание к писательскому труду и желая продолжить образование, самовольно оставляет пост секретаря КирЦИКа и без разрешения партийных органов в 1922 году уезжает на учебу в Среднеазиатский государственный университет в Ташкент.

Оренбургской партийной организацией в 1923 году за нарушение партийной дисциплины и национализм писатель исключен из партии. «Обвинения в национализме, связанные с



творчеством 20-х годов, преследовали его до середины 50-х годов» [Кунаев Д. Мухтар Ауэзов и взаимосвязь литератур. – Алматы: Полиграфкомбинат, 2021, с. 6]. Лишь в 1960 году в сборнике «Караш-Караш» впервые переизданы его ранние рассказы и повести. В 70-е годы на русском и казахском языках выходит в свет повесть «Лихая година», в начале 80-х – пьеса «Хан Кене».

Печально знаменитое постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 года, положившее начало кампании травли М. Зощенко и А. Ахматовой, было взято на вооружение «неистовыми ревнителями» идеологической чистоты пролетарского искусства и в Казахстане. В республиканской печати появляются статьи, в которых резкой критике подвергаются безродные космополиты, буржуазные националисты, пантюркисты, панисламисты, алашордынцы и т.д. Большую популярность получает классификация писателей на пролетарских, буржуазных и «попутчиков». В эпоху позднего сталинизма появляется категория художников-космополитов, что не меняет сущности метода, ориентированного на освещение биографии писателя и определение его социального происхождения, политических взглядов.

В начале 50-х годов предпринимается очередная попытка дискредитации научных трудов и литературных произведений М.О. Ауэзова. В устных выступлениях и публикациях в СМИ содержатся призывы к пересмотру сложившихся оценок жизненного и творческого пути писателя, его обвиняют в упрощенных трактовках истории казахской литературы XIX века, в оценке поэтического наследия Абая и его поэтической школы с буржуазно-националистических позиций.

В этих трудных условиях опорой стали друзья на родине и дружеская поддержка русских писателей, стремившихся защитить своего коллегу по писательскому цеху от местных идеологических политиканов. Русские писатели и критики положительно оценивали роман-эпопею М.О. Ауэзова «Путь Абая». Руководство Союза писателей СССР брало писателя под защиту. М.О. Ауэзов благодарит за поддержку А. Фадеева, К. Симонова, К. Зелинского, З. Кедрину.

Литературная эпоха первых 60 лет XX века в истории казахско-русских литературных связей – пример интереса деятелей русской культуры к казахскому народу с его богатой историей и традициями, обычаями и искусством, ко всему, что составляет духовную культуру нации.

Исследование осуществлено в рамках Программно-целевого финансирования КН МОН РК OR11465467 «Формирование нового гуманитарного знания и проведение инновационных исследований в условиях модернизации общественного сознания в области литературоведения и искусствознания».

*М. Николич, аспирант (Москва)*

## **ИДЕНТИЧНОСТЬ ПРОТАГОНИСТА РОМАНА М. ПАВИЧА «ПЕЙЗАЖ, НАРИСОВАННЫЙ ЧАЕМ» В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ТЕМЫ**

Образы России и русской культуры играют значительную роль в романах М. Павича. В настоящем исследовании анализируется трансформация личностной и национальной идентичности протагониста романа сербского классика «Пейзаж, нарисованный чаем» (1988) в свете русской темы.

В работе используются методы пристального чтения и интертекстуального анализа; в качестве материала исследования выступает роман М. Павича «Пейзаж, нарисованный чаем».

Поставлена цель выявить и определить специфику русских тем, прямо или косвенно сопряженных с самим процессом превращения сербского архитектора-неудачника Атанасия Свилара в «успешного» русского бизнесмена Афанасия Федоровича Разина, с его душевными исканиями, семейными отношениями и демоническими стремлениями.

Делается вывод, что русские темы, влияющие на превращение Атанасия, носят сюжетообразующий характер. Их можно разделить на две группы: литературную и историко-культурную. Первая группа представляет собой интертекстуальные отсылки к русской классической литературе XIX века (творчеству и фактам биографии Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина и Л.Н. Толстого). Вторая группа связана с русской и советской историей и традициями: православной культурой, особенностями общественного развития, характерной природой, культурой чаепития, народным творчеством и др. Следует подчеркнуть, что при изображении русской темы М. Павич активно использует приемы пародии и гротеска.

Трансформация героя от Атанасия к Афанасию представляет собой своеобразный синтез сербской и русской культур. Становление русским в художественном мире Павича не предполагает отказа от сербской идентичности. Такова специфика художественного выражения панславистских взглядов М. Павича.

*С.Э. Нуралова, канд. филол. наук (Ереван, Армения)*

## **ОТ РАДИКАЛА К ЭГОИСТУ: ГЕРОИ МЕРЕДИТА В РУССКОМ ПРОЧТЕНИИ «ЭПОХИ БЕЗВРЕМЬЯ»**

Имя Мередита, продолжившего традиции английского классического романа, обычно связывают с психологизмом в

литературе. По меткому определению одного из русских рецензентов, Мередит – писатель, «претендующий на гениальность и большой знаток человеческого сердца, поражающий глубиной мысли» («Изыщная литература», 1884, №2). В контексте литературно-общественной атмосферы России 1880-х гг., когда существенную роль играла антинигилистическая литература, ниспровергавшая и либералов 40-х гг., и нигилистов 60-х, и сменивших их народников, главный герой романа Мередита «Карьера Бьючемпа» получил довольно суровый вердикт. Реформистская программа Бьючемпа, его опрометчивая горячность, определенная склонность к позе не нашли отклика. Излишняя усложненность символики, обильная метафоричность, манерность изложения также не способствовали популярности романа в России. Гораздо большей известностью здесь пользовался роман Дж. Элиот «Феликс Холт – радикал». Отказываясь от богатства, герой Элиот видит единственное спасение народа в его просвещении и нравственном развитии. Этому служению Холт посвящает всего себя, соглашаясь на бедность и добровольное скитание. Радикализм Бьючемпа, сводившийся по существу к парализующей рефлексии, не вызвал сочувствия.

В одном из частных писем Теккерея говорил о том, что эгоизм – великая движущая сила всего мира, хотя обличать его и похвально. Появление в 1894 г. перевода романа «Эгоист», выполненного З.А. Венгеровой, прочно утвердило за Мередитом определение «писателя для немногих», а увлечение им в некоторых случаях приобретало черты кастовой замкнутости. Блестящий джентльмен Уиллоби Паттерн, эгоист и себялюбец, ставший жертвой культа собственной персоны, оказался вписанным в знакомый контекст «снобичности», понятный и в чем-то родственной русской литературе. Герой Мередита представлялся снобом, под маской благородства претендующим на изысканно-утонченный вкус, манеры, исключительный круг занятий и интересов. «Чужое» воспринималось и на «встречном течении». В одном из стихотворений в прозе «Эгоист» (1878) Тургенев писал о «безобразии самодовольной, непреклонной, дешево доставшейся добродетели», не ведающей за собой ни малейшей слабости. Такое самодовольство и лицемерие было неприемлемо для Тургенева. В «Бесах» Достоевского Кармазинов, в котором угадывали карикатуру на Тургенева, также представлял классический тип эгоиста, «сам себя почитавший великим».

Творчество Мередита вовлекается в орбиту дискуссий о пессимизме – одной из ведущих проблем «эпохи безвременья», когда пульс общественной жизни бился слабо, а человек зачастую

чувствовал себя одиноким и отчужденным от социального целого. Импонирует жизнеутверждающий тон, доминирующий даже в изображении трагического положения героев, утраты иллюзий. Созвучной русской литературе оказалась вера в духовную и интеллектуальную независимость человека, страстная проповедь в защиту прав женщины. Мередит – не моралист и судья, его главной заслугой признавалось умение будить мысль и самосознание читателей, именно поэтому его наследие стало частью русской духовной жизни и последующих эпох.

*Е.Э. Овчарова, канд. эконом. наук (Санкт-Петербург)*

### **К ВОПРОСУ О РЕЦЕПЦИИ РОМАНА И.-В. ГЁТЕ «СТРАДАНИЯ ЮНОГО ВЕРТЕРА» В ПОВЕСТИ М.В. СУШКОВА «РОССИЙСКИЙ ВЕРТЕР»**

На основании некоторого имеющегося в распоряжении автора данной статьи материала можно утверждать, что для современного читателя, даже не рядового, а такого, который читает (или читал когда-то) классическую художественную литературу и даже считает, что занимается литературной критикой и литературоведением, роман Гёте является по преимуществу историей о несчастной любви. Необычность поэтики этого произведения, впервые синтезировавшего художественные средства поэзии, прозы, художественного и даже научного видения мира и, более того, явившего ему революционный манифест о полной свободе человеческой воли, утратила свою актуальность. Автор встречал высказывания вполне уважаемых им людей о том, что Гёте был ретроградом и консерватором в силу того жизненного благополучия, которого он достиг. Опубликованный бесчисленное число раз и прекрасно переведённый на русский язык текст произведения великого немецкого писателя ускользает от внимания наших современников, оставаясь преимущественно в центре внимания нисколько не охладевших к нему исследователей творчества Гёте.

В течение же XVIII-XIX вв. роман был необычайно актуален и оказывал влияние на многие стороны духовной жизни, а также опосредованно и на жизнь обыденную. Здесь мы отразим лишь некоторые аспекты этого влияния, примечательные эпизоды, связанные с романом Гёте.

Именно имя Вертера вынес в заглавие своего маленького романа, повести «Российский Вертер», российский писатель XVIII в. Михаил Васильевич Сушков. Недолго проживший автор не увидел своё произведение в печати, появление повести спустя почти десять лет после его смерти осталось незамеченным и не оказало

никакого воздействия на литературный процесс, так что она оказалась своего рода археологическим экспонатом, забытым в своё время, но обнаруженным дотошным исследователем, а именно В.М. Жирмунским, и представленным на обозрение публики. В повести можно увидеть, насколько глубоко роман Гёте проник в сознание образованного читателя своего века. Разница же между российской реинкарнацией Вертера и оригиналом велика, что отмечал ещё Жирмунский. Герой Сушкова начисто лишён как потребности в гармонии с природой, так и чувства сострадания к окружающим, вызывающим у него большей частью насмешки и пренебрежение. Он беден и оттого не может составить приличной партии для любимой девушки, и именно это приводит его к полному жизненному краху. Несмотря на юный возраст, он заядлый картёжник и успешный дуэлянт, убивший на поединке своего сослуживца и не испытывающий по этому поводу никаких угрызений совести. Возможно, что в силу своего характера сам Михаил Сушков не подвергался никогда никаким насмешкам со стороны окружающих и не имел рефлексии по этому поводу, так что этой черты начисто лишён и его герой, несмотря на бедность и постоянные жизненные неудачи. Отрекаясь от чувствительного, как Эолова арфа, немецкого прототипа, Михаил Сушков отсылает читателя своей повести к образу stoического Катона Младшего в трактовке Джозефа Аддисона, вернее, к заключительному монологу Катона, бытовавшему в XVIII в. в качестве самостоятельного произведения (феномен бытования фрагмента как самостоятельного произведения в XVIII в. упоминается в исследованиях Ю.Н. Тынянова и Ю.М. Лотмана).

На основании вышеприведенного краткого обзора можно заключить, что герой Сушкова, несмотря на заголовок повести, мало имел общего с Вертером, и юный автор повести позднее будет специально отрекаться от влияния великого немца в одном из своих предсмертных писем, но тем не менее при создании повести о разочаровании в жизни и самоубийстве Сушков необходимо оказался, хотя и чисто формально, в рамках вертеровской парадигмы, в которую он и заключил своего мятущегося героя.

*О.А. Полякова, канд. филол. наук (Киров)*

### **ДЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ ОБРАЗА ПЕТРА I В РОМАНЕ Э. РЕЗЕРФОРДА «РУССКОЕ»**

Литературный портрет Петра I принято рассматривать как феномен мифологизации исторической личности, начавшейся уже при жизни монарха. Панегирическая традиция была заложена как в

церковном проповедничестве, которое акцентировало политические заслуги Петра, так и в поэзии классицизма, прославлявшей его просветительскую деятельность. Однако к концу XVIII в., когда обозначились негативные аспекты петровских реформ, наряду с продолжающимся процессом апологетизации личности правителя началось критическое переосмысление его цивилизаторской миссии. С тех пор в западном и отечественном общественном сознании фигура царя-преобразователя стала предметом нестихающей и очень острой полемики.

Своё видение этой проблемы представил в историческом романе «Русское» современный английский писатель Э. Резерфорд, посвятивший петровской эпохе целую главу. Своеобразие произведению придаёт усовершенствованная автором вальтерскоттовская традиция соединения реального исторического фона и художественного описания жизни вымышленных персонажей. При этом исторический план повествования, основанный на фактическом материале, реализуется еще и в многозначных и выразительных символических образах, среди которых можно для примера выделить «русский кнут», рассекающий спину жертвы, «словно железный прут», и становящийся символом жестокой расправы с инакомыслящими и мятежниками, или «гари» – многочисленные акты самосожжения раскольников, символизирующие неприятие народом петровских реформ.

Выстраивая характеристику Петра на основе оппозиции Отец Отечества / Антихрист, Э. Резерфорд в итоге следует закреплённой зрелым А.С. Пушкиным литературной традиции оценивать личность правителя исходя из гуманистических критериев. Кроме того, современный автор придаёт большое значение имагологическому аспекту образа Петра I, показывая, как его общественно-политическая и культурная деятельность разрушает национальные устои, национальную идентичность русских людей. Благодаря этому в произведении и происходит демифологизация личности Петра I и его эпохи.

*И.Г. Прудюс, канд. филол. наук (Красноярск)*

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РУССКОЙ ДЕЙТЕЛЬНОСТИ В АДАПТАЦИЯХ  
«ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО  
В ЗАРУБЕЖНЫХ ГРАФИЧЕСКИХ РОМАНАХ XXI ВЕКА**

Один из самых популярных романов Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в XX и XXI веках становится объектом

и визуальной адаптации, которая явилась целым культурологическим феноменом нашего времени.

Комикс как «девятый вид искусства», ярко и емко отображающий современную действительность, оказывается подходящим жанром для визуальной адаптации классических произведений. Отдельным же жанром, «выросшим» из комикса, является графический роман, который отличается более серьезной проблематикой, а также направленностью на взрослую аудиторию, что подтверждается в исследовательских работах Жана Баэтанса, Бенуа Бертю, Селин Мансанти, Тьерри Гроенстина, Елены Георгиевны Новиковой, Веты Зазовны Шубитидзе.

«Преступление и наказание» становится объектом для визуальной адаптации как в жанре комикса (первый комикс американского автора Руди Палайса «Преступление и наказание» (1951); «Преступление и наказание» (1953) Осаму Тэдзука – манга, рассчитанная в том числе на детскую аудиторию; комикс американского художника Роберта Сикоряка «Достоевский комикс: “Преступление и наказание”» (2009), где Раскольников предстает в виде героя Марвелл – Бэтмена; итальянская версия Гидо Скала с персонажами Диснея «Микки в «Обломки и наказание» (2013) и другие), так и в жанре графического романа, в том числе и потому, что Достоевский известен за свой практически «фотографический подход к действительности» [Marinov Vladimir. Figures du crime chez Dostoïevski, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 8].

В нашей работе мы анализируем произведения французских художников, которые по-разному переосмыслили классический роман Достоевского и представили две совершенно разные интерпретации русской действительности: это графические романы иллюстратора Бастьена Лукиа (который выступил и сценаристом) и Алана Коркоса (в соавторстве со сценаристом Дэвидом Зейном Мейровитцем).

Выбор «Преступления и наказания» в первые десятилетия XXI века у нескольких художников говорит о том, что идея романа о желании человека выйти за дозволенные ему пределы остается крайне актуальной. Лукиа и Коркос через репрезентацию реальности российского общества, которая представлена в графическом романе и в которой существуют персонажи, приводят читателя и к своему ответу на вопрос о возможности (у Лукиа) или невозможности (у Коркоса) раскаяния человека после решения переступить черту.

## **ОБРАЗ И.А. БУНИНА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЬЕРА-ЛУИ ГАНЬОНА**

И.А. Бунин в разговоре с И.В. Одоевцевой однажды заметил, что никто никогда не сможет правдиво его описать, поскольку, «чтобы правильно написать о человеке, надо не только его знать, но и быть равным ему, если не во всём, то всё же во многом». Тем не менее в литературе конца XX – начала XXI веков появился ряд заметных произведений, посвящённых Ивану Алексеевичу.

Один из ярких примеров – роман современного канадского писателя Пьера-Луи Ганьона «Исчезновение Ивана Бунина» (“*La disparition d’Ivan Bounine*”, 2018), в котором предлагается постмодернистский взгляд на образ классика.

Фабула произведения имеет очень слабую связь с реальностью. Единственный документальный факт, на который опирается П.-Л. Ганьон, – присуждение русскому писателю Нобелевской премии в 1933 году. Вокруг этого события автор выстраивает некий «шпионский детектив», удивляя читателя совершенно абсурдными поворотами сюжета. Основная интрига романа связана с загадочным исчезновением И.А. Бунина. В данном случае постмодернистская игра становится возможной, поскольку никакой отсылки к истории этот эпизод не имеет. Даже тот, кто хорошо знаком с биографией Бунина, не может раскрыть секрет и вынужден идти на поводу автора, осмысляя его мистификацию.

П.-Л. Ганьон, следуя постмодернистским принципам построения «открытого произведения», создаёт «образ некоего двусмысленного мира, который допускает возможность разнообразных определений». В результате сама фигура И.А. Бунина дробится на несколько противоречивых портретов. Автор предлагает несколько трактовок образа известного писателя, оставляя выбор за читателем. Так, для И.В. Сталина главной чертой характера И.А. Бунина является его хитрость, благодаря которой «махровый антисоветчик ловко всех обставил» и стал лауреатом Нобелевской премии; полпред в Париже В.С. Довгалевский выделяет двуличие, позволяющее Ивану Алексеевичу восхищаться Родиной и быть при этом «предателем и врагом пролетариата»; посол СССР в Швеции А.М. Коллонтай отмечает воинственность «мятежного писателя»; Андре Жид восхищается преданностью Ивана Алексеевича искусству и его «большим дарованием».

В результате фальсификация документальных фактов, игра с читателем и другие постмодернистские приёмы, рассчитанные на массовую аудиторию, позволяют П.-Л. Ганьону превратить известную историческую личность в фейкового персонажа.



## ГЕРОЙ ЭПОХИ В ЛИТЕРАТУРАХ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ СТРАН И СКАНДИНАВИИ

*П.В. Абрамов, канд. филол. наук (Москва)*

### НИКОЛАУС ЛЕНАУ В РОССИИ: РАСКРЫТИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДОВ

Осмыслить трансформацию образа лирического героя Николауса Ленау (1802–1850) в год 220-летия со дня его рождения целесообразно прежде всего в перспективе отечественной переводческой традиции, поскольку на волнах популярности этого австрийского романтика в России в разное время по-особому раскрывалось и его поэтическое «я». Оставаясь популярным поэтом в русле сформировавшейся традиции австрийского романтизма, он был мало знаком своими крупными творениями – такими, как «Савонарола» или «Дон Жуан». Однако в литературных салонах Москвы и Петербурга его известность была многогранной: привлекали его свободомыслие, экспрессия, элементы барокко, что причудливо сочеталось с романтизмом, а также удивительная напевность его лирики, которую Словарь Брокгауза и Ефрона сравнивал с гейневской, называя Ленау «вторым романтическим поэтом». Всё это способствовало тому, что Ленау довольно рано начал обретать собственный голос в России благодаря таким мастерам перевода, как М. Михайлов, Н. Огарёв, А. Плещеев, Л. Мей. В 1862 г. стихотворения поэта будут изданы отдельной книгой в Москве в переводах А. Чижова.

Вторая волна интереса к его творчеству – период русского символизма. Образная структура его поэзии, антропоморфизм, богатство тропов и аллегорий привлекли к нему внимание К. Бальмонта, В. Брюсова, В. Лихачёва, А.В. Луначарского, который написал о нём критический очерк и перевёл «Фауста». До середины 1950-х гг. Ленау мало интересовал переводчиков и поэтов. Авторский сборник В.В. Левика Н. Ленау «Стихотворения. Ян Жижка» – М.: ГИХЛ, 1956 г. прервал возникшее молчание, но неожиданно для выдающегося и во многом блестящего мастера советского перевода (чья муза, по словам С. Шервинского, «не знала поражений») стал, по ряду факторов, пожалуй, единственным малоуспешным событием. Только в конце XX в. появились новые переводы «Дон Жуана», трагической поэмы «Альбигойцы» и новый перевод «Фауста», а уже в XXI в. было защищено несколько диссертаций.

Проследить, как раскрывалась лирика Ленау в русском литературном пространстве, как в ней постепенно обнаруживались то славянские, то балканские, то немецкие мотивы, как от поэта революционных, мятежных взглядов, в стихах которого «человек и природа разъединены» (С. В. Тураев), Ленау открылся русскому читателю своим глубинным, личным толкованием природной мифологии, где образная структура стиха переплетается со звукописью на фонетическом уровне, что делает поэзию Ленау предельно музыкальной (он был великолепный скрипач-импровизатор), как «мировая скорбь» перешла в полубезумную «ритуализацию повседневности» (любовь к Софи Лёвенталь) и нашла своё воплощение в стихах – задачи настоящего доклада.

*И.А. Бондарь, канд. филол. наук (Москва)*

### **ГЕРОИ БЕЗВРЕМЕНЬЯ В РОМАНЕ Р. МЕНАССЕ «СТОЛИЦА»**

Роман австрийского писателя Р. Менассе «Столица», удостоенный немецкой книжной премии за лучший немецкоязычный роман 2017 года, посвящен художественному осмыслению кризисных явлений, затронувших духовную сторону жизни европейского общества на рубеже тысячелетий, некоему «безвременью», которое порождает и особый тип литературного героя – одиночки, не имеющего дома и семьи, индивидуалиста, которому свойствен бег по кругу, лишенный созидательного смысла.

Сюжетные линии в романе связаны друг с другом незначительно. В центре одной из них – планы главного управления культуры отметить 50-летие Европейской комиссии. Это, пожалуй, самое непрестижное управление в ней, неофициально именуемое «ковчег». Именно оно и становится ключевым в романе. Для Р. Менассе «ковчег» – это корабль. Он кренится на волнах, дрейфует, проходит сквозь штормы, но в итоге всегда движется бесцельно.

Причина в том, что в большинстве своем еврочиновники в романе – люди эгоистичные и равнодушные, не понимающие, что культура – важнейшая составляющая любого общества, обеспечивающая его целостность. Так, глава управления культуры Фения Ксенопулу эгоистична настолько, что способна сколь угодно осмысленно думать только о своей карьере. Если ей это поможет в продвижении по служебной лестнице, она готова организовывать юбилейные мероприятия, не интересуясь литературой, читать романы, нравящиеся влиятельным чиновникам, чтобы произвести на них впечатление.

Метафора «ковчега» используется не только для характеристики штаб-квартиры ЕС, но и для всех общественных объединений в целом. Вопиющее равнодушие демонстрируют организации, занимающиеся сохранением исторической памяти о преступлениях нацизма: подсчитывая количество погибших в концлагерях, они ничего не хотят знать о выживших узниках. В результате переживший Холокост, но забытый всеми Давид де Вринд оказывается в доме престарелых, где его комната существенно не отличается от концлагеря: мебель привинчена к полу, окна наглухо закрыты, распорядок дня жестко контролируется.

Кажущаяся открытость администрации ЕС к новаторским решениям оказывается тоже обманчивой. Высказанные профессором Алоисом Эрхартом новые идеи, пусть и спорные, о постнациональной Европе, в которой не осталось бы места национализму и национальным государствам, встречают всеобщее неприятие и делают его нерукопожатным.

Избавляясь от всего нового и забывая свою историю, еврочинovníки, продолжая свой бег по кругу, остаются в пространстве безвременья. Приговор им выносит один из героев романа: «это ... не европейцы, а просто карьеристы..., они как саламандры, их можно бросить в огонь, но они не горят, их главная черта – неистребимость».

*И.А. Ващенко, канд. филол. наук (Екатеринбург)*

### **ГЕРОИ ЭПОХИ БИДЕРМЕЙЕРА В НОВЕЛЛИСТИКЕ ПАУЛЯ ХЕЙЗЕ**

Творчество известного немецкого новеллиста П. Хейзе (1830–1914), снискавшего широкую популярность в середине XIX в., теснейшим образом связано с эпохой бидермейера. Идеологическими предпосылками этого направления в немецком искусстве стали неустойчивое политическое положение в Германии того времени, а также господство реакции и застоя. Тревожное положение и меланхолия вызывали необходимость ухода от реальности. Типичный выход из этого состояния – погружение в семью, в круг друзей, поиск романтики в маленьких жизненных радостях. Что касается литературы, то в своих произведениях представители эпохи бидермейера отражали идеологию и мировоззрение среднего класса немецкого общества, создавая образ идеализированного бюргерского мира, в котором особое значение приобретают дом, семья, быт. Писатели стремились найти черты идиллической привлекательности в мире «маленького человека», сделав его главным героем своих произведений.

Рассматривая новеллистику Хейзе сквозь призму литературы бидермейера, необходимо отметить, что большинство его новелл носит камерный характер, так как автор черпает сюжеты из частной жизни бюргерства. В связи с этим героями его произведений становятся обыкновенные люди, живущие заботами сегоднешнего дня, – это художники, музыканты, врачи, адвокаты. Однако особо значимое место в новеллах писателя занимает героиня-женщина как воплощение главных бидермейерских доминант – любви, семьи, брака, домашнего очага. Так, в новеллах «Девушка из Треппи» («Das Mädchen von Treppi», 1855), «Маленькая мама» («Die kleine Mama», 1865), «Ведьма из Корсо» («Die Hexe vom Corso», 1881), «Сирита» («Syrita», 1866) Хейзе показывает своих героинь в контексте реалий окружающего мира, делает акцент на их будничной жизни, олицетворяет в них типичные для бидермейера женские добродетели, такие как мудрость, верность, всепрощение, доброта, милосердие, материнство и чадолюбие.

Таким образом, для новеллистики Хейзе характерны такие бидермейерские черты, как интерес к частной жизни, поэтизация быта, камерность и консерватизм. Следствие этого на передний план произведений автора выходит домашний мир простого обывателя и добродетельной обывательницы, которые и становятся главными персонажами его новелл. Для писателя было принципиально важно подчеркнуть значимость обыкновенных членов общества, показать, что их жизнь по-своему интересна и достойна того, чтобы о ней писать.

*Е.И. Зейферт, доктор филол. наук,  
Д.А. Беляков, канд. филол. наук (Москва)*

### **НОВЕЛЛА Т. МАННА «МАРИО И ВОЛШЕБНИК» КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ДУХА ЭПОХИ: О ПРИРОДЕ «ВОЛШЕБСТВА» ЧИПОЛЛЫ**

Италия в творчестве Томаса Манна – поле битвы Эроса и Танатоса. Мысль о ней, как правило, сопряжена у героев немецкого классика с глубоким мировоззренческим кризисом и жадной его преодоления.

В нашем исследовании, посвященном биографическому, социально-политическому и эстетическому (поэтологическому) своеобразию новеллы «Марио и волшебник», мы отталкиваемся от исследований авторитетных немецких литературоведов, трактующих образ Чиполлы в качестве характерного для творчества

Манна проблемного художника, склонного к декадансу, восприимчивого к демоническому. Согласимся с Х. Курцке: Чиполла – «Künstlergestalt», чей основной мотив – месть обделенного жизнью духа.

Рецепция новеллы «Марио и волшебник» (1929) крайне неоднородна и эволюционирует от сугубо метафизического и этического полюсов (начало 1930-х гг.) до политического (1950-е – 1960-е гг.). Проанализировав и концептуально обобщив эти этапы, авторы данного исследования констатируют: представление, согласно которому нарратор в новелле «Марио и волшебник» является носителем строго гуманистических взглядов, а Италия предстает средоточием варварского национализма, воплощенного в гипнотизере Чиполле, представляется несостоятельным и нуждается в коррекции.

Художественное время в новелле огорожено эмоциональной завесой (замкнуто, как и сам жанр новеллы, зачастую стремящийся к сюжетной исчерпанности). Хронотоп этой новеллы – несколько сфер, вдетых друг в друга: дети воспринимают происходящее как театральное зрелище, немцы-нарраторы как ростки фашизма, итальянцы как трагический случай. Торре-ди-Венере и сцена, на которой царит Чиполла, – родственные, кажущиеся не тем, чем они являются, пространства.

Пространственно-временной жаркий купол, накрывающий тяжёлое эмоциональное поле, способствует накаливанию «злокачественности тамошних настроений». Появление пляжа – характерный для Манна индикатор наличия иного, карнавального и/или мистифицирующего пространства. Здесь отдых соединяется с насилием, смертью.

Немцы-нарраторы отлично понимают не только литературный итальянский, но и «отрывистое тосканское наречие». Этим фактом Томас Манн, страстный ценитель Италии, очевидно показывает, как сильно эти немцы любят Италию, постоянно гостят здесь, чтят её культурные традиции. Их прежние визиты в Италию были приятными. Но в эту поездку и сами немцы словно заранее нацелены на неприятие Италии: их раздражают вполне нейтральные мелочи (придорожные кусты, капризный ребенок на пляже). Пожалуй, подобный снобизм и неприязнь к чужому отсылает к трагедии фашизма, назревающей не только в Италии, но и в Германии. Именно поэтому автор в большей степени отдалён, отстранён от нарратора в новелле «Марио и волшебник», чем в иной итальянской «новелле о художнике» – «Смерти в Венеции» (1913).

Чиполла, несомненно, талантлив и сразу завораживает зрителей, но, преступно направляя свой талант против человека,

дискредитирует свой дар. При этом показывая свою власть над другими, «волшебник» непрерывно демонстрирует и собственное подавление.

*Е.И. Зейферт, доктор филол. наук (Москва)*

### **ЧЕЛОВЕК В ЖАНРОВОМ СОЗНАНИИ ГЕОРГА ТРАКЛЯ**

Австрийский поэт-экспрессионист Георг Тракль (1887–1914), умерший в возрасте 27 лет, но успевший оказать неоспоримое влияние на мировую поэзию, задавший особый, узнаваемый «траклевский» тон, – ярчайший представитель экспрессионизма. Доминанты этого направления – напряжённая субъективность, тяготение к абстракции, гротескная изломанность образа, апокалиптичность настроений, приоритет цвета, звука, запаха перед контуром предмета. Одной из важнейших черт экспрессионизма является внимание к человеку.

При всей эфемерности экспрессионистических образов Тракль в своём творчестве неустанно вычерчивает физическую фактуру и открывает душевные грани человека. О пристальном внимании поэта к человеку говорят уже названия его стихотворений: «Menschheit» («Человечество»), «Menschliches Elend» («Беда людская»), «Die junge Magd» («Молодая батрачка»), «Die Bauern» («Крестьяне»), «Sebastian in Traum» («Себастьян во сне»). Многочисленные названия стихотворений содержат обращения к вымышленным и реальным людям: среди них, например, «An den Knaben Elis» («Мальчику Элису»), «An Johanna» («Иоганне»), «An Novalis» («К Новалису»).

Тракль создаёт образы людей практически в каждом стихотворении и, в основном, подаёт их в третьем лице. Источниками антропоморфных образов служат мифы (к примеру, образы Дедала, Нарцисса, Афры), Библия (Мария, Рахиль, Каин), литературный интертекст (Элис) и, безусловно, сама жизнь под призмой типизации (образы матери, ребёнка, больных, стариков, нищих, пастуха, садовника, путника). Художественная фантазия Тракля порой сочетает упомянутые источники. Так, его неологизм «Гелиан» основан на смешении трёх явлений религиозного, мифологического и реального планов: Heliand (Heiland) – Спаситель, Гелиос – бог Солнца, Helianthus – подсолнечник.

Австрийский поэт изображает человеческое лицо (взгляд, губы, лоб, виски и др.), тело (плоть, руки, силуэт), душевные и физиологические «жесты» (вздохи, стоны, плач, улыбку), фиксирует внимание на половозрастных и социальных признаках

личности, в экспрессионистской манере окружает человека богатой аурой цветов, звуков, запахов. Тракль оригинально персонифицирует природу, создавая её по облику и подобию человеческому: «O der Wald, der leise die braunen Augen senkt» («О лес, тихо опускающий карие глаза...»), «Des Sonnenjünglings feuchte Locken gleiten...» («Парят влажные кудри солнца-отрока...»). Человек в художественном мире Тракля, как увидим ниже, – важная составляющая не только субъектного и орнаментального, но и жанрового поля.

Антропоморфные образы пронизывают многие уровни жанрового поля австрийского поэта, главенствуя в песне и элегии. Экспрессионистские принципы Георга Тракля ставят человека с его внутренней и внешней энергетикой в ядро авторских жанровых устремлений.

*О.Ю. Ильина, аспирант (Москва)*

### **ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ОДЕ ГОТТШЕДА**

В одической лирике Готтшеда читатель познакомится с размахом эпох и исторических персон, упомянутых в его произведениях.

На примере «Торжественной оды к 300-летию книгопечатания, отмеченного в 1740 году в Кённигсберге» (1740) представляется возможным увидеть данное явление.

Ода проникнута неудержимым стремлением немецкого поэта к национальному объединению Германии, к формированию немецкого языка, к формированию и развитию национальной культуры, которая будет занимать равноправное место в ряду передовых европейских культур.

С первых строк оды воспеваются Арминий (Герман). Именно этому историческому лицу открывать торжественную оду, произносимую на праздновании юбилея книгопечатания. Он – центральная фигура немецкой истории, в поэтическом плане олицетворявшая «немецкий дух». Благодаря Арминию, некой его предприимчивости, происходит прекращение латинизации языка, германские племена общаются на территориальных диалектах.

Для поэтической наполненности произведения автор применяет ряд художественных приемов. Воспеть славу Германии, как античный Гомер, но сделать это следует по-немецки.

И. Готтшед, делая акцент на языке и его достоинствах, называет имя М. Опица. Мартин Опиц (1597-1639) – поэт и теоретик литературы, исследователь проблем языка, создатель первой национальной поэтики – и это лишь некоторые грани его

многостороннего творчества. Он упомянут Готтшедом по причине огромных заслуг перед немецким обществом, Германией и ее культурой.

В оде, посвященной трехсотлетию юбилею изобретения книгопечатания, вне сомнения, будет хвала национальной немецкой прозорливости, ведь только немцам была дарована благосклонность небес удивить мир печатным станком.

Композиционная структура оды такова, что автор, придерживаясь сюжетного повествования, в дальнейшем знакомит читателя с И. Гуттенбергом, Фустом, Шёффером и Фаустом.

И. Готтшед с жанровым пафосом намечает векторный путь, как вывести государство из исторических задворков на авансцену мировой политики с опорой на традиции предков. Поэтом воспета «мудрость Фридриха I “Барбароссы”», политический дар его внука – Фридриха II Гогенштауфена.

Торжественная ода выражает глубокое чувство признательности изобретению, преисполнена высокими патриотическими чувствами и непреодолимою привязанностью к науке. С чувством предостережения о забвении потомками просветителя и поэт И. Готтшед чувствует шрифт-фактуру Брайткопфа и делает вывод о значимой роли книгопечатания в культуре Германии.

*А.Е. Крашенинников, канд. филол. наук,  
Е.В. Нарбут, канд. филол. наук (Магадан)*

### **ОБРАЗ КАСПАРА ХАУЗЕРА: ОТ ПЕСНИ ДО ИНСТАЛЛЯЦИИ**

Каспар Хаузер – реальный человек, так называемый загадочный (нюрнбергский) найдёныш – rätselhafter Findling, который внезапно появился на улицах Нюрнберга в 1828 г. Он практически не умел говорить, так как до своего появления в городе содержался в неизвестном месте неизвестными людьми в полной изоляции от общества. Ему удалось освоить речь и довольно успешно социализироваться, но в 1833 году, когда ему было около двадцати лет, Каспар Хаузер был зарезан на улице неизвестным убийцей. За прошедшие практически два столетия его образ укоренился в европейской, в особенности немецкой, культуре. Поэтому до сих пор не решённый вопрос о том, был ли он реальным ребёнком-маугли или же успешным аферистом, уже не влияет на его художественную эволюцию.

Практически сразу после убийства Каспара Хаузера появляется незамысловатая анонимная песня “Könntet Leute, ihr



doch sagen, // Wer dieses Kind, wer Kaspar Hauser war” (1834), а несколькими годами позже Адольф д’Эннери, один из популярных французских авторов мелодрамы того времени, сочиняет драму “Gaspar Hauser” (1838). Г.Х. Андерсен в своей сказке “Deilig!” (1859) упоминает Каспара Хаузера. Но, что необычно, он это делает не для создания у читателя чувства сострадания, а как пример невежества (høist modtagelig, utrolig uvidende, en Qvindelig Caspar Hauser). Такой подход к наполнению данного образа будет нехарактерным в его дальнейшей романтизации. П. Верлен пишет своё стихотворение “Gaspard Hauser chante” (1881) от первого лица (Je suis venu, calme orphelin...), отождествляя себя с героем, которого не принимает окружающий мир. Впоследствии к этому стихотворению обращается в своём тексте “Kaspar Hauser” (1922) Клабунд, который переложил Верлена на немецкий язык. Романтическая версия о благородном происхождении найдёныша легла в основу произведения Я. Вассермана “Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens” (1908).

Особенно ярко образ Каспара Хаузера представлен в стихотворении “Kaspar Hauser Lied” (1913) австрийского экспрессиониста Г. Тракля. Текст можно условно разделить на две основных части: 1) лирический герой и природа, которая для него дом, родина; 2) он же в городе, в неестественных для него условиях, где его поджидает убийца (примечательно, что для первой части характерны светлые тона цветовой гаммы, вторая часть описывается темными тонами). Поэтому в данном тексте можно определить главной дихотомию свой/чужой. Г. Тракль считал себя похожим на Каспара Хаузера с его заброшенностью в чужой мир, чужеродностью, одиночеством и безъязыкостью, и это стихотворение становится в какой-то мере манифестом собственной души поэта.

Современная культура осваивает образ Каспара Хаузера новыми средствами. Немецкий кинорежиссёр В. Херцог снимает фильм-биографию “Jeder für sich und Gott gegen alle” (1974), который кинокритика определяет как мистическую галлюцинацию. Известная на постсоветском пространстве группа Dschinghis Khan исполняет песню “Kaspar Hauser” (1980). Основываясь на биографии, ставит балет “Kaspar Konzert” (1998) французский хореограф Франсуа Верре. Итальянский кинорежиссёр Д. Манули снимает футуристический вестерн “La leggenda di Kaspar Hauser” (2012).

В память о Каспаре Хаузере немецкий художник-концептуалист О. Хёрль создал в городе Ансбах (Германия), где последние годы жил Каспар Хаузер, инсталляцию “150 Mal Kaspar

Hauser – Freiluft-Ausstellung” (2013) из 150 скульптур к 180-летию со дня его убийства.

*С.В. Подольяк, аспирант (Омск)*

### ГЕРОЙ ЭПОХИ МОДЕРНА В РОМАНАХ К. ГАМСУНА

Одна из ключевых проблем культуры рубежа веков – проблема идентичности героя. Характерными чертами текста эпохи модерна становятся описание героем своего внутреннего мира, подробный анализ его внутренних состояний, поток сознания. Такой тип героя впервые появляется в прозе Ф. М. Достоевского, это так называемый “подпольный человек”.

Подпольный герой воплощает в себе противоречия, свойственные человеку модерна. Для героя нового типа роли ограничены и условны. Одной из особенностей такого типа героя становится избыточная склонность к мышлению — это является как причиной превосходства над остальными, так и источником его страдания.

Обращаясь к творчеству Гамсуна, мы можем выделить в его работах ряд героев, отличающихся похожими характеристиками. Например, лейтенант Глан в его культовом романе «Пан» (1894) обладает схожими с “подпольным человеком” характеристиками. Лейтенант Томас Глан живет в одиночестве в лесу, ему тяжело даётся взаимодействие с людьми. И только чувства к Эдварде заставляют его учиться взаимодействовать с людьми, учиться понимать девушку и её окружение. Глана сравнивают с диким зверем, и его поступки мотивированы внезапными спонтанными порывами.

Избыточная склонность к рефлексии доставляет страдания подпольному человеку. Поток сплетающихся мыслей и переживаний становится бременем. Причиной страданий такого героя становится не любовь, а невозможность любить. Когда Эдварда начинает отстраняться от Глана, он совершает ряд поступков, которые еще больше отталкивают героиню. И Глан сходит с ума от безответных чувств. Он не может есть, спать, бесконечно ждёт возлюбленную в их месте встречи, а когда, наконец, встречается с ней, то прямо спрашивает её, забыла ли она его. Эдварда просто слишком занята, но Глан не только не пытается исправить ситуацию – он даже не старается разобраться в причинах своих страданий, а лишь еще больше погружается в пучину внутренних переживаний.

Формируется характерный феномен культуры модерна — это новый тип человека. Человек этой эпохи ни в чем не может

реализоваться. Он теряет в бесконечности своего сознания и чаще всего рискует стать изгоем.

Особенности мышления такого героя, который постоянно рефлексирует и анализирует поведение окружающих, создают ситуации, в которых окружающие люди не могут воспринимать его как равного. В романе Гамсуна эта черта Глана ярко выражена в моментах его взаимодействия с семьей и окружением Эдварды. Когда он приходит в её дом впервые, он безостановочно анализирует поведение окружающих. Глану все время кажется, что его настоящее “я” недостаточно уникально для того, чтобы Эдварда обратила на него внимание, поэтому он насильно вырывает себя из своего пространства леса и пытается внедриться в современное общество, которое ему чуждо: «Снова я, допуская промах за промахом, я не в своей тарелке, теряюсь, часто не нахожу, что ответить на любезность; то я говорю невпопад, то не могу выдать ни слова и мучаюсь».

Личность в эпохе модерна, с одной стороны, свободна в самоопределении и отвергает любые попытки ограничения этой свободы извне. С другой стороны, герой, формируясь как личность, осознает ограниченность своего мышления, которое его и поражает. Подобно “подпольному человеку”, герой эпохи модерна скрыт от окружающих, психологически не завершен, показан автором в становлении, процесс которого иногда и не может завершиться, обрываясь трагическим финалом.

*И.А. Попова-Бондаренко, канд. филол. наук (Донецк)*

### **ДИТЯ В КОНТЕКСТЕ РОМАНА Т. МАННА «ДОКТОР ФАУСТУС»**

«Доктор Фаустус» Т. Манна – роман сложной жанровой организации, адресованный эстетически искушённому читателю, апеллирующий к исторической и философской проблематике. Роман населён героями-взрослыми – крестьянами, горожанами, представителями средних классов и университетской профессуры, врачами, писателями, музыкантами и многими другими.

Вместе с тем важное место в нём занимают дети. Ребёнок, детство, дитя релевантны на уровне образа, лейтмотива, а также композиционной организации. Дети появляются здесь с различной степенью значимости – от персонажей до героев. Романное время охватывает период между двумя мировыми войнами. Он характеризуется многими «закатными», по О. Шпенглеру, чертами, в том числе – кризисом либерального гуманизма и христианства, что привело к деформации ценностной системы и спровоцировало всплеск «новых» (modern) взглядов, когда страсть к самореализации

принимала порой самые неожиданные и болезненные формы. В таком мире нет места детям: они недостаточно поняты, обойдены вниманием взрослых, не обласканы родительской любовью. Детские персонажи лишь подпитывают эту мысль. Затруднённая естественной коммуникации «дитя-родитель» проступает в детском слабоумии, в заброшенности нелюбимых, зачатых «по обязанности» изящных дочках Инесы Инститорис и т.д. Метафорой окончательного распада мировой гармонии становятся «красивенькие дети» из галлюцинаторного мира Адриана Леверкюна, поющие хоралы и при этом хитро улыбающиеся, – само воплощение дьявольского искусства. А слова Адриана о смертоносном вреде злой души для детей проецируются на образ безумной матери-Германии, убивающей своих сыновей.

Сакральность же детства воплощена в таком герое-ребёнке, как Непомук (Непо, Эхо), который становится жертвой дьявольского запрета, наложенного на Адриана Леверкюна («не возлюби!»). С Эхо связаны эльфические (существо «из хрупкого царства эльфов») и ангелические мотивы. Так, осознавая приближение трагической развязки (смерть чудесного ребёнка), Адриан горестно цитирует из шекспировской «Бури» слова Просперо, обращённые к Ариэлю, – ангелу в иудаистской традиции.

Детское начало в романе отмечено последовательно выдержанным принципом изоморфизма. Описание милых детских манер Эхо перекликается в финале с возвращением детских черт взрослому Адриану (трогательная беспомощность, зависимость от других). Слабоумие превращает героя в «большое дитя», большое дитя: очевидно портретное сходство Адриана со страдающим Христом (бородка, характерный наклон головы, полуоткрытый рот). В этой некогда мощной интеллектуальной личности, впавшей в детство, угадываются теперь и черты маленького Эхо, которому словно уподобляется Адриан, уже не осознающий этого в трагическом беспомыслии.

*Г.И. Родина, доктор филол. наук (Арзамас)*

### **ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ «МОРАЛЬНЫХ ПРОТИВОРЕЧИЙ» ЭПОХИ FIN DE SIÈCLE**

На рубеже XIX-XX вв. в немецкой культуре шел интенсивный процесс вытеснения патриархальных традиций новым временем с его ценностными и нравственными ориентациями, вследствие чего в искусстве этого периода актуализируется оппозиция «добродетель-порок» как маркер двух типов персонажей, ярко представленных, например, в творчестве Германа

Зудермана (1857–1928), немецкого писателя, драматурга, общественного деятеля эпохи *fin de siècle*.

Следствием кризиса патриархальной культуры было изменение роли женщины в частной жизни и в обществе, поэтому «моральные противоречия» времени Зудерман персонифицирует в противоположных женских типах: женщины «старой школы» (патриархальные) и «новой школы» (эмансипированные). Представительницам «старой школы» (Регина, роман «Кошачья тропа»; Марта, рассказ «Желание»; Мелида, драма «Дети берега»; Мара, новелла «Третья, которая пострадала»; Бригитта, роман «Жена Стеффена Тромхольта» и др.) присущи благородство, жертвенность, чувство долга, альтруизм. Женщины «новой школы» – властные, эгоистичные, воспринявшие эмансипацию как право на распущенность, прелюбодеяние, циничное отношение к любви и браку (Альма, пьеса «Честь»; Тэа, Соня, пьеса «Лодка в цветах»; Юлия, пьеса «Полосы света»; Лола, Аделаида, пьеса «Высокая жизнь»; Астрид, роман «Жена Стеффена Тромхольта» и др.).

Через систему в том числе и женских образов Зудерман утверждает, что несовершенство человека обусловлено не социальными отношениями. Поэтому его пороки не исчезают при любой социальной системе, как и не определяются ею, ибо в природе самого человека заключена порочность, для преодоления которой необходима осознанная постоянная работа над собой. Общество как совокупность индивидуумов только тогда превратится в совершенное, когда станет совершенной отдельно взятая личность. Поэтому и внутри «школ» («старой» и «новой») Зудерман выделяет противоположные по своим нравственным качествам персонажи, тем самым раскрывая нравственно-психологическое многообразие каждого типа и утверждая мысль о том, что поведение человека зависит только от его личностных качеств.

Таким образом, проблему «добродетель-порок» Зудерман решает не в социальном, а в нравственно-этическом аспекте, призывая своих героев «подняться на ступень высших человеческих идеалов», что делает его творчество актуальным в наше время с его духовными и моральными искажениями и исканиями.

