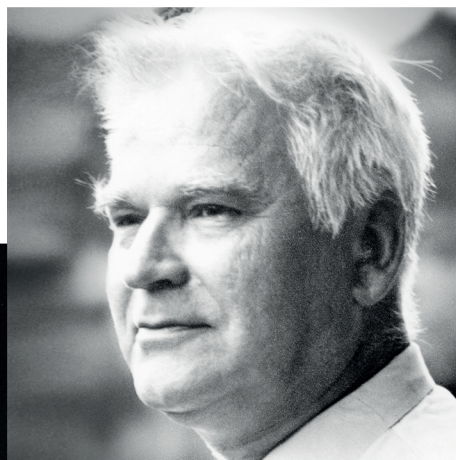


# ТЕЗАУРУС

## И ЛИЧНОСТЬ УЧЕНОГО

К 115-летию  
Бориса Ивановича  
ПУРИШЕВА



К 70-летию  
Владимира Андреевича  
ЛУКОВА

Материалы Международной научной конференции

**XXX ПУРИШЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования

**«МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**



**ТЕЗАУРУС И ЛИЧНОСТЬ УЧЕНОГО**

К 115-летию Бориса Ивановича Пуришева

К 70-летию Владимира Андреевича Лукова

**Материалы Международной научной конференции  
XXX ПУРИШЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

11–13 апреля 2018 года

**Москва, 2018**

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

**XXX ПУРИШЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ.** «Тезаурус и личность ученого» /  
Отв. ред. М. А. Дремов. МПГУ, 2018.

*Редколлегия:*

к.ф.н. Анохина А.В., д.ф.н. Ганин В.Н.,  
к.ф.н. Дремов М.А., к.ф.н. Кузнецова А.И.,  
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., д.ф.н. Черноземова Е.Н.

**ISBN 978-5-00077-713-8**

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

## **И. В. Гёте и автобиографический канон: традиция и трансформация**

Появление «Поэзии и правды» И. В. Гёте как явления автобиографической прозы немецкого Просвещения отчётливо обозначило проблему индивидуальной и коллективной памяти в контексте всемирной литературы, проблему, столь актуальную и в XXI веке. В жанровом смысле автобиография поэта, несмотря на свою хронологичность и художественную неоднородность, обеспечила возникновение и закрепление некоего *автобиографического канона*, который просуществовал в прозе немецкоязычных стран почти двести лет. Отталкиваясь от биографий современников (Руссо, Бомарше, Юнг-Штиллинга, К. Ф. Морица), Гёте рассматривал себя и своё творчество не только символически (об этом – в письмах к Шарлотте фон Штейн), не только *sub specie aeternitatis*, но и в контексте собранных их самим воспоминаний и свидетельств современников о самом себе. Поэт тщательно собирал, а порою изымал у своих друзей переписку, фрагменты воспоминаний, редактируя и оформляя их в русле совершенно нового для его времени автомифа.

Временные, пространственные, событийные привязки делали текст «Поэзии и правды» полиморфным, многоплановым, что позволяло поэту наряду с документальными свидетельствами добавлять символические эпизоды, которые позднее обеспечивали широкое поле деятельности для интерпретаторов его творчества: эпизод с битьём глиняной посуды (проанализированный впоследствии З. Фрейдом), эпизод со встречей двойника (перед прощанием с Фредерикой Брион). Так в контекст повествования включались излюбленные категории философии и жизни позднего Гёте: Даймон («демоническое» в личности) и Тюхе (случай).

Элементы саморефлексии создавали в свою очередь фон объективного и критического восприятия как собственной жизни, так и контекста описываемой эпохи.

В аспекте дальнейшей трансформации автобиографического канона, заложенного Гёте, наиболее интересно проследить его воздействие на двух крупнейших писателей XX века – Томаса Манна и Гюнтера Грасса, у которых элементы самоцитирования, автокомментария, самомифологизации достигают значительной роли в плане художественного и структурного оформления текста. Манн не только создаёт повести и новеллы об истории возникновения своих произведений, но и пишет собственную краткую биографию в русле поэтологической традиции «Поэзии и правды», а в романе «Лотта в Веймаре» писатель прибегает к сознательному «маскараду», искусно тасуя в Седьмой главе дневниковые записи Гёте и собственные мысли о судьбах Германии.

Наконец, в двух своих последних крупных романах «Луковица памяти» (2008) и «Слова Гриммов» (2015) Гюнтер Грасс продемонстрировал крушение автобиографического канона, его недолговечность, предупредив читателя (и писателя) об опасности «переформатирования» коллективной памяти, её неизбежной вариативности и непостоянстве, доказав, по сути, что любая современная автобиография – это подвижный, изменяющийся метатекст, в котором прошлое продолжается сегодня.

*Л.С. Артемьева,  
канд. филол. наук (Нижний Новгород)*

### **Шекспировская цитата как межкультурный посредник: «Три сестры» А.П. Чехова в переводе Б. Андриуса**

Одной из черт поэтики драматургии А.П. Чехова является использование аллюзий, цитат и реминисценций,

организующих структуру его пьес. Анализ функционирования этих элементов позволяет проследить способы развертывания подтекста, мотивацию внутреннего конфликта. Сюжетное движение в пьесе «Три сестры» (1900) выстроено на узнаваемых отсылках к трагедии У. Шекспира «Макбет» (стук в ворота, несмываемое с рук пятно, Леди Макбет со свечой). Таким образом маркируются фабульные элементы сюжета трагедии Шекспира, организующие подтекст: ожидаемое сестрами завтра не наступает.

Эта особенность структуры драматургии Чехова всегда ставила перед переводчиками сложную задачу: стремясь сохранить русский и «чеховский» колорит, каждый из них по-своему выстраивал стратегию перевода. Среди существующих переводов «Трех сестер» на английский язык (Джерард Леджер (1998), Sarah Ruhl (2011), Николас Биллон (2007) и др.) наибольший интерес представляет перевод-адаптация Бенедикта Андрюса (2012), выполненный с опорой на подстрочник Хэлен Раппопорт. Отступая от традиционной стратегии переводов Чехова, в которых всегда преобладало стремление сохранить ритмический рисунок реплик персонажей и их национальный колорит, переводчик осовременивает пьесу не только в плане языка. Он заменяет цитаты из произведений русской классики на более понятные современному английскому зрителю: теперь вместо А.С. Пушкина герои напевают строчки из песен Д. Боуи и Л. Коэна. Как показал проведенный нами анализ, Андрюс основывает свою стратегию перевода на введении в пьесу цитаты из «Гамлета» («The rest is silence»), что наряду с другими отсылками к «Макбету» и «Ричарду III» («Полжизни за стакан чаю» – «My kingdom for a cup of tea») указывает на актуальность «гамлетовского» мотива выбора для современной англоязычной культуры, расширяет подтекст оригинальной пьесы, усложняя ее структуру и порождая новые смыслы.

**К.В. Банников,**  
*аспирант (Нижний Новгород)*

### **Доминик Мийе-Жерар: преображенная филология**

Доминик Мийе-Жерар (1954 г.р.), филолог, профессор французской литературы Университета Сорбонна – IV, автор фундаментальных исследований (15 монографий), статей (числом 232, на разных европейских языках), переводов и комментариев к академическим изданиям (13 изданий), посвященных истории и поэтике французской литературы. Сфера ее научных интересов – компаративистика, герменевтика и католическая традиция в европейской литературе и культуре. Этому способствовало образование: факультет классической филологии и факультет английского языка и литературы Высшей Нормальной Школы (ENS). Первый труд – фундаментальное «Душа и Мудрость. О сравнительной поэтике клоделевской экзегезы» («Anima et la Sagesse. Pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne») (1990) – написан в традициях исторической поэтики и компаративной школы выдающегося филолога Пьера Брюнеля, чьей ученицей является Д. Мийе-Жерар. Монография стала научным событием, а со временем обязательным источником для всех исследователей творчества Клоделя (1868-1955). Уже в этом труде определен тезаурус и методологическое поле работ филолога, в которых полнота герменевтического круга последовательно сопряжена с современными лингвистическими, социологическими и историческими теориями, что определяет движение исследования к объективному толкованию множественности смыслов произведений словесности.

Творчество Клоделя, Бернаноса, Мориака, Гюисманса, Бодлера, Барбе д'Оревильи, Сюареса, Блуа вписано в диалог с традицией Священного Писания, трудов Отцов Церкви, средневековых экзегетов, религиозных философов XIX-XX вв.,

современных теологов. Особое место в обширной сфере научных интересов французского филолога с самого начала занимала и занимает «Святая Русь», Россия, русская культура, что отражено в компаративных главах фундаментальных исследований о П. Клоделе, в статьях о А.С. Пушкине, Вл.С. Соловьеве, Вяч.И. Иванове, М.А. Волошине, В.В. Вейдле и в многочисленных докладах по всему миру.

Сочетание сакрального и профанного в методологии Д. Мийе-Жерар создает преображенную, гуманитарную картину мира, показывает свет и созидательность филологии как инструмента познания.

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

### **Жизнетворческий текст Оскара Уайльда**

Жизнетворчество как мифотворчество – основной принцип поведенческой концепции модерна, переводящей жизненный текст из профанной сферы в сакрально-эстетическую, где все факты биографии обретают статус слагаемых главной мифотемы эпохи. Это мифотема *священного брака* – жертвоприношение творца Великой богине (Искусству), дарующей способность к творчеству и требующей взамен его жизнь, гибель и возрождение в новом сакральном статусе. При этом индивидуальность творцов модерна подчеркивается существованием личностных мифологем. Пример тому – выстраивание литературных и биографических эпизодов в жизненном тексте Оскара Уайльда.

В письмах и дневниках Уайльда проступают механизмы превращения бытия в художественный текст, в трагически разыгрываемую мифотему, нашедшую отражение в его творчестве и жизни. Эпизоды этого жизненного текста кажутся абсурдными с точки зрения обыденного сознания, но обретают



смысл в контексте тангейзеровской мифотемы музыкальной драмы Вагнера. Уайльд считает, что подобно ее герою – поэту он должен отказаться от наслаждений чувственного мира Венеры, пройти инициацию (боль, тюрьму), дабы познать истинное творчество и заключить новый союз с Венерой Небесной (из успешного литературного поденщика стать трагическим творцом). Мотив Тангейзера появляется в произведениях и письмах писателя. Дориан Грей, герой единственного романа Уайльда, слышит в увертюре к «Тангейзеру» (трактуемой как языческое плотское пленение духовного начала) трагедию собственной жизни. Через эту мифотему Уайльд рассматривает собственную жизнь (Рединг, изгнание, презрение, встреча с Папой незадолго до смерти, надежда на возвращение творческого дара – «мой посох стал расцветать») как миф, в котором отдельные детали биографического текста обретают статус слагаемых иератического Бытия. Утратив социальное равноправие и самоуверенность ремесленника, Уайльд обретает право на важнейшую категорию художественно-эстетического сознания XX в. – категорию *боли*.

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

### **Философский и интеллектуальный роман как проявления «интеллектуализма в литературе»**

Среди основных жанровых признаков философского романа исследователи традиционно выделяют особый предмет, сюжет, категории художественного времени и пространства.

Философский роман связан с реальностью, уже идеологически преломленной в определенную философскую систему взглядов. Писатель предлагает художественное изображение действительности, увиденное сквозь призму собственных взглядов. Конструктивным моментом этой

жанровой разновидности, определяющим структуру философского романа в его различных исторических формах (роман французского Просвещения, российская философская проза конца XIX столетия, роман эпохи экзистенциализма) является функция идеи в произведении. Идея становится главной его героиней: перипетии её становления и изображения в художественном тексте определяют особенности сюжетного повествования.

Логика философского романа – это не логика жизни, а логика ума, который философствует. Именно такой ум и является в произведении высшей бытийной инстанцией, исходным моментом создания художественного мира.

Проблемным на сегодня остается четкое разграничение философского и интеллектуального романа, что осложняется тем фактом, что оба они имеют своим истоком такое явление, как «интеллектуализм в литературе».

На наш взгляд, одним из возможных критериев разграничения является следующий: философский роман основывается на одной определенной философской концепции, которая в нем доказывается, оспаривается или опровергается, а интеллектуальный – является пространством одновременной репрезентации нескольких научных концепций, идей, взглядов, которые в нем одновременно сосуществуют.

Таким образом, можно говорить о том, что «интеллектуальная» составляющая является, безусловно, важной для каждой из этих жанровых разновидностей. Однако в философском романе она более однонаправленная, сконцентрированная на одной теории, в то время как в интеллектуальном романе проявляется разновекторность, неоднолинейность интеллектуальных интенций автора, которые одновременно направлены на широкий спектр проблем, создавая, таким образом, своеобразное «интеллектуальное поле», которое гораздо шире и сложнее по своей структурной и смысловой организации, чем «поле», создаваемое романом философским.

### **Автор и герой в романе Т. Манна «Волшебная гора»**

Изображение автономной многоступенчатой эволюции, претерпеваемой главным героем «Волшебной горы» Гансом Касторпом, повышает требования к нарративным технологиям и усложняет образ автора в романе. Соотношение повествовательных форм регулируется авторской вненаходимостью (М. М. Бахтин) – в ее временном, пространственном и смысловом аспектах.

Анализ категории временной вненаходимости показывает, что по ходу повествования автор неоднократно тематизирует эпическую дистанцию и даруемые ею нарративные преимущества. Однако непрерывное уплотнение времени по мере развития сюжета и дробление повествования на все более дискретные эпизоды несколько притупляют авторское чувство времени. Окончательная проблематизация его темпорального всеведения происходит в эпилоге романа. «Благородная ржавчина» претерита вытесняется ужасом становящегося «здесь и сейчас» презенса.