*Т.П. Смирнова, канд. филол. наук (Нижний Новгород)*

#### **ТЕРРИТОРИЯ «СЕРЫХ КАМНЕЙ»: НЕИЗВЕСТНЫЕ АВТОРЫ И ГЕРОИ ИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Альманах «В тени серых камней» (Im Schatten der grauen Steine, Literatur im Bodenseeraum; Verlag Friedr. Stadler, Konstanz,

2004) посвящён – как следует из подзаголовка издания – литературе региона Боденского озера, той малоизвестной её части, которая – по мысли составителей – должна быть вновь представлена современному читателю и стать «частью общественного сознания».

Объектом исследования выбраны биографии и творчество немецкоязычных литераторов Швейцарии (Alfred Hugenberg, 1867–1960; Ruth Blum, 1913–1975; Elisabeth Gerter, 1895–1955; Hans Boesch, 1926–2003), Германии (Jacob Picard, 1883–1967; Horst Wolfram Geissler, 1893–1983; Wilhelm von Scholz, 1874–1969; Ludwig Finckh, 1876–1964; Wilhelm Schäfer, 1868–1952; Norbert Jacques (родился в Люксембурге), 1880–1954; Tami Oelfken, 1888–1957; Maria Müller-Gögler, 1900–1987; Friedrich Georg Jünger, 1898–1977; Maria Beig, 1920–2018; Monika Taubitz, род. 1937; Ingrid Amelie Mau, род. 1950; Joseph Kopf, 1929–1979; Peter Morgen, 1955–2002), Австрии (Franz Michael Felder, 1839–1869; Paula Ludwig, 1900–1974); Лихтенштейна (Stefan Sprenger, род. 1962), представляющих разные стили, эпохи, идеологические воззрения.

Помня о «гениях» этого «места» (Г. Гессе, Е. Готтхельф), составители фиксируют внимание на литераторах, оказавшихся в их «тени», настаивая на созвучии творчества многих авторов современному моменту, актуальности их произведений в реалиях сегодняшнего дня.

Название сборника является репликой к роману «Серые камни» (Graue Steine, 1971) швейцарской писательницы Рут Блум (Ruth Blum), создавшей в 1971 году своеобразный «автобиографический учебник истории», правдивую, «без прикрас» иллюстрацию жизни Северной Швейцарии до и после Второй мировой войны. Символ серых пограничных камней – реальных атрибутов местного ландшафта – трактуется в романе как знак абсурдного разъединения природных территорий, «географического единства долины», где «открыто (offen), «неограждённо и незащищённо» (unbewehrt) простираются «рапсовые поля и зерновые пашни».

Серые камни становятся в романе «свидетелями» трагических, «плачевных историй» (Jammerbilder) 1945 года – Р. Блум пишет о последних немецких солдатах, бросивших оружие, о плачущем, едва держащемся на ногах гитлерюгендовце, о русском, том, кто, шатаясь, в лохмотьях, ослаблен, без сил, перешагнул границы этих территорий. «Вот так ты, должно быть, на собственном опыте познавала мировую историю, в то время как я играл в карты в бункере на Рейне», – с горечью замечает друг героини. В ответ она мечтает превратить солдатскую каску, поднятую им с земли, в цветочное кашпо, украсить его золотисто-

жёлтой алюминиевой бронзой и, посадив цветок, закрепить на потолке в гостиной.

Атрибут «offen» – «открытый», «не имеющий границ» (рапсовые поля, перевёрнутая каска-кашпо, «открытая» навстречу новой жизни) – допускает аллегорическое «сближение» тематики романа и общей концепции представленного сборника. В переносном значении «серый камень» приобретает в трактовке издателей дополнительный признак не только маркера «локальных границ», но и «искусственной культурной границы» (künstliche Kulturgrenze), устанавливаемой обществом, «культурным ландшафтом» в отношении всякого инакомыслия и исключаяющей «свободную деятельность», творчество, «труд» (befreites Arbeiten). Преодолеть территорию «серых камней» означает в предложенном смысле заявить об органичном человеческом праве оставаться собой – поступок, стоивший разрушенного жизненного пути, десятилетий изгнания, небытия ряду представленных в сборнике литераторов (Jacob Pikard, Paula Ludwig, Tami Oelfken). Неприятие чуждого для большинства образа мыслей и жизни подчёркивается во вступительной аннотации, находит своё проявление «не только во времена национал-социализма и Второй мировой войны», но и свойственно любому «изолированному», «закрытому провинциальному обществу» (abgeschlossen provinziellen und kleinkarierten Gesellschaft), быстро превращающему «интеллектуала» в «аутсайдера» или «жертву» (Verfolgte).

*Г.В. Стрельцова, канд. филол. наук (Москва)*

### **СПЕЦИФИКА ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В ПОЗДНЕМ НЕМЕЦКОМ РОМАНТИЗМЕ**

Романтизм всегда привлекает исследователей и читателей особым подходом к изображению человека и микрокосма, выстроенного автором романтического текста. Однако следует отметить многочисленные трансформации, которые сопровождают романтического героя от зарождения данного направления к его логическому концу. В данной статье хотелось бы обратить внимание на качественные изменения типа «романтический герой» на позднем этапе немецкого романтизма.

Полемика с ранними романтиками заключается в появлении нового героя: у Шамиссо («Удивительная история Петера Шлемиля») – это простоватый, «слывший растяпой» молодой человек, как называет его сам автор, к тому же неповоротливый и ленивый. Его вряд ли можно соотнести с образом романтического поэта или музыканта, так как поэзия нагоняет на него сон.

Собственно говоря, и приключения Петера начинаются с посещения им виллы богача Томаса Джона, к которому Шлемиль отправляется с рекомендательным письмом, чтобы исполнить скромные мечты.

Главный персонаж новеллы Эйхендорфа («Из жизни одного бездельника») не только простолюдин, но и бездельник (автор не дает своему герою даже имени). Он резко отличается от Франца Штернвальда и Генриха фон Офтердингена, хотя оба героя иенских романтиков тоже странники и не имеют фактически реальных занятий. Показательно в этом плане и отношение этого персонажа к своему призванию, профессии: Генрих фон Офтердинген мечтает стать поэтом. Франц Штернвальд отправляется в Италию, чтобы совершенствовать свое мастерство и искать вдохновения у мастеров-живописцев, а герой Эйхендорфа сознается, что у него нет никакого ремесла и поэтому ему «не с чего опохмеляться».

Автор подчеркивает, что его герой – не творческая личность, как Штернвальд или Офтердинген. Бездельник Эйхендорфа похож на романтического героя, но он низведен автором с романтического Олимпа. Штернвальда и Офтердингена также можно назвать «бездельниками», если воспринимать их без романтического ореола: один создавал в основном только «воображаемые» полотна, другой так и не написал ни одного стихотворения. Однако вся их деятельность освящена стремлением к идеалу, к беспредельному и поэтому обретает особый высокий смысл.

В своем бездельнике, продолжая переосмысление ранних романтических идеалов, Эйхендорф показывает, во что может превратиться идеализированный романтический герой в реальной действительности: утратив свое страстное стремление к высокому идеалу, он может быть воспринят как тривиальный бездельник.

Здесь необходимо отметить, что в этой новелле Эйхендорф переосмысливает и шлегелевскую идею праздности, впрочем, как и Мерике в сказке «О прекрасной Лау», когда Лау от скуки переодевается шесть раз в день и кривит рот, когда приближенные пытаются её рассмешить. Упомянутые романтики по-иному трактуют праздность в своей новелле. Если у Шлегеля праздность плодотворна, таит в себе вдохновение, то у Эйхендорфа и Мерике праздность порождает душевную пустоту. Прекрасная Лау отнюдь не испытывает умиротворения и наслаждения от «прекрасного ничегонеделанья». Для героя Эйхендорфа оно превращается в пытку, потому как герою кажется, что нос его вытягивается от безделья и ноги становятся длиннее. Действительно, ничего возвышенного в праздности Эйхендорфа не остается: единственное, на что праздность подвигла бездельника, – это починка старого



зонтика да благоустройство места перед домом, куда «удобства ради» он выносит скамеечку. Таким образом, праздность Шлегеля как «фрагмент богоподобия», оставшегося от рая, у Эйхендорфа, столкнувшись с обыденностью, способна вдохновить лишь на починку зонтика, а Лау – на шутливую проказу, когда вместе со служанкой она привязывает луковицу, присовокупив к ней золотые ножницы и жемчужное ожерелье, вместо опускающегося на дно свиного лота, доведя, таким образом, до умопомешательства старого Курта, слугу бывшего обладателя лота. Происходит явно пародийное переосмысление высокой идеи.

Герой Эйхендорфа свободно проходит путь от Вены до Рима и обратно, не имея ни гроша в кармане, не задерживается на одном месте. Эйхендорф увидел и показал скрытую от наблюдателей сторону личности – его герой совершенно другой. Время Офтердингенов и Штернбальдов сменилось временем тех, кто рядится в романтические одежды, как и рядился у Гофмана кот Мурр. В финале бездельник довольствуется мызой, которую получает его невеста от «хороших» людей, он плоть от плоти этого мира, раздвоение героя лишь кажущееся.

Подобная трансформация романтического образа наблюдается в сказке швабского писателя. К сожалению, точно не установлено, какие источники сюжета использовал Мерике, когда работал над созданием истории о прекрасной Деве воды. Можно предположить, что образ Лау возник, скорее, как собирательный, поскольку мотив Водяной Девы достаточно часто встречается в романтических произведениях. Лаудина у Гартмана фон Ауэ, Ундина у Фуке, Лорелея у Brentano и Гейне. Значимо то, что романтический образ перестает нести в себе отпечаток трагического разлада с миром, образ снижается до уровня обыденного. Если Ундина олицетворяет собой символ нарушенной связи между человеком и природой, то Водяная Дева предстает в сказке Мерике обыкновенной женщиной. Она достаточно капризна и мстительна, как обыкновенная кокетка из высшего общества, а когда молодой пастушок смеется и дразнит русалку, называя ее «лягухой», Лау хватает мальчишку и тащит в свой колодец, чтобы заточить там в темницу. Лау ленива, не слишком умна, охотно болтает на хозяйственные темы с фрау Бетиной, владелицей трактира. Лау не просто наделяется чертами человеческой личности, она перестает быть могучей, тайной хозяйкой природы и жизни.

Образ главной героини сказки Мерике представляет собой ироническое переосмысление романтического характера, связанного с основной идеей произведения и способствующего все большему прояснению этой трансформации через указание на

обыденность личности главной героини, ее идеалов. Цель Лау – родить ребенка и вернуться к мужу. Происходит трансформация образа посредством романтической пародии, то есть пародировании без отрицания исходной идеи прекрасного и духовного. Лау приходит к людям, одухотворяется духовностью человека и преобразуется. К финалу сказки – это милое, доброе существо, бесконечно признательное людям за то счастье, которое она обрела с их помощью. Героиня Мерике похожа на романтическую личность, но автор низводит ее с романтического Олимпа.

Ироническое переосмысление романтического характера связано в позднем романтизме с основной идеей произведения. У Эйхендорфа образ романтического странника снижается до уровня бездельника. Лау Мерике наделяется чертами филистера, теряет исключительность романтической личности, попадая в разряд «просто хороших людей». Исследователи творчества Гофмана воспринимают Мурра как героя-филистера, считая, что он являет собой квинтэссенцию мира обыденности, а ему противопоставлен в романе истинный романтик – капельмейстер Крейслер. Однако, на наш взгляд, здесь можно говорить об эволюции образа гофмановского «энтзиаста». Кота Мурра в этой связи можно поставить в один ряд с Ансельмом, Бальтазаром и Перегринусом Тисом. Кот Мурр – тот же романтик, но романтик другого мира, мира обыденности. Он так же страдает от предательства друга Понто, неверности возлюбленной Минны, не понят как художник. Он так же выделяется из общества, его окружающего, как и герои Шамиссо, Эйхендорфа и самого Гофмана. Страдания Мурра и его трагическая смерть нередко вызывают жалость подобно злоключениям Шлемиля. Жизнеописания кота насыщены истинно лирическими сценами.

Таким образом, кот Мурр не просто противопоставлен Крейслеру – он сам является своеобразным двойником последнего. Крейслер в системе гофмановского творчества занимает высшую ступень, воплощая идеал романтического героя, а Мурр представляет собой того романтика, который появляется в 20-е годы XIX века, точнее говоря, в образе кота Гофман наглядно показывает, во что превращается романтический герой в реальной действительности, и помогает ему в этом «романтическая пародия».

Развенчание героя-романтика происходит в немецкой литературе постепенно от Петера Шлемиля через Ансельма, Бальтазара, Тиса к Мурру и Лау, замыкающих ряд романтических героев, ибо эти произведения принадлежат к периоду, когда и романтическое бунтарство, и романтическое томление духа ушли в

прошлое, а немецкая действительность заменила стабильность и добропорядочность мещанского мира.

*Ю.Л. Цветков, доктор филол. наук (Иваново)*

### **МИМОЛЁТНЫЙ ГЕРОЙ АНАТОЛЬ ВЕНСКОГО ИМПРЕССИОНИЗМА**

Наиболее представительным драматическим произведением, тонко уловившим настроение времени и созданным в период активного творческого общения писателей «Молодой Вены», стал цикл одноактных драм Артура Шницлера «Анатоль» (1893). Мгновения-настроения мимолетного героя в драме близки философским рассуждениям австрийского философа Эрнста Маха (1838-1916) и теории импрессионистической литературы Германа Бара (1863-1934). Основоположник эмпириокритицизма Мах писал: «То, что мы называем нашим миром, есть прежде всего и исключительно продукт деятельности наших органов чувств». Независимо от Маха сходные выводы сделал теоретик «Молодой Вены» Герман Бар в эстетической концепции «преодоления натурализма». Бар исходил из иных предпосылок – анализа живописи импрессионистов и символистской литературы во Франции. Его определение индивидуума как «комплекса внутреннего непостоянства» и жизни как иллюзии представляли собой разновидность концепции Маха. В 1904 г. Бар познакомился с учением Маха и констатировал полное совпадение взглядов в «Диалоге о трагическом». Драматические сцены с участием Анатоля и чередой его возлюбленных строятся по горизонтали, в форме «хоровода», подчеркивая бесконечную *изменчивость любовных ощущений*. Случайный и импровизированный характер развития действия обуславливается отсутствием какого-либо значимого события в семи эпизодах, каждый из которых не требует дальнейшего развития. Внутреннее действие такого эпизода поддерживается *остроумными диалогами* о любви, ревности и измене. В веренице любовных сцен Анатоль предстает перед зрителем каждый раз иным: меланхоличным, страстным, ревнующим, равнодушным и т. д. Его увлечения мимолетны, а жизнь представляется неисчерпаемым источником новых ощущений. Любимец женщин и прожигатель жизни, он крайне ревнив, ироничен и требует от любовниц верности как в прошлом, так и в будущем, считая себя свободным человеком. Мимолетный герой Шницлера лишен умозрительности. Драматург наделяет Анатоля *импрессионистическим идеалом*, избирая объектом изображения любовные приключения и концентрируя внимание

только на источниках мимолетных ощущений. Анатолий, уподобивший жизнь *игре*, поставлен вне времени, и его иллюзии, а затем и их разрушение, – явления циклические. Изменчивые настроения властвуют над личностью Анатолия. Не только потеря самого себя в настроениях и необходимость постоянного обновления обстановки заставляют Анатолия покидать одних возлюбленных и искать новых. Дело в том, что герой не верит в возможность счастья для себя. В его душе наряду с иллюзиями живут подозрения, что очередная спутница ему неверна. Персонажи выступают подобно *марионеткам*. Игровое начало, определяющее и основной композиционный принцип – последовательность появления одного персонажа за другим, объединяет в единое целое отдельные мини-сюжеты драмы. Шницлер, подобно художнику-импрессионисту, воспроизводит моментальные зарисовки эпизодов из жизни Анатолия.

*Д.Л. Чавчанидзе, доктор филол. наук (Москва)*

#### ГЕРОЙ И АВТОР НА ИСХОДЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

В одном из своих выводов о романтическом романе М.М. Бахтин зафиксировал единение автора с героем, личность первого в образе второго: «...индивидуальность героя раскрывается не как судьба, а как идея, или, точнее, как воплощение идеи». Такова одна из форм *романтического автобиографизма*, наряду с автобиографией-исповедью. У писателей Просвещения, в отличие от романтиков, герою вверялся *продуманный взгляд* на вещи.

Немецкому романтику не свойственно было уклоняться от читательских аналогий с тем, кого он создавал, – в отличие от Байрона после выхода «Паломничества Чайльд-Гарольда», или Констанана, автора «Адольфа», или Пушкина, Лермонтова, уже заранее опровергавших такого рода «толки», *иногда напрямую в тексте произведения*. Передавая герою собственный *духовный мир*, немецкий автор не опасался отождествления с ним и в бытовых деталях. Ф. Шлегель без колебаний опубликовал «Люцинду», хотя предвидел, что дает повод для разговоров о его отношениях с Доротеей Фейт. Гофман в разных вариантах истории «музыканта» передавал переживаемое им самим.

Подобное можно встретить и ранее. Герой Шатобриана носит его имя – Рене. В романе Карла Филиппа Морица «Антон Рейзер», написанного незадолго до выступления романтиков, прототип героя прямо указан фамилией автора, тяготевшего к пешим странствиям. Но у поздних немецких романтиков скрытый

авторский облик дополняется соизмерением реальной судьбы человека с его *идеальными* исканиями. В «Удивительной истории Петера Шлемиля» Шамиссо, в дилогии Гофмана последних лет «Заблуждения», «Тайны» (1821-1822) автор фигурирует наряду с героем под собственным именем. «Монета имени» (Р. Барт) получает более значительную нагрузку: авторское переосмысление идеи, влагаемой в образ героя.

Фигура Шлемиля уже по внешности противоположна деловой, подтянутой: «...долговязый малый... в старой черной венгерке», «слывший растяпой, потому что был неповоротлив, и лентяем, потому что был нерасторопен». Получив богатство, Шлемиль радуется ему по-своему – не пользуется, а играет им: «...я сыпал золото на пол, ходил по золоту, слушал, как оно звенит, и, упиваясь его блеском и звоном, бросал все больше и больше благородного металла, пока, наконец, обессилев, не свалился на богатое ложе; с наслаждением зарывался я в золото, я катался по золоту...».

Золото, метафора недоброго соблазна еще в народной сказке, у романтика приобретает смысл искушения свободой от общепринятых правил. И сделка ради него с нечистой силой – не что иное, как дерзкая попытка совершить недозволенное и невозможное для других. По заключению Т. Манна, в «Шлемиле» тень – «символ принадлежности к бюргерскому сообществу, к людской массе, чем решился пренебречь герой».

Автобиографический элемент у Шамиссо обычно усматривают только в том, что Шлемиль в конце концов становится ботаником. Однако сам писатель намеренно подчеркивает автобиографичность своего вымысла. Из его «Путешествия вокруг света» (1834 г.) известно, что созданию «Истории Петера Шлемиля» предшествовало охватившее его отчаяние, когда он, француз, полюбивший Германию, изменивший свое имя на немецкое, все-таки не смог вступить в антинаполеоновское ополчение: «Один из моих друзей посоветовал мне тогда совершить какой-нибудь безумно дерзкий поступок», чтобы разрядить душевное напряжение. Шамиссо предоставил это своему герою, о чем сказал на склоне лет в стихотворении «Моему старому другу Петеру Шлемилю»: «...со мной тогда лукавый / Не так играл, как он играл с тобой». Его герой вручает тетрадь со своей исповедью человеку по имени Адельберт.

Повествование начинается с обращения к реальному лицу, близкому другу Шамиссо Эдуарду Хитцигу. За кратким упоминанием о «растяпе» Шлемиле, которого якобы должен знать и Хитциг, следует: «Мне же он нравился». И читатель может в том

убедиться. Шлемиль в конце концов выбрасывает кошелек с золотом в пропасть, освобождаясь от рокового стремления быть особенным: «Я остался без тени и без денег, но с души у меня спало тяжелое бремя...».

*Индивидуальность своего героя автор сохраняет и в его поражении: возвращая ему тень, не приводит его вновь к людской массе.* Он лишь смягчает безысходность отверженного Шлемиля, наделяя его собственным интересом к природе и отправляя в кругосветное путешествие, из которого только что вернулся сам. В природе Шлемиль обретает идеальное пространство и не нуждается в ином состоянии: «...отныне земля для меня – роскошный сад, изучение ее даст мне силы и направит мою жизнь...». Конфронтация с реальным миром сменяется *компромиссом*, – осознанием бессилия своей фантазии и смирением с *признаваемым* порядком вещей.

В роли персонажа появляется и Гофман в своей дилогии с кратким именем Гфм. Он также располагает сведениями о происшедшем с героем, из писем от лиц, проживающих, как и он, в Берлине: от некоего канцелярского асессора, опекающего юную греческую княжну, загадочным образом предназначенную молодому барону Теодору фон С., от дядюшки барона, который надеется, что напечатанный в «Берлинском карманном календаре» рассказ Гфм. «Заблуждения» вернет его дураку-племяннику здравый смысл, и даже от самого Теодора. Только Гфм. – не доверенный героя, как автор у Шамиссо, а неугодный ему свидетель, собирающий материал для очередного сочинения. Но за ним просматривается действительный *повествователь*, наделяющий и барона Теодора, и Гфм. в равной степени комической ролью.

Писатель как будто намеренно пародирует «Золотой горшок», собственную «сказку из новых времен», написанную на семь-восемь лет ранее. Загадочные обстоятельства сулят молодому барону почти сказочную судьбу: он находит кошелек небесно-голубого цвета, а через год узнает из объявления в газете, что нашедшему следует отправиться в Грецию, где он будет посвящен в важную тайну, после чего обретет невесту княжну. Как и Ансельм в «Золотом горшке», Теодор оказывается между двумя борющимися за него силами: с одной стороны, греческая княжна и стоящие за ней волшебники, с другой – дочь берлинского банкира и сам банкир, потерявший однажды в Тиргартене кошелек, тот самый, который в руках Ансельма должен приобрести волшебное свойство.

Однако здесь, в отличие от предыдущих сочинений Гофмана, чудодейственность реального предмета не играет существенной

роли. Все ограничивается лишь видимостью чуда для того, кто его жаждет, насколько заманчивой, настолько и обманчивой. Для греческой княжны Теодор – борец за свободу ее родины, восседающий на боевом коне: «В руках у него было трепещущее войсковое знамя, на одной стороне которого был красный крест, окруженный лучами, а на другой – феникс, восстающий из пепла...». Перед читателем же он предстает в комической двойственности. Это обычный щеголь, который опозорился, когда решил продемонстрировать свое искусство верховой езды прекрасной гречанке, стоящей у окна: «...то ли он от восторга что-то упустил, то ли лошадь не была в этот день расположена к подобным играм, но он и ахнуть не успел, как вылетел из седла и упал прямо на бульжник мостовой». Это и фантазер, напоминающий Ансельма из «Золотого горшка», чудака, охваченный непонятными побуждениями, который, явившись в модный ресторан в странном костюме, рассказывает что-то несусветное «про греческих принцесс, про волшебные кошельки и про говорящих попугаев».

Но в «Золотом горшке» фантазер навсегда удаляется в открытую им для себя Атлантиду. Автор, по его заявлению, тоже имеет в Атлантиде солидную мызу – это поэтический дар, позволяющий ему завершить историю героя торжеством идеала. В дилогии же счастливый конец иного рода. Теодор, заболевший от запутанных обстоятельств и навязчивых грез, прослышавший едва ли не сумасшедшим, поправляется: «Черные мысли отлетают от него все дальше, и он уже принимает участие во всем, что есть прекрасного в жизни... он так обрадовался, увидев новую шляпу, что тут же, лежа на кровати, примерил ее и велел принести зеркало... Он уже ест бараньи котлетки и сочиняет стихи...». И тем не менее, вернувшись к реальности, повторяет «при всяком удобном и неудобном случае», что был в Греции. Читателю же понятно, что идеал, возникавший в фантазии героя, остался, *и не мог не остаться*, неосуществленным.

Возможно, Гофман намеренно пародировал в дилогии «Золотой горшок». За годы, разделяющие написание двух этих сочинений, оптимизм мыслящих европейцев ослабевал, утрачивало органичность и романтическое умонастроение, превращаясь в моду, распространившуюся среди мало-мальски образованных. Тот, кто ей следовал, часто не замечал перехода своих помыслов о необыкновенном в красивую позу. Трансформации романтически возвышенного в жизненно реальное посвящены и другие поздние произведения писателя – «Житейские воззрения Кота Мурра», «Мастер Иоганнес Вахт».

Фигура сочинителя Гфм. не менее гротескна, чем героя. Романтическое понятие о художнике как носителе идеального начала к ней никак не применимо. Гфм., сочинив для популярного издания рассказ об удивительном приключении с неким молодым человеком, «готов прыгать от радости», когда узнает, что такое происходит на самом деле, так как он неосторожно пообещал написать продолжение, а его воображение иссякло и ему грозит прислать у издателей обманщиком. И все-таки выход из положения оказывается нелегким: Гфм. не может отличить реальное от сфантазированного. Ситуация разрешается весьма условно - сентенцией скрытого автора Э. Т. А. Гофмана: «...поскольку при дальнейшем развитии такого рода мысли можно окончательно запутаться в двусмысленности, лучше в это не вдаваться». В итоге автор, выводимый в сюжете, сходится с действительным, обращаясь к «благоклонному читателю» с просьбой сообщать все, что будет известно о дальнейшей судьбе героя, дабы можно было продолжить сочинение. Творческий вымысел, нечто сакральное в понимании романтика, оказывается несостоятельным в ситуации реального мира.

Шарж на творческую личность безусловно включает присутствие автора. Сочинитель Гфм. живет по адресу Гофмана, общается с доктором М. (писатель был связан с известным психиатром Маркусом), в «Тайнах» сообщает о своей публикации в «Берлинском карманном календаре» под названием «Заблуждения». Канцелярский ассессор, наблюдающий загадки вокруг молодого барона, обрисован как двойник автора: «...рослый мужчина в варшавском шлафроке, на голове у него был красный колпак, и он выпускал клубы дыма из длинной турецкой трубки», – сохранился такой портрет Гофмана. Наконец, имя героя Теодор, имя автора.

У Шамиссо гротеск в поражении идеалиста не столь беспощадный. Возможно, что он, поэт, пытался сохранить лирическую тональность и в прозаическом изображении. Но не менее вероятно другое: в самом начале эпохи Реставрации, когда еще не столь резал глаз крах недавних идеалов, Шамиссо ощущал *неправильную* действительность менее остро, чем Гофман, писавший свою дилогию спустя почти десятилетие. Но комическая, *трагикомическая* уязвимость идеального открывалась уже и Шамиссо, что прочитывается в его тексте, в комментарии к исповеди героя: «...надо сознаться, мне жаль, что эта история, вышедшая из-под пера доброго малого Шлемиля, звучит нелепо, что она не передана со всей силой заключенного в ней комизма умелым мастером. Что сделал бы из нее Жан-Поль!». В Жан-Поле



романтики видели мастера гротеска с «болезненной» фантазией, – именно такое изображение, по мнению Шамиссо, могло бы передать судьбу сегодняшнего идеалиста.

Болезненность мироощущения автора угадывается по единственной зарисовке его собственной судьбы. Скитальцу Шлемилю друг Шамиссо приснился сидящим за письменным столом между скелетом, пучком растений и любимыми книгами – только мертвым. Убийственность существования в чуждой повседневности писатель подтвердил в том же стихотворении, обращенном к Шлемилю: «И хоть я не был виноват ни в чем, / Да и лицом с тобою мы не схожи, / “Где тень твоя?” – кричали все кругом, / Смеясь и корча шутовские рожи. / Я тень показывал. Что толку в том?»

И Шамиссо, и Гофман как будто намеренно иллюстрировали высказанное Ф. Шлегелем еще на рубеже веков: «...гротеск и личные признания суть единственные романтические создания нашего неромантического века» (398). Два поздних романтика, дополнив в своих произведениях драматически дегероизированный образ романтического героя чертами автопортрета, вывели смещенными до гротеска духовные притязания начала века – противостояние идеального действительному и вселили творческой фантазии. Так преломлялся немецкий эстетический норматив на исходе эпохи романтизма.

*И.Б. Чернявский, аспирант (Москва)*

### **МИСТИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ ЙЕНСКОГО РОМАНТИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ НОВАЛИСА**

На рубеже XIX–XX вв. в немецкоязычной культуре, благодаря философии И. Канта (Immanuel Kant, 1724–1804) и движению штюрмеров в лице И. Гёте (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832), Ф. Шиллера (Johann Schiller, 1759–1805), В. Гейнзе (Wilhelm Heine, 1746–1803) и др., сформировалось новое представление о гении, прекрасном и формах его выражения. Искусство стало восприниматься как связующее звено между теоретическим разумом и практическим, между этикой и природой, между божественным и земным.

Йенские романтики развили эти представления, подняв статус искусства и его носителя даже выше, чем это было в предромантическую эпоху. В полемике с рационализмом Просвещения немецкая романтическая культура на первых порах провозгласила онтологическую и гносеологическую автономию

искусства и творческой фантазии. Всё это привело к сакрализации эстетических феноменов, которые стали наделяться мистическим характером, то есть способностью раскрывать внутреннюю, сокрытую природу окружающих явлений либо же выражать опосредованно явления сверхчувственного, трансцендентного порядка. Заметным выразителем подобного мироощущения стал поэт и философ Новалис (Novalis, Friedrich von Hardenberg, 1772–1801). Лирические герои и творческие личности (Künstler) его произведений являются носителями мистического начала.

В «Гимнах к ночи» («Hymnen an die Nacht», 1800) любовь лирического героя к своей умершей возлюбленной пронизывает границу жизни и смерти, соединяя его с ней в пламенном чувстве, окрашенном религиозными тонами. Такое же по силе чувство соединяет Гиацинта и Розочку в сказке из «Учеников в Саисе» («Die Lehrlinge zu Saïs», 1802). Любовь оказывается высшим таинством, сокрытым за покрывалом богини Исида в Саисе, куда приходят ученики с наставником в поисках «древнего санскрита» – изначального языка, подлинного языка самой природы.

Наконец, в «Генрихе фон Офтердингене» («Heinrich von Ofterdingen», 1802) поэзия приобретает магический характер, способность непосредственно воздействовать на природу и людей, трансформируя бытие. Испытав страстное томление (Sehnsucht) по Голубому цветку из сна, Генрих начинает погружаться в глубины собственного «Я», открывая не только поэтический дар, но и таящийся в его душе универсум. С помощью творчества Генрих осваивает и мистико-интуитивно постигает мир в его подлинной сути, что демонстрирует пророческая сказка Клингсора в конце первой части романа.

Мистическая способность пронизать действительность с помощью искусства и эстетического чувства, а с помощью фантазии творить саму реальность легла в основу представлений йенских романтиков о титанических творческих личностях, выразив, таким образом, паттерны раннеромантического умонастроения.

*А.А. Юрьев, канд. искусствоведения (Санкт-Петербург)*

## **ИБСЕНОВСКИЙ БРАНД КАК ГЕРОЙ ЭПОХИ КИРКЕГОРА**

Драматическая поэма «Бранд», опубликованная в Копенгагене в 1866 году, – первое произведение Ибсена, принесшее ему славу во всех странах Северной Европы. Одна из причин этого – соответствие содержания произведения той проблематике, которая была в высшей степени актуальна для скандинавской

культуры 1860-х гг. Как раз в ту эпоху начинается интенсивное освоение идейного наследия Сёрена Киркегора (1813 – 1855), не получившего, как известно, при жизни широкого признания. О датском философе пишутся обширные статьи, составляются первые биографические работы, переиздаются его сочинения, а в развернувшейся тогда в датской печати полемике о «вере и знании» философия Киркегора активно используется большинством участников. В этих условиях «Бранд» воспринимается как произведение, непосредственно вдохновленное киркегоровскими идеями, а образ ибсеновского героя – как своеобразное художественное отражение личности покойного мыслителя.

Невозможно отрицать, что призыв, с которым выступает Бранд, – призыв к выбору каждым человеком своего Я, жизненной позиции, превращающей индивида в личность, – соответствует пафосу экзистенциальной философии Киркегора. И важен, конечно, не столько смысл монологов героя, обращенных к другим персонажам, сколько то, что его позиция задает вектор драматического действия, определяет содержание происходящего. – Бранд пользуется возникающими ситуациями, чтобы ставить других перед мучительно трудным выбором, требующим жертвы, и сам неоднократно оказывается перед таким выбором, проходя через испытания на верность своим принципам. Однако готовность к жертве, свидетельствующая об экзистенциальном выборе, может наполняться различными смыслами. У Киркегора выбор и жертва – обязательные признаки двух далеко не идентичных друг другу способов существования (или, согласно его терминологии, «стадий») – этического и религиозного, – радикально отличающихся от «эстетической стадии» с ее «игровой» жизненной стратегией и гедонистическими приоритетами.

Тщательный анализ действия ибсеновской драмы позволяет увидеть в Бранде трагического героя (именуемого Киркегором «любимцем этики»), который проходит путь, ведущий к «прыжку» (важное у датского философа понятие Springet) в области религиозного парадокса. Многочисленные киркегоровские аллюзии подтверждают предложенную норвежским ибсеноведом Даниелем Хоконсеном характеристику произведения как «драмы о моральных проблемах в религиозной перспективе».

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ДУХА ЭПОХИ

*А.С. Алборова, магистрант (Москва)*

### **ВЫБОР ГЕРОЯ-ИНТЕЛЛЕКТУАЛА В ЭПОХУ ДИКТАТУРЫ В РОМАНЕ АНТОНИО ТАБУККИ «УТВЕРЖДАЕТ ПЕРЕЙРА»**

Исследователи творчества итальянского писателя Антонио Табукки (Antonio Tabucchi, 1943–2012) обращают внимание на его непримиримость в отношении позиции Умберто Эко о роли интеллектуала в обществе, сводимой к просвещению масс, «администрированию» культуры (Логиш С.В., Марчина Дж.). В ответ на эссе У. Эко «Первый долг интеллектуала молчать, когда от него нет проку» («Il primo dovere degli intellettuali: stare zitti quando non servono a niente», 1997) Антонио Табукки публикует сборник эссе «Гастрит Платона» («La gastrite di Platone», 1998), в котором обосновывает обязанность интеллектуала высказывать свое мнение о злободневных вопросах, политических интригах, причинах происшествий.

Роман Антонио Табукки «Утверждает Перейра» («Sostiene Pereira», 1994) воспроизводит форму свидетельских показаний и отражает взгляды писателя на роль героя-интеллектуала в эпоху диктатуры (действие романа разворачивается в Португалии 1938 года).

Герой романа доктор Перейра, редактор отдела культуры в газете «Лиссабон», предстает нерешительным человеком, идеализирующим прошлое. Перейра сознательно отстраняется от политических вопросов: он не намерен вставать ни под знамена нового режима, ни включаться в борьбу оппозиции, обосновывая свой выбор тем, что его интересует только «он сам и культура». Отказ от участия в общественно-политической жизни погружает Перейру в чувство беспредельного одиночества, с непрерывными размышлениями о смерти и иллюзорности собственного существования, которое лишь «притворяется жизнью». Одиночество Перейры доведено до абсурда и абсолюта — в государстве Салазара молчаливым “собеседником” героя становится фотография умершей жены.

В разрешении внутренней драмы героя немаловажная роль отводится литературе: на страницах газеты «Лиссабон» появляются выполненные Перейрой переводы новелл французских писателей («Онорина» Бальзака, «Последний урок» Альфонса Доде), повествующие о раскаянии и сложном выборе. Привязанность Перейры к жизни по «законам сердца» сподвигает его на помощь молодому журналисту-оппозиционеру Монтейру Росси, чья смерть

становится той гранью, которая определяет окончательный нравственный выбор Перейры. Он публикует статью, в которой обвиняет режим Салазара в преступлениях против Португалии.

Роман «Утверждает Перейра» — художественное воплощение программной мысли Антонио Табуки об «интеллектуальном мужестве» как гражданском долге. Она получит дальнейшее обоснование в сборнике эссе «Гастрит Платона».

*С.В. Ананьева, канд. филол. наук (Алматы, Казахстан)*

### **ПОЭТИКА И ГЕРОИ СТЕПНОЙ СКАЗКИ ДМИТРИЯ СНЕГИНА «ФЛАМИ, ИЛИ ОЧАРОВАННЫЕ СОБОЙ»**

В повести-сказке «Флами, или Очарованные собой» народного писателя Казахстана, лауреата Премии мира и духовного согласия Дм. Снегина герои – реальные исторические деятели. Уразу Джандосову посвящен роман-диалогия Дм. Снегина «Утро и два шага в полдень», в котором показан жизненный путь выдающегося деятеля, процесс становления и формирования его личности. В повести-сказке это блестящий оратор, общительный, темпераментный, энциклопедически образованный, умница, улыбчивый, искрится юмором. Говорит, озорно поблескивая яркими глазами. Но приходит весть: отстранен от занимаемой должности.

Особую роль в построении сюжета одного из последних произведений русского писателя играет память. Через многие десятилетия автор возвращается к себе, к тому, каким он был в юности. Отсюда – особый, добрый, светлый колорит повествования, полупрозрачность текста и его интермедиальность. Голос автора, обращенный к читателю, звучит в Предисловии: «Чем дальше отодвигается во времени событие, пережитое нами, тем ярче предстает его очарование и глубже видится трагедийность. В этом свойстве человеческой природы заключена большая опасность: чем позднее мы обращаемся к воспоминаниям, тем дальше отдаляемся в своем представлении о пережитом от действительной картины, искажая ее в стремлении к зрелой правдивости» [К читателю // Снегин Дм. Флами, или Очарованные собой. – Алматы: Ана тілі, 1997. – С. 5-7].

В сказку вторгается реальность: загнанное стадо сайгаков, степных антилоп, «одуревших от страха реликтовых животных», преследуемое пятью всадниками. Звериная гонка напоминает степной мираж и, внезапно возникнув, так же внезапно растворяется в степном мареве. Так пересекаются художественный

и реальный мир казахской степи, изменяя ее темпоритм. И тут же следует мгновенная зарисовка (как стоп-кадр) степного всадника.

Неслучайно мы отметили интермедийность как своеобразие стиля Дм. Снегина. Он умело соединяет в повествовании элементы живописи и киноискусства. Автор выделяет в его облике горделивую цепкую посадку и голос зрелый, звучный, открытый как отличительную черту общительных, способных верить и вызывающих ответственное доверие людей. Это управляющий вторым отделением совхоза «Заря Востока» Биен Мырзагельдин, в общении с которым стираются возрастные и духовные грани, а национальные, подобно двум струнам домбры, звучат в унисон.

В его уста автор вкладывает мудрые казахские поговорки и пословицы: «Избегай тех, кто хочет подорвать веру в твои возможности; тянись к тем, кто ценит твои способности и рад способствовать их развитию и совершенствованию»; «Не руби дерево, которое дарит тень, цветы и плоды; оно посажено не только для тебя» и другие. Он олицетворяет образ сеятеля-хлебопашца, который «ронял слова, как роняет зерна сеятель во вспаханное поле».

Ретроспективный взгляд писателя в прошлое позволяет переосмыслить его, по-новому осветить характерные черты того времени и самобытные характеры главных героев. Жанр повести автор (он же лирический герой повести. – С.А.) определил как степная сказка. Жизнь познается юными героями во всем многообразии красоты и трагедийности, пока еще ими не осознаваемой.

Исследование подготовлено в рамках научного проекта грантового финансирования КН МОН РК АР08855803 «Казахстан и мировое литературное пространство: компаративные исследования».

*Е.В. Беликова, канд. филол. наук (Омск)*

### **«ВЕРНЫЙ ОТПЕЧАТОК ВРЕМЕНИ СВОЕГО»: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ СОВРЕМЕННОКА В РОМАНЕ Б. КОНСТАНА «АДОЛЬФ»**

Слова П. Вяземского о герое романа Б. Констана «Адольф» свидетельствуют о том, что он был воспринят современниками прежде всего как человек своей эпохи, отражение его особого строя мыслей и чувств. В литературоведении за французскими романами первой трети XIX века закрепились термины «личный», «эгоцентрический», «аналитический». Но уникальность романа Констана еще и в его камерности. В произведении почти совершенно стерт внешний фон и все материальное растворяется в

психологии. На протяжении трех лет совместной жизни Адольфа и Элленоры происходит ряд событий, которых хватило бы на более динамичный роман, но у читателя возникает впечатление, что в нем почти ничего не происходит. Интерес повествователя всецело сосредоточен на душевных переживаниях и мучительном самоанализе героя. Адольф на протяжении всего романа занят только собою и личными переживаниями. Сложное внутреннее борение между самолюбием и застенчивостью заставляет его затягивать первое любовное объяснение с Элленорой. Интересен и мотив перехода любовной игры в настоящее чувство, подчеркивающий психологическую сложность и неоднозначность душевного мира героя. Беря на себя роль инициатора любовной интриги, он вскоре остывает к любимой и пытается разорвать отношения, но только сильнее связывает себя ненужными ему узами. Думая о разрыве, Адольф не может решиться на расставание, потому что боится причинить не только боль, но даже легкое огорчение Элленоре. Эти безволие, вечные колебания, сложность психологических побуждений делают Адольфа и его автора, который передал своему герою собственный психологический склад, человеком романтической эпохи. Можно вспомнить «смутность страстей», безволие и смешанность чувств, носящих зачастую зыбкий, непостижимый характер, у героев Шатобриана и Мюссе. Адольф и сам не устает удивляться хаотичности собственного внутреннего мира. Герой Констан так часто укоряет себя за медлительность и слабование, что невольно напоминает нам Гамлета. Борьба со злом приняла у него форму психологического конфликта, его узурпатором является Элленора, от власти которой он всеми силами стремится освободиться. «Пращи и стрелы яростной судьбы» заменены метафизикой сложных любовных отношений, «Дания-тюрьма» – адом совместной жизни, откладываемая месть – затянувшимся расставанием. Небольшой «метафизический» роман Констан, лишенный примет исторического времени, тем не менее оказался подлинным свидетельством духовного мира человека романтической эпохи.

*В.Н. Бражук, канд. филол. наук (Бельцы, Молдова)*

#### **Тип «лишнего человека» в русской литературе и советском кино**

Русская литература XIX и XX веков, создавшая сложный образ Человека и Мира, уделяла особое внимание людям с противоречивым и страдающим сознанием; людям, оказавшимся «лишними», «ненужными» в обществе, поклоняющемся деньгам,

карьере, развлечениям, светскому успеху. Отсюда сложился особый тип героя в русской литературе, за которым закрепилось определение «лишний человек». Синонимом данного определения могут быть также слова: рефлектирующий, противоречивый, инакомыслящий. Данному герою суждено всю жизнь оставаться в состоянии духовного одиночества, которое определено ему его «горем от ума», его страдающим сердцем, его рефлектирующим сознанием и его положением активного «не-деятеля».

Сам термин «лишний человек» получил широкое хождение лишь после выхода «Дневника лишнего человека» (1850) И.С. Тургенева, но формирование типа в русской литературе начинается с Онегина, далее идут Печорин, Бельтов, Рудин, Обломов.

Каждый из обозначенных героев русской литературы XIX в. по-своему преодолевал скуку, хандру, тоску, общим был только уход от социума (они потому и «лишние», что для них нет места в обществе, которое их окружает, так как в нем надо играть по правилам общепринятых норм, а «лишний герой» думает и чувствует иначе, не так, как все; данное явление в философской этике обозначено как неконформизм). Некоторые средством «лечения» от скуки и тоски избирали уединенность деревни или дальние путешествия; другие искали пулю на Кавказе, в Персии, на революционных баррикадах Франции; третьи «лечились» мягким диваном, закутавшись в просторный халат. Но облегчение не наступало, тоска не отступала.

Герой онегинского типа стал знаменательным общественным и художественным явлением в русской культуре. Черты, свойственные инакомыслящему герою XIX века (душевная усталость, глубокий скептицизм, разлад между словом и делом, общественная пассивность), находим и у героя XX века. В произведениях А. Чехова, А. Битова, Ю. Трифонова; в пьесах А. Вампилова, А. Володина; в фильмах режиссеров О. Иоселиани, Р. Балаяна, Г. Данелии, Н. Михалкова, И. Хейфица, А. Эфроса, В. Мельникова. Человек не такой, как все, ищущий, думающий, страдающий, проверяющий, насколько пригоден к обитанию современный мир, возможно ли найти свое место в нем, — этот человек, а значит, и герой с рефлектирующим сознанием, остается темой исследования русской культуры двадцатого столетия.

Для понимания исследуемого нами героя важна такая его особенность, как двойственность. Двойственность есть сочетание в одном персонаже таких противоположных начал, как зло и добро, искренность и ложь, сарказм и сочувствие, порок и страдание (стыд), смех и слезы, жизнь и смерть, бездействие (лень) и



одновременно одаренность. Эта двойственность показательна для всех героев XIX и XX веков, которых относят к типу «лишнего человека».

*Н.А. Литвиненко, доктор филол. наук (Москва)*

## **ФЕНОМЕН БОВАРИЗМА В РОМАНЕ Г. ФЛОБЕРА «ГОСПОЖА БОВАРИ»**

Феномен боваризма («Madame Bovary», «Revue de Paris», 1856, книжное издание – 1857) традиционно связывают с образом героини – Эммы, тогда как в романе Флобера боваризм – это совокупность смыслов, включающих экзистенциально-психологическую, социокультурную проблематику, характеризующую семантику образов не только Эммы, но и Шарля и аптекаря Омэ. Их соотношение строится на варьировании и градации основных признаков, определяющих боваризм, где доминантным модусом становится иронически окрашенное изображение пошлости, которая характеризует запросы индивида и сущность романного бытия героев. В эпоху относительной девальвации ценностных представлений романтизма и усиливающихся позитивистских тенденций (в науке, философии, реализме, натурализме) Флобер структурировал новый извод «болезни» переходной эпохи, неразрешимое противоречие между идеальными, «фантазийными» устремлениями героев и реальной жизнью. Эмма в муках, Шарль в сладостной предсмертной агонии – оба терпят поражение, расстаются с жизнью, со своими надеждами, подобно тому как противоречиво и драматически прощалась современность середины XIX века с постепенно утрачивающим живую эстетическую востребованность романтизмом.

При этом поэтика воссоздания пошлости жизни, обыденного, заурядного, простого, квазипростого сочетается в романе с все еще сохраняющими притягательность отсветами книжно-романтических идеалов; вопреки всему и вся они продолжают жить в символах, знаках, девичьей памяти Эммы, усиливая ее стремление к красивой жизни. Трагедия представлена как неизбежный результат конфликта «ложно» ориентированного сознания с реальностью «цвета плесени», абсурдом жизни буржуазного общества, жизни как таковой.

На смену антропологической модели романтизма шла эпоха «конца человеческой исключительности». Заметную роль в этом культурно-историческом процессе играло клиширование, популяризация, массовизация различных форм художественно-эстетического мышления, влиявших на воссоздание сознательного

и бессознательного в психологии героев. Социокультурный, литературно-художественный феномен «боваризма» обнаруживал подмену реальности иллюзиями, симулякрами, «неадекватность самооценки» индивида (Jules de GAULTIER, Per BUVIK), но и способность героев «выйти за свои пределы» (Эмма и Шарль). Наряду с байронизмом и жоржсандизмом боваризм стал одной из познавательных парадигм французской литературы второй половины XIX века.

*А.Д. Морозов, канд. филол. наук (Москва)*

**СИЛЬФ КАК ПЕРСОНАЖ ФРАНЦУЗСКОЙ ФРИВОЛЬНОЙ ПРОЗЫ 18 в.  
(НА МАТЕРИАЛЕ НОВЕЛЛ КРЕБИЙОНА-МЛАДШЕГО  
И Ж. Ф. МАРМОНТЕЛЯ)**

Представления о сильфах, элементах воздуха, восходящие к кельтским мифам, нашли отражение как в оккультно-мистических трактатах (например, «О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах» Парацельса, 1566), так и в художественных произведениях. Широкой популярностью сильфы пользовались в литературе XVIII в., нередко становясь героями романов («Кукла», Ж. Г. де Бибиены, 1747; анонимные «Письма сильфов», 1760; «Сильф» Дж. Кавендиш, герцогини Девонширской, 1778) и комедий с ариеттами («Сильф, или Мечта молодой женщины» Н.А. Львова, 1778; «Сильф-любовник, или Феерия любви» Ф.А. Кетана, 1783 и др.). Малая французская проза о сильфах представлена, в частности, фривольными новеллами «Сильф, или Сновидение г-жи де R\*\*\*» (Le Sylphe, ou Songe de Mme de R\*\*\*, 1730) Кребийона-младшего и «Муж-сильф» (Le Mari sylphe, 1761) Ж. Ф. Мармонтеля.