Если авторский временной кругозор обрамляет героя на протяжении большей части повествования, то пространственная точка зрения – прерогатива героя буквально с первых страниц романа. Иными словами, внешние проявления мира высокогорного санатория даются читателю посредством надежно «отражающего» сознания наблюдательного Ганса, а не через прямую регистрацию повествователем. Избыток пространственного видения, позволяющий автору описывать внешние реакции героя, обнаруживается лишь в тех случаях, когда дело касается аффектированных состояний Ганса.

Даруемая герою относительно самостоятельная позиция «отражателя» не делает его автоматически выразителем

смыслового целого. Продолжительность пребывания Ганса Касторпа в санатории «Бергхоф» обратно пропорциональна объему смыслового избытка видения автора. Его юмористически-ироничное отношение к герою трансформируется в возрастающее сочувствие, а затем и в уважение. По мере приближения к развязке смысловая дистанция аннулируется. В эпилоге растерянный автор не констатирует, а вопрошает; он не объективирует героя, но вживается в него.

Выявленный тип сюжетобразующих взаимоотношений автора и героя позволяет по-новому прочесть роман «Волшебная гора», традиционные воспитательные (*Bildung*) элементы которого переподчиняются новаторской эстетикой Т. Манна задачам востребованного XX веком жанра *романа становления*, поэтизирующего принципиально незавершенный процесс индивидуации личности (К. Г. Юнг).

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

### **Традиции романтизма в современной немецкой детской литературе**

Занимаясь исследованием современного немецкого детского романа, мы смогли установить некоторые постоянно повторяющиеся закономерности организации тестов детских произведений, относящихся к литературе эпохи романтизма. Таковыми являются следующие.

Для описания художественной действительности современные писатели актуализуют *приём контраста*, который обладает большой силой эмоционального и эстетического воздействия на читателя («контраст осознавался романтиками как соотнесение противоположных звеньев одной цепи, как единство противоположностей» —

Славгородская Л.В. Гофман и романтическая концепция природы. Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. – М.: Изд-во «Наука», 1982. – С. 194).

Приём контраста используют многие немецкие писатели. Так, Петер Хертлинг в романе «Костыль» противопоставляет философские категории *войны и мира*, оппозиции *военная жизнь – мирная жизнь*, *военное детство – мирное детство*. Он также использует мотивы, возвращающие нас в эпоху романтизма (мотив путешествия, мотив возвращения).

В романе «Костыль» два главных действующих лица – *ребёнок* (Томас) и *взрослый* (бывший солдат немецкого вермахта, ставший инвалидом, по прозвищу Костыль). Чтобы не травмировать детскую психику, инвалид войны, ходящий на костылях, представлен в романе в традиции смеховой культуры как кукла-марионетка или фокусник, обладающий магическими способностями и умеющий достать для ребёнка во время войны всё, что ему необходимо, а самое главное – разыскать и вернуть ребёнку маму, которую он потерял в пути, находясь в поезде с беженцами. («Он висел между двух костылей, как марионетка на слабых нитях».)

В романе «Костыль» наблюдается, по нашему мнению, *контраст* между содержанием произведения и художественными средствами, используемыми писателем для раскрытия психологически сложной для детей темы войны.

Для воспроизведения эмоционального настроения персонажа авторы детских романов активно обращаются к описанию картин природы, *пейзажу*.

Он может либо контрастировать с внутренним состоянием героя, либо совпадать с настроением героя. В романе П. Хертлинга картины природы совпадают с внутренним состоянием ребёнка, тоскующего по матери, дому, мирной жизни: «<...> небо там было жёлтым – печальное, враждебное небо. Грязные облака плыли так низко, что они почти задевали крыши домов».

**А.П. Бондарев,**  
доктор филол. наук (Москва)

### **Креативный потенциал читательского тезауруса**

Креативный потенциал автора-отправителя отличается от не менее креативного потенциала читателя-получателя.

Выстраивая прагматическое высказывание, автор вживается во внутреннюю диалектику изображаемого события (мифологического либо исторического) и привлекает адекватные приемы для его художественной объективации, которые спонтанно интегрируют «сказывающееся» произведение в традицию – наличную литературную систему.

Кодирующее авторское сюжетообразование декодируется читательской рецепцией. Один из постулатов философской герменевтики гласит: для истории идей важно не то, что написано в произведении, а то, что читатель способен из него извлечь. Технология рецепции актуализирует читательский *тезаурус*, наделяющий произведение такими наработанными культурой коннотациями, которые были скрыты от автора в не проявленном для него будущем. Поскольку все произведения классической литературы воссоздают вечно актуальную проблему человека, находящегося в перманентном конфликте между Сциллой нормативных этических требований и Харибдой деструктивных базовых потребностей, художественный образ накапливает в инварианте своего архетипа варианты его конкретно-исторических интерпретаций.

Очередное восприятие литературного произведения привлекает для его истолкования непрерывно расширяющийся контекст мировой культуры. Выявляемые читательской рецепцией функциональные корреляции обогащают текст новыми смыслами, объясняя загадку автономной жизни классического произведения «в веках», – таинственный феномен его спонтанного самоосуществления. В процессе

*вычитывания* из свернутого в архетипе художественного образа содержания и *вчитывания* в него интенциональной модели современного когнитивного сознания осуществляется надисторическое разворачивание смысла литературного произведения.

«Вычитывание» эксплицирует современные автору, но затуманенные прошлым культурно-исторические реалии.

«Вчитывание» имплицитно в произведение наработанные исторической культурой коннотации.

Мифологическое прошлое и историческое будущее встречаются в аналитико-синтетическом труде читательской рецепции. Литературное произведение нуждается в читателе не меньше, чем отправитель – в получателе.

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

### **Городское пространство времен нацистской Германии в персональных моделях Гюнтера Грасса и Мартина Зусака**

Теория персональных моделей художественной литературы братьев Луковых предполагает, в частности, исследование авторской картины мира во взаимосвязи с предшествующими, уже сложившимися в рамках литературного процесса. В этой связи представляет интерес анализ городского пространства в произведениях Г. Грасса (1927–2015) и в романе австралийского писателя М. Зусака (1975) «Похитительница книг» (2005) – писателей разных поколений.

Несмотря на различия в возрасте и эмпирическом опыте двух писателей, есть все основания говорить о сходстве в изображении городского пространства, которое в их персональных моделях выполняет функцию структурообразующего элемента и, соответственно, несет концептуальную нагрузку.

Данциг Грасса и вымышленный город Молькинг вблизи Мюнхена Зусака актуализированы в определенном времени и пространстве. Рядом с каждым из них – концлагерь, в каждом – следы еврейских погромов, школа, образование в которой сопряжено с насилием как неотъемлемой в то время частью процесса воспитания. Их гибель в огне закономерна: жители городов приняли у Грасса полностью, у Зусака в большинстве своем идеологию фашизма, уничтожившего в конце концов их города и разбросавшего уцелевших по всему миру.

Городское пространство у Грасса и Зусака противопоставлено пространству пригорода. Ключевым при его описании становится слово «тесный» (тесные дворы, дома, квартирки). Особое место в этом пространстве занимает подвал. Он для немцев во время войны становится убежищем, создавая иллюзию безопасности; для некоторых из них школьным классом для обучения чтению и письму; для евреев «тайником выживания», в котором в нацистской Германии им предназначено существовать в холоде и одиночестве.

Сходство в изображении писателями городского пространства можно объяснить схожестью личных воспоминаний Грасса и родителей Зусака, детство которых прошло в нацистской Германии. Вероятно, оно проистекает из того, что персональная картина мира складывается не только из набора собственных представлений писателя об окружающей действительности, но и из цитат, заимствованных им у предшественников, в том числе и у Грасса.

*Н.С. Бочкарева,  
доктор филол. наук (Пермь)*

### **Тезаурус литературоведа: преподавателя и исследователя (на материале работ Е.П. Ханжиной)**

Тезаурус вузовского преподавателя, помимо личных предпочтений ученого, зависит, во-первых, от учебных



дисциплин, которые за ним закреплены; во-вторых, от научной школы, к которой он принадлежит. Уже в ранней статье Е.П. Ханжиной «Своеобразие реализма в нравоописательном романе Ф. Берни “Эвелина”» (1980) соединились научная школа А.А. Бельского (проблемы отношений романтизма и реализма на рубеже XVIII-XIX вв.) и курс литературы эпохи Просвещения (включая английский роман), который читала в те годы Елена Павловна. Личный интерес к прозе писателей-женщин, к особенностям повествования и к жанровой поэтике во многом определил ее индивидуальный исследовательский подход, в частности, в статье «Жанровая полифония и диалог культур в романе А.С. Байетт “Обладание”» (1996), посвященной известному произведению современной английской писательницы.

В связи с особенной музыкальной чуткостью к поэтическому слову и под влиянием научной школы Ю.В. Ковалева сформировалось ядро тезауруса пермского ученого – романтическая поэзия США (монография 1998 г.), в частности, творчество У.К. Брайанта (учебное пособие 1987 г.). И здесь на первом месте проблемы жанра и стиля в поэтике романтизма (отдельные главы монографии посвящены сонету, балладе, пасторали, гимну в американской поэзии). Во введении романтическая поэзия США вписывается в контекст английского (и шире – европейского) романтизма. Большое внимание уделяется живописности, которая убедительно связывается с нативизмом и поэтикой пейзажа, и экфрасису, всегда привлекавшим исследователя (см. анализ диалога героев об изображении Нептуна в ранней статье о романе Фанни Берни). Кажущиеся противоположными категории памяти и воображения взаимодействуют в «поэтике воспоминаний», которая раскрывается на материале поэзии и прозы Дж. Г. Уиттьера. Последняя глава монографии посвящена «голосам» американских поэтов-женщин.

Многообразие читаемых лекционных курсов («История зарубежной литературы XX века», «История зарубежной

литературной критики» и др.) обусловило расширение тезауруса преподавателя-исследователя, внимание к теории и практике постмодернизма. Впрочем, уже в начале 80-х гг. прошлого века Елена Павловна по личной инициативе знакомила студентов с новинками иностранной литературы. Структуре повествования в книге американского писателя Викрама Сета «Золотые ворота» посвящена статья 1997 г., в которой анализируются элементы жанровой поэтики «романа в стихах» и убедительно демонстрируется «современность» хрестоматийного произведения А.С. Пушкина «Евгений Онегин», его многоголосие (полифоничность, интертекстуальность), авторская рефлексия («акцентирование акта авторства»), тонкая ирония и самоирония.

**И.И. Бурова,**  
*доктор филол. наук (Санкт-Петербург)*

### **Концепт «Аркадия» в поэзии Эдмунда Спенсера**

Ренессансное представление об Аркадии пришло в Англию благодаря переводческой деятельности Б. Янга и творчеству Ф. Сидни. Избрав Вергилия в качестве модели творческого развития и начав свою карьеру «нового поэта» с обращения к пасторальной поэзии, уже в январской эклоге «Пастушеского календаря» (1579) Э. Спенсер поместил своих поэтов-пастухов в относительно суровые погодные условия английского января, тем самым приблизив условную книжную Аркадию к английской реальности.

«Вергилиев канон» творчества, на который ориентировался Спенсер, предполагал движение от эклог и эпиллиев к созданию героической поэмы на тему национальной истории. Однако и в процессе работы над «Королевой фей» поэт не отрекся от милой его сердцу пасторальной поэзии: главный персонаж «Пастушеского

календаря» появляется и в «Королеве фей» и выходит на первый план в поэме «Возвращение Колина Клаута» (1595), где его устами дается характеристика двух сосуществующих Аркадий.

Если в ранних эклогах Спенсера Аркадии были приданы черты правдоподобия, то в «Возвращении Колина Клаута» оба ее варианта описываются более условно, что отражает процесс постижения поэтом пришедшего в Англию извне образа страны пастухов. На первый взгляд, «натурализация» пасторали в этой поэме кажется еще более последовательной благодаря упоминаниям узнаваемых деталей местного ландшафта (ирландские холмы и реки, морское побережье Англии). Однако при этом население обеих Аркадий представляет собой идиллические сообщества, почти полностью оторванные от реальности и в этом смысле более приближенные к Аркадиям Саннадзаро и Монтемайора. Сопоставительный анализ трех Аркадий Спенсера позволяет осмыслить процесс адаптации и интериоризации концепта «Аркадия» в его творчестве.

*Т.С. Бурыгина,  
аспирант (Красноярск)*

### **Автобиографизм творчества Арчибальда Джозефа Кронина**

Творческий путь шотландского писателя-реалиста XX века, доктора медицины А. Дж. Кронина (19 июля 1896 – 6 января 1981) длился почти полвека. Произведения, созданные в ранний период творчества писателя (30-е годы XX века) отличались особо острой социальной тематикой. Средний период (40-е годы) характеризовался обращением к бытовой тематике, иногда с уклоном в религию. В зрелом периоде творчества Кронина (с 50-х годов) религиозная тематика подчас выходит на первый план.

Автобиографизм проявляется в использовании автором собственного жизненного опыта, мировоззрения при создании любых произведений, включая автобиографию, которую можно считать своеобразным концентратом автобиографизма.

Творчество Кронина носит явный отпечаток врачебной деятельности писателя; в произведениях с профессиональной точностью и знанием дела описаны течения заболеваний, медицинские манипуляции, профессиональные проблемы (как собственно медицинские, так и деонтологические).