В основе «Сильфа...» Кребийона-младшего лежит история героини, соблазненной духом воздуха. Произведение строится на диалоге, в ходе которого поднимаются вопросы о женских и мужских внутренних качествах, взаимоотношении полов и др. Из разговора с духом героиня узнаёт о мире сильфов и сильфид, которые являются понравившимся людям и стремятся вступить с ними в интимную близость. В финале произведения дух предстаёт перед ней в мужском облике и, получив желаемое, вскоре исчезает. При этом героиня не знает, являлся ли к ней сильф наяву или только во сне.

Сюжет новеллы «Муж-сильф» Мармонтеля строится на попытках героя добиться расположения равнодушной супруги. Для этого ему приходится притворяться влюбленным духом воздуха, который может принимать человеческий образ. После разговоров и

ухаживаний стремления героя увенчиваются успехом, и он признаётся жене в обмане.

Большую часть диалогов сильфы остаются для женщин невидимыми, после чего обретают телесность. В этом сказочном, а вместе с тем игровом сюжетном элементе проявляется один из ключевых мотивов литературы рококо – перевоплощения. Фривольный характер произведения придаёт как тема соблазнения, характерная для либертенской прозы XVIII в., так и сами сцены, ограниченные рамками локуса спальни. Фантастический сюжет, а также философские и моральные размышления свойственны как новеллам Кребийона-младшего и Мармонтеля, так и другим произведениям о сильфах.

*Д.А. Мустафина, магистрант  
О.А. Кувшинникова, канд. филол. наук  
(Усть-Каменогорск, Казахстан)*

#### **ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ДУХА ЭПОХИ В РАССКАЗЕ БАХЫТЖАНА БЕКТЕПОВА «СЛЕЗЫ ТУРАНГИ»**

Интерес к исторической достоверности, по мнению современного исследователя-компаративиста И.О. Шайтанова, «безусловно становится острее и значительнее в сегодняшней прозе» [Современный роман: идеология или философия // Вопросы литературы. – 2014. – №3. – С. 114].

Источником рассказа Б. Бектепова «Слезы Туранги» послужила легенда, бытующая в устной форме и передаваемая из поколения в поколение.

В центре повествования – судьба батыра кипчакского рода Каратая и его пятилетнего наследника Мадибека, жемчужины рода. Враги рода видят цель своих набегов в том, чтобы захватить Мадибека в плен и воспитать как своего. Именно так можно одержать победу над родом Дяукара, к которому принадлежит семья батыра Каратая.

Мотив одиночества – ведущий в рассказе. Одинок сотник Тогул, убивающий в начале повествования одинокого грифа. Одинок предводитель войска Тайши-батур. Вот одна из зарисовок: «Тайши-батур сидел один в своем походном шатре» [Бектепов Б. Слезы Туранги // Простор. – 2003. – №4. – С. 100]. Тысячеликое Зло олицетворяет и старуха Тума: хищно сверкая единственным глазом, она способна осуществить любой злой умысел.

Коварны и жестоки враги, вероломны их планы. За выдачу Мадибека и его матери Ултай-бегим плату Тайши-батур «решил

взять одну – смерть всех оставшихся в ауле», уверяя, что «одна баба и мальчишка за жизнь целого аула – это не дорого» [там же, с. 102].

Прошлое в рассказе – это время, когда тысячеликый бог по имени Зло еще не родился на свет; самые отчаянные джигиты в одиночку охотились на степных волков и свирепых камышовых тигров. Один на всех боевой клич, один на всех возглас радости. Литературный герой показан в гуще событий.

Во время решающей битвы батыр Каратай не замечает, как тает число телохранителей. Противопоставление личности и толпы – нравственный приоритет повествования. Народ сочувствует своим одиноким героям, прославляя их честь и достоинство.

На одиночество приговором аула обречена Туранга, ее образ занимает особое место в сюжетной структуре. Она – символ гармонии. Экзистенциальность героини в том, что в пограничной ситуации ей удастся сохранить свое лицо. В туранговых рощах деревья растут дальше друг от друга по сравнению с обычными лесами. Верхние и нижние листья этого дерева отличны друг от друга. Отлична от жителей аула и Туранга.

Умелое сочетание в ткани художественного произведения элементов фантастики и мифа, батальных сцен, картин исторического прошлого казахского народа обусловило интерес исследователей и читателей к рассказу Б. Бектепова «Слезы Туранги».

*В.И. Пинковский, доктор филол. наук (Магадан)*

## **АНТУАН ФОНТАНЕ КАК ОДИН ИЗ ТИПОВ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ**

А. Фонтане (1803-1837) – французский поэт и прозаик, один из «малых романтиков» («les petits romantiques»), о котором критик XIX века Э. Асс сказал, что он «более примечателен как человек, чем как поэт». Это весьма характерный отзыв по адресу поэта романтической эпохи, в которую «литературный быт» приобрёл такое значение, что личность автора порой заслоняет его произведения. Можно было не преуспеть в качестве создателя текстов, но остаться в литературной истории как «романтическая натура». Единого стандарта таких натур не существует. К какому типу принадлежал Фонтане?

Ближе всего к нему образ романтического поэта, представленный в книге Ш.-О. Сент-Бёва «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма» (1829 г.). Делорм – тяжело болевший и рано ушедший из жизни меланхолик, писавший элегические стихи. Сент-Бёв указывает на скромный размер дарования своего героя («Делорм имеет право быть названным в числе таких поэтов, как

Ламартин, Гюго, де Виньи... но не поставленным в один ряд с ними»). Сент-Бёв и Фонтане были знакомы, и трудно сказать, не повлияло ли это хотя бы в малой степени на создание одного из типичных литературных образов эпохи, но в пространном (128 строк) послании к Фонтане («A Fontaney», тоже 1829 г.!) будущий знаменитый критик словно обращается к герою своей книги, призывая оставить «пустой и суетный мир» ради «полей и долин» (Делорм также любил «одинокое прогулки в лесу»). Автор стихотворения (в духе эпохи!) и сам играет одну из типовых романтических ролей – рано разочаровавшегося в жизни человека («преждевременного старика» – «vicillard avant l'age»), что даёт ему право на позицию наставника по отношению к старшему (Сент-Бёв – 25 лет, Фонтане – 26).

А. Фонтане, видимо, понимал масштаб своего таланта. В элегии «Прощание с лирой» он говорит: «Чтобы вызвать слёзы... достаточно слабых звуков, но, чтобы жить в памяти и оставить в наследство своему имени славу, нужны более мощные созвучия (des accords plus puissans)». Память о поэте в истории французского романтизма всё же осталась – но не благодаря стихам (задерживает внимание, в свете биографии поэта, может быть, только романс «Ты любишь меня – я не могу умереть»), а по причине не литературной. Фонтане и его возлюбленная Габриэла Дорваль были смертельно больны (чахотка); девушка умерла в возрасте 21 года, поэт пережил её на два месяца, «сломленный утратой... и собственными физическими страданиями», как объясняет случившееся в своих мемуарах Жорж Санд («История моей жизни»). Похоже, как воплощение романтического представления о неизбежно печальной участи поэта воспринимали жизнь А. Фонтане и другие его современники.

*А.А. Решетова, доктор филол. наук (Рязань)*

### **ТИП СМЕРЕННОЙ ЖЕНЫ В ПРОЗЕ Я.П. ПОЛОНСКОГО**

В современном литературоведении сложилось представление о Я.П. Полонском как о творческой личности, совместившей в своем наследии повествовательное начало с лирическим, эпический подход к воссозданию бытописательного колорита жизненных явлений с их онтологическим смыслом. Очевидна православная основа его творчества в сочетании с тяготением к сфере иррационального, интуитивного осмысления мира, что согласуется с духовным и нравственным исканиям эпохи. Мировосприятие писателя во всей полноте раскрывается в прозе

1860-х годов – того этапа в творческой и личной жизни Полонского, который отличался насыщенностью и драматизмом, вызывал противоречивые отзывы в литературной критике и в то же время не часто привлекал внимание биографов и исследователей. Раскрыть это можно, к примеру, на основе анализа текста «Рассказ вдовы» (1869), который характеризует психологизм, стремление отразить личный путь и жизненные впечатления современного человека, переживающего драму. Так, в «Рассказе» выявляются разных видов рецепции: от коммуникативного диалога до интертекста (рецепции, аллюзии, цитации); установление типологических и текстуальных связей «Рассказа» с древнерусской словесностью: поучительной и агиографической («Повесть о Петре и Февронии»); параллелей с ветхозаветными книгами («Книга песни песней Соломона»). Так в творчестве Полонского проявляется романтическое переосмысление национальной художественной традиции. Особое внимание следует обратить на созданный в «Рассказе» тип смиренной жены. В нем отражены представления писателя о семейном православном быте, воплотившем истинные христианские ценности, в нем обнаруживается идеал христианской семьи и любви, опирающийся на самоотречение и жертвенность, на «двуголовное» единение любящих («два сердца – один дух»). Явственно звучит в творчестве Полонского идея о вечной силе любви, основанной на вере и смирении, благочестии и верности супружескому долгу, о внутреннем благородстве и особом «уме души», что позволяет почувствовать веру писателя в человека, способного к Преображению посредством сближения с образом и подобием Божьим. Итак, лежащая в основе мировосприятия Полонского православная антропология ведет к перспективе изучения его творчества в рамках антропоцентрической и христороцентрической парадигм современной филологии.

*Г.А. Склейнис, доктор филол. наук (Магадан)*

### **ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ: ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУКЦИИ НАСТРОЕНИЙ ЭПОХИ (НА ПРИМЕРЕ ЛИРИКИ В.В. КРЕСТОВСКОГО)**

Рассмотрение лирического героя поэтического произведения как выразителя настроений эпохи – процесс сложный и опосредованный. В таком случае необходимо рассматривать и личность эмпирического автора, и специфику лирики как литературного рода.

В.В. Крестовский – «переимчивая натура» (термин В. Викторовича), его идеологическая позиция за короткое время резко эволюционировала вправо, от радикализма к консерватизму.

Однако проследить такого рода эволюцию, «реставрировать» позицию автора проще по эпическим, а не по лирическим произведениям. И дело тут не только в жанровой специфике романистики В. Крестовского (его романы «Панургово стадо», «Две силы» отличаются большой объемом публицистически осмысляемого материала и высокая степень документирования), но и в своеобразии лирики.

В знаменитой работе «Разделение поэзии на роды и виды» В.Г. Белинский утверждает: «Лирическая поэзия есть ... по преимуществу поэзия субъективная, внутренняя, выражение самого поэта». Л.Я. Гинзбург («О лирике») также говорила, что лирика – «самый субъективный род литературы». К этому утверждению следует добавить существенное уточнение: лежащее в основе лирического произведения переживание являет собой результат творческого достраивания и художественного преображения того, что испытано человеком в реальной жизни.

С одной стороны, лирический герой не просто связан тесными узами с автором, с его мироотношением – он часто оказывается от него неотличимым. Лирика в основном автopsихологична.

Вместе с тем лирическое переживание не равно биографическим переживаниям поэта. Лирика не просто воспроизводит чувства поэта, она их трансформирует, обогащает, возвышает. Автор в процессе творчества нередко творит силой воображения те психологические ситуации, которых не было в реальности. Лирически выражаемые переживания могут принадлежать как самому поэту, так и иным, непохожим на него лицам. Более того, в лирическом произведении могут быть переживания, которые принадлежат чуждым автору лицам (например, «Нравственный человек» Н.А. Некрасова) и являются объектом авторской саморазоблачающей иронии.

Эти наблюдения имеют непосредственное отношение к лирическому герою В. Крестовского и его мировоззренческой позиции.

По его интимной лирике (любвонной, которая у поэта преобладает, особенно в ранний период творчества) можно судить не столько о фактах биографии, сколько о волевых и нравственных характеристиках личности В. Крестовского (по стихотворению «Под душистою ветвью сирени» нельзя даже реставрировать факт биографии – потерю любимой).

При изучении же вольнолюбивой лирики мы можем реставрировать его мировоззрение, политическую позицию. Яркий пример – стихотворение «Братьям». Пусть это стихотворение и не

обладает особыми литературными достоинствами, однако в нем четко отражена позиция Всеволода Владимировича: манифест 1861 года принес долгожданную свободу русскому народу, послушному воле царя, народу, который не способен к бунту. Сила народа в терпении и вере, которые были достойно вознаграждены.

Наконец, идеологическая позиция может «реставрироваться» и при изучении лиро-эпических текстов, написанных под впечатлением чужих произведений (В. Майкова), которым поэт пытается подражать: Крестовский, на наш взгляд, намеренно перестраивает и переакцентирует идейный смысл «Легенды об испанской инквизиции», а точнее, не хочет видеть в ней идейного смысла.

*К.П. Тихомирова, магистр (Москва)*

### **БОРИС ВИАН И ДЖАЗОВАЯ ПРОЗА**

Писатель Б. Виан также был известен как музыкант и джазовый критик. И, говоря о Виане, исследователи не могут оставить без внимания тему джаза.

Джаз – род музыкального искусства, сложившийся к началу 20 в. в США в результате синтеза элементов африканской и европейской культур. Ему отводилась роль источника новых форм и языков. Оттого и термин «джазовый критик» в англоязычных трудах зачастую заменяется понятием «jazz writer», что подчёркивает связь такого вида рефлексии с экспрессивной литературной традицией.

В качестве элемента культурного кода с начала 20 в. джаз начал использоваться чернокожими литераторами. Р. Эллисон, опубликовал «джазовый» роман «Invisible Man», рассматривая джаз как средство понимания расового вопроса в США. В романе сенегальского писателя У. Соше «Mirages de Paris» джазовая музыка также играет сюжетообразующую роль. В отличие от родной Америки, на европейском континенте, и особенно во Франции, джаз был принят с энтузиазмом. И наиболее ярко это отразилось на творчестве Б. Виана.

Практически ни один роман Виана немислим без присутствия музыки. Этот «внеязыковой», а следовательно, «внеидеологический» аспект позволяет передать мысль с помощью музыкально-ассоциативной эмоции. Поэтому автор был склонен к организации текста по принципу джазовой композиции. Такой подход был выявлен в романах «Сколопендр и планктон», «Пена дней», «Осень в Пекине».



Будучи джазовым трубачом, Виан вводил в прозаические произведения ситуации из музыкальной жизни. Без музыкантов, прочно вошедших в историю мировой музыки, также не обходились тексты автора. Он преобразовывал их имена в другие части речи, использовал их для организации пространственно-временного континуума, а также делал джазистов героями своих произведений.

Наиболее часто Б. Виан включал в тексты образ своего кумира Д. Эллингтона. И если пьеса Эллингтона «Chloe» стала лейтмотивом главного романа писателя «Пена дней» до знакомства с музыкантом, то случай из непосредственного общения, возможно, послужил поводом для написания одного из критических текстов, созданных в новеллистическом ключе. Статья «Round About Close to Midnight», подзаголовок которой обозначен как «Вполне сказка», начинается со звуков музыки и в амбивалентно-карнавальном манере показывает «идеологические» устремления автора, а в завершении обнаруживает метод их реализации посредством связи с джазовым сообществом.

Произведения Виана вызывают трудности в жанровом разграничении по причине того, что любая работа автора начиналась с универсальной идеи и уже в дальнейшем обрела детали. Таким образом, художественные произведения автора оказываются по содержанию и форме непосредственно связанными с его работами, относящимися к джазовой критике, и к образу жизни в целом.

*Д.Д. Усенюк, аспирант (Москва)*

### **КОД ЭПОХИ «FIN DE SIÈCLE» В ЭССЕИСТИКЕ АНДРЕ ЖИДА**

Участие в литературном процессе было для французского писателя Андре Жид (1869-1951) единственной возможной моделью существования. Его полемика с литераторами была не только способом самопрезентации, но и попыткой скорректировать свой изменчивый писательский путь. Оспаривая литературных критиков и писателей-современников, Жид создавал собственное писательское кредо. В эссе «О влиянии в литературе» (1900) Жид утверждал необходимость литературной иерархии вопреки бытовавшему мнению о вреде влияний на молодого писателя. Будучи модернистом, Жид не разделял суждений о том, что, читая классиков, писатель начинает говорить их языком, не позволяя своему «я» состояться. В пример французский классик приводил И.В. Гёте, который жадно впитывал всё, что ему предлагала европейская культура. Из этого Жид делал вывод о том, что влияния способны помешать только бездарностям, а подлинный гений

способен «превратить и камни в хлеб». Жид констатировал кризис культуры рубежа веков и с жаром отстаивал свою точку зрения в эссе о литературе, о национальном духе Франции, а позднее – о политическом кризисе, который заставил писателя увлечься коммунистическими идеями. Жид рассуждал о том, может ли великая литература иметь национальность, в эссе «Национализм и литература» (1909). Андре Жид утверждал, что любое написанное слово всегда выражает национальность, к которой принадлежит писатель. Игнорируя это, читатель лишается важного контекста. Говоря о Ф.М. Достоевском, Жид подчёркивает, что, оставаясь выразителем и «собирателем русского духа», писатель обогащал мировую литературу и стал значительной её частью. Знакомясь с эссеистикой Андре Жида, читатель открывает не только сложность мировоззрения писателя, но и особенность литературной эпохи, к которой он принадлежал. Жид не обошёл вниманием ни один ключевой вопрос своего времени, и его нехудожественные тексты дают представление о главных дискуссиях Франции рубежа веков. Более того, Жид был одним из тех, кто первым поставил многие вопросы, открыл читателям творчество Достоевского и создал имидж Советского государства на Западе. Его эссеистика актуализировала те вопросы литературной и общественной жизни, которые не устарели и для современного читателя. Жид стал не только выразителем, но и ключевой фигурой своей эпохи во Франции.

*С.М. Фомин, канд. филол. наук (Нижний Новгород)*

### **МОЛЬЕР И КЛАССИЦИЗМ: «БЫТЬ С ВЕКОМ НАРАВНЕ...»**

В своем трактате по искусствоведению А. Мальро справедливо заметил: «Костюмированная тень, которую Версаль бросает на весь XVII век, скрывает от нас опустошенную душу». Парадоксально, что одним из первых такой диагноз абсолютизму и классицизму поставил комедиограф Мольер. Правда, современники всерьез это предупреждение не приняли.

Низкое происхождение Мольера не предполагало выдающейся литературной судьбы. Однако будущая карьера удачно совпала с эпохой становления абсолютной монархии во Франции, ассоциирующейся с именем Людовика XIV, которому Мольер преданно служил не одно десятилетие.

Людовик XIV – не просто абсолютный монарх в зените славы в конце семнадцатого столетия. Это и жертва исторических событий, связанных с Фрондой 40-х годов, претензией на власть со стороны матери Анны Австрийской и ее ставленника кардинала

Мазарини. Приняв в 1661 году решение самостоятельно править Францией, Людовик последовательно реализовывал план усмирения «дворянства шпаги», который включал в себя создание новой элиты – «дворянства мантии». Культура и, в частности, литература стали одним из эффективных инструментов ее появления.

Таким образом, у Мольера появилась счастливая возможность оказаться рядом с молодым монархом, который был готов на решительные шаги как в государственном устройстве, так и в культуре. Вместе с тем Мольер не просто исполнял прихоти монарха в качестве организатора его развлечений. Он был уверен, что его миссия важнее – исправлять коррумпированные нравы современников, потому что это мешало реализации планов короля.

Современники были уверены в том, что Мольер – безродный выскочка, которому до поры до времени потакает монарх. Так случилось, что к концу его жизни от былой привязанности Людовика не осталось и следа. Но ни очевидная опала, ни ссоры с бывшими соратниками не смогли поколебать веры комедиографа в волшебную силу искусства. Его драматургическое наследие доказывает это в полной мере. А потому сегодня XVII век называют кто «веком классицизма», кто «веком Людовика XIV», кто «веком Мольера». Последнее утверждение, без сомнения, справедливо, так как автор «Тартюфа» лично участвовал в укреплении абсолютной власти «короля-солнце» и в формировании поэтики классицизма, чьи принципы сформулированы Н. Буало в его «Поэтическом искусстве».

## **ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ДУХА ЭПОХИ (ВЕЛИКОБРИТАНИЯ И США)**

*О.В. Голуб, преподаватель (Донецк)*

### **НОВЫЙ ТИП ГЕРОЯ В ДОВОЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ИВЛИНА ВО (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ПРИГОРШНЯ ПРАХА»)**

Первая мировая война разрушает веру молодых англичан в ценности их отцов: величие Британской империи, материальный и духовный прогресс человечества, деятельное преобразование мира. Ивлин Во может быть причислен к поколению, не попавшему в мясорубку войны, но выросшему с ее травмами и вступившему в мир хаоса растерянным и пассивным. Мировосприятию И. Во

свойственен пессимизм и неприятие современности, мир – это безликий хаос, в котором нужно искать собственные опоры или спастись бегством.

Главный герой романа «Пригоршня праха» (The Handful of Dust, 1934) Тони Ласт – потомок английского аристократического рода. Смысл его жизни – поддержание поместья Хеттон в достойном виде и неукоснительное соблюдение всех условностей и традиций, приличествующих джентльмену и лендлорду. Тони подчеркнута наивен, он – единственный, кто не замечает измены жены, и ее решение развестись становится для него неожиданным ударом. Только угроза потерять Хеттон вынуждает его защищаться. Благородство Тони Ласти сталкивается с лицемерием внешнего мира. Скорбящий отец и обманутый муж, он не вызывает сочувствия у общества, скорее раздражает своей непрактичностью и детской привязанностью к родовому поместью.

Но Тони не противостоит внешнему миру, он прячется от него. В Хеттоне он старательно создает иллюзорный мирок старой доброй Англии. А благодаря тому, что комнаты поместья названы в честь героев романа Мэлори, Хеттон становится частью Артуровского мифа. С отроческих лет Тони живет в комнате феи Морганы, а самая нелюбимая комната в доме – Галахад, куда селят особо неприятных гостей. Примечательно, что будущий наследник Хеттона, Тедди Ласт, выбирает для себя именно комнату Галахад, что, следуя аналогии артуровского мифа, можно истолковать как его отказ от иллюзий феи Морганы, готовность найти «Грааль» и исцелить «бесплодную землю» короля-рыболова.

Столкнувшись с угрозой потери Хеттона, Тони Ласт отправляется в Бразилию на поиски мифического «града», но этот «Эльдорадо» видится ему похожим на собственное поместье или Камелот. Преодолев реку с помощью доктора Мессенджера (англ. «messenger» – «посланник»), он видит в бреду свой «град», но оказывается в доме мистера Тодда (созвучно немецкому слову «Tod» – «смерть»). Этот дом находится уже совершенно вне времени и пространства на одном из безымянных притоков Амазонки, где дни похожи друг на друга и единственным развлечением остается перечитывание романов Диккенса.

Парадоксальным образом посреди джунглей Амазонии Тони Ласт обретает старую добрую Англию, надежно защищенную от всех поползновений внешнего мира. Но это не приносит ему счастья. Вместо «Града», небесного Хеттона (апокалиптического нового Иерусалима), он оказывается в тропическом викторианском чистилище, формально умирая для своей семьи, находящейся в Англии.

## ГЕРОИ РОМАНОВ ДЖЕЙН ОСТИН КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ДУХА ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ

Викторианский период английской истории имеет определяющее значение в эволюции английского национального характера, английской национальной идентичности, формировании того культурного облика и образа мышления, которые свойственны английской нации в наши дни. Вместе с тем оформление структурных составляющих английской национальной идентичности – концептов «английскости» («дом», «здравый смысл», «чувство юмора», «сдержанность», «джентльмен», «приватность») – происходило в период, предшествующий викторианству, – в Георгианскую эпоху. Базовые концепты «английскости» способствовали возникновению и развитию индивидуально-авторской концептосферы Джейн Остин, образы главных героев её романов, их мысли, чувства, действия и поступки служат выразительной репрезентацией мира английского провинциального дворянства эпохи Джейн Остин, представляющего одну из основ английской национальной идентичности.

Концепт «дом» в творчестве писательницы и в викторианской прозе транслирует соединение вечных ценностей и мира повседневности. Эталонной нормой жизни в эпоху викторианства стали большое семейство, удобное, обустроенное жилище, благонравие и неукоснительное соблюдение норм поведения в приличном обществе. Чувство физического и интеллектуального комфорта создаётся как материальным окружением, так и эмоциональной духовной атмосферой дома. Для старших дочерей Беннет такое ощущение дома даёт любящий и понимающий отец, а также взаимная привязанность друг к другу; для Фанни Прайс таким домом стал Мэнсфилд-парк; для Энн Элиот – её новое семейное жилище с капитаном Уэнтуортом.

Репрезентация концепта «здравый смысл» отражается в образах главных героинь романов Джейн Остин, транслирующих идею интеллектуальной и нравственной состоятельности женского характера, претендующих на достойное место в социуме, стремящихся доказать свое право на равенство во взаимоотношениях с мужчиной. Так, например, главная героиня романа «Гордость и предубеждение» Элизабет Беннет обладает аналитическим складом ума, наблюдательностью и рассудительностью, позитивной энергетикой и весёлым нравом. Она способна владеть своими эмоциями, неуклонно

придерживается собственных взглядов на семью и брак, отказывая двум претендентам на её руку и сердце, считая неприемлемым замужество без взаимных чувств любви и уважения.

*Ю.С. Камардина, канд. филол. наук (Балашов)*

## **СТАНОВЛЕНИЕ ЗАГЛАВНОГО ГЕРОЯ РОМАНА Ч. ДИККЕНСА «ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ НИКОЛАСА НИКЛЬБИ»**

В центре романа Чарльза Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби» – история мужания молодого человека, частично идеализированного (наличие автобиографических черт), эгоистичного, задиристого, питающего юношеские иллюзии.

Родители Николаса Никльби дали ему домашнее образование, но в основном Николай – это человек-самоучка, который борется с суровыми житейскими обстоятельствами, голодает, испытывает унижения и мучения. Активный участник жизни, жертва несправедливости, он находит мужество и не теряет человеческое достоинство.

Диккенс в образе Николаса отразил тяжелую судьбу многих людей, познакомил с преступной жизнью, показал нищенскую жизнь, рассказал о страданиях детей-сирот и о бесчеловечных воспитателях и учителях, которые трудятся в частных школах.

Приобретение опыта, прохождение ряда испытаний, поиск своего места в жизни – самые распространенные темы в литературе XIX века, которые Диккенс широко освещает в своих произведениях. В «Жизни и приключениях Николаса Никльби» автор детально описывает историю крушения надежд молодого героя, борьбу за сохранение человеческого достоинства, смелые творческие порывы, раскрывает трагедию судьбы заглавного героя.

Николай в начале своей самостоятельной жизни неопытен и наивен, но вскоре жизнь заставляет его осознать существующую несправедливость, зло, равнодушие и цинизм.

Николай Никльби – это типичный герой романа воспитания, чей характер раскрывается под влиянием переживаемых трудностей и испытаний. Диккенс обогащает набор условий, в которых заглавный герой воспитывается жизнью: Николаса учит собственный педагогический опыт в «анти-школе» Сквирса, в театральной труппе Крамльза, в конторе братьев Чирибл, учит общение с дядей Ральфом, со многими другими персонажами в провинции и столице.

Образ Николаса Никльби в романе во многом идеализирован, но в то же время он является типичным представителем «разночинца» из обедневших дворян:

воспитывается жизнью и сам выступает в роли воспитателя, проходит свои жизненные «университеты», закаляется в суровых житейских испытаниях.

В итоге заглавный герой из наивного молодого человека превращается в зрелого гражданина, полезного члена общества.

*И.Е. Лунина, доктор филол. наук (Москва)*

### **ОБРАЗ «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В РОМАНЕ ДЖ. ЛОНДОНА «ЛУННАЯ ДОЛИНА»**

Роман «Лунная долина» (The Valley of the Moon, 1913) написан в период напряженного поиска Дж. Лондоном своего пути к «любви, земле и дому» (Stasz Cl. Jack London's women. Univ. of Massachusetts Press, 2001. P. 373). Путешествие героев, возчика Билла Робертса и его жены, прачки Саксон, по стране в поисках своего идеала, которое можно рассматривать как метафору пути нации, совершается не только в пространстве и времени – это путешествие к обретению своего «я».

Придавая большое значение роли женщины в меняющейся жизни страны, писатель делает главным в произведении образ Саксон, с которым связан лейтмотив духовной преемственности поколений, следования идеалам, сформировавшим американскую нацию. Саксон гордится своими предками, англосаксами (она понимает символический характер своего имени Saxon), которые в числе первых пионеров были участниками движения фронта. Становление личности Саксон, наряду с изменениями в личности ее мужа (тема гендерного равенства), происходит на уровнях гражданского развития и личностного. Гражданское развитие связано с лейтмотивом переосмысления мифа об «американской мечте». Саксон, будучи особо доверчива к национальному мифу, является своего рода путеводной звездой для мужа: помогает делать выбор в жизни, регулирует семейные отношения, задает направление движения к осуществлению их мечты о созидательной жизни на земле. Саксон – женщина, типичная для Запада США десятих годов XX в.: в ней жив дух пионерства, фронта, ей присущи характерные для женщин Калифорнии жизненная активность, склонность к приключениям, способные стремление к успеху превратить из мечты в реальность. Личностное развитие героев – их путь к пониманию преобразующей силы природы и любви как источника жизненной силы. С мотивом духовной преемственности поколений непосредственно связан важный в романе мотив любви: отношение к любви, понимание роли любви в жизни героиня унаследовала от матери, а общение со старшей

подругой Мерседес помогло ей сформулировать собственную философию любви.

Образ дома в романе является символическим воплощением духовной и ментальной сути человека, тесно связан с развитием темы американской мечты. О собственном доме мечтает Саксон и ее муж (в конце романа они его обретают). Во время своего путешествия по стране Робертсы посещают дома различных людей; некоторые из них (дома Мортимер, Холла и др.) особо восхищают Саксон: книги, предметы интерьера убеждают ее в важной роли культуры в жизни человека.

В романе «Лунная долина» Дж. Лондон создал образ новой женщины, в котором воплотил собственные идеи о пути развития американского общества. Писатель наделил героиню лучшими, в его понимании, качествами: это деятельная натура, остро чувствующая себя частью страны, верящая в лучшие национальные идеалы. Присущее ей стремление к внутренней гармонии, основу которой она видит в созидательном труде на земле и в любви, взаимопонимании между людьми, является доминантой личностного роста героини. В романе «Маленькая хозяйка большого дома» (1916) Дж. Лондон продолжает свои размышления о типе новой женщины, формирующей облик жизни в стране в начале XX века.

*Т.В. Назарова, аспирант (Москва)*

### **ОБРАЗ FEMME FATALE В ПОЭМЕ А. Ч. СУИНБЕРНА «FAUSTINE»**

«Роковая женщина» является одним из наиболее известных периодически возникающих образов в искусстве. Его вариации можно найти как в античных мифах, так и в библейских текстах, однако наибольшего расцвета его изображения достигают начиная с романтического периода развития искусства. Вслед за романтиками этот архетип появляется в текстах их прямых наследников – прерафаэлитов и декадентов, одним из которых стал А. Ч. Суинберн.

В докладе рассматривается образ императрицы Фаустины из поэмы Суинберна «Faustine» в качестве воплощения «вечного образа» femme fatale. В первую очередь уделяется внимание специфике подобного портретного изображения Фаустины в контексте магистральных течений викторианской культуры, а также противопоставлению мировоззренческих и творческих установок автора господствующему дискурсу эпохи; соотношению между рецепцией произведений Суинберна современниками и его технической виртуозностью.



Помимо этого, исследуется вопрос установления прототипа для поэтической Фаустины с опорой на непосредственно поэтический текст, заметки автора к нему, а также исторические сведения о личностях, которых мог упоминать Суинберн: Фаустины Старшей и Фаустины Младшей.

Наконец, анализируется образ Фаустины как *femme fatale*, а именно: благодаря каким чертам она вписывается в этот архетип и каким образом в поэме реализованы мотивы соблазнения, любви и смерти. Образ императрицы представляется амбивалентным, сочетая в себе черты, традиционно ассоциируемые с мужским и женским началами, что прежде всего проявляется в сочетании атрибутов имперской власти и власти личной, которой она добивается собственной красотой и соблазнительностью. В данном ключе отмечается, насколько этот образ соответствует общей поэтике Суинберна и, в частности, отражению в ней черт андрогинности. Не менее важным образ Фаустины видится в контексте понимания поэтом дихотомии добра и зла, Бога и Сатаны. В заключение уделяется внимание роковой составляющей и подобному «вечному» образу не как архетипическому, а как его понимал сам Суинберн, говоря о «душе, обреченной, как будто случайно, с самого начала на всякое зло и никакого добра, через многие века и формы, но всегда облаченной в один и тот же тип телесной красоты».

*А.А. Никифорова, аспирант (Новгород)*

### **ТРАНСФОРМАЦИЯ ГОТИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ДУХА ЭПОХИ**

Мотивы страха и ужаса издавна – от страшных сказок и легенд до авторских готических романов и новелл – занимают устойчивые позиции в литературе, продолжая привлекать внимание читателей. Главный герой готической прозы неизменно становился игрушкой в руках гораздо более мощных сил, сталкиваясь с невиданным, выходящим за грани его понимания и осознания, претерпевая серьезные трансформации, либо – не выдержав выпавших на его долю испытаний – терял рассудок или заканчивал своё земное существование. Исход жизненного пути героя нередко демонстрирует философские взгляды автора, а также отражает настроения эпохи.

Готический роман начинает свою историю с 1764 года, с появления романа Горация Уолпола «Замок Отранто», породившего плеяду подражателей разного уровня мастерства. В конце восемнадцатого века трансформация жанра связана с романами

Анны Радклиф, определившими направление «сентиментальной готики». Акцентирован интерес к субъективному миру личности, культ «естественного нравственного чувства» <...> и в целом оптимистическую императиву просветительской эпохи» [Чамеев А.А. Удольфские тайны А. Радклиф как образец сентиментальной «готики» // XXXV Международная филологическая конференция. СПб., 2006]. Произведения Анны Радклиф, а также Клары Рив, Чарльза Метьюрина, Грегори Льюиса и др. определили канонические основы и традиционные черты главного героя (чувствительность, возвышенная благородность, непоколебимая добродетельность, духовная стойкость). Однако ужасы в готических произведениях, в соответствии с рационалистическим духом просветительской эпохи, получают детерминированное объяснение, а герой, благодаря всем своим добродетелям, достойно проходит через все выпавшие на его долю испытания. Рационалистическое начало получает развитие, и литературные герои XIX столетия боятся уже не призраков и духов, а «чудовищ, созданных руками человека, или даже самого человека, ставшего чудовищем»: ожившее сознание доктора Франкенштейна Мэри Шелли, доктор Джекилл и «его внутренний демон мистер Хайд» [Глушкова М.Н. Трансформация жанра готического романа в современной британской прозе. Вестник Вятского государственного гуманитарного университета, № 2(2). Филология и искусствоведение / 2012: № 2(2). С. 152]. К концу XIX века происходят дальнейшие изменения готической прозы и ее героя. Главный действующий персонаж романа Брэма Стокера «Дракула» – это уже врач и психолог, опирающийся на последние достижения науки в борьбе со злом. В новеллистике Дж. Ш. Ле Фаню в сборнике «В зеркале отуманенном» в английской литературе впервые возникает образ врача-психиатра – центральным рассказчиком становится доктор Мартин Хесселиус. Главный герой новелл М. Р. Джеймса – университетский преподаватель, наделенный рациональным мышлением и не склонный к суевериям.

Характерна типичная реплика персонажа его новелл: «...я и впрямь не люблю пустых разговоров о тех, кого вы называете привидениями. Человек, занимающий мое положение <...>, как мне кажется, не имеет права бездумной болтовней поощрять такого рода суеверия» (новелла «Ты свистни – тебя не заставлю я ждать...»). Он считает это «уступкой невежеству», т.к. «любой намек на признание реальности таких явлений был бы не чем иным, как беспринципным отказом от убеждений». Однако героя затягивает водоворот иррациональных событий, сверхъестественное же не находит четкого рационального объяснения. Параллельно в некоторых

образцах малой прозы происходит смещение акцента с ужасного на смешное. В новелле «Кентервильское привидение» О. Уайльда готические мотивы приобретают гротескный характер, трансформируясь в сатирические. Семья американского миллионера приобретает замок с привидением, но ее не пугают раздающиеся по ночам стоны и скрипы. Устраиваются ловушки привидению, кровавое пятно выводит с помощью современной бытовой химии. Читатель начинает даже испытывать жалость к привидению. «В литературе и кинематографе XX и XXI вв. ... чудовища, нежить, вампиры и демоны утратят комический модус, станут “романтическими персонажами”, достойными “любви, дружбы и доверия, несмотря на их антигуманную природу и кровавое прошлое”» [там же, с. 152]. Таковы персонажи популярной саги Стефани Майер о вампирах, в которой главная героиня Бэлла сама становится вампиром во имя любви.

Подводя итог, можно констатировать трансформацию главного действующего персонажа на протяжении всей истории существования ghost story. В ранних образцах фольклора и сказках это довольно усредненный персонаж, который с помощью хитрости и ловкости проходит испытания, во время которых сталкивается со сверхъестественным. В период расцвета готического романа его герой – исключительно нравственный и добродетельный персонаж. В готических новеллах чаще всего действует очень образованный персонаж: доктор или ученый как воплощение эпохи рационализма. Сегодняшние герои макабрических произведений тяготеют к эмпатии и прощению злонамеренных персонажей, что, несомненно, демонстрирует особенности современного постгуманистического общества.

*Т.А. Полуэктова, канд. филол. наук (Красноярск)*

**ФОТОГРАФ-СПИРИТУАЛИСТ  
КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ДУХА ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ  
(НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА С. БЕННЕТА «SPIRIT PHOTOGRAPH»)**

Спиритическая фотография (spirit photography) – фотография, на которой якобы присутствует объект – представитель потустороннего мира. В викторианскую эпоху такие фотографии (результат наложения снимков один на другой на одной и той же пластине) зачастую становились средством многочисленных фотомахинаций с целью получения прибыли.

Увлечение фотографов представителями загробного мира нашло отражение в художественных произведениях. Так, например, рассказ практически неизвестного русскоязычному читателю

английского писателя Сирила Беннета «Spirit Photograph» («Фотография духа» – пер. Т.П.) был впервые напечатан в марте 1888 г. в издании «Murray's Magazine».

При восхождении в Гималаях с альпинистом мистером Мэнселлом происходит несчастный случай, поиски его тела остались безуспешными. Спустя некоторое время его супруга Фанни Мэнселл заводит знакомство с новоявленным соседом лордом Андеркрофтом, приобщившим ее к фотомастерству: «He was not only a polished man of the world, but he was also something of an artist and an amateur photographer. Moreover, he was rich, good-looking, and unmarried». Он показывает ей фото, сделанные ярым спиритуалистом, фотографом-медиумом, извлекавшим из этого прибыль: «His theory is that we are constantly surrounded by spirits, invisible to the naked eye, yet sufficiently substantial to affect the highly sensitised photographic plate. The photographer, presumably, is a medium, whose influence brings the shadowy visitant at the right moment. The bereaved sitter then sees in the completed picture the spirit whose presence he was unconscious of when the likeness was being taken, and sometimes even recognises the face as that of a deceased relation or friend». Позже Фанни запечатлевает свой дом снаружи в надежде получить похвалу от ухаживающего за ней наставника. Однако каково же было ее потрясение, когда на проявленном негативе она увидела лицо мужа. Как выяснится, мистер Мэнселл, чудом оставшийся в живых и пожелавший остаться невидимым, вышел на лужайку именно в тот момент, когда его супруга вставляла в фотоаппарат второй слайд. Слуге Сондерсу, испытывавшему суеверный страх перед темной комнатой и фотоаппаратом – «адской машиной» («*infernal machine*»), оставалось только догадываться, чем это было со стороны любящего мужа – незнанием, что его изображение будет запечатлено, или продуманной мстью супруге за ее увлечение другим.

В рассказе представлены три типа фотографа: 1) фотограф-спиритуалист (безмянный); 2) фотограф-любитель (Андеркрофт) и 3) фотограф-спиритуалист «поневоле» (Фанни) (с реалистическим разрешением сюжетной коллизии).

Рассказ С. Беннета наглядно отражает культурно-эстетическую ситуацию викторианской эпохи, а образ фотографа-спиритуалиста выступает яркой приметой (одним из доминантных образов) того времени.

Представляется возможным определить «Spirit Photograph» С. Беннета как фотозэкфрастический спиритический рассказ, главный герой которого – фотограф, конструирующий реальность.

**ОТ ПОЭТИКИ ЧУВСТВА К «РИТОРИКЕ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ»:  
СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ ГЕРОЙ В РОМАНЕ Г. БРУКА  
«БЛАГОРОДНЫЙ ПРОСТАК»**

В 1760–1770-х гг. проза британского сентиментализма, представляющая различные национальные модели данного направления – английскую, шотландскую, ирландскую (Х. Келли, Г. Брук, Ф. Брук, О. Голдсмит, Г. Маккензи), – продолжала художественно исследовать проблемы соотношения разума и чувства, человека и природы, возможности гармонизации социального мира с миром личности, следующей императивам врожденного нравственного чувства. Сентиментальный роман эволюционировал по пути усложнения жанровой структуры, нарративной техники, приобретал черты универсализма, включая в свою структуру элементы публицистического и философского дискурсов. Наметился особый интерес к природе мужской чувствительности, в частности в романах Г. Брука «Благородный простак» (1765–1770) и Г. Маккензи «Человек чувства» (1771). Поздний сентиментальный роман отличала также повышенная мелодраматизация, изображение экзальтированных чувств героев, что в особенности характерно для романа Г. Брука.

«Благородный простак» представляет собой яркий образец идейно-художественной гетерогенности, в целом присущей английскому Просвещению: в нём соединились и христианские учения, и традиции национальной моральной философии, и руссоистские концепции общества и воспитания. В романе повествуется о становлении молодого человека, представителя аристократического семейства Гарри Морланда, который под влиянием своего воспитателя, благочестивого дяди, пестующего племянника в соответствии с законами природы, превратился в «христианского героя», истинного джентльмена, который проявляет великодушие и щедрость по отношению ко всем, кто его окружает, и поступает в соответствии с этическим учением Ф. Хатчесона, считавшего, что естественное добросердечие, основанное на сочувствии к ближним, проистекает из божественной всеблагости. «Естественное» воспитание не только не ведёт протагониста романа к конфликту с обществом, но и помогает ему преодолеть жизненные испытания, а его вера в божественное провидение сглаживает представления о трагизме человеческого удела.

Знаменитый критик Л. Стивен назвал метод Брука «поэтическим сентиментализмом», подчеркнув лирическое начало

романа, но при этом следует признать, что гиперболизированная чувствительность героя и других персонажей произведения, в котором, по словам автора «Благородного простака», «слёзы сочувствия проливаются щедрыми ливнями и текут бушующими потоками», лишает их психологической достоверности. Как справедливо отметила Н.А. Соловьёва, в исторической перспективе такого рода чувствительность, освободившись от дидактических функций, станет объектом пародийного осмеяния.

*Ю.Н. Попова (Пермь)*

### **ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ДУХА ЭПОХИ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ДЕЛИЛЛО**

Одним из ключевых моментов в пространстве постмодернизма является осознание того, что не человек создает духовную и культурную среду, а среда создает человека. В этом контексте одной из главных тем творчества Дона Делилло (Don DeLillo) становится расщепление личности и поиск своего «я».

Д. Делилло затрагивает актуальные проблемы современного мира: искушения, которые готовят новые технологии, страх смерти и хаоса, терроризм и паранойя. Его герои обеспокоены вопросами конечности существования больше, чем поиском ответов на вопросы о смысле жизни. Одна из его главных идей – неподлинность персонажа, ложная оболочка, следующая за его именем. Герои постоянно примеряют разные имена, которые меняются по ходу повествования, а окончательное осознание своей идентичности постоянно откладывается.

Персонажи «Белого шума» (White Noise, 1985) воспринимают свое «я» не как реальность, а как конструкцию, которую можно бесконечно трансформировать, примеряя разные образы. Создается впечатление, что больше не существует ничего ценного, а есть лишь симуляция ценностей.

В романе «Весы» (Libra, 1989) Освальд – предполагаемый убийца президента, человек, лишенный ядра, постоянно примеряющий чужие роли в зависимости от настроения. Он готов принять любой образ, при этом полностью теряя свою индивидуальность. Вся его жизнь – ничего не дающее бегство от беспринадлежности.

В романе «Ноль К» (Zero K, 2017) Делилло в очередной раз поднимает вопрос о смерти. Автор предлагает задуматься о важности наполнения жизни смыслом, если ты научился управлять смертью. Повествование ведется от имени главного героя – Джефффри, который воплощает познание не вечного человеческого

существования. Его постоянная попытка поставить себя на место чужого «я» не дает результата, потому что это «не помогает проникнуть в саму жизнь».

Делилло рассказывает о поиске героем себя, о герое, меняющем имена и превращающем одушевленные объекты в неодушевленные.

В контексте творчества Делилло-постмодерниста фрагментация личности не трактуется однозначно, поскольку она связана с рядом причин, в числе которых политическое манипулирование, воздействие СМИ и популяризация культуры потребления. Автор оставляет право за читателем решить, кто мы есть на самом деле и где взыскиваемое достоверное «я».

*Б.М. Проскурнин, доктор филол. наук (Пермь)*

**ОГАСТЭС МЕЛЬМОТТ – (АНТИ)ГЕРОЙ СВОЕГО ВРЕМЕНИ?  
ВИКТОРИАНСКИЙ СОЦИУМ В РОМАНЕ Э. ТРОЛЛОПА  
«КАК МЫ ТЕПЕРЬ ЖИВЕМ»**

Роман «Как мы теперь живем» (1875) – первое художественное произведение, написанное Троллопом после его поездки в Австралию и Новую Зеландию (1871–1873). В «Автобиографии» (1883) писатель подчеркивал, что по возвращении он обнаружил внутреннюю необходимость написать нечто отличное по жанру от всего созданного им прежде. Этому способствовал и свежий взгляд на британскую реальность, обретенный в путешествии. Так родилось произведение, написанное в несвойственной для Троллопа, ироника и психолога, сатирической манере, – роман-фреска, претендующий на символично-обобщающую оценку вхождения страны, как верно отмечает Ф. О’Горман, в новую, банковско-монопополистическую, фазу развития, с ее резким увеличением массы ценных бумаг и бумажных денег, порою бесконтрольно перемещающихся на рынке, с возрастающим риском спекуляций, хищнического обогащения и катастрофического разорения большого количества держателей разного рода акций и т.п. «фейковых» заменителей реальных денег.

Созданный Троллопом образ Огастэса Мельмотта, спекулянта, денежного и банковского авантюриста, финансового злодея и одновременно гения, по английской ксенофобной традиции, иностранца, отражает авторское понимание последствий складывающейся в конце 1860-х гг. монетарной, денежно-кредитной, практики. Этот образ вписывается в типологический ряд персонажей-авантюристов «новых темных времен» в экономике мира и нового типа предпринимательства второй половины XIX в.,

если вспомнить героев ряда романов Э. Золя, Г. де Мопассана, Т. Драйзера, персонажей некоторых пьес А.Н. Островского и т.д. По справедливому замечанию Р. Полхимуса, в поздних романах Треллоп, «сердитый старый человек», впадает в глубокий пессимизм и воспринимает британскую реальность «коммерческой викторианской пустыней, заполненной бессовестностью и бессилием»; более того, признаки упадка писатель видит везде: в семейных отношениях, любви, дружбе, политике и общественной морали. Как и положено сатире, в романе мы сталкиваемся с сатирическим преувеличением, нарочитой графичностью «контуров» образов, с не встречавшимися ранее полными едкости и горечи обобщениями. Однако свойственная писателю глубина психологического рисунка сохраняется, что ставит вопрос о своеобразии художественного синтеза сатирического и психологического начал в поэтике писателя. Анализ системы персонажей романа – и в первую очередь образа Мельмотта – позволяет показать это с наибольшей полнотой.

*О.Н. Редина, канд. филол. наук (Москва)*

### **ИНТЕЛЛЕКТУАЛЫ АНГЛИЙСКОГО МОДЕРНИЗМА**

Порождением «современности» («modernity») считал британских интеллектуалов Дж. Оруэлл, называвший себя полуинтеллектуалом («half-intellectual») и негативно (за исключением Б. Рассела и Т.С. Элиота) к ним относившийся по причине их оторванности от жизни, о чем он писал в публицистике 1930-х гг. Антиинтеллектуалом позиционировал себя Д.Г. Лоуренс; тем не менее он и Оруэлл были значимыми фигурами в истории того периода английской литературы, который означен появлением модернизма. Собственно, модернизм и рожден интеллектуалами – Т.С. Элиотом, Дж. Джойсом и В. Вулф. Статус и сущность английских интеллектуалов определялся как семантическим полем, образованным французским, русским и американским терминами («intellectuels», «интеллигенция», «highbrow»), так и национальной спецификой. Её охарактеризовал Т.С. Элиот: быть интеллектуалом значит родиться, жить в интеллектуальной среде, иметь интеллектуальные запросы, обладать интеллектом; при этом ум должен быть скептическим, без излишнего энтузиазма, свободным, не ограниченным той сферой деятельности, в которой реализуется талант. В характеристике, данной светочу мировой экономической науке Дж.М. Кейнсу, который в молодости был близок Блумсберийскому кружку, отмечено и то, что английский интеллектуал не доктринер, не затворник, он обладает чувством



юмора и интересом к людям. С различными оговорками в столь высокий стандарт вписываются родоначальники английского модернизма как главные герои этой литературной эпохи и близкие к ним по интеллектуальным запросам Г. Уэллс, О. Хаксли, Р. Олдингтон, И. Во, Дж. Оруэлл.

Интеллектуалы стали приметными героями литературы эпохи модернизма. В эссеистике Элиота это современники Дж.М. Кейнс и французский мыслитель Ж. Бенда, автор труда «Предательство интеллектуалов», в драматургии – духовный учитель английского средневековья Томас Бекет. В прозе Джойса – меняющий духовное призвание на художническое Стивен Дедал. Выбор «человека веры», наделенного масштабным интеллектом, характерен и для Хаксли. Это Энтони («Слепец в Газе»), Проптер («И после многих весен»), Себастьян («Время должно остановиться»). «Желание верить», отмеченное в современных англичанах Дж. Оруэллом, запечатлено и в представителях новой религии – сциентизма. Вслед за Стивенсоном (доктор Джекиль), Уэллс представляет героя-ученого в трагическом свете (доктор Моро, медик и физик Гриффин). Зловещим демонизмом наделяет Хаксли образ естествоиспытателя Зигмунда Обиспо («И после многих весен»). Доминирует же в литературе «гедонистическая апология интеллектуальной жизни». Главных героев романов 1920-х гг. И. Во, Хаксли наделяют равнодушным скептицизмом, интеллект не спасает от вовлеченности в «шутовской хоровод» тех молодых людей, что исповедуют «философию бессмысленности» (Б. Рассел). Появляются и герои, которых можно назвать «потерянными». Отблеск Первой мировой войны лежит на судьбах Джейкоба и Септимуса Смита («Комната Джейкоба» и «Миссис Деллоуэй» В. Вулф), Уинтерборна («Смерть героя» Олдингтона), «интеллектуального вампира» Клиффорда («Любовник леди Чаттерлей» Лоуренса), Майры Вивиш («Шутовской хоровод» Хаксли). В числе «потерянных» оказывается и «одинокий титан» Липиат («Шутовской хоровод»), прообразом которого был Лоуренс. Интеллект без духовной составляющей, как свидетельствует портретная галерея героев эпохи модернизма, не может стать основой достойного жизнеустройства.

*Л.В. Сапегина, канд. филол. наук (Донецк)*

### **АРТИСТИЗМ КАК СТИЛЬ ЖИЗНИ В РОМАНЕ К. МАККЕНЗИ «ЗЛОВЕЩАЯ УЛИЦА»**

Переходные эпохи отличаются особым «артистическим» мироощущением. По мнению В.К. Кантора, артистическим был

Серебряный век (рубеж XIX-XX веков), когда «само время актерствовало». Ф.А. Степун, говоря об артистических натурах, имел в виду «не строителей художественной культуры, но строителей собственной жизни, зодчих собственной души».

В романном цикле английского писателя Комптона Маккензи «Театр молодости» такой артистический тип сознания воплотится в целом ряде образов, в том числе в романе «Зловещая улица». Произведение создано в традициях жанра Bildungsroman. В центре – психологическое, нравственное и социальное становление Майкла Фэйна, молодого человека из высшего слоя среднего класса (upper middle class). Выбрав в качестве главного героя юношу из привилегированной среды, Маккензи показал, что конфликт можно построить на углублении психологического анализа, чему способствовали открытия, сделанные Фрейдом в области психоанализа (теория бессознательного и учение о сексуальности). Поскольку у Майкла Фэйна нет необходимости заботиться о выживании, бороться за место под солнцем, герой занимается «артистическим жизнетворчеством».

Роман состоит из четырех книг, каждая из которых соответствует одному из этапов становления человека: детство, отрочество, юность и молодость. В историю героя вплетён ряд традиционных мотивов, среди которых одиночество, незаконнорождённость, сиротство. Будучи лишён родительского воспитания и любви (мать навещает его несколько раз в год, отца он не знает вовсе), Майкл находит утешение в чтении, его воспитателями становятся книги, а главным объектом для подражания – Дон Кихот как воплощение благородства, защитник слабых и угнетённых. Дон Кихот, первый великий книжник в европейской литературе и первый герой, сделавший своим идеалом литературных персонажей, превращается в alter ego для Майкла Фэйна. В дальнейшем протагонист «Зловещей улицы» соотносит свою модель поведения и с другими литературными образами (Амадис Гальский, Айвенго, кавалер де Грие). Отбор объектов для подражания – это не только этический выбор, но и эстетический: Майкла привлекает красота средневековья и рыцарственность.

Эстетическим является для героя и выбор церкви: Майклу нравится Высокая церковь, с её пышными церемониями и богатым убранством. Постепенно увлечение обрядовой стороной сменяется более глубоким интересом к нравственной природе человеческих поступков. В финале романа герой принимает решение перейти в католичество, видя в нём способ преодоления национальной замкнутости и возвращения к исконным ценностям.

Майкл отвергает не только англиканскую церковь, но и идеалы нации (отвращение к британскому шовинизму), карьеру на благо империи и даже модель семьи, решив жениться на актрисе, то есть женщине «недостойной» в глазах общества, и лишь предательство Лили делает брак невозможным.

Артистический стиль жизни имеет пределы в художественном мире «Театра молодости»: это окончание молодости. Майкл Фэйн, так же как герои других романов цикла – художники, поэты, артисты, воспринимает своё взросление (старение) как катастрофу, обрывающую единственный творческий этап жизни, переводящую героя в разряд обыкновенных людей – обывателей.

*Н.И. Соколова, доктор филол. наук (Москва)*

### **ГЕРОИ ПОЭМЫ М. АРНОЛЬДА «СОХРАБ И РУСТАМ» В КОНТЕКСТЕ ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ**

Хотя Арнольд не разделял надежд на возвращение к прошлому сторонников “medieval revival”, он обнаруживал «поэтическое обаяние и живительную силу» в Средних веках, что побуждало его к обращению к средневековым сюжетам, причем не только из национальной истории («Тристам и Изольда», «Святой Брендан», «Больной король в Бухаре», «Покинутый водяной»). Источником «Сохраба и Рустама» стала рецензия Ш. Сент-Бёва на французский перевод поэмы Фирдоуси, в которой содержался пересказ оригинального текста.

Сюжет поэмы Арнольда традиционен для эпоса разных народов. Сын дочери короля курдов Сохраб, сражающийся на стороне татар, мечтает о встрече с отцом, персидским полководцем Рустамом, не подозревающим о существовании сына. Отец и сын относятся к враждующим сторонам, их поединок завершается гибелью Сохраба, в момент смерти открывающего Рустаму тайну своего рождения. Арнольд заботится о воссоздании местного колорита, рассказывая об особенностях быта азиатских воинов, их снаряжении, рисуя пейзажи с высокими горными хребтами Памира, искрящимися песками, среди которых протекает величественная река Окс. Поэт даже стремился, по его признанию, «ориентализировать сравнения», чтобы приблизить произведение к восточному эпосу. Однако при этом поэма Арнольда оказалась актуальной для его эпохи. Поэт разделял тревогу своих современников по поводу одиночества человека в обществе, тотальной изоляции, «всеобщей враждебности», о которых писал Карлейль в «Прошлом и настоящем». Эта мысль лежит в основе

«Сохраба и Рустама». Рустам является на поединок в чужом облике, он скрывает свое имя, однако голос крови подсказывает Сохрабу, что перед ним отец. В порыве чувства он бросается к Рустаму, обнимает его колени, но Рустам обвиняет Сохраба в трусости, вынуждая его принять вызов. Отсутствие доверия, враждебный настрой к противнику делают Рустама глухим к родственному чувству и интуиции. Поединок отца и сына вызывает возмущение самой природы: туча затмевает солнце, ветер проносится по пустыне, боевой конь Рустама издает страшный крик. Поэма Фирдоуси называется «Рустам и Сухраб». Арнольд в названии меняет местами имена героев. Сохрабу, его переживаниям уделяется большая часть поэмы, ему отдает предпочтение автор. В Сохрабе в большей мере выражено природное начало, тогда как Рустам представлен прежде всего воином. Разговор с умирающим сыном заставляет Рустама вспомнить молодость, ведет к возрождению его души. Перед смертью Сохраб берет с отца слово, что он прекратит войну, и Рустам намерен сдержать обещание. Итог поэмы трагичен: «всеобщая враждебность» как черта современной автору эпохи преодолима лишь ценой пролития родственной крови.

*Э.С. Чистякова, магистр филологии (Москва)*

**САЛ ПАРАДАЙЗ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ИДЕАЛОВ  
АМЕРИКАНСКОГО БУНТА 1950-х – 1960-х ГОДОВ  
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ДЖЕКА КЕРУАКА «В ДОРОГЕ»)**

В середине XX века Америку охватил бунт, зачинщиками которого были битники во главе с их «королём» Джеком Керуаком (1922–1969). Именно в романе Керуака «В дороге» (1957) впервые появляется тот герой-бунтарь, который впоследствии станет идиолом и примером для подражания.

Альтер эго самого Керуака, Сал Парадайз был литературным воплощением бунтарского духа, захватившего умы американской молодёжи того времени. Его приключения, описанные в романе, оказали сильное влияние на читающую публику, многие представители которой в течение нескольких десятков лет пытались повторить путешествия главного героя.

Сал, молодой писатель примерно двадцати пяти лет, выходец из небогатой семьи, не имеет высокого социального статуса и не стремится к нему. Его бунт выражается в его отношении к жизни, которая кардинально отличается от жизни современных ему американцев, работающих в офисах и преследующих «американскую мечту». Парадайз не имеет постоянного места жительства, большую часть времени находясь в дороге и ночуя где

придётся, у него нет постоянной работы, где он мог бы сделать карьеру, он злоупотребляет алкоголем, различными веществами и постоянно курит, занят духовным саморазвитием и поиском себя.

Сал Парадайз живёт свою жизнь так, как этого хочется ему самому, поступаясь общепринятыми социальными нормами. Именно стиль жизни главного героя «В дороге», устремлённого к свободе, послужил отправной точкой всеобщего обожания и идеализирования битников, которые теперь предстали перед общественностью в роли предводителей нового бунтарского движения. Американская молодёжь 1950-х – 1960-х годов, которая к тому времени уже пресытилась капиталистическим обществом с его ложными материальными ценностями, повсеместной цензурой и различными запретами, видит в Сале и, в частности, в его прототипе Джеке Керуаке нового кумира и пытается во всём ему подражать.

Вскоре после публикации романа «разбитым поколением» стали называть не только писателей – основателей нового движения, но и всех американцев, которые поддержали философию «Нового Видения» битников и стали применять её в жизни. Улицы Америки заполнились хулиганами, которые называли себя битниками и совершали различные преступления, часто провозглашая, что делают это от имени Керуака. Подобные выходы не нравились ни Керуаку, ни кому бы то ни было из основного состава авторов бит-поколения. Так начал складываться ложный образ битников в СМИ, которые обвиняли писателей в том, что они пропагандируют насилие в своём творчестве, что, разумеется, было неправдой.

*О.И. Чуванова, канд. филол. наук (Донецк)*

### **ЧЕЛОВЕК ЭПОХИ ПОТРЕБЛЕНИЯ В ПРОЗЕ А. КАРТЕР («АДСКИЕ МАШИНЫ ЖЕЛАНИЯ ДОКТОРА ХОФФМАНА»)**

Мотив желания и обладания обретает новое звучание в западноевропейской литературе к. XX – нач. XXI вв.: желания героя «времени вещей», новой эпохи, которой свойственно «нагромождение, изобилие предметов» (Ж. Бодрийяр), обусловлены стремлением к потреблению. Объекты-блага, призванные компенсировать внутреннюю пустоту посредством симуляции удовольствия, приводят к расколу человеческого «Я». Тема желания и обладания, связанная с мотивами психологического и физического насилия и травмы, а также фантомностью и симуляцией, становится ведущей в романе Анджелы Картер «Адские машины желания Доктора Хоффмана» (*The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, 1972).

«Адские машины» человеческого желания сформированы А. Картер при помощи сложного интертекстуального пласта, в котором содержатся намёки и на трансформацию античного приёма *deus-ex-machina* в «Инфернальной машине» Ж. Кокто, и на «Человека-машину» Жюльена Офре де Ламетри, и на воплощение «человека как “машины-для-наслаждений”» у де Сада. Они являются отсылкой к постструктуралистской концепции шизоанализа Ж. Делёза и Ф. Гваттари.

Образ «машин» в романе связан прежде всего с потребительским характером общества и с необходимостью взлома изнутри сознания «человека толпы». Продуцируя «фантомы желаний», механизмы доктора Хоффмана разрушают целостность человеческого мира и подвергают сомнению саму возможность рационального восприятия действительности. Нагромождение иллюзорных объектов и субъектов, призраков утраченного прошлого и желанного будущего приводит героев к необходимости повторного конституирования идентичности через боль и смерть. Образы зеркала, камеры, экрана, воспринимаемые как «трещины или щели в <...> монолитном мире» (А. Картер), выявляют неспособность обретения целостности «Я»: работа «машин» обнажает страх человека перед самим собой и его истинными желаниями, а также грозит деконструкцией реальности и вытеснением человека рефлексирующего феноменом «человека-машины».

## **ИСТОРИЧЕСКИЕ ЛИЧНОСТИ КАК ПЕРСОНАЖИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

*О. Ю. Анцыферова, доктор филол. наук (Санкт-Петербург)*

### **ФРАНЧЕСКО ДЕЛЬ КОССА: ХУДОЖНИК И ПЕРСОНАЖ**

Биография ренессансного художника Франческо дель Косса (ок. 1430–1477) рассматривается в связи с мировоззрением и эстетикой Али Смит, обратившейся к его жизни и творчеству в своих эссе и романе «Как быть двумя» (*How to Be Both*, 2014). Трансмедиальные и нарратологические эксперименты сделали писательницу одной из примечательных фигур современной британской прозы, и ее обращение с историко-биографическим материалом рассматривается в рамках этих новаций. Искусствоведческая проблематика вводится в связи с иконологической интерпретацией фресок дель Косса Аби

Варбургом и характеристикой творчества феррарского художника в «Образах Италии» П.П. Муратова. В онтологическом плане искусство для Али Смит — это не вторичная, фикциональная реальность, для нее и ее любимых героев искусство — это необходимое «оснащение для жизни» (К. Берк), конститутивная часть реальности. В романе фрески и картины дель Косса (как и поп-арт коллажи авангардной художницы Полин Бути в написанной чуть позже «Осени», 2016) становятся важнейшим фактором личностного становления главных героинь, наших современниц, источником важнейших интуиций и прозрений. Неслучайно писательницу в равной степени интересуют не только произведения искусства, но и личность художника, его/ее биография и психология творчества. В романе «Как быть двумя» биографический нарратив о Франческо дель Косса разрастается в отдельную сюжетную линию, становится одной из двух равнозначных частей книги, а понимание искусства как своеобразного медиума между миром живых и ушедших получает выражение в фигуре повествователя, который, с одной стороны, будучи художником феррарской раннеренессансной школы, принадлежит прошлому, с другой — обретает статус незримого свидетеля событий, происходящих в современности. Авторская интенция и ее полиграфическое исполнение в романе основаны на двух важнейших принципах: это расчет на активность читателя, который мыслится важнейшим сотворцом текста, и опора на визуальные образы. Делается вывод о том, что фигура Франческо дель Косса создается более нарративными средствами, нежели с помощью традиционного биографического инструментария, а также через сочетание миметических художественных средств с метареференциальными. Аналогом привлечению читателя к активной практике чтения является спасительное взаимопроникновение жизни и искусства, помогающее персонажам преодолеть одиночество, травму и скорбь. Эта активизация читателя и несомненная этическая составляющая позволяет рассматривать роман в культурной логике метамодернизма, а не постмодернизма, как это принято в отечественной англистике.

*А.А. Илунина, канд. филол. наук (Воронеж)*

**РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА И БИОГРАФИИ «ВОЕННЫХ ПОЭТОВ»  
В РОМАНЕ ПЭТ БАРКЕР «ВОЗРОЖДЕНИЕ»**

«Трилогия Возрождения» / «Regeneration Trilogy»  
современной британской писательницы Пэт Баркер состоит из трех

романов: «Regeneration» / «Возрождение» (1991), «Дверной глазок» / «The Eye in The Door» (1993), «Дорога призраков» / «The Ghost Road» (1995), а действие происходит во время Первой мировой войны. Автор исследует судьбы поколения, на долю которого выпали ее испытания. В центре повествования в основном представители высшего образованного класса Британии, творческой интеллигенции.

Действие первого романа трилогии «Возрождение» происходит в лечебнице в Эдинбурге, где под руководством психиатра У.Х.Р. Риверса проходят терапию получившие контузию во время военных действий офицеры. Среди них – те, чьи прототипы сыграли важную роль в истории британской литературы, в частности «военные поэты» («trench poets») Р. Грейвз, У. Оуэн, З. Сэссон. Один из центральных персонажей трилогии Билли Прайер, выходец из социальных низов, правда, вымышлен Баркер, однако его судьба содержит ряд параллелей с биографией У. Оуэна. Название романа отсылает к работам исторического У.Х.Р. Риверса, который был пионером в области терапии посттравматических расстройств психики, проводя эксперименты по «регенерации» нервов. В то же время очевидно, что, выбирая заглавие романа, Баркер подразумевает и моральное «возрождение» (не всегда, правда, в романе увенчивающееся успехом) героев, испытавших на себе ужасы и грязь войны, ощутивших ее бессмысленность. Тяжелые психологические травмы, полученные персонажами книги, в романе современной писательницы часто связываются с болезненным переживанием ими несоответствия гендерным и сексуальным стереотипам, реальности сословного общества. Если лирика «военных поэтов» отражала взгляд «из окопов», Баркер показывает переживания представителей военного поколения через призму опыта старшего поколения, женщин, демонстрируя, что критической пропасти между пониманием правды о войне у них и их отцов и жен, подруг, в тылу не было. Не умаляя значения «взгляда из окопов», Баркер представляет «взгляд из тыла», который ранее находился на периферии художественного исследования.

*Е.В. Коваленко, аспирант (Донецк)*

### **ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В РОМАНЕ ПЭТ БАРКЕР «ВОЗРОЖДЕНИЕ»**

Трилогия «Возрождение» («Regeneration») английской писательницы Пэт Баркер посвящена событиям Первой мировой



войны. В основе лежит реальный исторический факт: известный поэт Зигфрид Сассун публикует открытое письмо «Покончить с войной: декларация солдата», вследствие чего с диагнозом «военный невроз» он был отправлен в военный госпиталь.

Пэт Баркер интересуют малоосвещённые страницы истории. Так, в «Возрождении» она раскрывает «негероические» страницы Первой мировой войны, перенося место действия с линии фронта в коридоры госпиталя.

В романе реальное и фикциональное представлено в тесной корреляции друг с другом. В примечаниях автора (Author's Note) Пэт Баркер, историк по образованию, подчёркивает, что «факт и вымысел настолько переплетены в этой книге, что читателю будет полезно знать, что было в действительности, а что нет» [Barker: 248]. В этом же примечании она перечисляет труды и исторические персоналии, которые использованы в романе.

Главный герой романа Уильям Риверс действительно был врачом в военном госпитале Крейглокхарт, а Зигфрид Сассун, его друг Роберт Грейвс и Уилфред Оуэн – английские «поэты-окопники», первыми отреагировавшие на ужасы войны.

Льюис Ральф Йилленд – врач лондонской больницы, который, как и Риверс, занимался лечением психиатрических заболеваний, применяя негуманные методы. Генри Хэд – английский невролог и нейропсихолог, близкий друг Риверса, проводивший с ним ряд опытов по регенерации нервов.

В примечаниях Баркер приводит имя Джулиана Дэдда, друга Сассуна, который не влияет на основной событийный ряд, но становится примером драматичной судьбы солдата. В романе также упоминаются иные исторические фигуры – прежде всего, пацифисты леди Оттолайн Моррелл и философ Бертран Рассел, идеи которых, вероятно, оказали влияние на созревание протеста Сассуна.

В работе над фикциональными персонажами Баркер опиралась на научные труды У. Риверса, т.е., по сути, на реальные исторические документы. Например, образ Дэвида Бёрнса обладает чертами пациента, описанного Риверсом в работе «Подавление военного невроза» [Duckwort: 53-54]. Исторические фигуры в романе позволяют Баркер создать иллюзию проникновения в кулуары истории, её неофициальное закулистье: автор стремится пролить свет на неудобную, «немужественную» правду о войне, которая калечит тело и душу.

## **РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИИ И ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЕЙ В РОМАНЕ Ч. ФРЕЙЗЕРА «ВАРИНА»**

В романе «Варина» («Varina», 2018) современного американского писателя Чарльза Фрейзера оригинальным образом сочетаются историческая основа повествования и авторский вымысел. Варина Дэвис (1826–1906) – вторая жена американского политика Джефферсона Дэвиса, который в 1861 году стал президентом Конфедеративных Штатов Америки во время Гражданской войны в США. Создавая образ Варины Дэвис (в романе «V»), автор опирался на достоверные факты ее биографии, на существующие документы (мемуары, фотографии, письма), автором которых являлась сама Варина или те, кто хорошо ее знал, на достижения современной историографии периода Гражданской войны. Вместе с тем, в задачу Фрейзера входило не только детально воссоздать определенную историческую эпоху и жизнь исторических личностей, но и представить художественную концепцию истории, в центре которой оказывается женщина – жена, мать, творческая личность (после войны Дэвис, завершив мемуары мужа, вела колонку в газете). Фрейзер демонстрирует, что в судьбе Варины Дэвис, несмотря на уникальность ее социально-политического статуса, а возможно, и благодаря ему, отразились характерные для ее эпохи представления о гендерных ролях и стереотипах, которые автор проблематизирует с позиций современности, создавая образ героини, отличающийся психологической глубиной и рефлексивностью.

Диалектика факта и вымысла определяет и специфику образа второго главного героя романа – темнокожего Джеймса Блейка, который находит престарелую Варину Дэвис в городе-курорте Саратога-Спрингс (штат Нью-Йорк), так как подозревает, что его настоящее имя Джимми Лимбер и что он является тем темнокожим мальчиком, которого семья Дэвис взяла на воспитание во время Гражданской войны и которого у них отняли, когда Джефферсон Дэвис был арестован и отправлен в тюрьму. Эти события также являются историческим фактом, однако, как сложилась дальнейшая судьба Джимми Лимбера, достоверно неизвестно. Введение данного персонажа в повествование позволило автору усложнить сюжетно-композиционную структуру романа, усилить его художественно-литературную составляющую и затронуть расовую и классовую проблематику, которая остается актуальной в современном американском обществе, что выводит повествование за рамки собственно художественно-исторического дискурса.

**ЛОУРЕНС АРАВИЙСКИЙ КАК ОДИН ИЗ ЛИДЕРОВ АРАБСКОГО ВОССТАНИЯ 1916–1918 ГГ. (НА МАТЕРИАЛЕ ВОЕННЫХ МЕМУАРОВ ЛОУРЕНСА АРАВИЙСКОГО «СЕМЬ СТОЛПОВ МУДРОСТИ»)**

Книга Лоуренса Аравийского является одним из важных исторических источников об Арабском восстании, происходившем в ходе Первой мировой войны в 1916–1918 годах. Она не только содержит исторические, документальные сведения, но и обладает художественными достоинствами. Книга Томаса Лоуренса относится к жанру военных мемуаров и имеет жанровых предшественников в лице книги Ксенофонта «Анабасис» и сочинения Юлия Цезаря «Записки о Галльской войне», о которых автор упоминает в своей книге.

Образ Лоуренса Аравийского, созданный в книге, складывается из разных граней личности автора-повествователя. Он проявляет себя как разведчик, военный стратег, политик, дипломат и писатель. Освободительная борьба арабского народа против турецких завоевателей вызывает горячее сочувствие Лоуренса, и он будет со всей искренностью и последовательностью служить ей до конца. Лоуренс серьезно изучал историю арабских племен и ландшафт их проживания, называя эту войну «географической». Его отражение мира Ближнего Востока лишено цивилизаторского высокомерия европейского человека. Писатель в непосредственном общении осваивал традиции и коммуникативные особенности арабов, проявляя к ним должное уважение и принимая их в расчет при планировании военных действий. В качестве политика и дипломата Лоуренс демонстрирует гибкость в ходе переговоров с силами британских вооруженных сил, добываясь ресурсов и поддержки для арабских племен в ходе наступления их на османскую армию.

При повествовании о событиях и своем пережитом личном опыте Лоуренс Аравийский с большой художественной силой передает накал событий, не скрывает своих отдельных просчетов и ошибок в ходе сложного переплетения обстоятельств, чем вызывает доверие и расположение читателя. Масштаб личности Лоуренса Аравийского, его свершений и дарований, снискали ему славу одного из самых значительных деятелей своего времени как на Западе, так и на Востоке.

## **ИСТОРИЧЕСКИЕ ЛИЧНОСТИ И ПЕРСОНАЖНЫЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ ДЖ. УИНТЕРСОН «ХОЗЯЙСТВО СВЕТА»**

Роман Дж. Уинтерсон «Хозяйство света» остро обозначил проблему «Я» – «Другой», с которой связан процесс идентификации многослойной личности, отмеченной трагической непримиримостью жизни тела, сознания и мира души. В произведении разворачивается сложная система оппозиций интердискурсивных и интертекстуальных образов. Центральный персонаж романа Вавилон Мрак – герой с раздвоенной душой, претерпевающий мучительный процесс самоидентификации. Его история художественно акцентирована не только магистральной аллюзией на повесть Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», но и переключками семейных историй Мраков и Стивенсонов, за счет чего в романе создаются параллельные ряды взаимообусловленных сюжетных линий.

Первый ряд, организованный соположенностью персонажей романа Уинтерсон и повести Стивенсона, разрабатывается в категориях интертекстуальности. Согласно сюжету романа, история Мрака вдохновила Р.Л. Стивенсона на создание его «Странной истории...», в связи с чем в «Хозяйстве света» появляется рефлексия Вавилона о Джекиле и Хайде, прямое цитирование текста повести Стивенсона, многочисленные аллюзивные переключки, а роман в целом организован при помощи поэтики удвоения, что позволяет отразить непростые проблемы современности и трагические противоречия внутренне раздвоенной личности.

Второй ряд – биографический – представлен эксплицитно. Факты из жизни прославленного строителя маяков Роберта Стивенсона и его знаменитого внука писателя Р.Л. Стивенсона сопрягаются с вымышленной историей семьи Мраков: 1828 г. – год завершения строительства маяка и год рождения Вавилона Мрака; в 1850 году родился Р.Л. Стивенсон, а Мрак, отказавшись от любви к Молли, стал священником в Сольте. В продолжение этого ряда в тексте отмечен 1886 г. – год встречи Мрака и писателя Стивенсона, в результате которой в этом же году будет опубликована «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда».

Нелинейная система датировок, связанная с историческими личностями, позволяет мотивировать поступки и переживания персонажей романа широким контекстом эпохи. Благодаря интердискурсивному пласту романа, отсылающему к фактам жизни не только представителей семьи Стивенсонов, но и Ч. Дарвина, в

«Хозяйстве света» создаются знаковые совпадения судеб Вавилона Мрака и прославленных людей викторианской Англии. Вместе с тем при всей точности и достоверности датировок в произведении Уинтерсон отражены особенности поэтики необиографизма: перед читателем предстает фрагментированная, художественно переосмысленная автором романа биография.

*Д.Р. Насырова, канд. филол. наук (Ульяновск)*

## ДАНТЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Э.Э. КАММИНГСА

В творчестве американского модернистского поэта, писателя и художника есть немало стихотворений, персонажами которых выступают великие исторические личности. Некоторые стихотворения – это своеобразные посвящения им. Одним из таких посвящений является сонет «Great Dante stands in Florence looking down» («Великий Данте стоит во Флоренции, смотря свысока»). В нем Каммингс с восхищением и пиететом говорит о великом итальянском поэте. Стихотворение начинается с описания памятника Данте, у подножия которого, «ступавшего и в Раю, и в Аду», находится надпись «L'Italia». Аллюзия к его великому произведению – поэме «Божественная комедия» – подчеркивает идею того, что бессмертное творчество Данте является фундаментальным произведением не только для итальянской, но и для мировой культуры.

Неудивительно, что это стихотворение является сонетом: таким образом Каммингс подчеркивает особую роль Данте-сонетиста в истории мировой литературы и выражает свое почтение ему. Несмотря на постоянный поиск новых форм выражения и отход от традиций в сторону эксперимента, в этом сонете Каммингс придерживается итальянской канонической модели. Двухчастная строфика сонета состоит из октета, в котором американский поэт использует традиционную охватную рифмовку АВВААВВА, и из секстета с рифмовкой СDEDCE, также характерной для итальянского сонета.

Сохраняется и внутренняя сонетная форма. В первой части сонета, в которой традиционно утверждается тема стихотворения и идет ее развитие, преобладающее описание памятника («мраморный», «безмолвный») перемежается с чувствами Данте («так сильно любил свою Италию»). Во второй части, в которой следует поворот темы и ее развязка, в большей степени речь идет о Данте-человеке. Каммингс, описывая его внешний облик («ужасное, красивое лицо», «бледные губы»), говорит о том, что эту

«суровую маску» можно прочесть как «раскрытый свиток». Зная о жестоком ударе судьбы, об изгнании Данте из родного города и его страданиях из-за этого, поэт задается вопросом: «Не скривила ли Ненависть его рот горькой улыбкой?». Однако вместо ответа в следующей строке Каммингс пишет о том, что «эти глаза познали звездное братство Любви». Таким образом, автор ставит любовь выше ненависти в судьбе великого итальянца. В последней строке сонета содержится «сонетный замок» – заключение, повествующее о том, что внутри «трепещет безграничная душа» поэта.

*А.Ю. Перевезенцева, канд. филол. наук (Нижний Новгород)*

### **«ИЩИТЕ ЖЕНЩИНУ»: ОБРАЗЫ ОКТАВИАНА АВГУСТА И ЛИВИИ ДРУЗИЛЛЫ В РОМАНЕ Р. ГРЕЙВСА «Я, КЛАВДИЙ»**

Роберт Грейвс (Robert Ranke Graves, 1895–1985), британский поэт, исследователь мифологии, литературовед и переводчик, говорил, что жанр романа для него – лишь способ заработать. Однако дилогия «Я, Клавдий» и «Божественный Клавдий» (“I, Claudius”, 1934, “Claudius the God”, 1935) принесла ему широкую известность. Романы, посвященные истории Древнего Рима, вошли в золотой фонд англоязычной прозы XX века.

Роман «Я, Клавдий» охватывает период с 10 г. до н.э. до 41 г. н.э. – время правления Октавиана Августа, Тиберия и Калигулы. Повествование ведется от лица римского императора Тиберия Клавдия, которого на протяжении более чем пятидесяти лет его жизни считали слабоумным, совершенно не способным ни к военной, ни к политической, ни к общественной деятельности. Он отличался слабым здоровьем и отсутствием интереса к борьбе за власть. Куда больше его привлекала история, литература и изучение древних языков. На первых страницах романа герой-повествователь раскрывает читателю замысел произведения: «I, Tiberius Claudius Drusus Nero Germanicus <...> am now about to write this strange history of my life» На протяжении всей книги Клавдий старается сохранить беспристрастный тон ученого-историка, однако это не всегда ему удается, и он сам ругает себя за это. На первый план в романе выходит всё же семейная история, а не история государства.

Перед читателем проходит вереница ярких образов исторических персонажей. Основные исторические события отражены в романе, и исследователи обращают внимание на то, что с точки зрения воспроизведения хронологии и фактов Грейвс безупречен. Что же касается «белых пятен» в истории, скрытых причин, трактовки характеров, писатель выстраивает повествование

в соответствии с художественным замыслом, подчиняет его общей идее. Огромная роль отводится Ливии – жене Августа, родной бабке Клавдия. Её бесконечные интриги, умение обернуть любую ситуацию в свою пользу, неограниченное доверие со стороны Августа и зависимость от неё Тиберия приводят к тому, что ни одно решение не принимается без её ведома и её одобрения.

Август изображен заботливым правителем, он беспокоится о благополучии народа и не слишком стремится к абсолютной власти, которой по факту оказался наделен. Но в вопросах отношения к своему окружению Октавиан Август до последних дней прислушивается к своей жене Ливии Друзилле. Ему недостает самостоятельности и уверенности, когда речь идет о принятии сложных решений.

*Л.В. Писарев, канд. филол. наук (Москва)*

### **ЧАРЛЗ ЭДВАРД СТЮАРТ КАК ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ШОТЛАНДСКИХ ПЕСЕН XVIII-XIX ВЕКОВ**

Картина мира народа часто отражается наиболее полно в его песенном творчестве, «песня – душа народа», в ней фиксируются многие исторические события и образы, оставившие глубокий след в народной памяти.

Шотландская национально-историческая идентичность во многом была сформирована с помощью сохранения памяти об исторических событиях, связанных с попыткой реставрации англо-шотландской династии Стюартов и борьбе против унии с Англией. Народной реакцией на трагические события битвы при Куллодене стало создание и сохранение песен якобитов, сторонников династии Стюартов.

К 1820 году песни с якобитской тематикой стали вторыми по частотности произведениями шотландского фольклора после песен о любви.

Центральным образом многих песен якобитов является образ Чарлза Эдуарда Стюарта, Красавчика принца Чарли (“Bonnie Prince Charlie”), последнего законного наследника из династии Стюартов на англо-шотландский престол и лидера движения якобитов, ставшего символом национальной борьбы за независимость от Англии и надежды на достойное будущее страны.

Наиболее известными песнями литературного происхождения, сохранившими свою популярность до нашего времени, стали:

1. “Will Ye No Come Back Again”;
2. “The Skye Boat Song”;

### 3. “My Bonnie Lies Over the Ocean.”

Общей темой данных произведений является чудесное спасение Чарлза Эдварда Стюарта после битвы при Куллодене и его плавание «за море», “over the ocean”, “over the sea”, – он смог перебраться на остров Скай, где его полгода безуспешно искали англичане и скрывали преданные сторонники, а потом отплыть во Францию, где он был в безопасности.

В смысловое поле этих произведений входят концепты «верность присяге законному монарху», «честь», «отвага», «неподкупность», «ожидание», «надежда», «скорбь по погибшим героям», участвующие в формировании шотландской исторической идентичности.

Песни якобитов тщательно собирались деятелями шотландской культуры, в частности Робертом Бёрнсом, создавшим стихотворения, посвященные восстанию 1746 года, также ставшие народными песнями (“The White Cocade”, “Come Boat Me O’er To Charlie” и др.).

Некоторые народные песни получали литературную обработку, так произошло с песней “Will Ye No Come Back Again”, второе дыхание которой дала Каролина Олифант, собирательница шотландского фольклора, в начале XIX века.

*А.В. Попова, канд. филол. наук (Москва)*

## **ОБРАЗ ПОНТИЯ ПИЛАТА В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ**

Понтий Пилат – один из вечных образов, известный благодаря сакральным текстам (Библия, Символ веры), свидетельствам современников (Филон Александрийский, Агриппа I) и древних историков (Корнелий Тацит, Иосиф Флавий), апокрифам и легендам (самоубийство Пилата, казнь в эпоху Нерона, легенда о швейцарском озере). Существуют диаметрально противоположные оценки этой личности: 1) малодушный человек, виновный в казни Христа, 2) раскаявшийся грешник, искупивший свое злодеяние и ставший святым (Эфиопская церковь). Образ Пилата – мифологема (свернутый сюжет Страстного цикла). Пилат и Иисус – это парный вечный образ, который часто встречается в живописи (Рембрандт, Босх, Караваджо, Корреджо, Тинторетто, М. Мункачи, Н. Ге) и литературе. На рубеже XIX–XX вв. образ Пилата становится доминантой в новелле А. Франса «Прокуратор Иудеи» (1891), в 17 главе романа Дж. Лондона «Смирительная рубашка» (1915), в новелле К. Чапека «Кредо Пилата» (1920). Это время кризиса христианства, время интенсивного развития



библейской археологии и библейской критики, стремившейся очистить образ исторического Иисуса от наслоения мифов, от всего сверхъестественного (Э. Ренан, А. Ричль, А. Гарнак, А. Швейцер, Д.Ф. Штраус, А. Древе).

У А. Франса, Дж. Лондона, К. Чапека образ Пилата вырисован детально, во время как образ Христа только намечен, дан сквозь призму восприятия Пилата и других героев. Франс фиксирует свое внимание на историческом противостоянии Пилата (Рима) и иудеев. Перед читателем герой прямой, мудрый, умеренный в своих желаниях и поступках, справедливый. И этот герой показан спустя 20 лет после распятия Иисуса старым и больным. В своей общественной деятельности Пилат руководствовался общим благом, но иудеи видели в нем угрозу своим законам и нравам. Оклеветанный перед Тиберием, он стал добровольным изгнанником, удалился от государственных дел. Пилат, подобно Иисусу, обвинен, будучи невиновным. Пилат верит в высокую миссию Рима и говорит, что в его лице иудеи победили Рим и миролюбие. Финал новеллы остаётся открытым. Пилат, помнящий все столкновения с иудеями, повторяющий, что память его не ослабела, на вопрос своего собеседника отвечает, что не помнит Иисуса из Назарета. Что это: лукавство или нечто сокровенное, что он не готов обсуждать вслух? Или личность Иисуса теряется на фоне исторических слов и катаклизмов?

Дж. Лондону Пилат интересен как одинокий человек, поставленный в ситуацию выбора (между правдой и ложью, законом и фанатизмом), как герой максимально прямой, честный, готовый противостоять толпе; как рационалист и материалист (другой такой герой в романе – Джек Оппенгеймер), который, однако, ощущает на себе действие духовных законов: разговор с Иисусом наедине делает его другим человеком. Пилата, отдавшего приказ о распятии Иисуса, Дж. Лондон оправдывает, а вот своих современников, напротив, обличает. Пилат – одиночка, идущий против толпы, желающий спасти достойного человека от казни и отказавшийся от этого только по велению самого Христа. Современники автора не пытаются никого спасти, не встают против казней и пыток. Времена Пилата гуманнее современности. Но Дж. Лондон не встаёт на позиции традиционного христианства. Он сознательно стирает границы между христианством, религией Индии и Тибета, языческими верованиями древних скандинавов и древних германцев и творит некий общий «миф» о торжестве духа над материей/формой и смертью.

У К. Чапека изображён спор Пилата и Иосифа Аримафейского в третий день после распятия Иисуса. Этот Пилат

подрывает устои традиционного христианства, не довольствуется готовой и единственной истиной. Его сознание плюралистично, в отличие от «монологичного» сознания Иосифа. Приказ о казни Иисуса получает своеобразное оправдание: Пилат сделал это во имя тождества множества истин. Чапек устами своего героя уравнивает все религии между собой, синтезируя их в некую обобщенную религию. В начале новеллы «учеником Христа» автор именует Иосифа. Но дальнейший разговор наводит читателя на мысль, что это определение применимо и к Пилату. Формально Пилат не входил в число учеников Христа, он говорит, что учение Иисуса ему чуждо. И все же его можно назвать «учеником Иисуса»: Иисус, по воспоминаниям Пилата, «толковал об истине», и Пилата не оставляет вопрос: «Что есть истина?» Пилат не тот ученик, что принимает готовые истины (чужие суждения); он тот, кто мучительно ищет их, самостоятельно их формулирует. Пилату важен любой человек, находящийся перед ним, человек со своим внутренним миром, внутренним состоянием. Это человеколюбие Пилата наиболее ценно для автора.

Пилат в прозе писателей рубежа веков честен, внушает симпатию, противопоставит религиозному фанатизму иудеев. Франс изображает исторический контекст и государственную деятельность героя, его Пилат – жертва чужих козней. Дж. Лондон на фоне исторического противостояния показывает торжество духа над материальным миром (преображение Пилата, Пилат как защитник Иисуса). К. Чапек видит в Пилате врага фанатизма, человеколюбивого философа, наделенного широтой взглядов.

*Е.Е. Соловьева, канд. филол. наук (Череповец)*

### **ВИРДЖИНИЯ ВУЛФ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ**

«Эстетический объект – это творение, включающее в себя творца, в нем творец находит себя и напряженно чувствует свою творящую природу» (М. М. Бахтин). Самоосмысление становится более напряженным, когда автор героем своего произведения делает писателя. В современной мировой литературе тенденция изображать исторически конкретного писателя как литературного персонажа обрела вполне конкретные очертания: Уайльд, Байрон, Шелли П. Акройда, Достоевский Дж. М. Кутзее, Флобер Дж. Барнса... В отличие от романов-биографий в этих произведениях фигура писателя вовлечена в вымышленный мир и, оказываясь на грани вымысла и документальности, обретает новые свойства, что меняет в итоге структуру образа.

Имя писателя в художественном тексте – всегда знак, ориентир, поэтому выбор фигуры писателя неслучаен. М. Каннингем в романе «Часы» (“The Hours”, 1998) обратился к образу В. Вулф, включив его в довольно сложно устроенное повествование с тремя параллельными линиями. Главы, посвященные последним дням жизни английской писательницы, чередуются с историями вымышленных персонажей, которым автор дает имена героинь В. Вулф (миссис Дэллоуэй, миссис Браун).

В создании образа В. Вулф писатель опирается на документальные факты: внутренний монолог героини строится на основе дневников писательницы. И в этом аспекте читательские ожидания не нарушены. Но М. Каннингем разрушает структуру романа-биографии литературным римейком. Описание утра в Нью-Йорке параллельно началу романа В. Вулф «Миссис Дэллоуэй». Сознание Вирджинии Вулф поглощено изобретением героини – Клариссы, которую она наделяет своими эмоциями, своим цепким вниманием к миру и жизненной силой, любовью к простым радостям жизни, которых ей самой не хватает. Конструирование образа писателя происходит на фоне и в контексте интерпретации его творчества.

Центральная тема романа – творчество, связанное с обостренным ощущением жизни и страданием, – отсылает к известному выражению «стрелы ощущений», которым В. Вулф характеризовала свой метод. В прологе М. Каннингем дает ключ к пониманию романа: мертвое тело В. Вулф прибывает волной к свае моста, по которому идет мать с ребенком, проезжает грузовик. М. Каннингем подводит читателя к мысли, что сознание писателя не только зеркало – оно творит жизнь, через писателя жизнь осознает самое себя. Вымышленный мир входит в сознание читателей, изменяя их судьбу.

*Е.В. Сомова, доктор филол. наук (Москва)*

### **ОБРАЗ ИМПЕРАТОРА ВИТЕЛЛИЯ В РОМАНЕ Д.Д. УАЙТ-МЕЛВИЛЛА «ГЛАДИАТОРЫ»**

Специфику исторических персонажей в романе Д.Д. Уайт-Мелвилла (G.J. Whyte-Melville, “The Gladiators, a tale of Rome and Judea”, 1863) определяют принцип контраста. Императоры Авл Вителлий и Тит Флавий Веспасиан представляют различные способы правления и противоположные взгляды на мир. При воссоздании исторических фигур источниками романисту послужили «Жизнь двенадцати цезарей» Светония и «История» Корнелия Тацита. Опираясь на материалы римских историков,

Д. Уайт-Мелвилл создает картину империи перед гражданской войной. Знаком неустойчивости, зыбкости становится быстрая смена императоров – Тиберий, Клавдий, Нерон, Гальба, Вителлий, Веспасиан. Трон цезарей, по выражению романиста, сделался синонимом эшафота, и над царственной диадемой грозно дрожал дамоклов меч.

Вителлий предстает в романе гротескной фигурой «царственного обжоры». Император появляется в романе не во дворце, а на рыбном рынке: медлительный, с бледным лицом, мутными, потухшими глазами. В прошлом лукавый царедворец, воин, полководец, он поглощен только одной страстью. В комментариях Дж. Уайт-Мелвилл приводит обширные цитаты из Тацита и Светония в доказательство того, что ради трат на его пиры разорялись и опустошались города, солдаты отвыкали от воинской доблести и проникались презрением к своему вождю. Представлена реконструкция одного из пиров Вителлия: намеренно замедляя действие с помощью подробных описаний и избыточности деталей, романист воссоздает картину изобилия, излишества, перенасыщенности. Среди обширной залы, переполненной цветами и плодами, среди бесконечного разнообразия блюд огромное туловище Вителлия, белое и тучное, возвышается, подобно гигантскому палтусу, массивные челюсти придают лицу выражение безумия и грубости. Искажая пропорции, Дж. Уайт-Мелвилл подчеркивает животное начало императора, подавляющее разум. Таков был жалкий итог когда-то успешного полководца: способности его были притуплены и разрушены, силы парализованы, мужество исчезло. Усыпленный рассудок цезаря более не мог ни понять, ни разрешить ни одного вопроса.

Возвышение Вителлия, его путь к трону представлены в романе в форме исторической ретроспективы. Перед неизбежной гибелью прошлое промелькнуло перед ним, и жизнь показалась пустой и бесцельной. Фаворит четырех императоров, он вспоминает свои роли и маски, ставшие ступенями к трону: певец, паразит и шут, он был возничим колесницы при Нероне, бросал игральные кости с Клавдием. Следуя Светонию, Дж. Уайт-Мелвилл вводит в роман мотив предсказания гражданской войны и свержения Вителлия, когда при входе в Рим воздвигнутые ему повсюду конные статуи внезапно рухнули и лавровый венок, торжественно на него возложенный, упал в поток. Описание заговора сопровождается лейтмотивными образами крови и вина, смываемых водой. После убийства поверженного императора его окровавленное тело уносят воды Тибра. В момент трагической гибели фигура императора предстает одновременно и жалкой, и величественной.