Факты личной биографии Кронина (детство в межконфессиональной семье, потеря отца, преодоление семьей материальных трудностей, стремление юноши добиться стипендии для обучения в университете, получить образование и обрести материальное благополучие) легли в основу большинства его произведений. Повторяющиеся сюжетные линии и образы свидетельствуют об особой важности для Кронина автобиографических фактов, введенных в ткань повествования.

Религиозно-этические взгляды писателя (триада «гуманизм, экуменизм и пацифизм») определили нравственный посыл его творчества. Все его произведения повествуют об извечном противостоянии доброго и злого начал как во внешнем мире, так и внутри человека. Одним из самых интересных образов, созданных пером Кронина, является католический священник Фрэнсис Чисхолм, главный герой романа «Ключи от Царства». В этом романе полнее всего отразились религиозно-этические взгляды писателя, а в Чисхолме нашел воплощение авторский идеал положительного героя.

А. Дж. Кронина можно с полным правом назвать христианским писателем, каковым он и сам себя считал, посвятив свою жизнь популяризации христианских духовных ценностей.

**Отражение «картины мира» О. Уайльда  
в «Кентервильском привидении»**

В современном литературоведении активно переосмысливается вопрос о жанровой природе уайльдовских произведений. Значительный интерес представляет сборник «“Преступление лорда Артура Сэвила” и другие рассказы» (1891), куда входит и изданный ранее текст «Кентервильского привидения» (1887). В «Кентервильском привидении» Уайльд «препарирует схему» готической повести, демистифицирует столкновение с «готическим» (Л. Драйден, А. Аствацатуров), о травестии готической повести говорят О. Анцыферова и О. Листопадова, пародийный характер уайльдовского текста отмечает А. Подкопаева.

В трактате «Критик как художник» писатель высказывает свой взгляд на оценку произведений искусства и заявляет, что подлинным критиком может быть только художник. В своём литературном творчестве Уайльд выступал как творец, самым своим искусством показывая образец соединения популярной схемы готической повести и философского осмысления действительности, представляя глубину возможностей жанровой формы.

Как и в других произведениях, в «Кентервильском привидении» Уайльд показывает актуальные проблемы современной ему действительности. Здесь он начинает широкое осмысление «американской темы», которая появляется в его письмах и художественных произведениях после лекционного турне (1882). Уайльд поднимает вопрос о всё усиливающемся влиянии американской культуры на европейскую, о необходимости (при всех различиях и неприятии) находить точки соприкосновения.

В «Кентервильском привидении» Уайльд выводит и свои эстетико-философские воззрения, пишет о власти иррационального, о первостепенном значении искусства и любви, способных решить вопросы, неподвластные рассудку.

*Н.В. Варёшин,  
аспирант (Москва)*

### **Жанровая структура романа Г. Свифта «Земля воды»**

В докладе исследуется композиция романа Г. Свифта «Земля воды» в свете его жанровой структуры. Рассматриваются жизненные ситуации, описанные в произведении и приобретенные в процессе воплощения жанровую объективацию.

События романа разворачиваются в двух временных пластах, прошлом (1943 г.) и настоящем (1980), а внешнее построение реализовано в форме уроков, на которых учитель Том Крик рассказывает о своей жизни. В сознании рефлексующего учителя выстраивается, а затем обретает форму монолога его личная история. В романе содержатся элементы разных жанров: семейной саги (описание приезда предков рассказчика в Фены и дальнейшей деятельности Аткинсонов), готического романа (рассказ о преступных взаимоотношениях Эрнеста с дочерью Хелен), психологического романа (зарождение чувств Тома к Мэри Мэткаф), детективного романа (убийство Фредди Парра), романа воспитания (повествование о взрослении Тома). Свифт синтезирует эти различные элементы в художественном целом своего романа. Цель, которую преследует автор-постмодернист, – показать процесс личностного становления Тома: от наивного подростка к профессиональному историку. На эволюцию персонажа влияет несколько факторов: жизнь в Фенах, любовь к Мэри, преступление Дика и его

самоубийство; аборт Мэри, дальнейшая семейная жизнь с Томом и похищение ею младенца в зрелом возрасте (1980 год). Все эти события имеют различный характер, следовательно, для каждого из них требуется индивидуальная жанровая объективация. Именно благодаря им осуществляется эволюция рассказчика к учёному, который «вписывает» себя в историю. Он проецирует события, развернувшиеся на его родине, на всемирную историю (в контексте романа – на Французскую революцию). Прежде исследователи, анализируя «Землю воды», фокусировались на всех перечисленных выше жанрах, кроме детективного. Задача автора данного доклада – попытаться показать, как Том Крик становится «следователем своей жизни».

*А.А. Видершпан,  
аспирант (Омск)*

### **Орфический лик бога в поэтическом сборнике «Часослов» Р. М. Рильке**

Роберт Музиль в речи на смерть Рильке сказал: «Он был, в известном смысле, самым религиозным поэтом после Новалиса, однако я не уверен, была ли у него вообще какая-либо религия. Он обладал иным зрением». Бог «Часослова», с которым ведёт бесконечный диалог лирический герой, ускользает от пристального взгляда, не позволяя интерпретировать содержание с позиции православной или католической теологии. Это книга *поиска* бога во всех возможных его атрибутах, воззвание человека к сверхъестественному разуму в отчаянии от осознания своей отделённости и конечности. По словам самого поэта, «так можно сочинять без начала и без конца целую вечность», потому что заданные вопросы не имеют ответа. Поиск

обоснования жизни всегда устремлѐн сквозь время и пространство.

«Часослов» – книга-песнь, где слово и музыка происходят из единого аполлонического источника и являются отражением друг друга. Акцент Рильке на объединении всех стихотворений сборника в одно целое – отблеск орфической идеи единого во множественном, воплощение божественной искры растерзанного дионисийского тела в каждом предмете и явлении. Бог орфиков становится в «Часослове» центром поэтической вселенной, в которой монах творит свои стихи-молитвы. Лирический герой сборника вовлечѐн в искусство на его наивысшем, духовном уровне: он одновременно и монах-писец, и монах-певчий, и монах-иконописец. Он ищет бога посредством искусства, так как лишь оно даёт спасительную возможность диалога человека и божества. Творчество в «Часослове» осмысливается как динамический созидающий процесс, в котором человек, в поисках бога, творит сам себя. Слово, песня, изображение имеют трансцендентный характер божественного дара, а значит, не подчиняются закону смерти. Поэзия делает поэта бессмертным, лишая его как индивидуального бытия, ограниченного чисто человеческим, так и индивидуальной смерти. Вслед за древнегреческими орфиками, поэт трансформирует себя катарсической силой слова, превращаясь в результате в бесплотный и вечный звук. Как дерево растѐт из темноты почвы, из маленького семени всё выше и выше, так человек посредством стихов-молитв прорастает из глубины земного существования наверх, в сияющее пространство аполлонического духа. «Часослов», таким образом, является духовным путеводителем по «священной дороге орфизма» – он указывает путь, с помощью которого любой смертный может слиться с богом в идеальной и вечной симфонии космоса.