**ОБРАЗ ДЕНИ ДИДРО КАК ГЕРОЯ-ПРОСВЕТИТЕЛЯ  
В РОМАНЕ М. БРЭДБЕРИ «В ЭРМИТАЖ!»**

Роман Малькольма Брэдбери «В Эрмитаж!» является образчиком постмодернистской диалогической прозы, который концентрирует внимание читателя на остром диалоге двух разных культур. Хронотоп в произведении не ставит целью провести грань между традициями и новаторством, а задаёт вопросы – в чём схожи совершенно разные эпохи и мнения? Ответ на этот вопрос – образ Дени Дидро.

Дидро мог быть кем угодно: талантливым философом, мечтающим о демократии политиком, романтическим графоманом, но его образ раскрыт в романе как образ личности энциклопедического и просветительского склада ума – такой личности, которая могла существовать в реальности под абсолютно другим именем и в другое время.

Через образ Дидро автор не только транслирует диалогическую связанность истории и современности, но и иронично намекает на преемственность времени, противопоставляя свою позицию концепции «смерти автора» Р. Барта, которой придерживаются многие писатели-постмодернисты. Брэдбери же утверждает самобытное и самовольное право текста и произведения жить отдельно от автора. «Стерн, таким образом, превратился в Дидро, который превратился в Бомарше...» (Малькольм Брэдбери «В Эрмитаж!»).

Значение Дидро в исторической плоскости велико, если рассуждать о времени как об одной сплошной линии, но Брэдбери предлагает взглянуть на время под другим углом. Томас Манн говорил о том, что каждый момент жизни случается, но когда мы его переживаем, то история впервые рассказывает себя самой себе. Если рассматривать временной отрезок не как прямую линию, а как расходящиеся круги на воде, то становится понятно, что история сама задевает себя, повторяет, хронотипически копирует, воспроизводя моменты прошлого в более поздних реалиях.

До Брэдбери не было таких успешных попыток введения в литературу образа просветителя, построенного на диалогичности повествования и временной интерференции в попытках эксплицитно и переосмыслить суть героя многознающего, человека универсального в своём познании. Дидро – нарицательный образ личности, мыслящей вне времени, умеющей прогнозировать события в силу своего исключительного разума.

«Теперь» и «тогда» в романе автор без романтизации прошлого художественно воссоздаёт с помощью словесных баталий между представителями различных культурных эпох. Брэдбери не стремится обсуждать политические решения, но представляет читателю возможность стать частью диалогического аттракциона вечного конфликта между «да» или «нет», при этом не забывая, что история не терпит сослагательного наклонения, о чём иронически отшучивается во введении.

Дени Дидро в романе Брэдбери «В Эрмитаж!» – тщательно продуманный собирательный образ универсального героя. Не человека эпохи просвещения, а личности просвещённой, уравненной в контексте произведения с абсолютным мыслителем, которым может стать любой безымянный рассказчик.

*О.А. Шевченко, аспирант (Омск)*

### **ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ПОВЕСТИ МИШЕЛЯ ТУРНЬЕ «ЖИЛЬ И ЖАННА»**

В основу повести Мишеля Турнье «Жиль и Жанна» (*Gilles et Jeanne, 1983*) положены отношения – личные и вымышленные – Жанны д'Арк (*Jeanne d'Arc*) и маршала Жилия де Ре (*Gilles de Rais*). В тексте переплелись историческое, мифологическое и библейское начала.

Героями становятся исторические личности (имена, даты, топонимика, некоторые факты биографии соответствуют реальным). Жанна д'Арк является не только исторической личностью, но и национальным символом Франции, её героиней, причисленной к лику святых. Жиль де Ре – маршал Франции во время Столетней войны, послуживший прототипом фольклорного персонажа Синяя Борода.

Одним из главных топонимов является владение Жилия – замок Тиффож, который характеризуется как «массивный и мрачный» («massive et sombre» [Tournier 1986: 52]), соотносясь с описанием самого Жилия: «темный силуэт всадника, скачущего по равнинам и лесам...» («sur fond de ciel orageux la silhouette sombre d'un cavalier galopant à travers plaines et forêts...») [Tournier 1986: 31]. Герой описан как разбойник, убийца и людоед. Он одержим насилием над детьми в поисках метафизического просветления после смерти Жанны, так как считает, что она отправилась в ад.

Имя Тиффож – сквозной мотив в прозе М. Турнье. Героем романа Турнье «Ольховый король» является Авель Тиффож, образ которого схож с образом Жилия; общей чертой этих героев является мотив похищения детей, восходящий к мифической фигуре Лесного

царя. Турнье исследовал жизнь Жанны д'Арк и Жилия де Ре, но сюжет повести построен на лакунах, оставленных в исторических записях. Писатель изменил сцену казни Жилия, намеренно сделав ее похожей на казнь Жанны.

Писатель поставил вопрос о неоднозначности добра и зла, противопоставляя образы Бога (в том числе и как Яхве) и Дьявола (как Баррона, Вельзевула и другие его ипостаси). Также образы Жанны и Жилия противопоставлены друг другу: первая наделена голосом Бога и несет его слово, представляет собой чистый сосуд божественной власти, второй же сравнивается с Сатаной, падшим ангелом, стремившимся к свету и потерявшим его.

Художественная достоверность и невозможность доказательства существования описываемых отношений между героями делают эту повесть похожей на легенду. В образах Жанны д'Арк и Жилия де Ре писатель соединил мифологическое, библейское и историческое содержание, создавая художественный синтез, определяющий возможность сближения исторической личности с современным прочтением.

*А.И. Шилева, аспирант (Киров)*

### **ОБРАЗ ПЕТРА I В ПОЭМЕ А. ХИЛЛА «СЕВЕРНАЯ ЗВЕЗДА»**

Для многих английских писателей XVIII в. Россия ассоциировалась с образом Петра I, который в 1698 г. несколько месяцев провел в Англии и вызвал неподдельный интерес, сохранявшийся продолжительное время. Об этом свидетельствует, в частности, поэма «Северная звезда», созданная А. Хиллом спустя двадцать лет после этого события. Автор принадлежал к числу тех англичан, которые восторгались русским правителем, и это вызвало определенные нарекания со стороны соотечественников. Так, А. Поуп усмотрел в поэме, прославляющей Петра I, сатиру и недовольство действующим правительством Англии. Хилл вынужден был снабдить первое издание своего произведения предисловием, обращенным к Поупу, где обозначил важную имагологическую проблему: «должно ли всё иностранное вызывать неприятие у англичан только потому, что является чужим?». Хилл искренне недоумевает, как предположение о том, что Петра можно рассматривать как потенциального врага, должно влиять на объективную оценку этого великого государя: «Неужели его слава зависит от дружбы с Великобританией?». Автор поэмы в предисловии заявляет, что видит роль поэта-патриота не только в восхвалении собственной нации, но и в описании других стран и

правителей, а в самом произведении утверждает, что его муза не может молчать об очевидных достоинствах иноземных государей.

В поэме А. Хилл противопоставляет невежественную холодную Россию, «страну ночи», «новому солнцу» – мудрому и могущественному царю, который приобщил свой «дикий» народ к культуре и наукам. На фоне своих предшественников Пётр выделяется тем, что своей «могучей волей» и «умелой рукой» вывел страну на небывалый уровень развития. Хилл также воспекает военные победы Петра, а главную его заслугу видит в том, что он сумел объединить все отдалённые уголки огромного государства под своей властью и навести порядок. В комментариях автор поэмы объясняет используемый им образ «страны ночи» не только географическим положением России, в которой большую часть года длится ночная мгла, но и метафорическим смыслом, отражающим состояние допетровской России, погруженной в «ночь невежества».

## **ВЕЧНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБРАЗЫ: ИХ ГЕНЕЗИС И СУДЬБА В ПОСЛЕДУЮЩИЕ ЭПОХИ**

*Н.Г. Владимирова, доктор филол. наук (Калининград)*

### **ТРАНСГРЕССИЯ ОБРАЗА ДОН КИХОТА В РОМАНЕ Г. ГРИНА «МОНСЕНЬОР КИХОТ»**

Великобритания стала первой страной, познакомившей читателей еще при жизни Сервантеса с переводом на английский язык его романа «Дон Кихот», открыв тем самым «новый круг интересных возможностей» (М. Риффатер). Г. Филдинг написал комедию «Дон Кихот в Англии», а в название романа «Истории приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса» включил подзаголовок: «Написано в подражание манере Сервантеса, автора “Дон Кихота”». Прообраз странствующего идадьго трансформируется в образ странствующего священника, каким вслед за героем романа Филдинга пастором Адамсом становится «слуга господ на земле», «воин и рыцарь», главный персонаж романа идей Г. Грина «Монсеньор Кихот». Принцип подражания, предполагающий «слияние голосов», монологическое схождение «в едином кругозоре автора» [М. Бахтин], сменяется их



диалогическим и полифоническим звучанием, поиском ускользающей истины, парадоксально относительной, зависящей от точки зрения. Два выезда монсеньора Кихота соответствуют маршрутам географически точно обозначенных странствий главных персонажей прототекста, однако в условиях иной художественной реальности, где железным конем становится машина — «Росинант», а ветряные мельницы — жандармами. Определяющими являются не путешествия как таковые, но пути странствий дерзновенной мысли героев, сомнения, искания и испытания истины, стремление разграничить факты и вымыслы, что придает философский, метафорический и символический масштаб их странствиям. Поэтому и главным способом изображения образа монсеньора Кихота и Санчо Пансо становится не столько диалог, сколько «диалогическая противоположность», слово «изображающее» наряду с «изображенным» [М. Бахтин]. Грин называет «монсеньора Печального Образа» [Г. Грин, Соч. 6 т., – Т.6, М.: Худ. лит. 8-178 с. – С. 96] потомком Дон Кихота, разрабатывая обновленную технику сократического диалога, ведя который герои трансформируются. Они живут в вечности и одновременно находятся, по словам Мигеля де Унамуно, «не вне времени, но внутри него», так как «вся вечность в каждом его моменте». Таким образом, новый Дон Кихот открывает философские горизонты изменившегося времени и «свои заветные тайны, которые он утаил от Сервантеса» [Унамуно М. Туман. Библиотека Всемирной Литературы. М.: Художественная литература., 1973. Т. 141. С. 46]. Изображая **дерзновенное сознание** монсеньора Кихота, Грин развивает свойство сознания литературного героя, обозначенное в оригинальном названии эпопеи Сервантеса: «El **Ingensio** Hidalgo Don Quijote de la Mancha», акцентируя творческий ум, склонность к изобретательности, способность к выдумке [К.Н. Державин. Сервантес. Жизнь и творчество. М.: Госполитиздат, 1958. С. 222]. Грин подчеркивает, что монсеньор Кихот не безумен, но, как и его великий предок, дерзновенен. В изменившихся исторических обстоятельствах он предан трансформированной, иронически сниженной, однако по-прежнему великой идее. Комическая составляющая, характерная для пересозданного образа, достигает квинтэссенции в заключительной сцене сна-яви, пародийного карнавального развенчания «нелепости мира» и «посвящения» сопраного Санчо в великое братство «рыцарей духа». В этом эпизоде, как и в романе в целом, память прототекста неразрывно соединяется с обновленной поэтикой творчески оригинального, экспериментального произведения Г. Грина.

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА «ХОЛОДНОЙ КАМЕЛИИ»  
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО (ПРОИЗВЕДЕНИЯ «ЗАПИСКИ  
ИЗ ПОДПОЛЬЯ», «БЕДНЫЕ ЛЮДИ» И «ИГРОК»)**

Роман Дюма «Дама с камелиями» получает преломление во многих произведениях Достоевского, однако наиболее тесную связь имеет с произведением Достоевского «Идиот». Особое значение приобретает близость описания внешности героинь, наличие одной и той же художественной детали, мифологический подтекст образа-символа (цветок камелии). Мотивы, связанные с Настасьей Филипповной и Маргаритой, близки проявлением жертвенности (отказа от любимого) и одновременно отличаются способами проявления этого мотива. Выражение внутренней борьбы в Настасье Филипповне и её душевные метания сильно отличаются от безнадёжной таящейся от Армана любви Маргариты Готье. Данная тема уже подробно освещалась профессором Санкт-Петербургского университета С.А. Кибальником. Нам хотелось бы глубже рассмотреть трансформацию образа «холодной камелии» в других произведениях Достоевского («Записки из подполья», «Бедные люди» и «Игрок»). В основе сопоставления романа Дюма-сына с «Записками из подполья» Достоевского будут лежать особенности трансформации образа «холодной камелии» в начинающей проститутке и Армана в русском подполье. В романе «Бедные люди» обращает особое внимание литературная форма дневниковой записи, присутствующая и в романе Дюма-сына. Стоит изучить стиль письма в дневниках, который выделяет каждую героиню. В героине романа «Игрок» мы можем увидеть рудиментарную Маргариту Готье. Оба текста имеют общий пратекст – роман Прево «Манон Леско», анализ которого помогает понять действия и поступки героинь. Наша задача состоит в том, чтобы проследить особенности изменения образа «холодной камелии» от Манон Леско до героинь Достоевского. Итак, во многих произведениях Ф.М. Достоевского наблюдается преломление типов полюбившей куртизанки, влюблённого молодого человека и соблазнителя-содержателя. Эти типы лежат в основе характеров, однако проглядывает индивидуальность каждого героя. Наряду с близостью произведений мы видим явное различие героев Дюма-сына и Достоевского: трогательный рассказ о влюблённой куртизанке в «Даме с камелиями», стойко и безмолвно переносящей боль и страдания, в произведениях Достоевского превращается в печальное повествование о

соблазненной и униженной женщине, часто бросающей вызов бесчеловечному миру.

*Е.Р. Иванова, доктор филол. наук (Орск)*

### **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА УЛИССА В РОМАНЕ Э. ШМИТТА «УЛИСС ИЗ БАГДАДА»**

Образ Улисса неоднократно привлекал внимание авторов разных эпох. Известны авторские интерпретации образа в «Божественной комедии» Данте, в произведении А. Теннисона «Улисс», в романе «Улисс» Дж. Джойса. Этот многогранный образ античного странника в каждом новом произведении предстает в ином свете.

Роман писателя Э.Э. Шмитта «Улисс из Багдада» (2008) посвящен драматической странице современной истории, связанной с Иракской войной. Герой произведения – молодой житель Багдада, вынужденный под давлением обстоятельств покинуть родину и отправиться искать лучшей жизни в чужой стране. Так начинается его одиссея, которая во многом повторяет перипетии античного сюжета.

В произведении довольно много реминисценций, благодаря которым связь романа с поэмами Гомера и Вергилия становится более очевидной и значимой. Трудный путь Саада из Багдада в Англию неоднократно соотносится с сюжетными поворотами античного эпоса: невольных попутчиков героя Шмитт сравнивает с лотофагами, забывающими о том, кто они и откуда, чиновницу, которая представляла интересы ООН в общении с беженцами, – с Цирцеей; оказавшись на Мальте, Саад представляется как Никто, вспоминая эпизод встречи Одиссея с Полифемом. Подобных явных параллелей в произведении довольно много.

В финале романа Саад говорит о том, что считает себя преемником Улисса: «Три тысячи лет назад один человек – Улисс – мечтал вернуться домой после войны, забросившей его в дальние края. Я же мечтал покинуть родину, охваченную войной. Я тоже странник и встретил тысячи преград на пути, но я стал противоположностью Улисса. Он возвращался, я иду вперед. Мой путь – туда, его – обратно... Его одиссея была полна ностальгии, моя – старт, наполненный грядущим. Он шел к тому, что уже знал. Я встречу то, чего не знаю».

Известный сюжет превращается в произведении Э. Шмитта в своеобразную противоположность: Саад движется не домой, а от дома, его путь проходит не по морю, как в античном варианте, а в основном по пустыне, Улисс находит свою возлюбленную в конце

пути – Саад, достигнув цели странствия, теряет ту, которую любит. Думается, что такая подчеркнутая противоречивость позволяет Шмитту передать алогизм войны в целом. Переосмысленный вечный сюжет странствий обретает новое звучание, соответствующее реалиям времени. Образ Улисса наполняется иным содержанием, при этом автор акцентирует внимание на точках пересечения образа иракца Саада и античного странника. Эту же функцию выполняет и название произведения.

*Г.Г. Ишимбаева, доктор филол. наук (Уфа)*

### **ОБРАЗ ФАУСТА В АМЕРИКАНСКИХ КОМИКСАХ**

Став одним из самых популярных направлений массовой культуры XX века, комикс пережил эволюцию от смешной рисованной истории до жанра супергероики. Последний особенно актуален для американской культуры графического рассказа, где вымышленный персонаж, наделенный фантастическими способностями и совершающий подвиги во благо нации и человечества, стал причастен к созданию новой семиотической системы. Истории героев американских комиксов – Капитана Америки, Мистера Фантастика, Человека-Паука и др. – кодируют определенные внутри- и внешнеполитические ситуации и выступают как средство воздействия на общественное сознание.

Показательно, что иногда противником этих супергероев оказывается суперзлодей Фауст. Он впервые появляется в комиксе Г. Фокса и М. Сековски «Лига Справедливости Америки» (1962), где под именем Феликса Фауста выступает злой маг Дрейч, вдохновленный историей немецкого чернокнижника. В комиксе «Капитан Америка» С. Ли и Дж. Кирби (1968) под псевдонимом Фауст скрывается австрийский немец Йоганн Феннхофф, психиатр и манипулятор сознанием людей. В последующих сериях этого комикса, выходявших вплоть до начала 2010-х гг., он некоторое время контролирует Человека-Паука, руководит неонацистской группировкой «Национальная сила», сражается с капитаном Америкой, Сорвиголовой, Мистером Фантастиком и т.д. В серии комиксов Т. Виджила и Д. Куинна «Фауст: Любовь проклятых» (1987–1996, 2005, 2012) маску Фауста носит обладатель сверхчеловеческих способностей Джон Джасперс, убийца М., криминального авторитета мефистофельского толка.

У адаптированного авторами американских комиксов Фауста ослаблена связь с персонажем, чье бытование в литературе насчитывает несколько столетий, но тем не менее сохранена генетическая преемственность с Фаустом прецедентных текстов. Во

всех случаях создатели комиксов выделили из кода матрицы амбивалентного традиционного образа мировой литературы его тягу к мистической силе, приобретаемой с помощью дьявола, его желание покорить мир.

Благодаря этому в массовом сознании потребителей закрепляется аксиологическая модель медиатекста, отражаемая в визуальном и вербальном компонентах графических историй и в особенностях тематики и содержания комиксов, в которых американские супергерои противостоят Фаусту.

*К.А. Каменщиков, аспирант (Москва)*

### **ЭВОЛЮЦИЯ МОДЕРНИСТСКОГО ПЕРСОНАЖА В ТВОРЧЕСТВЕ ЗБИГНЕВА ХЕРБЕРТА: ПАН КОГИТО И ДЖ. АЛЬФРЕД ПРУФРОК**

Проблема влияния модернистской поэтики на лирику второй половины XX века до сих пор вызывает большой интерес исследователей. Представляется очевидным, что модернизм не завершился в конце 30-х годов, а имел продолжение и активно развивался в странах, которым только предстояло его открыть.

Открытие англо-американского модернизма в Польше пришлось на послевоенные годы, благодаря миграционным процессам и переводческой деятельности. Одной из вех польской литературы 40-х годов стал перевод «Бесплодной земли» Т.С. Элиота, выполненный Чеславом Милошем. В дальнейшем творчество Элиота приобретает широкую популярность в Польше, а его художественные открытия осваиваются молодыми польскими поэтами.

В начале 70-х годов Збигнев Херберт пишет одну из самых знаменитых своих книг «Господин Когито» (*Pan Cogito*), в которой воплощает одноименного персонажа: альтер-эго Херберта, человека своего времени, пытающегося осмыслить современность и ужитья в ней. Одним из важнейших прототипов Господина Когито является Дж. Альфред Пруфрок, который к 70-м годам стал частью канона и приобрел узнаваемость в том числе в массовой культуре. Пруфрока и Когито сближают не только внешние признаки (мужчина средних лет, евегупан, возможно, клерк; меланхоличный, нерешительный человек, пытающийся найти свое место в мире), но и острое ощущение ими современности. По-своему каждый из этих персонажей (Когито прежде всего для Восточной Европы) становится выразителем мироощущения человека своего времени.

Немаловажным оказывается и развитие, которое получают элиотовские мотивы у Херберта. Господин Когито становится не

только продолжателем линии Пруфрока в условиях посткатастрофического и постколониального мира, но и выразителем моральной позиции, необходимой в таком мире.

*М.А. Кангашова, магистрант (Усть-Каменогорск, Казахстан)*

### **КОРКУТ АТА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАЗАХСКОГО ФОЛЬКЛОРА**

Казахский народ всегда отдавал предпочтение искусству слова. Людей, умевших говорить красноречиво и образно, называли шешен (оратор). Известные жырау, акыны Майкы би, Аяз би, Асан Кайгы, Жиренше, Бухар-жырау, Махамбет Утемисов умело применяли в своей речи пословицы, поговорки, афоризмы. Особое внимание на малые жанры устного народного творчества обращали Чокан Валиханов, Ибрай Алтынсарин, Абай Кунанбаев.

Устное народное творчество – яркий и самобытный выразитель тех специфических социальных и культурных процессов, которые происходят в обществе. Устное творчество в древности было тесно связано со сферой трудовой деятельности человека и отражало религиозные, мифические, исторические представления, зачатки научных знаний. Обрядовые действия, посредством которых первобытный человек стремился повлиять на силы природы, на судьбу, сопровождалась заклинаниями, заговорами, к силам природы обращались с различными просьбами или угрозами.

Казахский фольклор богат и многообразен. Среди его жанров наиболее распространены обрядовые песни, сказки, героические сказания, пословицы и поговорки. Фольклорные жанры давно являются предметом теоретических обсуждений и специальных исследований. «Словесное искусство сопровождало казаха от рождения до кончины и сопутствовало многовековой истории казахского народа, существуя и развиваясь в трех формах: устного народного творчества (фольклора), устной авторской поэзии и письменной литературы» [Каскабасов С.А. Немеркнувшее слово // Льется песня под домбру. Фольклор и литературные памятники Казахстана. М.: Художественная литература, 2009. С.3].

Легендарная личность Коркут в казахских сказаниях – первый шаман, создатель смычкового инструмента – кобыза и «первый сочинитель мелодии на земле» [Потанин Г.Н. В юрте последнего киргизского царевича // Валиханов Ч.Ч. Собрание сочинений в 5-ти томах. – Алматы: Гылым, 1991. Т.4. С. 300].

Выступая в казахских легендах как всемогущий шаман и культурный герой, Коркут ата фигурирует и как персонаж

топонимической легенды, что проливает свет на связь легенд с мифом творения. Коркут старается перехитрить смерть, перебравшись жить на середину реки. Семантика образа культурного героя в позднюю эпоху меняется.

Архаический миф о путешествии шамана воспринимался слушателями не как вымысел, а как нечто правдивое, имеющее под собой реальную почву. Неслучайно некоторые исследователи склонны видеть в Коркуте реальное историческое лицо, жившее примерно в VI-VIII веках.

Записанные значительно позднее казахские сказания о Коркуте представляют собой образцы высоко поэтического фольклора.

Коркут – могущественный борец за жизнь. Своей созидательной деятельностью он как бы бросает вызов судьбе и, играя на кобызе, достойно противостоит ей.

Устное народное творчество казахов является зеркалом национальной языковой картины мира, с его помощью закрепляются определенные нравственные нормы. В исследовании национальных картин мира большое внимание уделяется двум основным факторам: национальному характеру и национальному менталитету. Образ Коркут ата как культурного героя имеет важное значение в текстах казахского фольклора.

*Е.В. Киричук, доктор филол. наук (Омск)*

### **ЭДИП И АНТИГОНА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЕ АРХЕТИПЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ А. БОШО**

Роман А. Бошо «Эдип, путник» (“*Edipe sur la route*”) появился в печати в 1990 году. Писатель создавал этот роман в течение пяти лет, с 1984 по 1989 гг. В этот период он также пишет литературный дневник «Эдипа, путника», который начинается с 1983 года и заканчивается 1989-м. Роман посвящен пути, пройденному героями Софокла Эдипом и Антигоной после изгнания из Фив до Колона. Этот путь – трудная дорога по пространству античной Греции и одновременно это путь восхождения от проклятого изгнанника до святого аэда, вдохновляющего своими песнями людей. Для такого превращения Эдип на дороге умирает, воскресает, учится и учит других. Анри Бошо также проходит путь, пролегающий через все его творчество, к своему Эдипу. Дневник, изданный после создания романа, показывает этапы прохождения и истоки темы. Причина обращения к образу Эдипа также появляется, но не сразу. Временной промежуток между интуитивным видением образа и его

осмыслением, пониманием его сути иногда насчитывает несколько лет, а иногда несколько десятилетий. Образ Эдипа по замыслу писателя открывает возможность работы над темой пути и связанным с ней образом Антигоны. Следует заметить, что идея «Антигоны» возникла первоначально в поэзии А. Бошо. В записи «Дневника Эдипа» от 17 марта 1986 года мы читаем: «Я перечел этим утром “Две Антигоны” и был поражен строчкой, в которой Антигона говорит Эдипу, “что он ведет ее к богу, который нищенствует”. Итак, это встреча двух нищих – один существующий, другой невидимый. Странно, что я это понял только сегодня, тогда как в 1982 году написал стихотворение, указавшее путь» (1, с. 185). Тема богоискательства в художественном мире А. Бошо является одним из смысловых центров: поиски бога писатель понимает как отказ от себя, от реальности, индивидуация заново за границей этого собственного «я». Эдип – существующий путник, отказавшийся от самого себя, невидимый бог – цель пути, понятная только ему. Это путь и для Антигоны, которую писатель считает не просто помощницей своего отца, но его вдохновительницей.

Роман «Антигона» появляется в 1997 году. Двумя годами позже – «Дневник Антигоны» (“Journal d'Antigone, journal”, Arles, Actes Sud, 1999). В 2003 и 2009 гг. соответственно писатель создает оперу в четырех актах «Эдип, путник» и либретто для оперы «Свет Антигоны», которая была поставлена в Арле на музыку Пьера Бартоломе. В опере две Антигоны – одна настоящая, прекрасная и благородная, другая – такая, какой мы ее видим в наше время, но не понимаем до конца. В 2012 году в одном из своих интервью Бошо сказал – «произведение не может быть вневременным», поскольку каждая эпоха привносит в жизнь человека свое содержание, которое неповторимо и часто непонятно для его потомков.

«Свет Антигоны» задуман во время работы над романом об Эдипе – 23 февраля 1986 года он пишет в «Дневнике Эдипа»: «“Свет Антигоны” – это одно из названий для моих стихов, о котором я думал. Имя Антигона должно читаться как прилагательное. Борьба длительная против времени. Чувство, что оно очень ограничено, я должен без конца торопиться» (1, с. 183). Антигона становится прилагательным к слову «свет», грамматически проясняя идею Бошо о преодолении тьмы: слепоты, гибели (аллюзия на смерть Антигоны), неведения. Таким образом замыкается круг – от размытых, неясных образов слепца и его дочери, возникающих в творческом интуитивном поиске поэта, Бошо приходит к пониманию того, что они значат, путем длительного внутреннего процесса движения мысли, это тоже путь – путь философа,



осмысляющего высокое в слове. Эдип и Антигона становятся литературными архетипами для писателя, носителями идеи «темного пути» к «свету».

*А.А. Мясникова, аспирант (Нижний Новгород)*

### **«ВЕЧНЫЙ» ОБРАЗ АДАМА В АВТОРСКОМ МИФЕ ТЕДА ХЬЮЗА**

Начиная с 70-х гг. XX в. исследователи творчества Т. Хьюза воспринимают его зрелые поэтические сборники как воплощения авторского мифа, включающего художественно переработанные элементы автобиографии, черты древних мифологических систем, оккультных учений и восточных духовных практик. Имплицированный нарратив разворачивается как путешествие героя, который совершает преступление против своей истинной сущности (на сюжетном уровне представленной женским персонажем или силами природы), несет наказание, претерпевает муки пути, в финале обретая духовную целостность и мудрость. Эта структура реализуется в поэтических сборниках в разной степени полноты.

После книги «Пещерные птицы» (1978), где сюжетная схема восстанавливается полностью, выходит поэтический сборник «Адам и священная девятка» (1979), изображающий один эпизод означенного нарратива: неподвижное, почти коматозное состояние героя перед новым этапом пути. Этим героем является Адам, чей образ отсылает к библейской истории и предстает у Хьюза, как и во всей мировой литературе (у Данте Алигьери, Г. Сакса, Ф. Клопштока, Дж. Мильтона, У. Блейка, Ж. Верна, М. Твена и др.), обобщенным образом всего человечества. Адам Хьюза – это один из инвариантов «ожидającego», «рефлексирующего» типа героя, изображенного также в таких его сборниках, как «Прометей на своей скале», «Онемение земли» и «Муртаун». Персонажи этих книг пытаются осмыслить свою погруженность в телесное существование среди боли и грязи и начать путь физического и духовного возрождения. Адам – первый, кто решает эту задачу успешно. Однако в обретении жизненного смысла персонажу, беззащитно лежащему в прахе и мечтающему о техническом прогрессе и «религии алмазного тела», помогают девять птиц, ниспосланных на землю Богом. Птицы (сокол, жаворонок, дикая утка,стриж, крапивник, сова, голубь, ворон и феникс) поют Адаму свои уникальные пробуждающие песни, каждая из которых представлена отдельным стихотворением, полным отсылок к древним мифам и оккультной символике. В результате Адам пробуждается, заявляя, что «он не крыло, чтобы ступать по воздуху», но создан для жизни на земле.

Как элемент авторского мифа, «Адам и священная девятка» развивает лейтмотив расщепленного состояния современного человека, оторванного от источника духовных сил, витающего в мире «ложных» мифов и архетипов, в то время как его цель – освободиться от «эго» в материальном мире и черпать силы воображения в одушевленной природе.

*Р.Р. Найденова, аспирант (Москва)*

### **МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ГЕРОИ, ИСТОРИЧЕСКИЕ ЛИЧНОСТИ И ПЕРСОНАЖИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЭТВУД**

Маргарет Этвуд (р. 1939 г.) – современная канадская писательница, поэтесса и критик. Ее произведения удостоивались многих наград и премий. Среди них две Букеровские премии, премия Артура Кларка, Дублинская литературная премия и многие другие. Начинала М. Этвуд как поэтесса. Ее первый сборник стихов «Двойная Персефона» увидел свет в 1961 г. Но наибольшую популярность писательнице принесла ее крупная проза. Первый роман М. Этвуд «Съедобная женщина» был опубликован в 1969 г., а первый сборник рассказов вышел в 1977 г.

В каком бы литературном направлении ни творила М. Этвуд, ее произведения – это всегда истории, сложные многоуровневые нарративы. Тексты писательницы – это тотальное пространство ее героев. Читатель призван смотреть на созданные М. Этвуд миры исключительно глазами ее персонажей.

Рассказчики М. Этвуд включены в действие самым непосредственным образом и всегда являются главными героями собственных историй. Поэтому у них возникает множество причин, как сказать правду, так и солгать. Читатели и слушатели в данной ситуации выступают в роли судей и присяжных на судебном заседании, которые решают верить или не верить словам героя, но убедиться в их правоте или ложности не могут. Образ суда – один из самых распространенных в творчестве М. Этвуд.

М. Этвуд играет с героями и читателями. Ее рассказчиками часто становятся мифологические герои, реально существовавшие люди и даже персонажи – аллюзии на других всемирно известных литературных героев. С помощью подобных отсылок М. Этвуд осовременивает и актуализирует вечные для искусства темы человеческой судьбы, творчества, справедливости и возмездия.

Затрагивая в своем творчестве мифологические, исторические и общелитературные сюжеты и их героев, М. Этвуд стремится переосмысливать и перерабатывать устоявшиеся паттерны и концепции, чтобы пробудить к ним новый интерес и

открыть в них еще не рассмотренные грани. Особенный способ повествования – от первого лица – позволяет самим героям рассказать о себе в свойственной только им манере. Такая фокализация позволяет проследить работу человеческого сознания на примере литературных героев. Вопросы о взаимодействии памяти и фантазии, о восприятии времени и пространства, от книги к книге поднимаемые писательницей, актуальны во многих сферах современной науки, философии и литературы.

*О.А. Пудова, старший преподаватель (Красноярск)*

**РЕЦЕНЗИЯ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО МИФОЛОГИЧЕСКОГО СЮЖЕТА  
«СЕМЕРО ПРОТИВ ФИВ»  
В РОМАНЕ Т. Л. ПИКОКА «УСАДЬБА ГРИЛЛА»**

Рецепция античности в романе английского писателя XIX в/ Томаса Лава Пикока (Thomas Love Peacock, 1785–1866) «Усадьба Грилла» (Gryll Grange, 1861) достаточно изучена (М.И. Никола, Е.В. Сомова, В.Н. Чечелева, И.А. Орешина). Трансформация мифологического сюжета трагедии Эсхила «Семеро против Фив» находит преломление как на уровне содержания, так и в структуре романа «Усадьба Грилла». Поскольку сюжетная схема прочитывается в любовной линии, трагический пафос меняется на комический.

Пикок использует древнегреческий миф как основу иронической интеллектуальной игры.

В названии главы XXII «Семеро против Фив. Размышление о рождестве» звучит прямой отсыл Пикока к античному событию. Согласно греческой мифологии семь отрядов во главе с семью вождями, по количеству ворот Фив, пошли на штурм древнего города Фивы. Завоевание семи ворот города Фивы соотносится с идеей завоевания семи возлюбленных семью юношами, шесть из которых были вовлечены Гарри Плющом, одним из героев романа, с целью устроить свое будущее и жениться на одной из весталок мистера Принса, Дороти. «Гарри, выведя из нее именно то заключение, какое было ему особенно приятно, решил предпринять некоторые шаги в интересах собственного сватовства, заручился поддержкой союзников, и все вместе они отправились в поход, как Семеро против Фив» (глава XXII «Семеро против Фив. Размышление о рождестве»).

Подобно тому как у Эсхила в трагедии происходит мало действия, но все они значимы и тщательно подготавливаются беседами и разговорами героев, так же и роман Пикока не содержит много действий и каждое продвигается дискуссиями героев. Однако

в десять глав, которые разделяют XXII и XXXIII главы, встроены не только диалоги героев, но и движения любовной сюжетной линии, движения как сценические, так и в мировоззрении героев: «Продвинувшись таким образом на подступах к Фивам, Гарри приободрил друзей, осаждавших другие ворота; к тому же для военных действий открывались новые возможности...» (глава XXV «Гарри и Дороти»).

В главе XXXIII «Завоевание Фив» намечается счастливая развязка любовного четырёхугольника.

Таким образом, рецепция древнегреческого мифологического сюжета «Семеро против Фив» в романе Т. Л. Пикока «Усадьба Грилла» не проявляется на явном сюжетном уровне, а находит свою ироническую интерпретацию в развороте любовной коллизии романа.

*А.О. Солонович, аспирант (Москва)*

#### **ВЗГЛЯД БЕССМЕРТНОГО ГЕРОЯ НА ИСКУССТВО ТАНЦА В РОМАНЕ «ЦИРЦЕЯ» М. МИЛЛЕР**

Размышляя о причинах популярности мотива танца, Е.А. Московкина выдвигает тезис о том, что он активно «входит в литературные произведения “переломных” эпох, главным образом по причине его релевантности в ритуале инициации» (Московкина Е.А. Семиотика танца в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Культура. Наука. Творчество: X Международная научно-практическая конференция (Минск, 12 мая 2016 г.): сборник научных статей. Минск, 2016. Вып. 10. С. 329). Авторы изображали пляску, чтобы показать пограничное состояние героя, трансформацию его статуса, сложную эпоху, собственное мировоззрение.

В 2018 году вышел роман «Цирцея» (“Circe”) Мадлен Миллер (Madeline Miller, b.1978) о нимфе, на острове которой томились в заключении спутники Одиссея, пока не были им освобождены. Однако, в отличие от традиционного мифа, Кирка в романе М. Миллер является заложницей своей двойственной природы: мучается выбором, старясь соответствовать ожиданиям божеств, но не желая предавать доверие смертных.

Героиня рождается у бога солнца Гелиоса и океаниды Персеиды и с детства отличается от других. Взрослея, она узнает о способности к колдовству. Опасаясь ее силы, Зевс решает отправить Цирцею на необитаемый остров, где она совершенствует мастерство и встречается с мифическими героями. Сюда приплывает Дедал, который должен доставить нимфу к сестре

Пасифае на Крит. Во время путешествия героиня впервые видит танцовщицу – прекрасную фигуру, украшающую нос корабля мастера Дедала. Позже в Кносском дворце она наблюдает живую модель для корабельной скульптуры.

В особом сакральном месте Кносского дворца, в пантеоне искусств, в окружении лавров и дубов, символизирующих славу и власть, танцует племянница Цирцеи – Ариадна. Одновременно на острове у царицы Пасифаи рождается минотавр, и Цирцея призвана помочь сестре разрешиться от бремени. Эти два образа противопоставлены в романе друг другу: прекрасная танцующая дева и звероподобный новорожденный каннибал.

Исполнив свой долг, Кирка любит Ариадной, не скрывая восхищения. Нимфа может не только использовать колдовство, быть целительницей, но и проявлять способность оценить хрупкость и красоту людей. Цирцея восхищена талантом и мастерством племянницы, божество и человек как бы поменялись местами. В красоте и силе воздействия танца Ариадны заложена потенция будущей победы над хтоническим минотавром – спасительной «нити Ариадны».

*Г.А. Сорокина, канд. филос. наук (Москва)*

## **КОМЕДИЯ О ВОЙНЕ «ЛИСИСТРАТА»: ОТ АРИСТОФАНА К XX ВЕКУ**

Комедия Аристофана «Лисистрата» (411 г. до н.э.) и его главная героиня на века стали символом антивоенного протеста. Имя «Лисистрата» означает «распускающая войска», или «прекращающая походы». Исторический контекст этого произведения отсылает нас к тому факту, что Аристофан призывал афинских граждан выступить против продолжения войны со Спартой. Лисистрата, желая спасти Элладу, создает «нерушимый союз женщин», объявивших войну «женским делом». Инструментом в борьбе против войны как способа решения общественно-политических проблем, против мужского пафосного ложного патриотизма женщины избирают отказ от сексуальной близости с мужчинами. Комическое здесь связано с сильнейшим эротическим началом. Обращение к телесному низу, грубый сочный народный юмор, соединение низкого и высокого – источник аристофановского юмора, сохранившегося в веках. Особенностью этой комедии о войне является то, что ей присуща «логика перевернутого мира» (В.Н. Ярхо).

В XX веке возникла своя традиция комического развенчания войны, в частности в романе Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны» (1921–1923). В контексте

культуры XX – начала XXI вв. комедия Аристофана занимает важное место, она не сходит со сцен многих театров мира. Ее сюжет вдохновил Назыма Хикмета на создание сказки-фарса «Бунт женщин» (1963). Пьеса была поставлена театром им. Моссовета. Автор написал острую политическую комедию на основе современных реалий, снабдив свой текст древнегреческими цитатами.

В 1998 г. была опубликована пьеса Леонида Филатова «Лизистрата», которую сам автор назвал «народной комедией на темы Аристофана». Достаточно точно следуя сюжетной линии Аристофана, Филатов усилил словесный комизм, представленный в эротико-фаллических образах, органично включив их в традицию русской культуры. Комическая сторона при этом, как и у Аристофана, подчинена глубинной философской идее, выраженной мольбой женщины в финальной сцене пьесы: «О боги, только б не было войны!..»

Свой отклик «Лизистрата» нашла и в кино: в 1989 г. был снят советский художественный фильм режиссера В. Рубинчика, в 2002 – испанского режиссера Ф. Бельмунта.

К комической трактовке военной темы начиная с Аристофана применимы слова Ф. Достоевского о том, что тайна юмора состоит в сочувствии к человеку; можно добавить, что сочувствие тем более велико, что речь идет о смеховой дегероизации войны, жертвой которой всегда является человек.

*А.Н. Ушакова, канд. филол. наук (Нижний Новгород)*

## **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА КЛИЦИИ ОТ ОВИДИЯ ДО МОНТАЛЕ**

В истории литературы многие образы соотносятся с определенным источником. Постепенно вокруг них нарастают интерпретационные круги, связанные с разными культурными традициями, авторскими идеями.

Первая Клиция в истории культуры принадлежит мифу. В поэме Овидия «Метаморфозы» повествуется о Клиции, любившей Солнце (“*neque enim moderatus in illa Solis amor fuerat*”), одержимой завистью к Левкотее и виновной в ее гибели. Лишившаяся внимания Солнца, Клиция девять дней сидит на земле, неотрывно смотрит на лик бога и постепенно превращается в гелиотроп (“*illa suum quamvis radice tenetur, vertitur ad Solem mutataque servat amorem*”). Мотив истового, верного служения любви оказывается в мифе о Клиции доминирующим, что и фиксируется в образе гелиотропа.

Если в мифе Солнце притягивает Клицию, то в комедии Н. Макиавелли «Клиция» (1525) акценты смещаются. Персонаж, чье имя вынесено в название, ни разу не появляется на сцене, но определяет действие. Клиция причастна к любовному мотиву, но не она одержима любовью. В контексте комедии Клиция оказывается знаком той силы, что управляет героями.

Мифологическая героиня в контексте литературы христианской эпохи интерпретируется не только как воплощение концепции верной любви, но и как манифестация активного служения. Ей доверяется роль преобразующего мир существа. Образ Клиции часто встречается в творчестве Э. Монтале, вписывающего мифологический персонаж в общечеловеческий, универсальный и личный контексты. В стихотворении “La primavera hitleriana” история Клиции соотносится одновременно с фашистской реальностью, мифом и христианским контекстом (“Guarda ancora / in alto, Clizia, è la tua sorte, tu / che il non mutato amor mutata serbi, / fino a che il cieco sole che in te porti / si abbàcini nell'Altro e si distrugga / in Lui, per tutti”). Поэт берет для эпиграфа начало первого tercета из сонета, приписываемого Данте: “Né quella ch'a veder lo sol si gira...”. Вторая строка tercета “e 'l non mutato amor mutata serba” цитируется в тексте. В сонете судьба мифологической героини сопрягается с личной историей поэта. И в стихотворении Э. Монтале “Botta e risposta I” возникает образ Клиции, в котором маркируется прежде всего причастность к реальности (“Clizia addormentata”). Героиня новеллы «Клиция в Фодже» соотносится не только с мифологическим и реалистическим планами, но и с поэтическим контекстом Э. Монтале.

Каждая новая интерпретация образа Клиции сохраняет память о предыдущих толкованиях и предполагает диалог с ними.

*Н.В. Шипилова, канд. филол. наук (Москва)*

### **ГЕРОЙ «В СВОБОДНОМ ПАДЕНИИ»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «КОРОЛЯ ЛИРА» В РОМАНЕ М. ЭТВУД «КОШАЧИЙ ГЛАЗ»**

В последние три десятилетия североамериканский роман часто обращается к сюжету шекспировского «Короля Лира», смещая основной фокус внимания с отцовской фигуры на фигуры дочерей («Тысяча акров» Джейн Смайли, «Блуждающий огонь» Валери Майнер, «Лестница лет» Энн Тайлер).

В их числе и «Кошачий глаз» канадской писательницы Маргарет Этвуд — роман воспитания и одновременно роман о художнике, Элейн Рисли, которая ощущает себя стоящей на перепутье, в середине жизненного пути. В 1980-е годы творчество

Элейн получает признание, но прийти к самоопределению оказывается намного сложнее, чем обрести славу. Героиню терзает вечный вопрос Лира: “Who is it that can tell me who I am?”

Элейн не только героиня-дочь, оказавшаяся в фокусе сюжета; имя и трагический конфликт Корделии в романе наследует второстепенный персонаж, подруга и мучительница Элейн. Сама же героиня следует пути самого трагического протагониста и его двойника Глостера.

Шекспировский Дувр — пространство-обман, пространство-иллюзия, доказывающее, в конечном итоге, иллюзорность самого бытия. В «Кошачьем глазе» Этвуд метафизическому нисхождению короля Лира и прыжку в ничто Глостера соответствует сцена в овраге, кульминационная для первой половины романа. Ее предваряют несколько других ситуаций, связанных с падением/погружением вниз (обмороки Элейн, игра в Марию Стюарт). Почти предсмертный опыт, пережитый героиней в овраге, становится для нее своего рода инициацией перед переходом от детства к юности и открытием подлинно мистической сферы бытия. Характерно, что в эпизоде участвуют только девочки: «нисхождение» протагониста теперь испытание для героини, а не только прерогатива героя-мужчины; все участники события, и виновники, и жертвы, принадлежат к поколению детей.

Если на «упавшего» с утеса Глостера взирает, по описанию Эдгара, чудовищный демон, от которого Глостер спасается своим падением, то жизнь Элейн сохраняет благая сила — в представшем ей видении она узнает образ Девы Марии. Однако интерпретация этого явления сложна: Этвуд предлагает мистическую, психологическую и даже научную версии. Путь Элейн «наверх», к обретению себя и великодушному умению принимать и прощать, продолжается долгие годы и становится возможен только после того, как она меняется местами со своим двойником Корделией.

*М.В. Цветкова, доктор филол. наук (Нижний Новгород)*

### **ХОДЯЧИЙ СЮЖЕТ О РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ БЭЗА ЛУРМАНА**

К тому моменту, когда Шекспир обратился к сюжету о веронских влюбленных, их история уже сделалась ходячим сюжетом и была известна в нескольких обработках: новелла Луиджи да Порто «Новонайденная история двух благородных влюблённых и их печальной смерти, произошедшей в Вероне во времена синьора Бартоломео делла Скала» (1524), поэма Герардо Больдери «Несчастливая любовь Джулии и Ромео» (1553), трагедия



Луджи Грото «Адриана» (1578), пьеса Лопе де Веги «Кастельвины и Монтецы» (1567), новелла Маттео Банделло «Ромео и Джульетта», поэма Артура Брука «Трагическая история Ромеуса и Джульетты» и др. Однако только Шекспир сумел представить историю любви Ромео и Джульетты так, что эти вечные образы стали ассоциироваться именно с его именем.

С появлением кино кинематографисты на разных этапах его развития обращались к шекспировской пьесе, интерпретируя ее с различной степенью свободы. Одной из самых интересных интерпретаций можно считать экранизацию «Romeo + Juliet» австралийского режиссера Бэза Лурмана с Леонардо ДиКаприо и Клэр Дэйнс в главных ролях, вышедшую на экраны в 1996 году.

При точном следовании тексту шекспировской пьесы действие в фильме перенесено в условную современность в некий несуществующий город Верона Бич, а «две равно уважаемых семьи» превращены в два враждующих мафиозных клана. Лента носит ярко выраженный постмодернистский характер. Она пронизана интертекстуальными ссылками (на рекламных щитах представлены цитаты из пьес Шекспира, образы главных героев содержат аллюзию на ставший в 60-е гг. культовым фильм Дзеффирелли и т.п.); построена на игре со зрителем (пролог превращается в часть информационного выпуска теленовостей, персонажи используют огнестрельное оружие, но, поскольку у Шекспира речь идет о шпагах (swords), это слово обыгрывается как марка пистолета и т.д.); элитарна и эгалитарна одновременно (сцена в склепе построена не как в трагедии Шекспира, а как в новелле да Порто: Джульетта успевает прийти в себя, пока Ромео еще жив, однако уже принял яд; обращение к редкому прототексту может быть считано исключительно знатоками, испытывающими от процесса узнавания интеллектуальный трепет, однако рядовой зритель тоже получает свою долю эмоционального заряда за счет усиления драматизма трагической концовки).

Фильм Лурмана, как правило, приводит в негодование почитателей творчества Шекспира, т.к. выглядит как святотатство по отношению к классике (еще одна черта постмодернистской эстетики, согласно которой ничто не свято). Вместе с тем данная экранизация парадоксальным образом, как будто бы уводя от шекспировского текста, возвращает нас к нему, позволяя стряхнуть с него «хрестоматийный глянец» и, проводя параллели с современными социальными конфликтами и типажам, высветить на их фоне архетипичность чувств Ромео и Джульетты.

**МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ  
В ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ:  
МИФ О ХАРОНЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Р.Д. ХАРРИСА И Д. ДЮМОРЬЕ**

Бесспорным является тот факт, что современное интерпретирование некоего оригинального текста предоставляет возможность увидеть ретроспективу эволюции художественного образа с распознаванием отличительных черт литературной эпохи. Для мифа о Хароне, оригинальным образом используемого в англо-американской литературе XX-XXI вв., благоприятной является прежде всего готическая ниша, ставшая идеальной платформой для реализации конфликта «злодей–жертва». В парадигму романа «Помпеи» («Pompeii», 2003) Р.Д. Харриса введен заявленный древнегреческий сюжет, связывающий аквария, проходящего процесс инициации, с линией героев мифа о Хароне. Ассоциации с преисподней возникают у аквария Аттилия во время спуска в подземный туннель с целью обнаружения причины зловонного запаха серы и диалога с Кораксом, надсмотрщиком акведука, выступающим в романе антагонистом аквария и идентифицированным автором как готический злодей Харон из преисподней: *«Может, ты и вправду мой Харон, но у меня нет монеты, чтобы заплатить тебе»*. Древнегреческий сюжет вплетен также в готическую новеллу Дафны Дюморье «На грани» («On the verge», 1971), где Шейла, главная героиня, в поисках таинственного капитана Николая Барри, друга семьи, исчезнувшего из их жизни по необъяснимым причинам, попадает в заточение на Овечий остров, приближая необратимую развязку событий, и иронично называет Майкла, помощника Барри, Хароном: *«Скажите, ваш Харон умыкает всех туристов?»* Настоящий мифологический текст включен в произведение посредством интертекстуальных связей: зловеще-мистическая тональность, выступающая аллюзивным маркером для мифогенного героя, Харона, сохраняет свою оригинальную интонационно-стилистическую окраску. Перекочевавший в «большую» литературу образ Харона, перевозчика душ умерших через реку Стикс в загробное царство, не материализуясь в художественном пространстве текста и функционируя исключительно номинативно, участвует в процессе характерной трансформации заявленных героев исключительно на ментальном уровне. И в романе Харриса, и в новелле Дюморье для героев, переживших личную утрату, характерно ощущение внутренней несвободы, определяющее особенности их перехода на новый духовный уровень.

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ: ПРОБЛЕМЫ ЭВОЛЮЦИИ, РЕЦЕПЦИИ И ПЕРЕВОДА

*С.В. Ананьева, канд. филол. наук (Алматы, Казахстан)*

### МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ, ОБРАЗЫ-МЕТАФОРЫ В РОМАНАХ АСЛАНА ЖАКСЫЛЫКОВА: ЭВОЛЮЦИЯ, ПРОЕКЦИЯ

Талантливо написанная книга пересекает границы одной страны, завоевывая новых друзей. Ее литературные персонажи должны непременно вызвать интерес, сочувствие или неприязнь, недовольство и другие спектры отношений и чувств со стороны читателя.

Критики и литературоведы относят произведения современного казахского прозаика А. Жаксылыкова к модернизму, постмодернизму, неореализму. Сам писатель по этому поводу говорит: «Для чего дается художнику воображение? Разве не сказал великий шаман Дон Хуан: “Парите на крыльях воображения” Вселенная всегда шире и богаче нашего воображения... Мне понравилось одно определение, которое увидел в Интернете среди откликов на роман: “Ироническая, интеллектуально-ассоциативная проза”. Мне оно показалось исчерпывающим. Кроме того, на семантическую многослойность текста книг, возможно, повлияли мои увлечения квантовой философией, философией йоги, теориями поля и др. Мои тексты – это часто идиостиль, отмеченный экспрессией, экзотичностью, нацеленный на сложное совмещение разных сознаний в тексте одновременности происходящего, поэтому появляются верлибры, метафоры, аллюзии, символы, реминисценции из мировой поэзии и др.» [Вселенная всегда шире и богаче нашего воображения. Интервью // Жаксылыков А. Труд писателя и творческий процесс. Сборник избранных лекций. – Алматы: Казак университеті, 2013. – С. 186].

Символическая полифония образов-метафор в произведениях А. Жаксылыкова разнообразна. Образ степи Золотого века, прекрасной, щедрой и неистощимо богатой, – центральный образ-символ его текстов. Степь запоминается в образе бегущей, зовущей и кричащей женщины. «Быстрые облака на небе, тени, плывущие по земле, бурые острова скальных массивов, а между ними серебристые ковыльные проливы, длинные волны бегущих под ветром трав» [Жаксылыков А. Сны океанских. – Алматы: Алматинский издательский дом, 2006. – С. 175]. Степной пейзаж как итог деятельности человека, атомных испытаний, как контраст мирной жизни фантастичен и фантазмагоричен: «Каменистая пустыня дышала жаром, изнемогала под прямыми

лучами солнца, исходила зноем, тяжелым, болезненным... Безжалостным огнем до корней были сожжены мирные травы и деревья, во многих местах беззащитная кожа земли оплавилась, растрескалась и осела в глубоких ранах» [там же, с.175].

«Сны океанных» А. Жаксылыкова во многом переключаются с «Последней пасторалью» белорусского писателя А. Адамовича. Автор повести предлагает решить абсурдную, дику ситуацию выбора – жить или не жить. Половина земного шара уже уничтожена первым ударом со стороны Советов, вторая половина – в руках экипажа американской подводной лодки. Американец, выступающий против ответного удара, катапультирован на «плешиный» остров (после первой ядерной атаки) с ядовито-желтыми цветами, трехголовыми крысами и беспанцирными черепахами. На острове в глубокой пещере живут Он и Она, питаются бульоном из дождевых червей (выжили!) и пауками, сражаются с крысами и желтыми цветами. Проблески памяти редки. Молодой американец уводит в свой шалаш красавицу-островитянку. Покинутый лирик находит пистолеты в обмундировании американца. Дуэль неизбежна, но не успевает состояться. Экипаж подводной лодки дает ответный залп. Океан вздыбился черной кислотой, небо темнеет...

В романе А. Жаксылыкова «Сны океанных» действуют дух сновидений, световая женщина, высочайшая женщина-облако, мальчик с пальчик с глазами испуганной газели; мерцающие фигуры, которые присматривают за людьми множество веков и сталкивают события, людей, добро и зло, чтобы увидеть, что за этим стоит. Из пыльного зеркального проема исподволь смотрит кряжистый средневековый воин, а из кружащей мглы вырастает зазубренный утес, здание вселенского собрания.

Перетекало в другую проекцию и «медленно перетекало в другое время мутное небо, витали тени пещерных и лесных птиц» [там же, с. 487].

Мир сновидений с мифологическими образами порой оказывается реальнее действительности, воссозданной современным казахским прозаиком, известным литературоведом и теоретиком литературы.

Исследование выполнено в рамках проекта ГФ АР09259694 «Современное литературоведение и когнитивная парадигма».

*П.А. Киселев, аспирант (Москва)*

## **ФИЛОСОФИЯ ТРАДИЦИОНАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ У. Б. ЙЕЙТСА**

У. Б. Йейтс – англоязычный поэт, лидер литературного ирландского возрождения, мистик и традиционалист. Кто-то

называет Йейтса «последним романтиком», кто-то – основоположником ирландского модернизма, а Дж. Джойс считал своего старшего коллегу номенклатурным и скучным поэтом. В нашем исследовании мы хотим рассмотреть У. Б. Йейтса с другой стороны – как поэта-традиционалиста, противника прогресса и воспевателя традиционных ирландских ценностей.

В творчестве Йейтса можно наблюдать призывы к национальному и традиционному возрождению Ирландии, критику прогресса и стремления Англии к расширению своих имперских амбиций. В своей поэзии он неоднократно обращался к древним кельтским мифам и духовным и эзотерическим практикам примордиальных и восточных традиций. В юном возрасте поэт присоединился к движению «Молодая Ирландия», выступавшему против английского колониализма и распространения модерна, который устанавливал торжество материализма над традицией и духом. Настаивая на интуитивных духовных истинах, недоступных мировоззрению обывателя, Йейтс отправился на поиски тайной, символически выраженной мудрости, которая, по его мнению, могла быть общей для различных ортодоксальных и неортодоксальных религиозных традиций мира.

Йейтс видел в метафизическом и духовном базовое единство для всех проявлений традиции, которая воплощалась в магическом первоначале: «Я верую в практику и философию того, что мы договорились называть магией, в то, что я должен называть заклинанием духов, хотя я не знаю, что они такое, в силу создавать магические иллюзии, в откровения истины в глубинах ума, когда сомкнуты веки». Человеческая мудрость, божественное откровение и истина, считал Йейтс, существуют у всех людей традиции одновременно, вливаясь из одного ума в другой и обнаруживаясь в едином уме, в единой энергии. Сказанное Йейтсом схоже с описанием философии традиционализма мыслителем Рене Геноном: «В традиционной цивилизации почти невозможна ситуация, в которой человек приписывал бы ту или иную идею исключительно самому себе. <...> Если идея истинна, она принадлежит всем, кто способен ее постичь. <...> Истинная идея не может быть “новой”, так как истина не является продуктом человеческого разума».

Таким образом, становится очевидным, что Йейтс питал свое творчество широкими практиками разных традиций, и весь метафизический опыт Йейтса нашел свое воплощение в индивидуальном стиле поэта. Традиционализм, как общее направление, описывающие единоначалие всех мировых традиций, стал важным открытием для Йейтса, позволившим ему по-

особенному взглянуть на противостояние материального и духовного.

*Т.С. Бурыгина (Железногорск)*

### **ОСОБЕННОСТИ ПРОТОТИПОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.ДЖ. КРОНИНА**

Прототипы – это первообразы (как реально существовавшие, так и вымышленные), взятые авторами за основу при создании образов своих произведений. Можно условно выделить следующие категории прототипов (по принципу «Кто? / Что? Где? Когда?»): прототипы-персонажи, прототипы-события, прототипы-географические объекты. Выбор прообразов обусловлен художественным замыслом автора.

Особенностью творчества шотландского писателя-реалиста XX века Арчибальда Джозефа Кронина является глубокая автобиографичность. При этом многие прототипы носят сквозной характер и находят свое воплощение в нескольких произведениях автора. А.Дж. Кронин заслуженно считается одним из родоначальников медицинского романа (его «Цитадель» получила всемирную известность), а также является создателем удачного образа «сериального» доктора. Как и сам А.Дж. Кронин, доктор Финли – врач общей практики. Фамилия персонажа не случайна. Такую же фамилию носил Карлос Хуан Финли (Carlos Juan Finlay, 1833–1915), знаменитый кубинский врач и учёный-эпидемиолог, первый исследователь жёлтой лихорадки. Отцом Карлоса Хуана Финли был уроженец Шотландии, врач-офтальмолог Эдвард Финли. Интерес А.Дж. Кронина к эпидемиологии нашёл отражение в его творчестве. Так, в своём раннем романе «Гран Канария» (Grand Canary, 1933) А.Дж. Кронин подробно писал о жёлтой лихорадке, в «Цитадели» (The Citadel, 1937) – о борьбе главного героя с эпидемией тифа, в «Ключах Царства» (The Keys of the Kingdom, 1941) – о противостоянии чуме в Китае.

Профессиональный путь доктора Эндрю Мэнсона, главного героя «Цитадели», во многом повторяет путь самого автора, что раскрывается в автобиографической книге «Приключения в двух мирах» (Adventures in Two Worlds, 1952). Среди наиболее ярких событий в их врачебной практике – дифференциальная диагностика и лечение микседемы у шахтёра (исключение психиатрического диагноза буквально спасает пациента от принудительной госпитализации в профильное учреждение) и реанимация малыша, родившегося в асфиксии, методом контрастных ванн. Опыт работы в шахтёрских посёлках позволил А.Дж. Кронину создать

собираемый образ города Слискейла (Sleescale), где разворачиваются события романа «Звёзды смотрят вниз» (The Stars Look Down, 1935).

Проблема непрофессионализма и небрежного отношения к своим обязанностям настолько волновала А.Дж. Кронина, что он поднимал её во всех своих значительных произведениях. Коллеги-врачи отмечали наблюдательность писателя и отнюдь не всегда стремились становиться прототипами персонажей его произведений. Сын писателя Патрик Кронин трудился в больнице Хаммерсмит под началом шотландского кардиолога Джона Макмайкла (John McMichael), который шутил: приходилось следить за собой и своей речью во время обходов, дабы не угодить в одну из книг А.Дж. Кронина.

*К.В. Загороднева, канд. филол. наук (Пермь)*

### **ВЗРОСЛЫЕ «КНИЖКИ С КАРТИНКАМИ» И ИХ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

Рассматриваются варианты диалога с читателем в предложенных книгах нестандартного формата и образы литературных героев. Уникальная книга-альбом «Эрнст Неизвестный. Судьба» (М, 1992) состоит из трех кратких автобиографических справок Неизвестного на русском, французском и английском языках, датированных 1975 годом. Это книга-экфрасис, так как рисунки Эрнста Неизвестного сопровождаются стихотворными комментариями, или «зрительным метафизическим рядом» Николая Новикова. Отдельные продавцы на сайте alib.ru дезинформируют потенциального покупателя, отмечая: «Стихотворения Неизвестного, иллюстрированные его рисунками». Интимная тональность книги обусловлена дружбой художника Неизвестного и поэта Новикова. Образы литературных героев расплывчаты и отсылают как к вечным образам из Библии и античной мифологии, так и к персонажам из произведений Данте, Достоевского, Кафки и др. Тема судьбы и перевоплощения человеческой природы становятся ключевыми в произведении.

По контрасту следующая книга поэта Дмитрия Воденникова «Пальто и собака» (М., 2016) с рисунками Тани Кноссен-Полищук посвящена конкретному объекту – собаке Чуне, она же Жозефина Тауровна. Противоречивые отношения между литературной героиней и хозяином прослеживаются на протяжении книги. Характерная для отдельных изображений стилизация под детские рисунки подчеркивает ироничную тональность произведения, а привлекательный образ собачки на них как бы продолжает диалог с

читателем. Содержание многопланово и включает эссеистику, стихотворения, выдержки из Фейсбука. Книга Воденникова «Пальто и собака» символично завершается неоконченной поэмой «Небесная лиса улетает в небеса» и отсылает к образу летающих собак в творчестве английской писательницы Женет Уинтерсон.

Вступительная статья коллекционера Михаила Алшибая называется «Книжки с картинками. Заметки по поводу книги Михаила Копьева». Содержание книги художника Копьева «Мифы у порога» (2016) разнообразно. Богато иллюстрированная, она включает автобиографию, стихотворные и прозаические тексты, последний раздел посвящен живописным работам. Диалог искусств отражается уже в подзаголовке: Живопись, графика, проза. Литературными героями становятся Снежная королева, Жан Лафонтен и его кот, Крысодав обыкновенный, Даная и др. Их визуальное воплощение соединяется с поэтическим и эссеистическим началами, присущими альбому.

Таким образом, подобная культурная практика влечет за собой процесс глокализации в рамках творчества одного художника. Объединяющим началом трех книг становится авторская свобода в выборе тем, жанров, литературных героев, визуального наполнения. Интимную тональность книгам придает особый характер диалога с читателем, присутствие стихов. Но если произведения Э. Неизвестного и Д. Воденникова создаются в диалоге с поэтом и художницей соответственно, то «Мифы у порога» М. Копьева – результат синтеза изображения и слова в рамках творчества одного автора.

*Е.В. Нагорная, аспирант (Калининград)*

**ПРОБЛЕМА ДВОЙНИЧЕСТВА В ПОВЕСТИ Р.Л. СТИВЕНСОНА  
«СТРАННАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ДЖЕКИЛА И МИСТЕРА ХАЙДА»  
И В РОМАНЕ ДЖ. УИНТЕРСОН «ХОЗЯЙСТВО СВЕТА»**

Роман Дж. Уинтерсон «Хозяйство света» (2004) – пример сложной интертекстуальности постмодернистского текста. Особой характеристикой, отличающей этот роман писательницы, является двойничество. Как элемент объективной реальности, этот феномен представляет собой многомерное явление, характеризующееся раздвоенностью сознания, двойственностью и противоречивостью сущности человека. В словесно-эстетическом творчестве двойничество приобретает статус художественной категории. Это позволяет рассматривать художественное двойничество как одно из средств, раскрывающих, «как в зеркале», глубинный смысл образа героя или литературного произведения. В романе Дж. Уинтерсон



поэтика двойничества проявляется на разных уровнях организации текста. Как отмечает Е.С. Куприянова, «центральной сюжетной линией романа является трагедия раздвоенной жизни Вавилона Мрака, личность которого осмыслена автором как прототип главного персонажа повести «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона. Выдвигая на передний план ментальные трансформации, современный автор отказывается от актуального для повести Стивенсона приема визуализации двойника» [Куприянова Е.С. Интердискурсивность романа Дж. Уинтерсон «Хозяйство света» // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. 2017. № 2. С. 117]. Помимо двойственной оппозиции фамилий Мрака и измененной фамилии Люкс (от лат. свет) и отношений в браке с женой в Солтсе и любимой женщиной Молли О'Рурк дневниковые записи Мрака также подвержены двойничеству – дневниковые записи пастора Мрака идут вразрез с порванными листами бумаги, исписанными бессвязными признаниями авторства Лукс. Двойничество характерно не только для главного героя романа – оно присуще и образу старого смотрителя маяка Пью: нелюдимый ослепший старик, доживающий свой век на отдаленном маяке, но и бессмертный летописец жизни городка Солтс, встречавший Дарвина, Стивенсона и других знаменитых людей своего времени, наделенных чертами исторически достоверных личностей. Слепой Пью в романе аллюзивно уподобляется Гомеру. В этом контексте образ бедной сироты Сильвер, воспитываемой Пью вдали от всякого образования, наделенной творческим даром повествования, приобретает значимость. Согласно наблюдению Г. Койлкса, «траектория повествования приобретает специализированность: аллегорическое становится индивидуальным, метафорическое приобретает черты личного» [Gavin Keulks. Winterson's Recent Work: Navigating Realism and Postmodernism in Jeanette Winterson: a contemporary critical guide, Continuum, 2007, 177, p. 154].

*Н.Л. Потанина, доктор филол. наук (Тамбов)*

## **ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАНИЕ КАК КОДИРУЮЩИЙ ПРИНЦИП ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА**

В докладе рассмотрены актуальные особенности трансфера научного знания в эстетическую сферу. Обоснована гипотеза о психологической науке как культурном коде современной литературы и романа как ее ведущего жанра. На материале текста романа «Цветы для Эджернона» и метапоэтической прозы

американского писателя Дэниела Киза (1927–2014), ранее не становившихся предметом когнитивно-дискурсивного анализа в данном аспекте, описаны принципы инкорпорирования психологического знания в литературный текст, что определяет специфику проблемно-идеологического, персонажного, речевого и сюжетно-фабульного уровней структуры современного романа.

Высокая авторитетность научного знания определила специфику современного этапа в развитии литературы. Психология как часть научного знания, ориентированная на постижение внутреннего мира человека и механизмов его отношений с миром внешним, обрела особую роль в этом процессе выработки новой художественной парадигмы романа. Д. Киз, вступивший в литературу в середине 1960-х гг., раньше многих уловил насущную потребность в смене художественной парадигмы, которая бы базировалась не столько на осмыслении научных достижений – что имело место и в литературе XIX века, – сколько на диалоге дискурсов художественного и научного, проявляющем себя в инкорпорировании элементов научного дискурса в художественную структуру романа. Сущностной характеристикой такой структуры становится у Киза интердискурсивность. При этом психологический дискурс занимает в данной структуре особое место. *«Наука психология пусть ведёт меня...»* – так обозначает автор (психолог по образованию) свой ориентир, а говоря шире – тот культурный код, который лежит в основе его понимания коллизий, от века волнующих литературу. Все элементы романной структуры Киза оказываются соотнесенными с научным психологическим знанием. Этот код, согласно замыслу автора (профессионального психолога), определяет общую идеологию, проблематику и поэтику романа, его сюжетно-фабульный и речевой уровни. Текст романа насыщен психологической терминологией, а многочисленные описания сюжетных событий, связанных с трансформациями сознания центрального героя, отсылают к методикам проведения психологических экспериментов. Персонажная поэтика романа в целом демонстрирует концептуальную соотнесенность речи центрального героя с его мышлением. Дискуссия о дальнейших путях осуществления психологического эксперимента, становясь двигателем сюжета, проявляет как позитивные перспективы науки в целом, так и безрадостную судьбу отдельного человека, послужившего этой науке – что и является источником тех «коллизий разума», которые так интересовали Д. Киза и продолжают занимать создателей и читателей современной литературы.

## **ПСИХОЛОГИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ МАГЖАНА ЖУМАБАЕВА**

Поэт от бога, крупный ученый своего времени, выразитель дум и чаяний всех слоев казахского общества, социальных классов, автор книги «Педагогика», которую называли казахским Евангелием, поэт, прозаик и ученый Магжан Жумабаев занимает особое место в истории казахской литературы и культуры.

По значению «Педагогику» М. Жумабаева доктор филологических наук, профессор Ш. Елеукенов сравнивает с «Гаклией» Абая Кунанбаева. Духовное завещание великого поэта, просветителя Абая Кунанбаева вдохновило М. Жумабаева на создание фундаментального труда» [Елеукенов Ш.Р. Казахская литература: новое прочтение. – Алматы: Жазушы, 2007. – С. 23].

Ученик В. Брюсова, М. Жумабаев создает свои поэтические и прозаические произведения в лучших традициях русской и европейской литератур. Поэзия М. Жумабаева – «это поэзия “казахского Пушкина”» [там же, с. 25], как называл его В. Брюсов. Главный критерий творчества для казахского поэта и прозаика – свобода. Подлинная свобода творчества – условие духовного развития индивида. Любовь, воспетая М. Жумабаевым, предполагает как само собой разумеющееся свободу любимой и ее чувство человеческого достоинства. Осознание неразрывной связи между людьми заставляет поэта искать созвучные его душе струны в произведениях А. Пушкина, А. Блока, К. Бальмонта, М. Горького.

После Октябрьского переворота поэт растерян, он уходит от действительности в мир творчества, увлекается символизмом и декадансом. Предупреждает о том, что ангел свободы может покинуть землю, если победят темные силы.

Психологизм «как способность проникать во внутренний мир человека в той или иной мере присущ любому искусству. Однако именно литература обладает уникальными возможностями осваивать душевные состояния и процессы благодаря своей образности». – пишет Л.А. Юркина [Юркина Л.А. Портрет // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины /Л.В. Чернец, В.Е. Хализев и др. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 314]. Для М. Жумабаева вся окружающая действительность: природа, люди, жизнь – составляет национальное бытие казахов. Питаясь из этих источников, его творчество обретает неповторимые грани.

Лирика М. Жумабаева целостна, неповторима и своеобразна. Поэтические образы Луны, Степи не повторяют образы других

авторов. Стихи М. Жумабаева сродни элегиям и балладам европейской поэзии.

Творчество М. Жумабаева – «целая эпоха в жизни нации. Личность его не уместается в общепринятые рамки. Он побуждал оставаться людьми в любых жизненных ситуациях. Высоко ценил историческую правду, разве не об этом писали Дм. Фурманов, М. Пришвин... От исторической правды никуда не уйти» [Ананьева С., Елеукунова Г. Магжан и современность // Ананьева С. Встречи, которые выбрали нас. – Алматы: Школа XXI века, 2004. – С. 104].

*Т.Л. Селитрина, доктор филол. наук (Уфа)*

### **ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ КАК ПРИЕМ САМОПОЗНАНИЯ И САМОУТВЕРЖДЕНИЯ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ Г. ГРИНА «ТИХИЙ АМЕРИКАНЕЦ»**

О Грэме Грине в отечественном литературоведении долгое время судили по многочисленным статьям и монографиям В.В. Ивашевой, утверждавшей, что писателю присущ «прекраснодушный гуманизм», противопоставляя ему «активный гуманизм». Подобная позиция была характерной приметой идеологизации литературы. В одном из последних вузовских изданий для студентов (МГУ, 2017) лаконично отмечено: «Многочисленные произведения Грина, надо сказать, не всегда художественно равноценные, образуют несколько циклов». Правда, как бы в утешение читателю и поклоннику Грэма Грина, замечено: «Влияние Грина на английскую прозу 1960-х – 1970-х гг. довольно сильно». В недавней монографии С.Н. Филюшкиной «Нет, не песчинка. Размышление над романами Грэма Грина» (2010) писатель по праву называется выдающимся английским романистом. Глава о «Тихом американце» в этой содержательной работе называется «Нравственный выбор. Модификация образов “праведника и грешника”». С.Н. Филюшкина делает акцент на общественно значимой «злобе дня» после Второй мировой войны, что совершенно справедливо. Однако хотелось бы напомнить, что прозу Грэма Грина, на наш взгляд, можно отнести к психологической жанровой генерализации, когда писатель-реалист придает психологизму социальный характер и создает социально-психологическое произведение. В романе «Тихий американец» присутствуют политические события, которые влияют на социологическое, историческое и идеологическое толкование. Действие происходит в начале 1950 года во Вьетнаме. Произошел распад старых колониальных империй, Британской и Французской. Стали создаваться самостоятельные государства, среди них

Демократическая республика Вьетнам. Однако осенью 1945 года Вьетнам стал жертвой агрессии со стороны бывшей метрополии – Франции. В Южном Вьетнаме французам удалось создать в качестве опоры марионеточный режим, а Северный Вьетнам активно сопротивлялся колонизаторам. Здесь же возникает так называемая третья сила в лице представителей США. Ее олицетворяет сотрудник экономической миссии и дипломат Пайл, поскольку США стремятся оказать влияние на страны Индокитайского полуострова. Образ главного героя романа журналиста Фаулера, от чьего имени ведется повествование, дан в развитии. Об этом у нас много писали. Обычно критики делали акцент на фразу Фаулера «Ненавижу эту войну», когда он видит убитого ребенка с недоеденным куском хлеба и слышит плач умиравшего вьетнамского часового. На наш взгляд, самым примечательным в романе является процесс изменения сознания Фаулера. Здесь у Грина был свой учитель – Генри Джеймс. Не случайно в книге «Потерянное детство» Грин с восхищением отзывается о творчестве американского классика. Ему он посвятил четыре статьи, обратив внимание на огромное мастерство психологического анализа.

Внутренний монолог Фаулера является основой композиции, приемом, который выявляет главную проблему романа: что такое «я» в этом мире. Экзистенциальным кодом главного героя являются ключевые слова: сомнение, ангажированность, сочувствие, верность, честность, предательство, совесть, любовь, женщина. Уже в семнадцать лет прочитав роман Марджори Боуэн «Миланский змий», Грин понял, что «природа человека отнюдь не бывает черной или белой, а только черной или серой». Стоит напомнить в этом контексте выражение Милана Кундера из книги «Искусство романа»: «Дух романа – это дух сложности. Каждый роман говорит своему читателю “все гораздо сложнее, чем ты думаешь”». Именно благодаря поступкам человек вырывается из монотонного мира обыденности, именно благодаря поступку он отличается от других и становится личностью. Кундера цитирует Данте, который заметил, что «во всяком поступке первое побуждение того, кто совершает этот поступок, – проявить свой собственный образ ... через поступок человек хочет отыскать собственный образ». Парадоксальность поступка – одно из величайших открытий романа. Это показала Лидия Гинзбург в своих работах о Толстом, это же мы видим в эпизоде романа «Тихий американец», когда Фаулер надеется, что Пайл избежит отмщения партизан. Внутренняя жизнь Фаулера подчинена ситуации, в которой он оказался, как в западне. Неуверенность в собственном «я» и его

идентичности сменяется чувством правоты и необходимости остановить массовые убийства ни в чем не повинных людей. Духовная эволюция персонажа не завершена, но проблема личной ответственности за судьбы человечества в романе Грэма Грина явлена принципиально.

*О.Г. Сидорова, доктор филол. наук (Екатеринбург)*

## **ПЕРЕВОДЧИК КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ**

Являясь одним из древнейших видов человеческой деятельности, перевод парадоксальным образом долгое время находился в тени общественного сознания. Сложившееся в популярном сознании понимание «вторичности» перевода и роли переводчиков нашло отражение в художественной литературе: образы переводчиков почти полностью отсутствуют в произведениях европейской и отечественной литературы вплоть до конца XX века. Исключением из этого правила является произведение И.А. Гончарова «Фрегат Паллада» (1858), в котором в главах, посвященных Японии, автор подробно описывает переводчиков и их деятельность.

Ситуация кардинально меняется в конце XX – начале XXI вв.: переводчики становятся героями многочисленных произведений отечественной и зарубежной прозы (М. Гиголашвили «Толмач», 2003; И. Ефимов «Новгородский толмач», 2004; М. Шишкин «Венерин волос», 2002–2004; Л. Улицкая «Даниэль Штайн, переводчик», 2006; Е. Чижов «Перевод с подстрочника», 2013; А. Мазурова «Транскрипт», 2015; А. Гавальда «Я ее любил. Я его любила», 2002; Д. Лессинг «Лето перед закатом», 2007; М. Варгас Льоса «Похождения скверной девчонки, 2010 и др.) – среди перечисленных авторов крупные писатели, лауреаты международных премий, в том числе Нобелевской. Общество эпохи глобализации и активного межкультурного взаимодействия, в котором роль перевода и переводчиков постоянно возрастает, начинает рефлексировать над значением и ролью переводчиков в обществе.

Герои-переводчики и ситуация перевода как межкультурного взаимодействия играют особую роль в романе Д. Митчелла «Тысяча осеней Якоба де Зута» (2010) – единственном историческом романе знаменитого британского писателя. Действие романа происходит в Японии в 1799–1818 гг., куда для службы в голландской Ост-Индской компании прибывает писарь Якоб де Зут. Ситуация взаимодействия европейцев с закрытым обществом Японии во многом напоминает ситуацию, описанную в

произведении И.А. Гончарова. Оба автора подробно описывают многогранную деятельность переводчиков; в романе Митчелла один из них, Огава, становится главным романтическим героем. Отличия в описании ситуации и переводчиков у Гончарова и Митчелла касаются, прежде всего, авторской позиции и взгляда на «другого», что объясняется рядом причин общего (принятого в конкретный исторический период) и частного, индивидуального для каждого писателя, характера.

*И.С. Удальцов (Москва)*

**КВЕСТ И ЕГО ГЕРОИ: РОМАН-ЭПОПЕЯ ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА  
«ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ» В ЗЕРКАЛЕ РЕЦЕНЗИЙ У. Х. ОДЕНА**

Одним из следствий дружеских отношений, на протяжении многих лет существовавших между Дж. Р. Р. Толкином (1892–1973) и его бывшим студентом, выдающимся поэтом У. Х. Оденем (1907–1973), стали несколько опубликованных в американской и англо-американской периодике рецензий Одена на монументальный роман-эпопею «Властелин Колец» – крупнейшее и по сей день наиболее знаменитое произведение Толкина, впервые увидевшее свет в трёх томах в 1954–1955 годах.

Самая ранняя из таких рецензий – отклик на «Братство Кольца», первый том романа-эпопеи, – вышла под заголовком «Герой – хоббит» 31 октября 1954 года в “The New York Times Book Review”, знаменитом приложении к газете “The New York Times”. Этот небольшой (около 4000 знаков) текст носил характер скорее краткой аннотации, чем критического отзыва, но тем не менее уже в нём Оден сумел справедливо подметить несколько важных черт «Властелина Колец», в том числе – высокую убедительность повествования и неразрывную связь его философской проблематики с современностью и реальным миром. В целом роман был оценён рецензентом исключительно высоко: «Ни одно произведение художественной литературы, которое я прочитал за последние пять лет, не доставило мне большего удовольствия, чем “Властелин Колец”».

Более чем в два раза длиннее (около 9500 знаков) оказалась вторая рецензия на первый том, озаглавленная оксюморонно «Мир вымышленный, но реальный» и опубликованная в ноябрьском номере журнала “Encounter” за тот же 1954 год. В этой заметке, куда более аналитической, Оден сосредоточился на механике создания достоверного воображаемого мира, а также вновь отметил близость проблематики «Властелина Колец» к «реалиям нашего <...> исторического существования».

Наконец, третья и последняя рецензия «трансатлантического Горация» на книгу Толкина (в этот раз ею стало «Возвращение Короля») увидела свет 22 января 1956 года во всё том же приложении к «The New York Times». Однако в рамках этого, объёмом в 8500 знаков, текста, получившего название «В финале Квеста – Победа», основное внимание Оден уделит не третьему тому «Властелина Колец» как таковому, а осмыслению – на примере сюжета романа-эпопеи в целом – самой природы жанра «Героического Квеста». Заключительный вывод поэта вновь оказался крайне лестным для его бывшего преподавателя: «Эпос такой длины, как “Властелин Колец”, требует от автора огромных сил и способностей, всё ярче проявляющихся по мере развития сюжета: битвы должны становиться всё более зрелищными, ситуации – всё более критическими, приключения – всё более захватывающими. Я могу сказать только, что мистер Толкин оказался на высоте этих требований».

В заключение констатируем: в печатных откликах на «Властелина Колец» Одена удалось не только выразить своё восхищение впечатлившей его книгой, но и сделать ряд остроумных наблюдений по существу романа-эпопеи, большая часть которых кажется справедливой и сегодня.

*М.С. Черепенникова, канд. филол. наук (Москва)*

## **ГЕРОИ И АВТОРЫ В КОНТЕКСТЕ ИТАЛЬЯНСКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА И РЕЦЕПЦИИ**

Генезис итальянской поэтической традиции и зарождение характерной для неё модели лирического героя тесно связаны с дантовской «Божественной комедией», созданной на ранних этапах формирования национального языка и литературы Италии. При переводе итальянской поэзии эпохи Ренессанса и последующих эпох необходимо знать структуру преемственности различных произведений в контексте единой литературной парадигмы и помнить о концептуальном тандеме «герой-автор», реализованном в дантовской поэме, выражающей авторскую точку зрения через лирического героя, обретшего вневременную значимость. Данте-герой, ставший центром художественного пространства поэмы, актуализирует её смысловые векторы, вобрав в себя образ мыслей, эмоции и историко-философские воззрения автора. Многие последующие поэты Италии продолжили обращение к Данте как к герою-символу, делая его причастным к вечным литературным образам. Боккаччо апеллирует к нему в сонете, посвящённом своей возлюбленной, скрытой под маской героини Фьямметты: «О,



*Данте, я надеюсь, третья сфера, / Где Беатриче вечная обитель, / Теперь твоя – ты вновь певец-хранитель/ Благих небес, где царствует Венера:// Любовью истинной с лихвой покрыта мера/ Обманов жизни. Ты – мой вдохновитель...» (перевод автора).*

Проблемы перевода данного произведения, впитавшего в себя наследие лирики «сладостного нового стиля», решаются с помощью смысловой рецепции «Божественной комедии». В ней Небеса Венеры – аллегория неземного измерения Вечной Любви – мистического пространства, в котором пребывают герои поэмы: Данте и Беатриче. В сонете Боккаччо обращается к Данте как к герою и автору, называя его своим вдохновителем, продолжая эстетическую цепочку преемственности, открытую в «Божественной комедии» за счёт обращения к образу Вергилия – исторической личности, трансформированной в персонаж. Концепция лирического героя в поэтических произведениях Боккаччо связана с дантовской моделью «герой-автор», позволившей поэту увековечить себя в идеальном хронотопе. Лирический герой сонета Боккаччо становится равным дантовскому, а его героиня приближается к статусу Беатриче. В последующие эпохи многие итальянские авторы (Альфьери, Монти, Леопарди, Кардуччи, Д'Аннунцио и др.) следовали подобной поэтической модели. Основные проблемы перевода итальянских поэтических произведений такого типа лежат как в сфере адекватной передачи лексики и менталитета, так и в более сложной сфере осмысления стиля различных литературных эпох. Переводчик итальянской литературы должен иметь представление об аллюзивном характере литературной традиции Италии, так как значительная часть итальянских поэтических текстов концентрируется вокруг «Божественной комедии». Переводческая рецепция должна включать в себя элементы научного анализа, позволяющего оценить, в какой мере каждый итальянский автор развивает дантовское новаторство в области экспериментального хронотопа, совмещающего исторические личности с мифологическими персонажами, и насколько глубоко понимает он значимость «героя-символа» Данте, предвосхитившего индивидуализацию европейского сознания эпохи Ренессанса.

*Т.Е. Шипилова, аспирант (Москва)*

### **ПРОБЛЕМА ПОВТОРНОГО БРАКА В РОМАНЕ ЭНН БРОНТЕ «НЕЗНАКОМКА ИЗ УАЛЬДФЕЛЛ-ХОЛЛА»**

Энн Бронте (1820–1849) написала всего два романа и небольшое количество стихотворений. Она не успела войти в

английскую литературу настолько прочно, как ее старшая сестра Шарлотта с четырьмя завершёнными романами, и не обладала таким ярким и даже страстным стилем повествования, как у Эмили, которая смогла покорить литературный олимп единственным художественным текстом. Тем не менее в своем творчестве Энн смогла поднять важные вопросы для общества викторианской эпохи. Особенно ее интересовали гендерные проблемы.

В своем последнем романе «Незнакомка из Уайльдфелл-Холла» писательница затрагивает такие вопросы, как положение женщины викторианской эпохи в семье и в браке, право замужней женщины на личную и унаследованную собственность, право на развод и на воспитание и опеку над своим ребёнком. Также она рассматривает важную проблему второго брака, которая начинает интересовать авторов викторианской Англии, но еще недостаточно широко изучена литературоведами как XIX, так и XX–XXI вв.

Вопрос повторного брака очень интересен, и по сути именно Энн Бронте первая поднимает его в английской литературе. Причём делает это устами женщины, которая была счастлива в браке – тётушки Максвелл: «Признаюсь, мне было бы приятней, если бы она [Т.Ш.: Хелен, главная героиня] предпочла не вступать во второй брак...».

Роман этот интересен не только с тематико-проблематической точки зрения, но и с точки зрения художественных средств выразительности, речевых характеристик персонажей, их психологических портретов.

Социальную проблематику романа, посвященную вопросам положения женщины в обществе викторианской эпохи и значению повторного брака для женщины, анализировали англоязычные ученые, такие как Николь А. Дидерих, Сандра Гилберт, Сьюзан Губар, Джо Анна Стивенс Минк, Мелинда Маунселл, Барбара Ли Смит Бодишон, Ли Холкомб, Рене Жирар, Уильям А. Олкотт и другие. Такой объёмный аналитический материал не только в сфере литературоведения, но и в сфере общественного права и психологии позволяет значительно расширить проблематику исследования.

Проблема повторного брака в романе рассматривается не только с точки зрения женщины, но и с точки зрения мужчины: в каких условиях перед вступлением в брак с овдовевшей женщиной он оказывается; что ему ждать от брака, на каком месте ощущать себя; будет ли жена сравнивать его с первым мужем и в чью пользу будет это сравнение; должен ли второй муж превосходить первого по своим личностным качествам или же второй брак заключается исключительно ради общественного положения и мнимого визуального благополучия семьи. У писательницы ответ вполне

очевиден: второй брак нужен лишь в том случае, если женщина сама к нему готова и второй муж сделает ее счастливой.

Также в этом романе интересен и прием рамочной композиции, потому как Энн Бронте обращается к дневниковому жанру внутри эпистолярного, делая это, конечно, намеренно: в патриархальном обществе позицию женщины должен отстаивать уважаемый мужчина, а потому рамочная композиция романа не только работает на сюжет, но и новаторски выстраивает критику социальных устоев.

## ГЕРОЙ ЭПОХИ КАК ЦЕНТР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ

*С.В. Ананьева, канд. филол. наук (Алматы, Казахстан)*

### ЛИТЕРАТУРНЫЕ ГЕРОИ ДНЕВНИКА ПУТЕШЕСТВИЙ МУХТАРА АУЭЗОВА «ПОЕЗДКА В АМЕРИКУ»

Известные советские писатели Леонид Леонов, Олеся Гончар, Мухтар Ауэзов и поэт Степан Щипачев по приглашению Американского совета по образованию, который выступил и спонсором поездки, с 17 февраля по 17 марта 1960 года посетили США. Поездке деятелей советской культуры в Америку предшествовал визит в октябре 1959 года в СССР Эдварда Уикса, Пэдди Часфски, Артура Шлезингера-младшего и Альфреда Казина.

Культурные обмены в период оттепели стали интенсивнее, что позволило путешествовать по городам и штатам, посещать университеты, встречаться с американскими писателями, издателями, членами редколлегии журнала «Атлантик», газеты «Нью-Йорк таймс» и др. В состав делегации, вылетевшей из Москвы через Копенгаген в Нью-Йорк, были включены переводчик и литературный критик Софья Кругерская, советолог Натали Грант Врага, представитель госбюро по связям с общественностью Джон Бейкер.

Мастера художественного слова из Москвы и Алма-Аты, прибывшие в США, безусловно, герои эпохи, личности известные, авторы многих произведений, переведенных на мировые языки. На страницах дневника путешествий М.О. Ауэзова «Поездка в Америку» и путевых очерков «Впечатления от Америки» они становятся героями литературными. Так, Леониду Леонову в Колумбийском университете было приятно услышать из уст профессора Эрнеста Симонса, что курс «Введение в советскую

литературу и идеологию» включает изучение творчества К. Федина, Л. Леонова и М. Шолохова. Сотни студентов изучают русский язык.

День 22 февраля – день посещения Колумбийского университета – зафиксирован в дневнике М.О. Ауэзова как длинное путешествие.

Ауэзов-путешественник, внимательный, тактичный, открытый ко всему увиденному, фиксирует самое интересное в путевых заметках. Во всем проявляется его необычайно широкий кругозор. Так, «главный читальный зал библиотеки Конгресса построен по типу Британского музея. Купол, зал круглый (20 минут доставка книг), 60 этажей с книгами» [Мұхтар Әуезов. Америка эсерлері. Mukhtar Auevov. Impressions of America. – Алматы: Service Press, 2021. – С. 51]. В библиотеке – книги М. Горького, Л. Леонова. Книг русских писателей – 200.000, ежегодно поступает 8.000 книг.

В Гарвардском университете 15 марта – разговор о литературе. В дневнике М.О. Ауэзов записывает: «Говорил о простоте в поэзии» [там же, с. 111]. С. Щипачеву задали вопрос: «Кто любимый поэт современности?» Интересовались ценами на книги, как читают М. Горького? Принадлежат ли Н. Асеев, В. Маяковский и С. Есенин к советской поэзии? Бойкие американские репортеры с первого дня за вдумчивость, неторопливость, основательность, стремление найти связь между событиями нарекли М.О. Ауэзова: философ, мудрец Востока.

Путевые очерки М.О. Ауэзова об Америке стали объектом научного исследования в коллективной монографии «Казахско-американские литературные связи: современное состояние и перспективы», изданной Институтом литературы и искусства имени М.О. Ауэзова. Жанр путевого очерка в творчестве Мухтара Ауэзова расширяет картину казахско-американских литературных связей, «автор живописует встречи, непосредственные контакты, в результате которых возникает интерес друг к другу, к литературам и культурам на разных континентах» [Бимагамбетова Ж., Нарымбетова К. Образ Америки в литературе Казахстана // Казахско-американские литературные связи: современное состояние и перспективы / Отв. редактор С. Ананьева. – Алматы: Әдебиет әлемі, 2016. – С. 126].

Перспективны дальнейшие исследования в компаративном плане: как открывали для себя США Мухтар и Мурат Ауэзовы. Если М.О. Ауэзов посетил США в составе представительной писательской организации, то идея поездки М.М. Ауэзова зародилась в ходе американо-советских поисков конкретных форм народной дипломатии. Удивительно, как у отца и сына «совпадают конструкции фраз и построение предложений, стилевые

особенности письменной речи» [Ананьева С., Мамраев Б. Проза независимого Казахстана в контексте казахско-американского культурного трансфера // Казахско-американские литературные связи: современное состояние и перспективы / Отв. редактор С. Ананьева. – Алматы: Әдебиет әлемі, 2016. – С. 249].

М.О. Ауэзов – и путешественник, и автор-повествователь, и литературный герой, которого проблемы взаимосвязей литератур, художественного перевода интересовали постоянно. Он всегда находил доброе слово для русской, украинской, белорусской, грузинской, латышской и других братских литератур.

Исследование осуществлено в рамках Программно-целевого финансирования КН МОН РК OR11465467 «Формирование нового гуманитарного знания и проведение инновационных исследований в условиях модернизации общественного сознания в области литературоведения и искусствознания».

*С.А. Белоконь, канд. филол. наук (Донецк)*

## **ГЕРОИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО РОМАНА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ТРУДЫ И ДНИ СВИСТОНОВА» К. ВАГИНОВА)**

Критики уже давно и смело причисляют роман «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова к русской интеллектуальной прозе.

Действие романа происходит в Петрограде в середине 20-х гг. XX века. Главный герой романа – писатель Андрей Николаевич Свистонов. Автор «оголяет» перед нами творческую лабораторию своего героя-писателя. Для Свистонова все люди классифицируются по одному критерию: они делятся на необходимых для его романа и ненужных.

В поисках персонажей для своей новой книги Свистонов предпринимает целый ряд действий: устраивает знакомство Ивана Ивановича Куку и Наденьки; знакомится с супругами-старичками; становится завсегдатаем в доме Дерябкина и его жены; посещает псевдоспиритические сеансы «советского Калиостро» Психачева.

Однако знакомые Свистонова совершенно не ожидают, что они обретут отнюдь не славу и известность благодаря тому, что будут описаны в книге, а, напротив, станут «жертвами» предельной объективности писателя.

Герои романа представляют определенные социальные типы: властитель дум (Куку), псевдомистик (Психачев), девушка, мечтающая о карьере актрисы (Наденька), девушка-«всезнайка» (Ия), молодой поэт (Паша), сентиментальная идиллическая пара старичков (супруги Петя и Таня), «псевдопротивник мещанства» (Дерябкин) и др.

Свистонов бесконечно ироничен и насмешлив по отношению к героям романа Вагинова, которым суждено стать

«персонажами» его собственного романа. Писатель часто выступает как «режиссер» происходящего в реальной жизни с будущими героями его романа.

В случае с писателем Свистоновым имеем дело с героем, который заметно «возвышается» над всеми другими героями произведения. Он чувствует себя избранным, своеобразным вершителем судеб.

Однако роман заканчивается неоднозначно. Свистонов сам переходит в свой уже написанный роман. Его миссия выполнена – закончив произведение, он сам растворяется в нем, то есть становится такой же вторичной реальностью, материалом, «типом» для автора.

В романе Свистонов выполняет роль посредника между автором и героями произведения, так как он выше обычного героя, он даже фигурирует в романе как автор романа, но, конечно же, не равен автору-творцу и даже не приближен к нему; он своеобразный авторский прием, авторский замысел, используемый для того, чтобы подчеркнуть «сделанность», условность художественного мира интеллектуального романа.

*В.А. Бодрова, аспирант (Москва)*

#### **ОБРАЗ РЕАЛЬНОГО И ИДЕАЛЬНОГО ДОМА КАК СРЕДСТВО ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ Ж. ПЕРЕКА «ВЕЩИ»**

В романе Жоржа Перека «Вещи» («*Les choses*», 1965) главные герои являются представителями *общества потребления*, характеризующегося массовым потреблением материальных благ и формированием соответствующей системы ценностей.

Явление находит яркое воплощение во французской литературе, практически одновременно ряд авторов обращаются в своем творчестве к *разоблачению общества потребления* (Э. Базен, С. де Бовуар, А. Ремакль, Веркор и Коронель, Ж.-Л. Кюртис, А. Труайя, Э. Шарль-Ру). Жорж Перек стал одним из первых писателей, кому удалось рассмотреть формирование общества потребления и аккумулировать увиденное в своем произведении.