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

**Аксиологическая функция цвета  
в романе А. С. Байетт «Морфо Евгения»**

Аксиология в романе А. С. Байетт «Морфо Евгения» создается с помощью выразительных возможностей пиктуропоэтики и традиционно-романтической, сказочной поэтологии, включающей ономастику: бабочка Морфо Евгения, идентифицированная с именем героини, означает «прекрасная», «изысканной формы». С усложненной семантикой белого цвета связано изменение оценки героини, закрепленной в фамилии ее рода: Alabaster (алебастр, гипс). Романтически возвышенное отношение к Евгении подчеркнуто включением фрагмента из стихотворения Бена Джонсона «о лилей белизне, не тронутых рукою» [Байетт Антония С. Ангелы и насекомые. М.: Изд-во Независимая газета, 2000. – С. 26]. Однако мимолетная, незначительная деталь содержит намек на сладострастие Евгении, которая «розовым языком облизывает пухлые губы» [там же, с. 42]. В последующей сцене в оранжерее идиллическая картина разрушается законом биологического притяжения: самцы сатурналии, «стрекоча, облепили ей (Евгении – Н.Г.) лицо, <...> целое облако самцов рвалось к оцепенелой самке» [там же, с. 83]. Амбивалентность аксиологической семантики определена как положительными коннотациями белого цвета, так и его аксидентностью (бесцветностью, которая становится родовым знаком Алабастров). Смена аксиологии, намеченная в сцене свадьбы (восковая бледность Евгении, бледные губы, бесцветные щеки), отсрочена до кульминационного момента в коллизии романа. Ожидаемая идиллия сказочного конца отменена знаком вопроса: «Жил ли он долго и счастливо?» [там же, с. 104] Одиночество и мучительная мысль об утрате призвания и цели существования, сознание, что в браке с Евгенией

Вильям Адамсон превратился в «телесного раба», усиливается идентификацией Евгении с царицей материнского муравейника, напоминающей «толстые, глянцевиные яйцекладущие машины» [там же, с. 150]. Происходит и смена мифологического кода: Афродита из пены морской, с которой Вильям сравнивал Евгению, уступает место Венере Подгорной в муравьином мире, истинная природа которой – «репродуктивная функция, последствие слепого буйства страстей» [там же, с. 150]. Ключевое понятие метаморфизма приводит читателя к осознанию относительности истины, абсолютизации которой в предшествующие столетия современный век противопоставил точку зрения.

*А.Г. Волкова,  
канд. филол. наук (Калуга)*

### **Религиозная картина мира в поэзии: Я и Другой в лирике Томаса Мёртона**

Картина мира, согласно тезаурусному подходу, – это модель действительности, «система культурных констант тезауруса» (Вал. А. Луков, Вл. А. Луков). Картина мира может выражаться в поэзии многообразными языковыми средствами: как через лексику (частотность употребления тех или иных слов, например), так и через синтаксис (фиксированный или нефиксированный порядок слов). Одним из более сложных способов выражения уже на уровне текста является субъектная организация текста, то есть такая композиция текста, в которой взаимодействуют различные субъекты видения, различные сознания.

Творчество монаха, писателя, поэта Томаса Мёртона (1915–1968) остается лакуной в отечественной науке: и в филологии, и в истории религиозной философии. На русском языке вышли его прозаические духовные размышления, а также несколько переводов стихотворений Мёртона.

Субъектная организация, лексические и синтаксические особенности поэзии Мёртона таковы, что через их интерпретацию можно подойти к интерпретации оппозиции «Я – Другой» в религиозной поэзии и религиозной картине мира. Эта оппозиция у Мёртона в различных стихотворениях трактуется по-разному: и как противопоставление-противостояние, и как диалог, и как два независимых, параллельных голоса. Это представляется возможным показать на примере некоторых стихотворных текстов.

Так, например, в двух последних строфах стихотворения «Аббатство траппистов: утренняя» (“The Trappist Abbey: Matins”) происходит переход от простого созерцания природы, субъектом которого, по-видимому, является сам автор (автор сливается с лирическим субъектом), к обращению внутрь себя. В этом обращении автор (= лирический субъект) как бы дистанцируется от самого себя, употребляя обращение к собственной душе: *my soul, my sister* (моя душа, моя сестра).

В стихотворении «Дом Каиафы» (The House of Caiphas) происходит соединение Я и Другого, но в особой форме – через поэтический пересказ новозаветного текста. Первая строфа рисует то, что видит некий сторонний наблюдатель (другой, или чужой, тот, кто наблюдает со стороны). Но далее описание внешнего переходит в описание внутреннего – того, каким образом всё происходящее является сознанию – то ли Петра, то ли самого автора, не вполне ясно. Однако четко видно, что голос Другого здесь уже становится голосом Я.

В одном из стихотворений Мёртон и вовсе говорит от лица апостола Павла («Святой Павел», “St. Paul”), однако в конце стихотворения голос Другого – апостола, сознание которого все же не может быть полностью имманентным сознанию автора, – сливается и перекрывается голосом Я, то есть лирического субъекта, максимально близкого автору.

Оппозиция «Я – Другой» в религиозной поэзии Томаса Мёртона формирует некое семантическое поле, являющееся результатом познания и осмысления окружающего мира и себя

самого как индивидуума и личности. Условно говоря, эту оппозицию можно назвать одним из базовых концептов религиозного языка. Концепт при этом понимается как некое «замещение» реальной картины мира существования человека определенной совокупностью символов, знаков, то есть «некоторой вторичной картиной, сложившейся в ходе познания мира» (Ю.Е. Прохоров).

*Б.Н. Гайдин,  
канд. филос. наук (Москва)*

### **Влияние У. Шекспира на авторскую «картину мира» Юрия Домбровского**

В докладе рассматриваются персональная модель творчества Ю. О. Домбровского и влияние, оказанное на него наследием У. Шекспира. Докладчик анализирует цикл «Три новеллы о Шекспире» («Смуглая леди», «Вторая по качеству кровать», «Королевский рескрипт»; 1946; опубл. 1969), а также биографию советского писателя.

Известно, что Ю. О. Домбровский многие годы изучал биографию Шекспира, а также «шекспировский вопрос» («...Я прочитал, наверное, почти все главное, что написано о Шекспире на пяти языках...»). Он читал лекции о британском драматурге, будучи в ссылке в Алма-Ате. В новеллах Домбровского мы встречаем образ Шекспира-автора в процессе создания «Гамлета», на улицах Лондона, отправляющимся на свидание со Смуглой леди и т. д.

Домбровский – человек непростой судьбы. Жизнь и творчество Шекспира стали для него поводом к размышлениям о трагичности бытия истинного художника в обществе. Шекспировский цикл Домбровского является примером шекспиризации и частью отечественной шекспирологии.

Анализ творчества Ю. О. Домбровского будет выполнен в свете тезаурусного подхода и идей доктора филологических

наук, профессора, Заслуженного деятеля науки РФ  
Вл. А. Лукова (1948–2014).

\* Подготовлено в рамках проекта «Шекспир в современной русской культуре: национальное и глобальное», осуществляемого при поддержке Совета по грантам Президента РФ (МК-1182.2017.6).

**В.Н. Ганин,**  
*доктор филол. наук (Москва)*

## **Полемика об англоязычной поэзии Иосифа Бродского**

Значительная часть стихов И. Бродского издавалась за рубежом даже в тот период, когда сам он еще находился в Советском Союзе. В это же время появились и первые неавторизованные переводы его произведений на английский язык. В 1967 году в Англии вышел сборник «Joseph Brodsky. Elegy to John Donne and Other Poems» в переводах Н. Бетелла. В эмиграции он получил возможность контролировать переложения своих стихов на иностранные языки. В 1973 году был издан первый авторизованный сборник «Selected poems» в переводах Дж. Клайна и с предисловием У. Одена. Затем последовали новые публикации, и с четвертого сборника «So Forth» Бродский начинает печатать автопереводы собственных произведений и стихотворения, изначально созданные им на английском.

Англоязычная поэзия Бродского неоднозначно была воспринята западной критикой. Особенно резко о новом направлении творчества Бродского отозвались Кристофер Рид и Крейг Рэйн. Рид, известный поэт и один из редакторов авторитетного издательства «Faber and Faber», назвал свою рецензию на англоязычную версию сборника «Урания» «Большая американская катастрофа» (Read Chr. Great American Disaster// London Review of Books, 1988, № 22, December, p. 17-18). По его мнению, книга полна грамматических ошибок, а цветистый стиль скрывает немало высказываний, абсурдных по своему смыслу. Причину подобных недостатков Рид увидел

в чрезмерной самоуверенности Бродского и поспешности, с которой он обратился к написанию произведений на чужом для него языке.

Еще большей нетерпимостью отличалась характеристика, которую дал книге Бродского «So Forth» популярный поэт и оксфордский профессор Рэйн (Raine C. A Reputation Subject to Inflation // Financial Times. 1966, November, p. 16–17). Он заявил, что Бродский сумел освоить лишь базовый уровень английского языка и ему не удалось подняться в его овладении до высот В. Набокова. Отсюда и проблемы: неоправданная темнота многих образов, бессмысленное использование идиоматических оборотов, которые превращаются под его пером в «пустой звук» и «мертвый воздух». Да и как мыслитель Бродский видится Рэйну весьма «банальным и недалеким».

Однако позиция Рида и Рэйна в отношении Бродского не стала безоговорочно доминирующей. Оценки других литературных обозревателей его англоязычной поэзии были более благожелательными. Так, Майкл Хофманн в своем отзыве о книге стихов «So Forth» и сборнике очерков «On Grief and Reason» (1995) дает очень положительную характеристику англоязычному творчеству поэта. Причину неприязненных откликов британской критики он видит в тяготении английской поэзии к более объективной и реалистичной картине мира. Свободный поэтический взгляд и парадоксальный стиль мышления Бродского вступают в конфликт с этой традицией. Другим же поводом к недопониманию и раздражению стало стремление автора привнести в свои английские тексты некоторое «ощущение» русской речи.

Встали на защиту Бродского и читатели: в редакцию газет, в которых были опубликованы статьи Рида и Рейна, пришли письма из самых разных стран. В письмах указывалось на неверную интерпретацию ряда примеров, использованных критиками, и выражалось восхищение творчеством Бродского.

## **Русские произведения, ставшие венгерскими**

В венгерской литературе, критике, в средних и высших школах и любительских обществах наблюдается тенденция «освоения», «приобретения», «доместикации» некоторых произведений, взятых из русской литературы. Названный процесс, конечно, универсален и действует не только в указанном направлении. Благодаря художественному переводу, который мы понимаем и как процесс, и как результат, произведения, которые возникли на одном языке, становятся частью культуры другого языка, в данном случае венгерской. «Преступление и наказание», «Мастер и Маргарита», Чехов и Улицкая стали духовно венгерскими как в креативном, так и в критическом плане. Они приобрели иную, новую ипостась: стали своими, потеряли налет чуждости на уровне реципиента, встали в культурный ряд венгерской литературы, обогатили венгерскую среду: стали *почти* венгерскими произведениями. Они влияют на писателей, которые ссылаются на них, пользуются их словами, сюжетами в качестве близкого интертекста, при этом литературоведы отсылают к ним совершенно свободно: они существуют, функционируют как хорошо знакомые пункты ориентации в пространстве коммуникации. Очень часто ученики и преподаватели выбирают их в средней школе для чтения, а студенты на гуманитарных факультетах университетов – в качестве экзаменационных билетов из зарубежной литературы. Мы стараемся показать особенности восприятия русской литературы в Венгрии и найти причины (местами культового) отношения к названным произведениям в кругах широкой публики, а также признаки углубленного понимания и признания у профессиональных читателей: ученых-литературоведов и критиков. Ключевые факторы,

сформировавшие подобную ситуацию, – высокое качество переводов и дефицит данных тем, качеств, подходов в целевой культуре в сочетании с готовностью к осознанию ответов на вопросы, поставленные русской литературой. Русские авторы компенсируют некоторые тематические лакуны в венгерской литературе. Наряду с этим вектором можно констатировать интерес русского читателя к венгерской культурной продукции, например, к роману «Женщина и фронт» венгерской писательницы Ален Польц, «взаимоотражение» творчества А. Польц и Л. Улицкой, С. Алексеевич.

***Н.Е. Ерофеева,***  
*доктор филол. наук (Орск)*

### **Тезаурусы комедии «урока» первой половины XIX века**

Развивая мольеровский принцип «развлекая поучать», комедия «урока» стала активным проводником образовательных идей в русской литературе первой половины XIX века. Основой для многих русских комедий «урока» стали переводные французские пьесы, такие как «Урок мужьям, или Сумасбродное испытание» И. Вольберха (Вальберха, 1809), «Урок женам, или Домашняя тайна» А. Волкова (по комедии О. Крезе де Лессе, 1812), «Урок в ботанике, или Наказанная недоверчивость», подражание Э. Дюпати неизвестного автора (1820), «Урок ревнивым, или Ревность не ведет к добру» Р.М. Зотова (1823), «Урок старикам» Ф. Кокошкина (1823) и др. Среди лучших образцов стала комедия «Урок мужьям, или Сумасбродное испытание» И. Вольберха, которая может служить примером осмысления русским переводчиком французской пьесы в контексте национальной традиции, что позволяет, согласно концепции Вл. А. Лукова, понять основные тенденции межкультурного взаимодействия в указанный период.