Главные герои романа «Вещи» («*Les choses*», 1965), Жером и Сильвия, стремятся окружить себя обилием объектов материального мира. Они несколько раз меняют место жительства, и читатель имеет возможность увидеть, как персонажи обустривают окружающее их пространство, как жилище героев становится проекцией их внутреннего мира. Чтобы отобразить параллель между духовными устремлениями героев и окружающей их обстановкой, Ж. Перек сочетает характеристику помещений с

описанием эмоций персонажей, тем самым показывая зависимость человеческого настроения от обладания теми или иными предметами быта.

В сюжетной ткани произведения рядом с описанием реального жилища Жерома и Сильвии обязательно оказывается образ идеального дома, поддающийся изменениям в течение времени. Появление такого идеала связано с сильным и повсеместным влиянием рекламы и СМИ.

Используя подробные описания городского пейзажа, интерьера домов и других помещений, писатель создает каталог объектов материального мира, отображающий идеальную среду человека-потребителя, сформировавшегося в 60-е годы XX века. Перек, по профессии своей социолог, ощущает пугающую тенденцию в современном ему обществе и изображает ее в романе, усиливая социальное начало, придавая произведению злободневность. С помощью художественного пространства автор транслирует проблему превалирования материального мира над духовным – проблему, актуальную в разные эпохи, но получившую новое звучание в 60-е годы XX в. в связи с появлением рекламы, активным развитием экономики и развлекательной индустрии.

*М.С. Бозжигитова, магистрант (Усть-Каменогорск, Казахстан)*

**ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ПЕЙЗАЖА  
В ПОВЕСТИ О. БОКЕЕВА «ЧЕЛОВЕК-ОЛЕНЬ»  
КАК СРЕДСТВО РАСКРЫТИЯ ОБРАЗА ЕЕ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ**

Художественные произведения яркого мастера казахского слова Орал-хана Бокеева посвящены жизни земляков, природе родного Алтая. Автор подчеркивал, что сюжеты повестей и рассказов навеяны воспоминаниями о родных местах и нередко имеют в основе юношеские воспоминания нарратора.

Герои его прозы – честные и открытые, обладают цельными характерами. Они живут в гармонии с родной природой, в облюбованном предками и представителями рода пространстве. Умело включая в ткань произведений фольклорные и сказовые мотивы, притчи и предания, О. Бокеев расширял границы своих творческих исканий, воспевая поэтически ландшафт родных мест, предгорья изумительного края. Одна из географических метафор этих мест «несёт в себе глубинный поэтический смысл. Вблизи Катон-Карагая между устьями рек Нарыма и Бухтармы, среди гор Великого Алтая, где мерцает своим вечным льдом Белуха, есть эта самая точка отсчета – эта местность в один конный переход, где Казахский Алтай граничит с Россией, если с юга на север, с Китаем,

если с севера на юг, и с Монголией, если с запада на восток. ... Это ландшафт, на фоне которого живут, любят, надеются на лучшую участь и в большей степени в одиночку люди гор, люди Алтая – персонажи и образы О. Бокеева» [Канапьянов Б. Великая проза Алтая // Бокеев О. Человек-олень. Повести, рассказы. Перевод с казахского. – Астана: Аударма, 2011. – С. 5].

Полифункциональность пейзажа в прозе О. Бокеева включает обозначение места и времени действия, как, например, в повести «Человек-олень»: аул Аршалы, заброшенный, отдаленный, одинокий, и послевоенное время.

Безусловно, пейзаж выступает формой психологизма, составляя психологический, эмоциональный фон развития сюжета. Пейзажные зарисовки аула подчеркивают одиночество главного героя. «Мечты овладевают им – от одиночества человек неизменно становится мечтателем, – они неистовы, все неистовее и тоскливее со временем» [Бокеев О. Человек-олень. Перевод А. Кима // Бокеев О. Человек-олень. Повести, рассказы. Перевод с казахского. – Астана: Аударма, 2011. – С. 10]. Мужское население аула погибло в гражданскую и Великую Отечественную войны. Память хранит акасал Асан.

Актан, главный герой повести, в образе которого много черт героя мифа, легенды, «вступает в смертельную схватку с человеком-оборотнем, хозяином ледяной пещеры, решается отомстить ему и за гибель своего отца» [Какильбаева И. Я сохраню землю от зла... К 75-летию Оралхана Бокеева // Простор. – 2018. – №9. – С. 141].

Жизнь Актана с матерью-старушкой в ауле воссоздана на фоне картин пейзажа, природные процессы (снег, метель, буран) направляют течение событий в определенную сторону. Сюжетно мотивирован уход Актана, которого дети и взрослые звали Человеком-оленьем, из родного Аршалы. Мать он забирает с собой, несет ее на спине, удаляясь от родных мест по снежной лыжне.

Они растворяются в этой природной стихии ради бессмертия.

*Н.М. Булашова, канд. филол. наук (Москва)*

#### **«НА КИТАЙСКОЙ ШИРМЕ» У.С. МОЭМА – ГАЛЕРЕЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРОВ**

Английский писатель У.С. Моэм (1874–1965) – автор ряда произведений, которые относятся к литературе о путешествиях; среди них «Земли Пресвятой Богородицы: Очерки и впечатления в Андалусии» (1905), «На китайской ширме» (1922), «Джентльмен в



гостиной: запись о путешествии из Рангуна в Хайфон» (1930), «Дон Фернандо» (1935), «Мой остров южного моря» (1936).

Книга «На китайской ширме» (“On a Chinese Screen”) посвящена впечатлениям от поездки Моэма в Китай в 1919–1920 гг. и представляет собой сборник разрозненных эссе, заметок и сюжетно законченных историй, связанных друг с другом либо фигурой повествователя, либо страной, в которой он находился.

Моэм всегда оставался писателем, отдельные части произведения можно воспринимать как художественные тексты. Таковыми воспринимал их и сам писатель. Так, главка «Тайпан» впоследствии была включена в сборник рассказов в качестве самостоятельного произведения.

Окружающую автора действительность читатель может наблюдать либо глазами повествователя («Я» рассказчика), либо глазами других персонажей. Через весь текст проходит галерея национальных характеров: англичан, других европейцев, американцев и китайцев, каждый из которых по-своему приспособливается к жизни Китая XX века и становится частью своеобразного «калейдоскопа». В ряде глав образы персонажей выносятся в заглавие: «Монгольский вождь», «Перекати-поле», «Министр», «Служители божьи», «Представитель Ее Британского Величества», «Монахиня», «Хендерсон» и т.д.

Герои Моэма являются представители разных социальных слоев, у читателя есть возможность познакомиться как с достатком, так и с нуждой. Иностранцы находятся в Китае, как правило, по долгу службы (представители посольств, миссионеры, капитаны кораблей и т.д.). Моэм часто проводит границу между жизнью на Востоке и Западе, он анализирует отношения между этими мирами, их различие, но и взаимное влияние. Интересными с этой точки зрения, например, становятся образы европейца-китаиста и китайца – специалиста по европейской драматургии.

*О. М. Валова, доктор филол. наук (Киров)*

## **ГЕРОЙ-ДЕНДИ КАК ЦЕНТР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ О. УАЙЛЬДА**

Большинство уайльдовских произведений объединяет наличие образа героя-денди. С одной стороны, это дань эстетизму, изяществу и изысканности в моде и литературной традиции. С другой стороны, в этих образах (от князя Мараловского в «Вере, или Нигилистах» до Алджернона Монкрифа в «Как важно быть серьезным») воплощается художественный идеал писателя.

Указывая на проблему рационализации общества как источник бед поколения конца XIX века, Уайльд вводит в свои тексты героя, вобравшего в себя идеи древнекитайской (Чжуан-Цзы) и античной философии (стоицизм). Герой-денди «предлагает» путь созерцания и осознания бренности бытия, проходит мимо модных поветрий. Его достоинствами являются умение видеть суть вопроса, «приподниматься» над суетой повседневности, чуткость к случайностям и следование за интуицией. Одна из главных его черт – молодость, предполагающая интерес к новизне, игровому началу; силу и яркость эротического влечения, бесстрашие, готовность к ошибкам, авантюрам, внутреннюю чистоту. Герой-денди – остроумец, он легко адаптируется в сложных жизненных ситуациях, умеет «быть своим» в противоположных лагерях. Общество нередко не принимает героя-денди всерьёз, считая его самого – непрактичным, а его умозаключения – легкомысленными. Писатель вводит в произведения доказательства его правоты, даже если герой не является положительным персонажем (лорд Иллингворт, «Женщина, не стоящая внимания»). Ряд исследователей предлагает вводить в круг героев-денди и некоторые женские образы, но они, на наш взгляд, обладая остроумием и привлекательностью, не демонстрируют глубины философских представлений, свойственной персонажам-мужчинам.

Уайльд говорил, что его денди не имеет отношения к обыденной жизни, это произведение искусства, и, таким образом, очевидно, что герой – образ, воплощающий принципы уайльдовской философии нереального, провозглашающей приоритет иррационального над рациональным.

*А.Г.Волкова, канд. филол. наук (Калуга)*

### **ГЕРОЙ, ПОСРЕДНИК, АВТОР: ОСОБЕННОСТИ СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ**

Средневековая мистическая проза рассматривается на примере «Откровений Божественной Любви» (Revelations of Divine Love) Юлианы Нориджской, которые датируются концом XIV века.

«Откровения» стали плодом двадцати лет размышлений над теми видениями, которые были даны Юлиане в мистическом опыте и которые она не просто зафиксировала, а попыталась вербально оформить в некую рефлексию над этими переживаниями.

Текст «Откровений» вписывается в традицию мистической прозы Европы, и эта принадлежность указывает на некоторые особенности авторства таких текстов: автор либо неизвестен, как в упомянутом «Облаке неведения», либо максимально обезличен, так

как любое творчество, в средневековом представлении, есть дар Божий, а не собственно человеческое изобретение. В большой степени это касается жанра откровений, который по определению представляет собой запись Божественного слова, поэтому такой текст должен быть как бы безликим, не иметь автора-человека, будучи даром Господа, и тем более не иметь героя. В этом контексте «Откровения» Юлианы Нориджской представляют особый интерес, так как в них ясно прослеживается авторское начало, выражающееся в нескольких позициях. Эксплицитным выражением авторства является употребление местоимения «я»: Юлиана пишет от первого лица, передавая свой личный опыт Богообщения. Юлиана становится одновременно и автором, и героем своего повествования.

Одна из основных особенностей текста «Откровений» заключается в том, что Юлиана выражает свои внутренние переживания через конкретные лексемы, входящие в семантическое поле «мысль, мыслительная деятельность, сознание». Ключевыми словами здесь являются не только слова «сознание, мысль», но и лексемы, относящиеся к чувственному восприятию – «зрение, слух», реже – «осознание».

Другая особенность текста, значимая для рассмотрения авторского начала и образа Юлианы как героини «Откровений», – это так называемая поэтика быта: Юлиана использует бытовые детали и образы для описания духовных понятий. Например, Страсти Христовы описываются при помощи тех деталей, которые, скорее всего, окружали Юлиану в повседневной жизни: бусины, капли дождя, икринки сельди. Всё это, будучи, с одной стороны, зримыми, конкретными образами действительности, с другой стороны, сакрализуется, становится как будто указанием на Божественные тайны, заключенные в страданиях Христа.

Дальнейшие исследования авторского самовыражения в «Откровениях Божественной любви» лежат в направлении сравнения этого текста с другими текстами «женской прозы» того же периода, в частности с «Книгой» Марджери Кемп, которая, наряду с Юлианой Нориджской, считается одной из основательниц английской прозаической традиции.

*Н.Е. Ерофеева, доктор филол. наук (Санкт-Петербург)*

### **МЕСТО ДРЕВНЕГО РОДА В ИСТОРИЧЕСКОМ ХРОНОТОПЕ Сидни ОУЭНСОН**

В творчестве С. Оуэнсон формируется особый хронотоп, который, по определению Т. Мальченко, основан на ирландской

национальной традиции в легендах и сказках, на исторической реальности и повседневной культуре. Оглядываясь в прошлое, С. Оуэнсон ищет нравственные ориентиры в истории семей национальных лидеров, которые противостояли английскому правительству и до последнего отстаивали независимость Ирландии: О'Брайены, О'Флаэрти, Маккарти. Именно к таким семьям С. Оуэнсон возводит родословную центральных персонажей, предстающих носителями и хранителями ирландских традиций, предметов быта и культуры. Так, в романах «Сент-Клер, или Наследница Десмонда» (*St. Clair, or The Heiress of Desmond*, 1803) и «Флоренс Макарти: ирландская сказка» (*Florence Macarthy: an Irish Tale*, 1818) героини оказываются наследницами королев Десмонда. Потомок этого рода Ф. Маккарти после победы над англичанами при Каллане стал символом сопротивления ирландцев. Наследником старинного рода в романе становятся сэр Патрик Десмонд и его внучка Оливия. Именно сэр Патрик описан как истинный патриот, в доме которого хранятся старинные рукописи, подлинные предметы старины и, конечно, арфа как один из символов ирландской независимости. Этому инструменту писательница всегда отводила особую роль, потому что струны арфы извлекали мелодию ирландской джиги, объединяющей народ. В романе «Дикая ирландка: национальная сказка» (*The Wild Irish Girl: a National Tale*, 1806) арфа станет неотъемлемым атрибутом национального костюма главной героини Глорвины, которой подражала молодежь Ирландии.

В другом романе, «Флоренс Макарти», написанном через 15 лет, уже говорится о разочаровании и даже безверии в любую возможность спасти ирландцев от английского управления. Автор выводит себя в образе леди Кланкар, журналистки, которая прекрасно ориентируется в социально-политической ситуации времени, но бездействует и потому не становится главной героиней. Это место отводится Флоренс Макарти, возвратившейся в страну после захвата французами монастыря в Италии, где она жила. В итоге ее выбор пути затворницы, возвращение в монастырь обосновывается тем, что она не видит среди своих современников того, кто мог бы стать национальным лидером. Флоренс тоже не становится истинной наследницей рода королев Десмонда. И автор своеобразно откликается на ее решение: она убирает из фамилии одну букву, словно фиксируя процесс разрушения, выпадения умных и пытливых современников из процесса национальной борьбы.

Старинный род занимает особое место в историческом хронотопе С. Оуэнсон, акцентируя внимание на сложных

социально-политических аспектах внутренней жизни Ирландии и поиске национального героя среди современников.

*М.И. Никола, доктор филол. наук (Москва)*

## **ЖЕНЩИНЫ КАК АВТОРЫ И ГЕРОИНИ В СОЧИНЕНИЯХ ДУХОВНОЙ ПРОЗЫ ЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**

Предшествующая Средневековью прозаическая традиция практически не содержит имен авторов-женщин. Становление женской повествовательной прозы начинается в средневековой духовной прозе мистического содержания. Эта традиция берет начало на континенте, а затем перемещается также за Ла-Манш, в пространство средневековой английской культуры. Приход женщин в литературу был отражением общей тенденции к реабилитации женщины, заявившей о себе в эпоху зрелого Средневековья, реабилитации не столько ее земной природы, сколько нравственных, духовных возможностей. О духовной одаренности женщин писали многие известные мистики: Мейстер Экхарт, Ричард Ролль из Гемпола и др.

Определенную роль в созревании этого движения сыграла также и рыцарская литература, связанная, однако, преимущественно с культурой высших слоев общества. Так, в куртуазном романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» появляется образ Сигуны, молодой женщины из знатного и богатого рода, выбравшей после потери жениха добровольный путь отшельницы, ведущей молитвенный образ жизни в лесном уединении.

Однако более широкие духовные и образовательные возможности дала представительницам самых разных слоев монастырская среда, особенно в связи с расширением сферы женских монастырей. Духовные искания средневековой женщины нашли также выражение в выборе промежуточных форм: между мирской и монастырской жизнью. Показательно в этом отношении движение бегинок, в котором отразилось, с одной стороны, стремление к трудовой жизни в пространстве городской культуры, с другой стороны, религиозное рвение под опекой представителей францисканского и доминиканского орденов. Наибольшее распространение движение бегинок получило в Бельгии, Нидерландах и Германии. Одна из известных бегинок XIII века – Мехтильда Магдебургская, автор книги «Струющийся Свет Божества». Автобиографический образ, созданный в книге, отражает жизнь героини в миру и одновременно ее личный опыт богоискательства.

Свою роль сыграло также развитие отшельнического движения. Мистичками нередко становились женщины-отшельницы, живущие в уединении при соборах, монастырях и других уединенных местах, проводившие жизнь в молитвах и предельном самоограничении. Отшельнический опыт нашел яркое отражение в книге «Откровения Божественной любви» отшельницы из Нориджа Юлианы Нориджской.

Новые формы духовной деятельности женщин связаны также с участием их в паломническом движении. Опыт этого рода деятельности нашел свое отражение в автобиографической книге Маджери Кемп из Линна («Книга Маджери»), в новое время получившей оценку «прообраза» первого английского романа. Показательный вектор развития женской мистической прозы – расширение доли мирского материала – нашел убедительное воплощение в «Книге Маджери».

Гендерный аспект, получивший отражение в творчестве первых пишущих женщин, возможно показать на примере сочинения Юлианы Нориджской. В повествовании Юлианы заметно проявилась специфика женского творчества: в отборе материала, взгляде на него, общей тональности произведения, характере художественных средств. Многие сравнения, ассоциации, которые возникают в сознании духовидицы и получают воплощение в тексте «Откровений», являются отражением опыта женской жизни. Так, Юлиана охотно рассуждает об обязанностях матери, прочности и надежности связи матери и дитя. Само Распятие и муки Спасителя она связывает с родильными муками, с молоком матери связывает пищу святого Причастия. Человеку Юлиана советует поступать как ребенку, доверяющему любви Бога как любви матери, и в радости, и в печали. Вот какова одна из предлагаемых ею молитв к Богу: «Моя добрая Мама, моя милостивая Мама, моя драгоценная Мама, пожалей меня. Я испачкался и сделал себя неподобным тебе, и я не могу и не умею исправить это, разве только с твоей помощью и благодатью» [Юлиана Нориджская. Откровения Божественной любви. Пер. Ю. Дресвиной. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке. 2010. – С. 342-343]. Показательно также, что, описывая человеческую душу, покидающую грешное тело, Юлиана, в свою очередь, представляет ее в облике грациозного, подвижного младенца, обнаруживая тем самым природу женщины, которая не раз следила с трогательной нежностью за движениями резвого ребенка.

Развивая свою мысль, Юлиана выстраивает целый ряд следующих уподоблений: подобно тому как мать дает своему дитя

молоко, Бог дает свое причастие прихожанину, подобно тому как мать спешит помочь упавшему ребенку, Бог помогает человеку подняться после падения. Бог утешает, врачует, прощает человека как свое дитя, он – самая надежная опора человеку в его земной жизни. Особое место занимает в книге Юлианы образ Богоматери, чьи страдания она разделяет всем сердцем.

Текст, созданный Юлианой, в настоящее время включен в программу изучения на многих гуманитарных факультетах Запада и рассматривается как значимый вклад Юлианы Нориджской в формирование английской прозы.

*Н.И. Прозорова, канд. филол. наук (Калуга)*

### **ГОРОД КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ: ПИТЕР АКРОЙД «ЛОНДОН. БИОГРАФИЯ»**

Кризисные эпохи культуры отличаются, как правило, обострённым интересом к феномену города как носителю непостижимой для рационального понимания ауры, часто именуемой «душой города». Город при этом обретает антропоморфные черты и оказывается в роли главного героя повествования. Показательна в этом отношении Нобелевская премия по литературе за 2006 год, присуждённая турецкому писателю Орхану Памуку за «поиск души своего меланхолического города», развёрнутый главным образом на страницах его ставшей знаменитой книги «Стамбул: Город воспоминаний» (2003). Новые философско-художественные подходы к феномену города блестяще демонстрирует и книга Питера Акройда «Лондон. Биография» (2000), которая является предметом рассмотрения в данной работе.

Питер Акройд известен прежде всего как автор отмеченных множеством национальных премий литературных биографий, в которых причудливо совмещаются факты и вымысел, документальность и полёт фантазии. Та же смесь достоверного и фантастического отличает и самую необычную из его биографий – биографию Лондона, в котором автор видит «организм, подобный человеческому, со своими собственными закономерностями жизни и роста», с переулками, «подобными капиллярам», с парками, подобными «лёгким». Однако эта биография является постмодернистской игрой с вечно ускользающим смыслом, игрой, пронизанной тотальной иронией. Структура романа, по словам автора, – лабиринт, где реализуется демонстративный отказ от привычной хронологии и где представлен опыт нелинейного видения мира.

Одна из важнейших граней этого нового видения мира связана с понятием театральности. Древняя метафора мира-театра приобрела для постмодернистского мирочувствия едва ли не главное концептуальное значение, стирая все традиционные оппозиции и уравнивая в правах игру и жизнь. Лондон Акройда – это и гигантский театр, где театральность определяет многочисленные стороны его жизни, будь то динамика уличной суеты, ритуальность судебных процессов, вызывающая публичность казней или откровенная зрелищность уличных страстей.

В поисках ответа на вопрос, что же такое Лондон, Акройд замечает: «Может быть, Лондон – это просто состояние души?» Его биография Лондона – убедительная демонстрация того, как в ситуации «смены эпистем» (М. Фуко) осмысление прошлого опыта в рамках нового – постмодернистского – восприятия расширяет наше представление о возможностях и границах понимания культуры.

*А.А. Рубан, канд. филол. наук (Новозыбков)*

#### **ВОССТАНОВЛЕНИЕ СВЯЗЕЙ «ГЕРОЙ – МИР», «ГОРОД – ЧЕЛОВЕК», «ЧЕЛОВЕК – ДОМ» В РОМАНЕ Ж.П. САРТРА «ТОШНОТА»**

«Предельно полифункциональный» и насыщенный суггестивными эффектами текст романа Сартра «Тошнота» (1938) позволяет говорить о том, что повествователь идентифицирует себя с «заброшенным городом», чувствует «нервные окончания улиц», осознаёт некое «брожение идей» в воздухе и остро воспринимает «сгущение духовной тьмы». Антуан становится неким «Градокентавром», опирается на ускользящее, «пластичное», трепетное пространство, и все его колебания, извивы и трансформации «пропускает через себя». Философский синтез идей и есть «тайное оружие» гуманизма, о котором Антуан не распространяется подробно.

Герой понимает, что даже во Флоренции, Шанхае, Риме, Барселоне, Токио, Берлине или Париже самым главным будет не качество их «столичности» или «культурной исключительности», а качество их духовной восприимчивости, то качество «внутренней свободной, осмысленной жизни», о котором редко говорят «туристам и географам». Рокантен – «прагматик», интеллектуал, но прагматик «сомневающийся», потому что «сомнения» дают ему шанс «уклониться» от однозначного выбора и «уцелеть». Своё влияние на умы он связывает не с историческим трудом о маркизе де Рольбоне, а с той «новой», ещё «растущей» легендарной Книгой, о которой он мечтает.



Функциональные смыслы отражают процесс формирования новых правил для человека мыслящего, но испытывающего давление среды. Сама текстовая структура ориентирована на передачу «городского текста» с определением архитектурных координат Парижа и Бувиля. Информационная насыщенность текста призвана подчеркнуть идею интенсивности человеческой мысли и не исключает описаний спонтанных реакций и эмоций, связанных с проникновением «тошноты» из поля «ценностного», «ирреального» в сферу городского пространства, где герою одиноко и где он чувствует себя так, словно в «тылу врага», причём эти приступы меланхолии и скептицизма сменяются ощущением счастья, когда Антуану удаётся обрести единый с городом ритм. Бувиль «зачинается» на окраинах и становится ближе к центру «неузнаваемо пышным», он может быть как «скоплением минералов», так и «Дарителем Приключения»; город так же притягателен, как и тайная возлюбленная: «женщину, друга или город не бросают одним махом», город способен «всё начать заново», как и сильный человек. «Другие города» – Рим, Барселона, Токио, Шанхай, Венеция – дороги Антуану только в ипостаси «ещё не прочитанных» книг. Он ценит в них, как и в Париже, возможность обрести наконец «настоящую любовь», такое Приключение, которое будет достойно книги легенд и сказок. Творческая ипостась бытия помогает одолеть гнёт всевозможных «начальников». Например, приступ тошноты прекращается, когда Рокантен слушает в кафе «Приют путейцев» знакомую джазовую мелодию, пластинку «Придёт день». Кинотеатры «Пале Парамант», «Империаль», «Эльдорадо» создают для жителей Бувиля иллюзию более полной и авантюрной жизни. Статуя начальника Эмпетраза на пьедестале придаёт что-то «сухое и неприятное» площади Ипотечного Банка, начальник на возвышении наделён «смутной враждебной силой» накануне войны.

Пространство городского парка подаёт древесные «неведомые знаки». Кхмерская статуэтка Будды в комнате отеля наводит повествователя на воспоминания об Анни, он стремится найти опору в «общечеловеческом» просветлении.

Улица Турнебрид – символ роскоши витрин, место встречи элегантных молодых людей, именитых горожан и модниц. Храм Святой Цецилии Морской – Покровитель Бувиля. Но символом улицы Турнебрид для Антуана становится «целое море чёрных и жёстких шляп», эти «чёрные шляпы» подавляют его своим безразличием. Афишная тумба играет роль «маяка», на улице Бас-де-Вьей он испытывает желание узнать «новую жизнь». Над морем звучит музыка с «плывущих кораблей», а между тем города Европы

тонут «во мраке» – в Берлине стрельба, усиление вражды. Антуан думает о новом корабле Спасения для всех достойных людей (Архетип – «Ноев Ковчег»). Антуан понимает, что его удел – быть свободным и одиноким. Дом он воспринимает как роскошь собственника: «Прошлое в карман не положишь, надо иметь дом, где его разместить». У Антуана же нет чувства дома, он «всё своё» носит с собой, он и есть некий «Человек-Дом», «Человек-светоч» в мире, где всё угрожает высшим духовным установкам бытия. Париж становится для Антуана «местом силы», «опорой», Другом, способным ему помочь – «Пока города живы, надо оставаться в них».

*Т.Н. Сузанская, канд. педаг. наук (Бельцы, Молдова)*

### **ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

«Явление героя» изображено лишь в 13-й главе романа, причем на негативном фоне озабоченной «квартирным вопросом» Москвы и бездарного МАССОЛИТА. Мастер одинок, но у него есть возлюбленная и дело всей жизни – роман. В условиях любви его Творчество достигло вершины: Маргарита стала музой героя, именно она стала называть его мастером, она «сулила славу» и говорила, что «в этом романе её жизнь». Затем раздавленный МАССОЛИТом мастер с горечью отметил: «Я вышел в жизнь, держа его (роман) в руках, и тогда моя жизнь кончилась».

Смысловые центры данной главы – Творчество, Любовь, Жизнь; в них заключены для творческой личности и сущность, и условия бытия. И в главе «Явления героя», и во всем романе ощутимо мерцание пушкинских строк: «Душе настало пробужденье, / И для неё воскресли вновь / И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь». Булгаков актуализирует тот же ряд высоких ценностей: Вдохновение, Любовь, Жизнь. Мир мастера и Маргариты целостен, гармоничен, одухотворен и вместе с тем житейски прост: «Влюбленные растапливали печку и пекли в ней картофель. ...В подвальчике слышался смех, деревья в саду сбрасывали с себя после дождя обломанные веточки, белые кисти. Когда кончились грозы и пришло душное лето, в вазе появились долгожданные и обоими любимые розы». Розы в романе являются символом любви и признаком особенной творческой обстановки. Отсюда и характерные детали гибели художника (мастера) в герое: «осыпавшиеся красные лепестки на титульном листе» и «глаза подруги» – вот все, что помнит мастер после своего уничтожения.

Творческая натура мастера уникальна и ранима, неповторима и удивительно тонка, доверчиво открыта созиданию и любви. Лишенный возможности творить, мастер отказывается и от любви, и от жизни. Творчество (Вдохновение), Любовь, Жизнь для него неразъединимы; лишенный творчества, он утрачивает и любовь, и гармонию бытия. Перед ним возникает колоссальная бездна *невоплощения*, перед которой он пасует. В связи с этим проявляется острейшая проблема ответственности художника за все, созданное им; правомерен вопрос: имеет ли мастер право на отказ от своего детища, на уход и покой? Б.М. Гаспаров указывает, что важнейший мотив романа – это «ответственность и вина творческой личности, которая идет на компромисс с обществом, с властью, уходит от проблемы морального выбора, искусственно изолирует себя от обступающих извне проблем...» По мнению исследователя, в финале Пилат уступает место мастеру: т.е. человек, «молча давший совершиться у себя на глазах убийству, вытесняется художником, молча смотрящим на все совершающееся вокруг него из “прекрасного далёка”», т.е. из «вечного дома» [Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотививной структурой романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». – Даугава, 1988, №№ 10-12; 1989, №1. – С. 86-87].

Глава «Явление героя» размыкает действие романа (в прямом и обратном планах), вновь возвращая читателя к его началу (к рассказу Ивана Бездомного о встрече с Воландом), и одновременно уводя произведение в перспективу финала (итоги пребывания мастера на Земле, итоги творчества). Финал романа загадочен, амбивалентен, допускает различные трактовки. Справедливо утверждение: мастер, безусловно, заслужил награду и вечный приют и исключительностью своего дарования, и не подвластной ничему и никому силой своего дара, и муками судьбы. Он ощутил творчество как мучительное всеведение, испытал на себе глумление МАССОЛИТа, но сохранил в себе уникальную индивидуальность, об этом свидетельствует его разговор с Иваном Пониревым в Доме скорби. Сцена их общения амбивалентна – это диалог близких духовно, нормальных людей в клинике для душевнобольных, происходящий на фоне мира безумия и гибели, выглядящего внешне нормально. В этом мире не оказалось места ни для мастера, ни для Маргариты, они оба обречены на смерть и вечный покой. Встреча их с Воландом носит судьбоносный характер – см. об этом у В. Волкова и Т. Суран [Волков В.В., Суран Т.И. Концепция Судьбы как встречи, вины, заслуги и воздаяния в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Понятие судьбы в контексте разных культур. – М.: Наука, 1994. – С. 291-297].

Интересная перспектива исследования проблемы творческой личности подсказана беглым замечанием Ю.М. Лотмана в его книге «В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь». Ученый пишет, что в «Вие» Гоголя обнаруживается «двойное наступление на человека двух античеловеческих миров»: мира Космоса и мира Хаоса, которое может быть «отражено только наличием в герое внутренней самобытности <...>, основанной на том, что он сам – *деятель, творец, художник* <...> – имеет свой путь и свое нравственное пространство» [Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. – М.: 1988. – С. 281]. По мнению Ю. Лотмана, сходная художественная конструкция наблюдается в «Мастере и Маргарите». Можно утверждать, что на мастера наступает зло Хаоса (МАССОЛИТ) и вечность Космоса и что, к сожалению, «внутренней самобытности» ему не хватило. Мастер перестал быть творцом, художником («роман ненавистен»), но не перестал быть человеком высокой нравственности.

*Т.Г. Теличко, канд. филол. наук (Донецк)*

#### **ГЕРОЙ-БУРЖУА В ПАРАМЕТРАХ «ИМПЕРСКОГО ЛОНДОНА»: РОМАН Э.М. ФОРСТЕРА «ГОВАРДС-ЭНД»**

Лондон с конца XIX века и вплоть до начала Первой мировой войны демонстрирует поистине имперский размах, вызывая в сознании англичан и иностранцев ассоциации с «современным Римом».

В романе Э.М. Форстера «Говардс-Энд» (1910) воссоздан Лондон, «принадлежащий эпохе Георгов», исполинский масштаб и энергия которого передается автором посредством метафор пространства и скорости. Художественное пространство романа очерчивается топосом Лондона, который расширяется до масштаба Империи и центра современной цивилизации, и топосом усадьбы Говардс-Энд, который совпадает с духовным началом. Контраст между Лондоном и Говардс-Эндом подчеркивает размах мегаполиса и сводит к единому знаменателю заявленные в романе оппозиции: «культура – цивилизация»; «духовное – материальное»; «зримое – незримое». Метафора скорости, с одной стороны, становится маркером современной реальности и реализуется, прежде всего, благодаря лейтмотивному образу автомобиля. С другой стороны, метафора скорости передает стремительность перемен мегаполиса, интенсивность его внутренней жизни, что проявляется как в деловом ажиотаже, так и в активной культурной жизни: выставки, концерты, дискуссионные клубы. В итоге в

романе создается новый Лондон, из которого «Природа и Пан» вытесняются, а «личные отношения» разрушаются (Форстер).

На фоне меняющегося Лондона происходят перемены и с типичным героем города – буржуа. Изначальная неоднородность среднего класса (а в английском языке за явлением буржуазии закрепилось именно это словосочетание – *middle class*), его проницаемость и «серединность» положения в эпоху «триумфа капитала» проявляются особенно отчетливо. В романе городская буржуазия представлена тремя вариантами семейных отношений. Это семья Шлегелей: интеллектуалы, устремленность которых к высокому искусству подкрепляется прочным финансовым положением, что помогает им (в немецком духе) примирить «Голубой цветок» с «Золотым горшком». Другие, Уилкоксы, представляют новый тип буржуа – капиталистов, источник богатства которых находится в Африке, при этом в своих представлениях о нормах морали они прочно связаны с викторианским прошлым. И, наконец, Леонард Баст – клерк, «горожанин в третьем поколении, <...> втянутый цивилизацией в городской водоворот», зависший между жизнью материальной и духовной, и его вульгарная жена, ворвавшаяся в мир Шлегелей как «смердное дуновение из бездны».

Особое место в системе персонажей романа занимает Рут Уилкоккс (первая жена Генри), связанная не с буржуазным Лондоном, а с Говардс-Эндом, воплощающим дух аристократической Англии до «изгнания из рая».

Именно Говардс-Энд, а не Лондон, становится местом, где осуществляется связь прошлого, настоящего и будущего, где герои, волею драматических обстоятельств вынужденные нарушить социальные границы, тем самым обретают свою идентичность и приходят к осознанию важности «связи» поэзии и прозы жизни, духовного и материального, «зримого и незримого».

*А.В. Титова, канд. филол. наук (Рязань)*

### **ДЖОН РОЧЕСТЕР КАК АВТОР И ГЕРОЙ СОБСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Джон Уилмот, второй граф Rochester прожил короткую, но яркую жизнь. Его радикальный либертинизм оставил яркий след в британской культуре.

Большинство сатир Джона Rochester носят автобиографический характер. В своих сатирических произведениях, таких как «Сатир против человечества», «Прогулка по Сент-Джеймскому парку» или «Тэннбридж Уэллс»,

написанных от лица либертина, автор критически описывает окружающую его действительность и нравы современного ему общества. В образах адмирала, вспоминающего былые сражения, щеголей и дамы, прогуливающих в парке, и шумной компании, прибывшей на модный курорт, угадываются сам поэт-либертин, его друзья и соратники по перу, двор короля Карла II Английского, да и сам монарх.

Ряд сатир, таких как «На дурачка-поэта» и «Собрание поэтов», дает нам представление о развитии литературного процесса эпохи Реставрации. Последнее стихотворение, например, представляет собой суд Аполлона над современными Рочестеру поэтами. С одной стороны, это частное мнение графа о творческих успехах коллег, с другой стороны, он упоминает большинство видных писателей своего времени, а это, в свою очередь, дает представление о характере и месте каждого из них в английской литературе XVII века.

Скорая смерть талантливого литератора отрезвила многих его друзей и близких, а его сатирическое творчество способствовало уходу либертинизма на более умеренные и философские позиции. Но несмотря на двусмысленность слога его произведений, имя Джона Уилмота, второго графа Рочестера будет навеки вписано в историю британской литературы.

*В.А. Чернова, аспирант (Москва)*

### **ОБРАЗ СОЛДАТА В ПЬЕСЕ «ОРУЖИЕ И ЧЕЛОВЕК» Б. ШОУ**

Название первой драмы из цикла «приятные пьесы» “Arms and the Man” (1894) имеет три варианта перевода: «Оружие и человек» (П.С. Балашов), «Война и человек» (З.Т. Гражданская) и английский эквивалент: «Шоколадный солдатик» (театральные постановки в Лондоне).

Блюнчли, швейцарец по происхождению, ищущий укрытия в доме Петковых и представляющий собой идеальный пример воина, который не задумывается о том, зачем он воюет, возвращает сюртук хозяина дома Петкова, который ему одолжили Райна и ее мать. Безвыходность ситуации, в которой он оказывается, скрываясь от преследования, делает его безрассудно отважным. В фарсовой сцене, когда он появляется в доме Петковых через балкон, он говорит горькую правду о войне, звучащую, как шутка: шоколадки в кармане полезнее, чем патроны. Поведение его непредсказуемо-эксцентрично. Когда ему нужно бежать из дома Петковых, он засыпает. Его храбрость проявляется в самом намерении искать убежища в чужом доме, не зная, с какими

опасностями он может при этом столкнуться. После заключения мира Блюнчли помогает Саранову и Петкову в обдумывании мирного договора, что характеризует его как разумного и делового человека.

Другим военным, человеком войны является Саранов, который считался женихом Райны, дочери Петкова. Он тщеславный, неискренний человек, который не дорожит отношениями с Райной, кокетничая с другими (например, со служанкой Лукой). Саранов отважен в бою, но при этом является карьеристом, поскольку хочет, чтобы его военные заслуги оценили по достоинству. Он стремится вызвать Блюнчли на дуэль, когда замечает его взаимную симпатию с Райной. Но всем становится легче, когда надуманные романтические отношения отбрасываются в сторону.

Райна, дочь Петкова, – добрая (например, жалеет Блюнчли), смелая (решает укрыть его в своей комнате), способная на риск (кладет свою фотографию с надписью, адресованной Блюнчли, в сюртук отца, отданный швейцарцу, хотя понимает, что она может попасть в руки кого-нибудь из домашних, что грозит скандалом), она сохраняет верность Саранову, но дает понять Блюнчли, что он ей нравился.

В противоположность ей служанка Лука корыстолюбива (хочет выйти за слугу Николу по расчету), дерзка (перечит своим господам), способна на шантаж своих хозяев за секреты, которые ей известны, коварна (как бы случайно рассказывает Сергею Саранову о влюбленности барышни Райны в швейцарца), неискренна по отношению к Райне и ее родителям.

*Ю.В. Чернова, канд. филол. наук (Москва)*

### **ГЕРОИ-ЛИЦЕМЕРЫ В РАССКАЗАХ МЮРИЭЛ СПАРК «БЛИЗНЕЦЫ» И «ТЕМНЫЕ ОЧКИ»**

Исследователи творчества Мюриэл Спарк не раз отмечали, что в центре внимания писательницы были различные представители «среднего класса». Психология героя «среднего класса» – одна из ключевых проблем творчества выдающегося автора английской прозы XX века.

В центре представленного исследования нравственная неопределенность героев рассказов «Близнецы» (“The Twins”, 1954) и «Черные очки» (“The Dark Glasses”, 1961), являющихся характерными представителями общества. Нетерпимость автора к размытию нравственных границ передается читателю в сатирической манере письма. В отмеченных рассказах, как и во

многих других («Черная мадонна», «На публику»), в центре повествования внешне объективное и одновременно ироническое описание фактов, из которых состоит человеческая жизнь, жизнь общества.

В рассказах «Близнецы» и «Темные очки» писатель исследует проявление морального кризиса, продиктованного образом жизни героев, раскрывая относительность нравственных основ через изображение нестойкости кажущихся неопровержимыми истин, в том числе и христианских.

В рассказе «Близнецы» Мюриэл Спарк создает образ внешне идеальной семьи. Однако при близком рассмотрении становится понятным, что герои живут по законам лжи и лицемерия: каждый за глаза регулярно совершает благожелательные подлости в отношении другого. В рассказе «Темные очки» одним из главных приемов обличения корыстного и трусливого убийцы мистера Симондса и его жены становится намек, недоговоренность, фигура умолчания.

В обоих рассказах повествование ведется от первого лица, что еще больше усиливает оппозицию между обманчивой наивностью героев и безнравственностью их поступков. Мнимая естественность происходящего контрастирует с содержанием истории, усиливая противоестественность поступков героев.

Для создания образов писатель пользуется драматургическими приемами, акцентируя внимание читателя на позах, жестах и интонации и используя принципы построения мизансцен. Герой раскрывается в диалоге, как правило, обличая себя и демонстрируя истинное лицо.

Действие рассказов происходит в типичных небольших английских городках, где все друг с другом знакомы и при встрече по-дружески улыбаются, приветствуя друг друга. Однако за этой внешней высоко нравственной картинкой скрывается общество лицемерия и лжи.

## **СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЕЁ ГЕРОИ**

*В.Н. Ганин, доктор филол. наук (Москва)*

### **ЦВЕТОК КАК ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ (ЛУИЗА ГЛИК «ДИКИЙ ИРИС»)**

В своем сборнике «Дикий ирис» (The Wild Iris, 1992) лауреат Нобелевской премии по литературе Луиза Глик (Louise Glück,



произносится как [glik], род. в 1943 г.) делает собеседниками поэтессы-садовницы дикие и садовые цветы. Третьим участником разговора становится Бог-отец. Подобное многоголосие встречалось и в других поэтических книгах Глик. Ряд исследователей усматривают в использовании подобной конструкции текста влияние сеансов психоанализа, которым Луизу подвергли в подростковом возрасте для излечения от нервной анорексии. Иногда внутренние конфликты и переживания героини оказываются настолько сложными, что стихотворный монолог не в состоянии передать их. Автору приходится объективировать их во внешнее пространство, распределяя между несколькими голосами, отражающими иные взгляды и оценки проблем, с которыми столкнулся лирический субъект.

Предметом обсуждения становятся «вечные вопросы» человеческого существования: жизнь, смерть, бессмертие, духовное развитие и то, что особенно волнует саму Глик, – трудности творчества. Американская поэтесса, создавая образы цветов, опирается на традицию, заложенную в романтической литературе и терминологически обозначенную Рескиным как *the pathetic fallacy* (патетическая иллюзия), то есть наделение природы чувствами и переживаниями человека.

Цветы занимают примерно такое же положение по отношению к садовнице, какое занимает она сама по отношению к Богу: низшее существо адресуется к высшему. В ее обращениях к высшей силе встречаются и мольбы, и упреки, и насмешки. Позиция цветов также различается содержанием и настроением. У них даже есть, пусть и весьма условные, различия в характерах: подснежники отличает нервность, фиалки – повышенная эмоциональность, розе присуща уверенность и осознание силы.

Цикличность в жизни природы – регулярные умирания и возрождения – заставляют героиню особенно болезненно осознавать конечность земного существования для человека. Впрочем, иногда подобные настроения посещают и цветы. Вот, например, как выражает свой страх смерти золотистая лилия: *As I perceive / I am dying now and I know / I will not speak again, will not / survive the earth...*

Иногда садовые растения служат для героини средством подтвердить или опровергнуть существование Бога и его могущество. С такой ситуацией мы встречаемся в стихотворении “*Vespers*”: *Once I believed in you; I planted a fig tree. / Here, in Vermont, country / of no summer. It was a test: if the tree lived, / it would mean you existed.*

**ОБРАЗ ТОМА КРИКА В ОДНОИМЕННОЙ ЭКРАНИЗАЦИИ  
РОМАНА «ЗЕМЛЯ ВОДЫ» Г. СВИФТА  
В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА**

Один из сюжетобразующих элементов детективного по содержанию романа Грэма Свифта (р. в 1949) «Земля воды» (1983) – это личностная эволюция рассказчика Тома Крика в процессе его вхождения в историческое пространство. Сценарий малоизвестной экранизации 1992 года достаточно близко отражает идейное содержание книги, в первую очередь – ключевые эпизоды из биографии Тома. Концентрация сценариста на жизни главного героя проясняет, почему в фильм Стивена Джилленхолла не включён исторический экскурс в слишком отдалённое от времени Тома Крика прошлое; не находит экранного воплощения, например, линия пивовара Томаса Аткинсона (прапрадедушки героя) и его жены Сейры.

Несмотря на то что основная сюжетная линия перешла со страниц романа в фильм практически без изменений, некоторые диалоги из сценария предлагают несколько иную интерпретацию образа Тома Крика. Различия возникают потому, что книжные события 1943 года (герою тогда было 15 лет) *переживаются* в ретроспективе учителем истории (1980 г.). В то время как фильм изображает личные для Тома события и его реакцию на них без рефлексии. Однако нужно принять во внимание и некоторые режиссёрские решения, благодаря которым эта рефлексия иногда становится ощутимой на экране. В частности, в одной из сцен учитель Крик вместе со своим классом приезжает на пивоварню Аткинсонов, и исторические события, отдалённые от учеников по времени, разворачиваются буквально у них на глазах.

Юный Том, в интерпретации сценариста, импульсивен и способен на провокацию. С другой стороны, образ Тома в зрелом возрасте (в исполнении Джереми Айронса), претерпев немного изменений, стоит ближе к литературному прототипу. Цель данного доклада – попытаться проанализировать экранный образ Тома Крика в контексте взросления этого персонажа в литературном произведении. Для наглядного сравнения выбраны две сцены из фильма: юный Том провоцирует своего брата Дика; взрослый Том осознаёт, что его жена Мэри похитила ребёнка. Закономерность обоих эпизодов в том, что главный герой в них реагирует на преступление – убийство Фредди Парра и похищение соответственно.

Ключевые события романа и фильма, объективируясь в детективный сюжет, открывают главному герою перспективу для личностного роста. Осмысляя свою жизнь, профессиональный историк Том Крик «преобразует школьные уроки в иллюстрацию эволюции своего духа, восходящего от “малой истории” Фенленда до большой истории европейской цивилизации» (А.П. Бондарев).

*Э.В. Васильева, канд. филол. наук (Санкт-Петербург)*

### **ВАМПИР В АМЕРИКАНСКОЙ «ТЕМНОЙ» ФАНТАСТИКЕ 1970-х–2010-х гг.: ОТ АНТИГЕРОЯ К ГЕРОЮ-ЛЮБОВНИКУ**

Последняя треть XX – начало XXI вв. – время очередной волны «вампиромании» в популярной культуре, о чем свидетельствует появление значительного числа вампирских саг, фильмов и сериалов. Увлечение вампирской тематикой – одна из примет лиминальной декадентской культуры; неслучайно в прошлом интерес к этому образу возник в литературе сперва рубежа XVIII–XIX вв., а затем рубежа XIX–XX вв. на фоне настроений *fin de siècle*.

Нынешнее нашествие вампиров в культуре отличается большей временной протяженностью (условной точкой отсчета можно считать 1954 г., когда был опубликован роман Р. Матесона «Я – легенда», притом мода на вампиров пока не прошла), большей интенсивностью, а также интересной внутренней эволюцией образа.

В произведениях 1950-х–1970-х гг. вампир чаще всего не имеет лица: в отличие от самобытного лорда Рутвена или монументального графа Дракулы, вампиры середины XX в. – вредоносная серая масса или новая чума, постепенно завоевывающая мир. Политический и социальный контекст времени диктовал авторам особое прочтение темы вампиризма как неодолимого грозного вторжения извне, сулящего гибель привычному миру. Не последнюю роль в этом сыграли, в частности, культурные последствия маккартизма.

Публикация в 1976 г. романа Э. Райс «Интервью с вампиром», положившего начало серии «Вампирские хроники», знаменует перемену в восприятии вампира. Антигерои Райс – по-прежнему зловещие порождения тьмы, но писательница идет на уступку традициям изображения вампиров в классической готической прозе, показывая и привлекательные черты этих персонажей. Более того, ее вампирам не чужды добрые чувства, а в своих вынужденных преступлениях они руководствуются определенным моральным кодом. Созданные писательницей

образы интересны и индивидуальны; восприняв опыт Дж. Поллори, Э.А. По, Б. Стокера и др., Райс наделила своих вампиров и особой чувственностью, что повлияло на последующую традицию.

Выход в 1994 году экранизации романа Райс породил в американской культуре особый феномен «вампсексуальности» и спрос на произведения, в которых вампир выведен в качестве любовного интереса главной героини. В многочисленных вампирских книжных сериях начала XXI в. был создан новый миф о прекрасном и недостижимом вампире, чье «немертвое» сердце способна растопить любовь к смертной женщине. Постоянное тиражирование этого мифа привело к тому, что сегодня литература о вампирах стала новым вариантом женской прозы, а вампир из демонического антигероя превратился в демонического же героя-любовника.

*А.К. Калиева, канд. филол. наук (Алматы, Казахстан)*

#### **ГЕРОЙ СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСКОЙ ПРОЗЫ: АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ И КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ**

В среде научной интеллигенции, среди писателей и поэтов продолжают дискуссии на тему: «Есть ли будущее у литературы?» Судьбу современной литературы поэт, дипломат и общественный деятель О. Сулейменов видит «в отражении судеб мира в магическом зеркале вдохновения и воображения» [Сулейменов О. В магическом зеркале альманаха // Казахстан – Россия. Литературный альманах. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2017. – С. 10].

В современной отечественной литературе формируются новые художественные формы. Среди произведений казахской прозы, рожденных на волне жанрово-стилевых экспериментов, интересны романы Х. Адибаева «Созвездие близнецов», А. Жаксылыкова «Сны окаянных», А. Кемелбаевой «Мунара», Д. Амантая «Цветы и книги». Художественное пространство и время названных текстов выстроены своеобразно. Романы включают архетипическую память и мифо-фольклорные методы раскрытия характеров персонажей (сновидения, видения, предзнаменования), первопричина которых уходит корнями в тотемистические, магические, анимистические убеждения и веру в мифологию.

Современный герой всматривается в самого себя, думает об окружающей среде и о своей причастности к эпохе. Нередки в литературном пространстве страны голоса критиков с призывом отказаться от увлечения прошлым, создавать образ современников.

По этому поводу нам близка позиция литературоведа Ш.Р. Елеукунова: «Надо ли, однако, противопоставлять историю и современность? На чем создавать новую культуру, если наши знания о старой будут скудными? К тому же добротное историческое произведение всегда корреспондировало с современностью. Историческая романистика последних лет поднимала актуальные проблемы нынешней национальной жизни и полюбились читателю. Это надежная предпосылка для создания новых творений на современные темы» [Елеукунов Ш.Р. Казахская литература // Литература народа Казахстана / Отв. редактор С. Ананьева. Изд. второе, дополненное. – Алматы: КАЗакпарат, 2014. – С. 42].

Быстротечность жизни, уменьшение внимания к духовной культуре, интенсивное развитие информационных технологий увеличили спрос на небольшие по объему жанры прозы. Новые течения мировой литературы в национальной прозе в виде экспериментов проявились в книгах К. Кемелбаевой, Д. Амантая, М. Омаровой. Виртуальная реальность, культурные коды, мифологемы – их отличительные черты.

Четко настроенная «душа автора» не просто спокойно созерцает, но и фиксирует многомерные явления бытия, оставаясь хладнокровной в оценке очевидных фактов мировой реальности. Известный теоретик литературы Б.К. Майтанов считал: «Правдивость, убедительность образов достигается не только логикой саморазвития характеров, но и различными проявлениями авторско-личностного зачина, который органично сливается с идейно-эстетическим концептом произведения, что не проходит бесследно в истории культуры» [Майтанов Б.К. Поэтика образа автора // Майтанов Б. Өнегелі өмір. – Алматы: Қазақ университеті, 2017. – С. 141-142].

В казахской прозе продолжают стиливые поиски. Молодые авторы дистанцируются от следования традициям. Новое всегда кажется лучшим и непревзойденным и, вероятно, рождает интерес и привлекает своей неожиданностью.

Исследование выполнено в рамках проекта ГФ АР09259694 «Современное литературоведение и когнитивная парадигма».

*К.А. Кочетова, аспирант (Горловка)*

## **ГЕРОИ РОМАНА А. ПЕРЕС-РЕВЕРТЕ «КОЖА ДЛЯ БАРАБАНА, ИЛИ СЕВИЛЬСКОЕ ПРИЧАСТИЕ» КАК ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ ЭПОХИ: ОНОМАСТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ**

В условиях духовного кризиса, переживаемого обществом в XXI веке, религиозные верования, устоявшиеся за столетия своего

существования, переживают трансформацию, которая также находит свое отражение в современной литературе. Роман Артуро Перес-Реверте «Кожа для барабана, или Севильское причастие», изданный в 1995 году, продолжает и расширяет художественный мир романов этого современного испанского автора, построенный на взаимодействии детективной интриги с миром искусства, истории и архитектуры.

Основной темой произведения становятся религиозные поиски главного героя, верного защитника и служителя Ватикана, падре Лоренцо Кварт. Получив задание отправиться в Севилью, Лоренцо Кварт оказывается вынужденно втянут в сложную внутривластную ситуацию, в центре которой – Храм Пресвятой Богородицы, слезами орошенной. Городские элиты заинтересованы в сносе Храма, и единственными защитниками старинной церкви оказывается небольшая группа людей под предводительством настоятеля храма, отца Приамо Ферро. В лице последнего Кварт поначалу находит непримиримого противника, с которым нет возможности договориться. Бескомпромиссность священника выражена автором в том числе благодаря использованию ономастических средств, доступных для понимания аудитории – носителям, например, языков романской и германской групп. Автор преднамеренно углубляет наиболее значимые черты героя, создавая у читателя необходимый эффект предубеждения, ложного портрета (то, что он ложен, читатель узнает вместе с Лоренцо, по мере более близкого знакомства с приходским священником).

Ономастические средства также дают дополнительное представление о главном герое произведения. В широком понимании, антропоним *Лоренцо* означает «римский», «латинский» и напрямую относится к идентификации героя как части церкви. Другим значением является и «лавровый венок» победителя. Оним *Кварт*, помимо своего прямого значения («четверть», «четвертый»), используется в фехтовании (так называется одна из позиций защиты, с чем автор романа «Учитель фехтования», несомненно, знаком), что еще более усиливает ассоциацию с *точностью*. На уровне самосознания Лоренцо Кварт мыслит самого себя как средневекового воина-храмовника, защитника древних верований, беспощадного и *точного в своих действиях – но не суждениях*. Утратив веру в Церковь за годы служения ей, отец Кварт переживает ее возрождение в Севилье, став свидетелем титанических усилий отца Ферро защитить свой храм.

Таким образом, автор демонстрирует: в современном мире, где трудно избавиться от буквальности, остаться верным

идеалистическим принципам, возрождение вечных духовных ценностей все же остается возможным. Привыкший ограничивать себя лишь прямым исполнением приказов, отец Кварт переживает перерождение как рыцарь-защитник тех идеалов, которые теперь близки ему не по долгу службы, но по его верованиям.

*А.Н. Кульков, преподаватель (Нижний Новгород)*

### **ПУТЬ КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ ФЭНТЕЗИ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «НОЧНАЯ СТРАЖА» Т. ПРАТЧЕТТА)**

Американский исследователь мифологии Джозеф Кэмпбелл в книге «Тысячеликий герой» показал архетипичность культурного героя, путь которого обладает схожей структурой в мифах всех народов без исключения. Поскольку фэнтези берет начало из мифологии, предложенная Кэмпбеллом структура пути культурного героя может быть применена к произведениям этого жанра, в том числе в его юмористической модификации, где, в отличие от эпического фэнтези, протагонист не всегда является носителем сверхсил, противостоящим всемирному злу. Таких героев можно наблюдать в романах Пратчетта о «Плоском мире», который является зеркалом действительности, и перед героями стоят не задачи спасения мира от «темных лордов», а локальные обыденные проблемы.

В романе «Ночная стража» (2002) главный герой Сэмюэль Ваймс, глава Городской стражи Анк-Морпорка, проходит через все три фазы пути, выделенные Дж. Кэмпбеллом: исход, инициация, возвращение, включающие в себя ряд этапов. Этапы первой фазы в романе представлены полностью, однако встреча со сверхъестественным покровителем происходит лишь после перехода в «потусторонний мир». Данное изменение обусловлено тем, что герой отправляется в путь по собственной, а не пришедшей со стороны, инициативе. Вторая и третья фазы пути Ваймса также соответствуют предложенной схеме Кэмпбелла. Ряд этапов внутри фаз могут меняться местами, разветвляться, но при этом общая линия развития героя остается неизменной.

Отличительная черта пути героя фэнтези – возможность получения и выполнения нескольких квестов вместо одного. В «Ночной страже» герой отправляется в путешествие, следуя одной цели (внутренней) – остановить преступника любой ценой, но впоследствии получает дополнительный квест (внешний) – помочь мятежникам одержать победу, ведь именно он приведет героя к достижению первой цели. В ходе выполнения квеста герою мифа на пути обычно встречаются союзники, играющие лишь

эпизодическую роль: помочь перейти на следующий этап пути. В фэнтези они могут сопровождать героя в течение большого отрезка или всего пути. Так, Ваймс получает поддержку от Стражи и вместе с ней противостоит особистам Тайной полиции, удерживает баррикады, пытается остановить Карцера. Расставание с союзниками наступает только при переходе героя из мира «потустороннего» в мир «реальный».

*А.И. Лаврентьев, канд. филол. наук (Ижевск)*

**СУДЬБА ИНТЕЛЛЕКТУАЛА В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ:  
ГЛАВНЫЕ ГЕРОИ В СОВРЕМЕННОМ АМЕРИКАНСКОМ ИНТЕРНЕТ-  
РОМАНЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. ШТЕЙНГАРТА  
«СУПЕРГРУСТНАЯ ИСТОРИЯ ЛЮБВИ», Т. ПИНЧОНА «КРАЙ  
НАВЫЛЕТ», Д. ЭГГЕРСА «СФЕРА»)**

В начале 2010-х гг. в американской литературе появилась группа произведений, которые по своей тематике и проблематике могут быть отнесены к интернет-романам: они посвящены проблемам существования человека в обществе, опутанном густой сетью вездесущих информационных технологических инноваций и гипертрофированной коммуникативной активностью его членов. Эта качественно новая форма социального бытия требует осмысления, и поэтому художественная литература выдвигает на первый план рефлексирующий тип персонажа, который наделяется необходимыми для этого качествами.

В образах Ленни Абрамова, Максин Тарнов и Тау Господинова в романах Г. Штейнгарта, Т. Пинчона и Д. Эггерса подчеркивается их сравнительно высокий интеллектуальный уровень, который проявляется в стремлении заполнить окружающую технократическую среду гуманитарным содержанием, найти в ней этическое и эстетическое измерения. Желание этих персонажей понять законы, управляющие современным миром, приводит их к противостоянию с некими суперсистемами или тайными организациями, чье тотальное незримое присутствие и всемогущество становятся метафорой несоизмеримости уровня сложности законов сетевого информационного общества с возможностями человеческого сознания, и поэтому их разоблачение становится главной целью деятельности героев. Для того чтобы раскрыть подноготную происходящих вокруг них процессов, они должны занять позицию внешних наблюдателей – в результате в данной общественной системе персонажи оказываются в положении маргиналов.



В этих трех романах показано, как в ходе катастроф рушится старый мир, новый становящийся порядок предстает как хаос, поэтому в повествовании личность главного героя становится объединяющим элементом, придавая фрагментарному художественному пространству целостность. Согласно этой же логике, в качестве альтернативы дегуманизирующему давлению информационно-технологической среды американские писатели предлагают непосредственное эмоционально-личностное общение, и самым ценным видом сообщества для героев делают их семью. Таким образом, в произведениях о высокотехнологичном обществе современные американские писатели защищают старомодные традиционные ценности, а своих героев наделяют гуманистическим мировоззрением.

*С.Г. Липнягова, канд. филол. наук (Красноярск)*

### **ИМЕНА, ЛИЦА, ТЕАТР В РОМАНЕ ПИТЕРА АКРОЙДА «ПРОЦЕСС ЭЛИЗАБЕТ КРИ»**

Роман Питера Акройда «Портрет Элизабет Кри» при его небольшом объеме насыщен знаками-маркерами эпохи – именами и событиями, что вполне объяснимо поэтикой постмодернизма.

В центре макромира романа – образ Дэна Лино, реального существующего актера второй половины XIX века. Так выстраивается первый уровень системы лиц и имен: Джозеф Гримальди – Дэн Дино – Гарри Чаплин и еще не рожденный Чарли Чаплин. Джозеф Гримальди, реальное историческое лицо, самый блестящий из клоунов восемнадцатого века, – кумир Дэна Лино. Именно желание понять природу пантомимы и актерского мастерства привлекают Лино к известному эссе Де Куинси и к «Мемуарам Джозефа Гримальди» под редакцией Боза. А поскольку Дэн Лино был достаточно начитанным человеком, «он знал, что Боз был не кто иной, как покойный Чарльз Диккенс» (с. 199). Более того, автор романа говорит о личном знакомстве молодого клоуна, восхищавшегося «изображением людей театра в “Николасе Никльби” и “Тяжелых временах”» (с. 199), и великого английского писателя, любившего мюзик-холл и видевшего в Дэне Лино «некое яркое воплощение своего собственного детства» (с. 199).

Второй уровень антонимичен по отношению к театру Дэна Лино. Это театр Элизабет/Джона Кри. Одна из плоскостей пересечения «театра жизни» и «театра смерти» – эссе Томаса де Куинси «Взгляд на убийство как на одно из изящных искусств».

Третий уровень мира: Ден Лино, Джон Кри, Карл Маркс и Соломон Вейль. Джон Кри признается в том, что слова старой

песенки, звучащей когда-то в мюзик-холлах, были ему так знакомы, словно он сочинил их сам. Тексты песен становятся предметом обсуждения в разговоре Карла Маркса и Соломона Вейля. На вопрос Маркса о предмете чтения, Соломон отвечает: «Нет. Я читал тексты песен из мюзик-холлов. Иногда я слышу, как их распевают на улицах, и они напоминают мне древние песни наших предков... Иные – просто прелесть. Песни обездоленных. Песни тоски» (с. 66). Фотографии Дэна Лино в сценических костюмах вдовы Туанкай, дамы старого закала и Сестрицы Анны из «Синей Бороды» вызывают дискуссию о единстве женского и мужского начал и универсальном человеке, о Каббале и о том, что «верхний ярус... называют райком, а партер – преисподней... что многие из этих зальчиков и театриков раньше были церквями или часовнями» (с. 67-68).

*В.Г. Минина, канд. филол. наук (Минск, Беларусь)*

### **РОБОТЫ И ЛЮДИ В РОМАНЕ К. ИСИГУРО «КЛАРА И СОЛНЦЕ»**

Одной из отличительных черт творчества нобелевского лауреата Кадзуо Исигуро (р. 1954) является то, что в каждом последующем романе он подхватывает уже ранее затронутые темы. Еще в романе «Не отпускай меня» (*Never Let Me Go*, 2005) поднимаются вопросы этичности научного прогресса и ответственности человека за содеянное, перемежаясь размышлениями о том, чем клоны отличаются от людей, если они хорошо образованны, имеют творческие способности, умеют любить и чувствовать боль. В романе «Клара и солнце» (*Clara and the Sun*, 2021) автор на примере образа героини-робота продолжает размышлять об аксиологических вопросах: что именно делает человека человеком и что такое человечность, обращая для этого к противопоставлению героев-людей и героев-роботов.

Люди создали роботов по собственному образу и подобию, наделив их самыми лучшими качествами. Главная героиня романа робот Клара терпелива, чутка, предупредительна, скромна; она умеет быть другом, вовремя отойти в сторону, чтобы не мешать. Она может держать себя в руках, не показывать истинные чувства, даже если очень расстроена, она видит свою миссию в служении человеку, хотя понимает, как он неправ и жесток с нею. Но самое главное – это то, что Клара умеет сопереживать, видеть чужую боль, воспринимать ее как свою. Именно чувством эмпатии продиктовано ее желание идти на жертвы, делать все возможное, чтобы помочь своей подруге-человеку. Она даже изо всех сил молит Солнце, своего кумира, высшую силу, в которую верит, помочь.

Все эти качества обычно присущи человеку. Но люди в романе предстают себялюбивыми, эгоистичными, не склонными к альтруизму, высокомерными. Они обращаются с роботами как с товаром, который сначала выбирают, словно на невольничьем рынке, обсуждая в их присутствии их достоинства и недостатки, а потом в любой момент могут за ненадобностью выбросить на свалку. Роботы же называют место, куда их проводят, своим домом, своих покупателей семьей и, как показывает автор, любят их беззаветно, несмотря на пренебрежение и предательство. Роботов назвали искусственными друзьями, но люди трактуют дружбу в одностороннем порядке: требуя дружбы от искусственного интеллекта, они считают себя не обязанными платить той же монетой.

Автор тем самым показывает один из возможных вариантов развития науки, попавшей под влияние духа потребительства, что выливается в наделение роботов гуманизмом при отсутствии необходимости быть человеческими самим. После прочтения романа читателя не покидает вопрос: «Какое будущее ждет человека, если созданные им роботы в большей мере человечны, нежели он?»

*С.П. Толкачев, докт. филол. наук (Москва)*

### **МУЛЬТИКУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ КАК НЕНАДЕЖНЫЙ РАССКАЗЧИК (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Г. МАЛКАНИ «ЛОНДОНСТАН»)**

Британский писатель афро-индийского происхождения Гаутам Малкани (р. 1976) в своем романе «Лондонстан» (2006) раскрывает проблему самоидентификации мультикультурной личности, достаточно актуальную для современного английского общества, ставшего родным домом для множества жителей бывших британских колоний и их потомков. Писатель проницательно анализирует психологию молодых людей – в основном с гибридной британско-азиатской идентичностью, – которые все чаще заявляют о праве на выражение своей аутентичности в среде, в которой пересекаются различные силы социального напряжения, подталкивая окружающих к непрерывному поиску адаптивных компромиссов в семье, в школе, на улице, в торгово-развлекательных центрах и т.д.

Роман Малкани повествует о молодежной субкультуре, на полях которой переплетаются вопросы этнической принадлежности, пола и класса, что создает фундамент во многом хаотичного мультикультурного универсума, каковым и является Лондон. Писатель создает живой, яркий, гибридный образ современной городской молодежной среды, который

демонстрирует, почему принадлежность к субкультуре «деси» – так называют в Англии выходцев с Индийского субконтинента – стала привлекательной для белых британцев. При этом произведение отражает сложный процесс сближения противоположных ценностей, таких как традиция и современность, лояльность и независимость, консерватизм и склонность к нарушению закона.

На протяжении всего романа главный герой Джас показывает себя как ненадежный рассказчик. Он молод и, может быть, в силу этого часто кривит душой перед друзьями, знакомыми, членами семьи. Но, с другой стороны, герой совершенно открыт для читателя. Он откровенно говорит о своих тревогах, которые скрывает от других, о способах, которыми ему приходится обманывать людей, чтобы заработать деньги, и временами его повествование приобретает исповедальный тон. С самого начала произведения Джаса мучает вопрос: что и как говорить, чтобы быть принятым своими сверстниками. Герой прямодушен, признавая свой страх прослыть слабым или женоподобным, и подробно рассказывает о своем отчаянном волнении в присутствии любимой им мусульманской девушки Самиры.

Роман «Лондонстан» одновременно предлагает комплексное исследование современных субкультурных стратегий, которые соответствуют основополагающим аспектам западного дискурса общественных ценностей с его позитивным отношением к модели изобилия и потребления наряду с некоторыми элементами оппозиции и сопротивления официальному истеблишменту. Кроме того, автор романа создает сколь многогранный, столь и фрагментарный характер молодого британца, для которого важны не только, например, внешность или модные тренды, но и возможность самоопределения. Этот процесс осуществляется гораздо более сложными путями, чем можно предположить, поскольку социальные роли, связанные с национальностью, полом и классом постоянно проигрываются, присваиваются или отторгаются в соответствии с насущными потребностями и реальной ситуацией.

Гибридизация становится нормой в создании языков и кодов этого слоя городской молодежи, что демонстрирует сложность формирования мультикультурной идентичности в таких группах. В этих сообществах, находящихся между двум полюсами – включенностью в общество и маргинальностью, процветает свой особый язык, который развивается непредсказуемо за счет смешения лексики хип-хопа, рэпа, сленга, смс-сообщений, аббревиатур, неологизмов вроде слова «бразият» (т.е. британский азиат). Язык при этом служит для давления на личность

посредством включения в социальную микрогруппу или исключения из нее.

В «Лондонстане» содержатся многочисленные аллюзии на культурные парадигмы XXI века и прослеживается попытка создать «новомодную» молодежную идиому, что позволяет сказать, что это современный роман; вместе с тем в нем много элементов, которые позволяют отнести его и к жанру классического романа воспитания. Главный герой Джас предстает кем-то вроде социального изгоя – над ним издеваются в школе, и, похоже, большую часть детства он страдал от мучительного дефекта речи. Его последовательно «усыновляют» люди под предлогом помощи: сначала школьный учитель мистер Эшвуд, затем уличный хулиган Харджит и его компания, а затем выпускник Кембриджа, а на деле обыкновенный мошенник Санджай. Каждый из этих героев, в свою очередь, сильно влияет на Джаса, поскольку он изо всех сил пытается найти свое место в обществе.

В заключительных сценах романа Джаса предает Санджай, с ним рвет отношения и угрожает ему Харджит и его товарищи. Герой понимает, что и Самира, девушка, в которую он влюблен, не испытывает к нему симпатии, и это заставляет его прозреть и увидеть, что на самом деле он не нужен никому из тех, кто использовал его или пытался навязать ему чуждую роль. Читатель остается с ощущением, что Джас найдет и примет свою истинную личность как молодой британец в современном мультикультурном Лондоне.

Если бы повествование в романе «Лондонстан» завершилось таким образом, его можно было бы сравнить с «Брик Лейн» Моника Али, другим мультикультурным романом соотечественницы Малкани, в котором оптимистичный финал показывает героиню, нашедшую примирение со своим внутренним «Я» в полиэтническом Лондоне. Однако все предшествующее повествование подводит к совершенно неожиданному финалу, когда читательские ожидания оказываются полностью обманутыми. Это становится ясно только на последних страницах романа, когда мы неожиданно узнаем, что Джас на самом деле не «бразилат», а коренной белый британец. И такой финал выводит «Лондонстан» на новый проблемный уровень, а именно: процесс гибридизации и превращения личности в мультикультурную затрагивает не только «пришлых», но и коренных британцев, что позволяет говорить о повсеместном распространении этого феномена, который может так или иначе повлиять на каждого.

## **ГЕРОЙ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА И СУБАЛТЕРН В РОМАНЕ А. АДИГИ «БЕЛЫЙ ТИГР»**

Аравинд Адига – современный писатель индийского происхождения, лауреат Букеровской премии (2008). «Белый тигр» является своеобразным примером стилевого синкретизма: он является и романом-воспитания, и плутовским романом, а также из-за формы относится к эпистолярному жанру.

Подобное разнообразие, естественное для современной индийской прозы, становится проблемой для исследователя. Зарубежные филологи, заинтересованные успехом молодого литератора, стараются в первую очередь типизировать героя его произведений.

Так, исследователи Сахена Налини, Али Чандад и Мартин Свенссон по различным критериям относят героев Аравинда Адиги к экзистенциальным героям, а также приписывают его к направлению экзистенциальной литературы.

Анализируя роман «Белый тигр», Мартин Свенссон акцентирует внимание на «пограничном состоянии главного героя» Балрама перед лицом опасности [Svensson M. Postcolonial literature in Swedish EFL Teaching – A Didactic Consideration of Teaching Postcolonial Literary Concepts with Examples from Arvind Adiga's *The White Tiger*/ Svensson M. – Jon Hkoping's University School of Education and communication – 2020 – p. 10]. Но важно подчеркнуть, что герой Адиги скорее рассматривает себя частью мифологического полотна, ассоциируя свою «новую жизнь» с редким рождением раз в сто лет белого тигра.

Исследователи указывают на «проблему свободы», которая является важной для экзистенциализма [Saxena N. From Rags to Riches : An Existentialist Journey of Balram Halwai in Aravind Adiga's *The White Tiger* / Sahena N. – Vol 18 (7) – Language in India – 2018 – p. 145]. Различные трактовки данного термина представителями философского течения колеблются от «свободы смерти» по М. Хайдеггеру до свободы собственной позиции по Сартру.

Однако основой конфликта в произведениях постколониального типа выделяют проблему исторической памяти. В литературоведческом понимании, субалтерн-герой делает предметом рефлексии историческую память. Л. Хор поднимает вопрос об этической стороне такого героя, оправдывающего убийство посредством «общей истории целого ряда постколониальных стран» [Khor L. Magazine of John's Hopkins University Can the Subaltern Right Wrongs?: Human Rights and

Development in Aravind Adiga's *The White Tiger* / – Vol 29 (1) – South Central Review – 2012 – p. 47].

В своей статье «India through western lens» Сундхар Сингх ставит вопрос автономности литературной критики относительно индийских авторов, критики, основанной на внутрикультурных процессах страны, а не на «закрепившихся в европейском литературоведении терминах» [Singh S. India through western lens / Singh S. – №2 – Review of research – 2017 – p. 8].

Актуализированная многими учеными, обозначенными выше, проблема восприятия восточной культуры сквозь европейские литературоведческие термины дает возможность разрешить ее при использовании термина «субалтерн-герой» по отношению к героям Аравинда Адиги в дальнейших исследованиях его творчества.

*Н.С. Шалимова, канд. филол. наук (Красноярск)*

#### **ХАРАКТЕРНЫЙ ГЕРОЙ СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: СЛУЧАЙ Д. ТАРТТ**

Особенностью прозы Донны Тартт является повышенное внимание к деталям, глубокий подтекст, сложная жанровая специфика. Внутренней основой произведений становится сюжет становления, а типичный герой прозы Д. Тартт – подросток, вступающий в мир взрослых и ищущий свой путь.

Повествование в дебютном романе Д. Тартт «Тайная история» (1992) ведется от первого лица и разворачивается как воспоминание уже взрослого героя о самом главном для его становления событии: рассказчик обращается к детству, однако фокус его внимания сосредоточен на университетском периоде. Для романа характерна исповедальная интонация, насыщенность аллюзиями, интертекстуальная связь с античной трагедией, жанровый синтетизм, его поэтику обогащает экфрасис.

В романе «Маленький друг» (2002) в центре повествования путь девочки, её взросление: «ступени» становления Гарриет связаны с детективной составляющей – раскрытием обстоятельств гибели брата, однако на первый план выходит ее собственная история, рассказанная в контексте южной традиции американской литературы.

Рассказчику и главному герою «Щегла» Теодору Декеру в начале повествования 13 лет, его глубокий внутренний мир и необычайная пронизательность раскрываются благодаря диегетической наррации, ближе к финалу романа становится ясно, что он является его автором. С историей Тео сопряжены

традиционные для жанра романа воспитания мотивы сиротства, скитаний, утраты иллюзий, потери и обретения.

Героям Д. Тартт свойственна особая чувствительность, связанная с потерей родителей или равнодушием с их стороны, они проходят испытания, переживают инициацию. Для прозы писательницы характерно совмещение первичного рассказчика и иных повествовательных инстанций – это делает повествование нелинейным, когда совмещается прошлое, настоящее и будущее героя в различных проекциях самого себя. Рассмотренные произведения – части единого метатекста о взрослении, генетически связанного с традиционным романом воспитания и вписанного в традиции young adult литературы на уровне поэтики заглавия, мотивно-тематических комплексов, нарративного устройства, а также типа героя.

В романах реализуются инвариантные для творчества Д. Тартт модели: одиночество героя в собственной семье, ее неприятие (Ричард «Тайная история», Гарриет «Маленький друг») или утрата (Тео, «Щегол»), постижение мира через литературу (Ричард «Тайная история», Гарриет «Маленький друг») или живопись («Щегол»).

*Э.В. Щербакова, канд. филол. наук (Воронеж)*

### **НОВЫЕ ГЕРОИ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Я. ВИШНЕВСКОГО «ОДИНОЧЕСТВО В СЕТИ»)**

Процессы всеобщей цифровизации оказывают огромное и неизгладимое влияние на все сферы жизни человека. Одним из первых об этом заговорил Януш Вишневский – популярный во всем мире польский автор. Писатель показывает, каким образом меняются отношения между людьми и сами люди. Я. Вишневский выводит в центр произведения героев, типичных для своего времени, раскрывая особенности их жизни. В каждом из них читатель может узнать самого себя.

В центре романа Я. Вишневского «Одиночество в сети» оказываются два героя – он и она, связанные только одним – электронной сетью «ICQ», что в переводе с английского означает «Я ищу тебя». И герои действительно находят друг друга. Он – Якуб, учёный, потерявший возлюбленную и вместе с ней веру в новое возрождение и любовь. Она – остается безымянной, женщина, несчастная в браке, не реализовавшая себя в полной мере в этом мире.

Разговор с Якубом первой заводит героиню, которая хочет найти поддержку в лице далёкого человека, находящегося от неё в



тысячах километров, поддержку, которую она не находит рядом с собой. Герой, будучи умным и образованным человеком, заинтересовался непосредственностью героини и откликнулся на просьбу о таком необходимом общении. Таким образом завязывается переписка между героями, результатом которой становится сильное взаимное чувство – любовь.

Почему переписка в сети приводит именно к этому? Оба героя находятся в поиске чувства, которое бы вернуло их к жизни. Даже если этот поиск не является активным. Через виртуальное общение они получают шанс рассказать обо всех волнениях в их судьбах без колебаний и страхов. Писатель обозначает одну из особенностей общения в сети – некую исповедальность, глубокую искренность, которую могут высказать люди, находясь в тени анонимности. Общение в сети раскрывает души, что и видит читатель на страницах романа, героем которого мог бы сейчас стать каждый из нас. Переписка не только создает ощущение исповедальности, но и позволяет более четко формулировать свои мысли, тем более что человек, возвращаясь к написанному, может сделать новые выводы и проанализировать собственный внутренний мир.

Таким образом, новыми героями современной литературы становятся люди, которые смогли «приручить» новые технологии, люди образованные и равнодушные, которые могут решить собственные проблемы при помощи сети Интернет. И это же самое происходит в современной жизни.

## Алфавитный указатель

<b>Абрамов П.В.</b> Николаус Ленау в России: раскрытие поэтической индивидуальности в зеркале переводов	25
<b>Алборова А.С.</b> Выбор героя-интеллектуала в эпоху диктатуры в романе Антонио Табукки «Утверждает Перейра»	52
<b>Алдонина Н.Б.</b> А.В. Дружинин о жизни и творчестве Т. Чаттертона	4
<b>Ананьева С.В.</b> Литературные герои дневника путешествий Мухтара Ауэзова «Поездка в Америку»	139
<b>Ананьева С.В.</b> Мифологические образы, образы-метафоры в романах Аслана Жаксылыкова: эволюция, проекция	123
<b>Ананьева С.В.</b> Поэтика и герои степной сказки Дмитрия Снегина «Флами, или Очарованные собой»	53
<b>Анцыферова О.Ю.</b> Франческо дель Косса: художник и персонаж	86
<b>Арутюнова А.М.</b> Кризис идентичности героя как ответ на исторические потрясения (на материале романов В. Набокова и М. Эмиса)	5
<b>Архицова А.И.</b> Связь лоуренсовского героя с русским миром (на примере романов «Белый павлин», «Радуга», «Любовник леди Чаттерлей»)	7
<b>Бартош Н.Ю.</b> Образ Дон Кихота в русской книжной иллюстрации XX века	8
<b>Беликова Е.В.</b> «Верный отпечаток времени своего»: психологический портрет современника в романе Б. Констана «Адольф»	54
<b>Белоконь С.А.</b> Герои интеллектуального романа (на материале романа «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова)	141
<b>Бодрова В.А.</b> Образ реального и идеального дома как средство характеристики персонажей в романе Ж. Перека «Вещи»	142
<b>Божигитова М.С.</b> Полифункциональность пейзажа в повести О. Бокеева «Человек-олень» как средство раскрытия образа её главного героя	143
<b>Бондарь И.А.</b> Герои безвременья в романе Р. Менассе «Столица»	26
<b>Борисова Т.С.</b> Формирование образа святого в многокультурном и многоязычном пространстве: на материале агиографических текстов, посвященных Иоанну Русскому	9
<b>Бражук В.Н.</b> Тип «лишнего человека» в русской литературе и советском кино	55
<b>Булашова Н.М.</b> «На китайской ширме» У.С. Моэма – галерея национальных характеров	144
<b>Бурыгина Т.С.</b> «Особенности прототипов художественных произведений А.Дж. Кронина»	126
<b>Валова О.М.</b> Герой-денди как центр художественного пространства в творчестве О. Уайльда	145

<b>Варёшин Н.В.</b> Образ Тома Крика в одноименной экранизации романа «Земля воды» Г. Свифта в контексте литературного первоисточника	<b>162</b>
<b>Васильева Э.В.</b> Вампир в американской «темной» фантастике 1970-х–2010-х гг.: от антигероя к герою-любовнику	<b>163</b>
<b>Ващенко И.В.</b> Герои эпохи бидермейера в новеллистике П. Хейзе	<b>27</b>
<b>Владимирова Н.Г.</b> Трансгрессия образа Дон Кихота в романе Г. Грина «Монсеньор Кихот»	<b>104</b>
<b>Волкова А.Г.</b> Герой, посредник, автор: особенности субъектной организации средневековой мистической прозы	<b>146</b>
<b>Ганин В.Н.</b> Цветок как герой нашего времени (Луиза Глик «Дикий ирис»)	<b>160</b>
<b>Голуб О.В.</b> Новый тип героя в довоенном творчестве Ивлиана Во (на материале романа «Пригоршня праха»)	<b>67</b>
<b>Джумагалиева У.З.</b> Михаил Лермонтов как литературный персонаж романа-эссе В. Михайлова «Один меж небом и землей»	<b>11</b>
<b>Ерофеева Н.Е.</b> Место древнего рода в историческом хронотопе С. Оуэнсон	<b>147</b>
<b>Ерохина Ю.Е.</b> Герои романов Джейн Остин как воплощение духа викторианской эпохи	<b>69</b>
<b>Ефременкова М.Э.</b> Трансформация образа «холодной камелии» в творчестве Ф.М. Достоевского (произведения «Записки из подполья», «Бедные люди» и «Игрок»)	<b>106</b>
<b>Зейферт Е.И.</b> Человек в жанровом сознании Георга Тракля	<b>30</b>
<b>Зейферт Е.И., Беляков Д.А.</b> Новелла Т. Манна «Марио и волшебник» как воплощение духа эпохи: о природе «волшебства» Чиполлы	<b>28</b>
<b>Загороднева К.В.</b> Взрослые «книжки с картинками» и их литературный герой: к постановке проблемы	<b>127</b>
<b>Иванова Е.Р.</b> Интерпретация образа Улисса в романе Э. Шмитта «Улисс из Багдада»	<b>107</b>
<b>Илунина А.А.</b> Рецепция творчества и биографии «военных поэтов» в романе Пэт Баркер «Возрождение»	<b>87</b>
<b>Ильина О.Ю.</b> Историческая личность в оде Готтшеда	<b>31</b>
<b>Ишимбаева Г.Г.</b> Образ Фауста в американских комиксах	<b>108</b>
<b>Калиева А.К.</b> Герой современной казахской прозы: архетипическая память и культурные коды	<b>164</b>
<b>Камардина Ю.С.</b> Становление заглавного героя романа Ч. Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби»	<b>70</b>
<b>Каменщиков К.А.</b> Эволюция модернистского персонажа в творчестве Збигнева Херберта: Пан Когито и Дж. Альфред Пруфрок	<b>109</b>
<b>Кангашова М.А.</b> Коркут ата как культурный герой в произведениях казахского фольклора	<b>110</b>
<b>Киричук Е.В.</b> Эдип и Антигона как литературные архетипы в художественном мире А. Бошо	<b>111</b>

<b>Киселев П.А.</b> Философия традиционализма в творчестве У. Б. Йейтса	124
<b>Ковалева М.Ю.</b> Творчество Ф.М. Достоевского как источник образов русских женщин в романах Х. Уолпола	12
<b>Коваленко Е.В.</b> Исторические персонажи в романе Пэт Баркер «Возрождение»	88
<b>Колесникова Е.Д.</b> Ребенок как главный герой отечественной и зарубежной литературы XXI века	13
<b>Королева С.Б.</b> «Русский» герой Голсуорси: голос совести против духа эпохи	14
<b>Кочетова К.А.</b> Герои романа А. Перес-Реверте «Кожа для барабана, или Севильское причастие» как олицетворение эпохи: ономастический контекст	165
<b>Крашенинников А.Е., Нарбут Е.В.</b> Образ Каспара Хаузера: от песни до инсталляции	32
<b>Кудрявцева И.К.</b> Репрезентация истории и исторических личностей в романе Ч. Фрейзера «Варина»	90
<b>Кузьмин И.А.</b> Лоуренс Аравийский как один из лидеров Арабского восстания 1916–1918 гг. (на материале военных мемуаров Лоуренса Аравийского «Семь столпов мудрости»)	91
<b>Кульков А.Н.</b> Путь культурного героя фэнтези (на примере романа «Ночная стража» Т. Пратчетта)	167
<b>Кунаев Д.А.</b> Литературная эпоха первой половины XX века в истории казахско-русских литературных связей (на примере творчества Мухтара Ауэзова)	16
<b>Куприянова Е.С.</b> Исторические личности и персонажные аллюзии в романе Дж. Уинтерсон «Хозяйство света»	92
<b>Лаврентьев А.И.</b> Судьба интеллектуала в цифровую эпоху: главные герои в современном американском интернет-романе (на материале произведений Г. Штейнгарта «Супергрустная история любви», Т. Пинчона «Край навылет», Д. Эггерса «Сфера»)	168
<b>Липнягова С.Г.</b> Имена, лица, театр в романе Питера Акройда «Процесс Элизабет Кри»	169
<b>Литвиненко Н.А.</b> Феномен боваризма в романе Г. Флобера «Госпожа Бовари»	57
<b>Лунина И.Е.</b> Образ «новой женщины» в романе Дж. Лондона «Лунная долина»	71
<b>Минина В.Г.</b> Роботы и люди в романе К. Исигуро «Клара и солнце»	170
<b>Морозов А.Д.</b> Сильф как персонаж французской фривольной прозы 18 в. (на материале новелл Кребийона-младшего и Ж. Ф. Мармонтеля)	58
<b>Мустафина Д.А., Кувшинникова О.А.</b> Литературный герой как воплощение духа эпохи в рассказе Бахытжана Бектепова «Слезы Туранги»	59
<b>Мясникова А.А.</b> «Вечный» образ Адама в авторском мифе Теда Хьюза	113

<b>Нагорная Е.В.</b> Проблема двойничества в повести Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» и в романе Дж. Уинтерсон «Хозяйство света»	128
<b>Назарова Т.В.</b> Образ femme fatale в поэме А. Ч. Суинберна «Faustine»	72
<b>Найденова Р.Р.</b> Мифологические герои, исторические личности и персонажи мировой литературы в творчестве Маргарет Этвуд	114
<b>Насырова Д.Р.</b> Данте в творчестве Э.Э. Каммингса	93
<b>Никифорова А.А.</b> Трансформация готического персонажа как воплощение духа эпохи	73
<b>Никола М.И.</b> Женщины как авторы и героини в сочинениях духовной прозы европейского Средневековья	149
<b>Николич М.</b> Идентичность протагониста романа М. Павича «Пейзаж, нарисованный чаем» в контексте русской темы	18
<b>Нуралова С.Э.</b> От радикала к эгоисту: герои Мередита в русском прочтении «эпохи безвременья»	18
<b>Овчарова Е.Э.</b> К вопросу о рецепции романа И.-В. Гёте «Страдания юного Вертера» в повести М.В. Сушкова «Российский Вертер»	20
<b>Перевезенцева А.Ю.</b> «Ищите женщину»: образы Октавиана Августа и Ливии Друзиллы в романе Р. Грейвса «Я, Клавдий»	94
<b>Пинковский В.И.</b> Антуан Фонтане как один из типов романтической эпохи	60
<b>Писарев Л.В.</b> Чарлз Эдвард Стюарт как центральный образ шотландских песен XVIII–XIX века	95
<b>Подоляк С.М.</b> Герой эпохи модерна в романах К. Гамсуна	34
<b>Полужктова Т.А.</b> Фотограф-спиритуалист как воплощение духа Викторианской эпохи (на примере рассказа С. Беннета «Spirit Photograph»)	75
<b>Поляков О.Ю.</b> От поэтики Чувства к «риторике чувствительности»: сентиментальный герой в романе Г. Брука «Благородный простак»	77
<b>Полякова О.А.</b> Демифологизация образа Петра I в романе Э. Резерфорда «Русское»	21
<b>Попова А.В.</b> Образ Понтия Пилата в зарубежной литературе рубежа XIX–XX вв.	96
<b>Попова Ю.Н.</b> Литературный герой как воплощение духа эпохи в творчестве Д. Делилло	78
<b>Попова-Бондаренко И.А.</b> Дитя в контексте романа Т. Манна «Доктор Фаустус»	35
<b>Потанина Н.Л.</b> Психологическое знание как кодирующий принцип литературного текста	129
<b>Прозорова Н.И.</b> Город как литературный герой: Питер Акройд «Лондон. Биография»	151
<b>Проскурнин Б.М.</b> Огастэс Мельмотт – (анти)герой своего времени? Викторианский социум в романе Э. Троллопа «Как мы теперь живем»	79

<b>Прудис И.Г.</b> Репрезентация русской действительности в адаптациях «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского в зарубежных графических романах XXI века	<b>22</b>
<b>Пудова О.А.</b> Рецепция древнегреческого мифологического сюжета «Семеро против Фив» в романе Т. Л. Пикока «Усадьба Грилла»	<b>115</b>
<b>Редина О.Н.</b> Интеллектуалы английского модернизма	<b>80</b>
<b>Решетова А.А.</b> Тип смиренной жены в прозе Я.П. Полонского	<b>61</b>
<b>Родина Г.И.</b> Женские образы как воплощение «моральных противоречий» эпохи fin de siècle	<b>36</b>
<b>Рубан А.А.</b> Восстановление связей «герой – мир», «город – человек», «человек – дом» в романе Ж.П. Сартра «Тошнота»	<b>152</b>
<b>Сапегина Л.В.</b> Артистизм как стиль жизни в романе К. Маккензи «Зловещая улица»	<b>81</b>
<b>Сбанкулова Р.А.</b> Психологизм в творчестве Магжана Жумабаева	<b>131</b>
<b>Селитрина Т.Л.</b> Внутренний монолог как прием самопознания и самоутверждения личности в романе Г. Грина «Тихий американец»	<b>132</b>
<b>Сидорова О.Г.</b> Переводчик как литературный герой	<b>134</b>
<b>Склеинис Г.А.</b> Лирический герой: проблема реконструкции настроений эпохи (на примере лирики В.В. Крестовского)	<b>62</b>
<b>Смирнова Т.П.</b> Территория «серых камней»: неизвестные авторы и герои их литературных произведений	<b>37</b>
<b>Соколова Н.И.</b> Герои поэмы М. Арнольда «Сохраб и Рустам» в контексте викторианской эпохи	<b>83</b>
<b>Соловьева Е.Е.</b> Вирджиния Вулф как литературный герой	<b>98</b>
<b>Солонович А.О.</b> Взгляд бессмертного героя на искусство танца в романе «Цирцея» М. Миллер	<b>16</b>
<b>Сомова Е.В.</b> Образ императора Вителлия в романе Д.Д. Уайт-Мелвилла «Гладиаторы»	<b>99</b>
<b>Сорокина Г.А.</b> Комедия о войне «Лисистрата»: от Аристофана к XX веку	<b>117</b>
<b>Стрельцова Г.В.</b> Специфика образа главного героя в позднем немецком романтизме	<b>39</b>
<b>Сузанская Т.Н.</b> Проблема творческой личности в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»	<b>154</b>
<b>Теличко Т.Г.</b> Герой-буржуа в параметрах «имперского Лондона»: роман Э.М. Форстера «Говардс-Энд»	<b>156</b>
<b>Титова А.В.</b> Джон Рочестер как автор и герой собственных произведений	<b>157</b>
<b>Тихомирова К.П.</b> Борис Виан и джазовая проза	<b>64</b>
<b>Толкачев С.П.</b> Мультикультурный герой как ненадежный рассказчик (на материале романа Г. Малкани «Лондонстан»)	<b>171</b>
<b>Туршукова К.Н.</b> Образ Дени Дидро как героя-просветителя в романе М. Брэдбери «В Эрмитаж!»	<b>101</b>
<b>Удальцов И.С.</b> Квест и его герои: роман-эпопея Дж. Р. Р. Толкина «Властелин Колец» в зеркале рецензий У. Х. Одена	<b>135</b>
<b>Усенок Д.Д.</b> Код эпохи «fin de siècle» в эссеистике Андре Жида	<b>65</b>

<b>Ушакова А.Н.</b> Интерпретация образа Клиции от Овидия до Монтале	<b>118</b>
<b>Филиппова Т.В.</b> Герой экзистенциализма и субалтерн в романе А. Адиги «Белый тигр»	<b>174</b>
<b>Фомин С.М.</b> Мольер и классицизм: «быть с веком наравне...»	<b>66</b>
<b>Цветков Ю.Л.</b> Мимолётный герой Анатоля венского импрессионизма	<b>43</b>
<b>Цветкова М.В.</b> Ходячий сюжет о Ромео и Джульетте в интерпретации Бэза Лурмана	<b>120</b>
<b>Чавчанидзе Д.Л.</b> Герой и автор на исходе немецкого романтизма	<b>44</b>
<b>Черепенникова М.С.</b> Герои и авторы в контексте итальянской поэтической традиции: проблемы перевода и рецепции	<b>136</b>
<b>Чернова В.А.</b> Образ солдата в пьесе «Оружие и человек» Б. Шоу	<b>158</b>
<b>Чернова Ю.В.</b> Герои-лицемеры в рассказах Мюриэл Спарк «Близнецы» и «Темные очки»	<b>159</b>
<b>Чернявский И.Б.</b> Мистический герой йенского романтизма в творчестве Новалиса	<b>49</b>
<b>Чистякова Э.С.</b> Сал Парадайз как воплощение идеалов американского бунта 1950-х–1960-х годов (на материале романа Джека Керуака «В дороге»)	<b>84</b>
<b>Чуванова О.И.</b> Человек эпохи потребления в прозе А. Картер («Адские машины желания Доктора Хоффмана»)	<b>85</b>
<b>Шалимова Н.С.</b> Характерный герой современной американской литературы: случай Д. Тартт	<b>175</b>
<b>Шевченко О.А.</b> Историческая личность как художественный образ в повести Мишеля Турнье «Жиль и Жанна»	<b>102</b>
<b>Шиляева А.И.</b> Образ Петра I в поэме А. Хилла «Северная звезда»	<b>103</b>
<b>Шипилова Н.В.</b> Герой «в свободном падении»: интерпретация «Короля Лира» в романе М. Этвуд «Кошачий глаз»	<b>119</b>
<b>Шипилова Т.Е.</b> Проблема повторного брака в романе Энн Бронте «Незнакомка из Уальдфелл-Холла»	<b>137</b>
<b>Щемелева Е.Б.</b> Мифологический концепт в литературно-историческом дискурсе: миф о Хароне в интерпретации Р.Д. Харриса и Д. Дюморье	<b>122</b>
<b>Щербакова Э.В.</b> Новые герои современной литературы (на примере романа Я. Вишневского «Одиночество в сети»)	<b>176</b>
<b>Шукина В.А.</b> Образ И.А. Бунина в интерпретации Пьера-Луи Ганьона	<b>24</b>
<b>Юрьев А.А.</b> Ибсеновский Бранд как герой эпохи Киркегора	<b>50</b>

Тираж 150 экз. Заказ № 108409.

Отпечатано в типографии «OneBook.ru»  
ООО «Сам Полиграфист»  
129090 г. Москва, Протопоповский пер., 6  
[www.onebook.ru](http://www.onebook.ru)