Однако самым первым образцом этого жанра можно считать шутливую пьесу Г. Р. Державина «Кутерьма от Кондратьев» (1801), в которой через простой сюжет решается проблема семейного счастья, основанного на взаимопонимании. Семейная тематика была близка и понятна русскому зрителю, а использование пословиц в качестве наставления, помогало зафиксировать важные идеи семейного воспитания. Не случайно пьесу Г. Р. Державина исследователь П. Н. Берков относил к комедии-пословице.

Ориентируясь на запросы времени, комедия «урока» обратилась к вопросам семьи и брака, показывая примеры истинной и ложной добродетели на примере понятных зрителю повседневных ситуаций. В отличие от комедии-«школы», она не содержала философских сентенций, не привлекала внимание к большим социальным проблемам. «Пример-урок», положенный в основу действия, стал отличительной чертой этого жанра. В центре «урока», как правило, оказывались отношения между представителями разных поколений, вопросы воспитания, проблемы семьи и брака, которые нередко разрешались в духе водевиля, популярного в первой половине века. Именно в нем наметились те тенденции, которые успешно реализовала комедия-«урока», когда во французскую схему легко укладывались русские образы и черты русской действительности.

*Ю.Е. Ерохина,  
магистр (Рязань)*

### **Изучение авторской картины мира Джейн Остин**

В основе изучения авторской картины мира писателя лежит исследование художественных текстов данного автора. В тексте литературного произведения писатель отображает свое мировидение и дает собственную оценку реальности.

В рамках художественного текста выделяются концепты, которые, по определению Ю.С. Степанова, представляют собой «основные ячейки культуры в ментальном мире человека». Они присущи только авторскому восприятию действительности, в совокупности образуют авторскую концептосферу и несут в себе основные черты личности её создателя. Таким образом, под художественным концептом понимается смысловая и эстетическая категория, соединяющая в себе универсальный опыт литературной личности, её мировоззрение и систему ценностей (Л.Г. Бабенко, Н.С. Болотнова, С.Р. Габдуллина, Н.А. Кузьмина и др.).

Д.С. Лихачев дает такое определение художественного мира: «результат и верного отображения, и активного преобразования действительности». Последнее основано на «внутренних закономерностях», что позволяет интерпретировать художественный мир автора как систему.

Концепты английскости – дом, частная жизнь (приватность), здравый смысл, чувство юмора, джентльменство, сдержанность – в художественной картине мира Джейн Остин создают стройную, уравновешенную систему обыденного существования, в основе которой лежат духовные ценности. Мир Джейн Остин – это прежде всего мир содружества разума и чувства, мир книг, музыки, интеллектуального общения, мир домашнего уюта и природы.

Подлинность чувств, любовь без намека на корысть, преданность в дружбе, разумное и ответственное отношение к действительности, человеческая порядочность – вот главные жизненные ценности, по Джейн Остин, которые становятся обязательной составляющей ее романов, наиболее верным наполнением концептов английскости в художественной картине мира писательницы.

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

## **Николай Коляда и Марк Розовский: творческие параллели**

Основатель, художественный руководитель, главный режиссер екатеринбургского театра «Коляда-театр», репертуарный драматург, актер Николай Владимирович Коляда отметил шестидесятилетие 4 декабря 2017 года. Накануне состоялась встреча с Юлианом Макаровым на телеканале «Культура». Речь шла о многотомнике собрания сочинений прозаика и драматурга Коляды, психологии театральной публики, разнообразии тем для театра и ролей для актера, не единожды упоминался ведущий актер «Коляда-театра» Олег Ягодин. Примечательно, что в этом же году праздновал восьмидесятилетие отечественный драматург, режиссер, руководитель театра «У Никитских ворот», народный артист России Марк Григорьевич Розовский. На телеканале «Культура» состоялись его выступления, посвященные творческому самосознанию актера и режиссера, театральности, сценографии и живописности. Своеобразным подарком стала успешная постановка пьесы Розовского «Человек-волк» на сцене театра «У Никитских ворот», в главной роли – заслуженный артист России Александр Масалов.

Трагикомедия «Человек-волк» (2016) составляет своеобразную дилогию с монопьесой «Черный квадрат» (2000), спектакль по пьесе был поставлен Розовским в театре «У Никитских ворот» в 2001 году, главную роль сыграл Андрей Молотков. Обе пьесы с ярко выраженным экфрастическим дискурсом посвящены творческим людям, где раскрывается образ художника-дилетанта и его произведения. Картина Казимира Малевича «Черный квадрат» определяет ключевые моменты одноименной пьесы, живописный мотив темноты/черноты получает множественную интерпретацию. Драма «Человек-волк» посвящена образу хищника, который

преследует героя на протяжении пьесы. Пейзаж с белыми волками на ветках деревьев становится своеобразным автопортретом героя, наваждением, фантазией.

Исследователи не раз отмечали кинематографичность драматургии Коляды, лиризм ремарок, акцент на творческих профессиях. Пьеса в двух действиях «Канотье» (1992) и одноактная «Картина» (1995) посвящены художникам и их живописным полотнам. Художники оказываются уязвимы как творцы: Виктор из «Канотье» стыдливо закрывает собственную картину с изображением обнаженной женщины пыльной тряпкой, а безымянный автор картины на сюжет «Святого семейства» в унисон атмосфере общепита изображает Иосифа с яблоками, апельсинами, бананами. Картины не находят свой «дом»: либо косо висят на стене в квартире, либо расположены в неожиданном месте. Мотив мутных стекол, в которых отражаются лица, объединяет обе пьесы с разной сценической судьбой. Предположительно, замысел пьесы «Канотье» инициирован советскими фильмами «Раба любви» (режиссер Никита Михалков) и «Визит дамы» (режиссер Михаил Козаков).

Тема искусства и художника обрамляет творчество репертуарных драматургов и талантливых артистов Розовского и Коляду. Но если первый обращает внимание на живописные мотивы и конкретные полотна, то второй отсылает читателя к ярким визуальным образам и сценам из фильмов.

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

### **Шекспировская школа Вл. А. Лукова в МосГУ**

Институт фундаментальных и прикладных исследований МосГУ (ИФПИ МосГУ) был создан в 2004 году. Особое направление в научной деятельности Института – изучение наследия У. Шекспира, в том числе его восприятия в отечественной и зарубежной культуре. С 2004 года в стенах

ИФПИ работает постоянно действующий семинар «Шекспировские штудии». На данный момент проведено 21 заседание, выпущено 18 сборников материалов.

У истоков шекспировской научной школы МосГУ стоял выдающийся отечественный учёный, литературовед и культуролог Владимир Андреевич Луков. В ряде своих работ он показал, как выстраиваются литературные концентры русской литературы, одним из которых является Шекспир. В известной мере к этой же группе исследований-концентров следует отнести и многочисленные работы Вл. А. Лукова о Шекспире, большинство из которых были написаны в период его работы в МосГУ. Они посвящены не только изучению значения Шекспира и его творчества в европейской литературе XVIII–XXI вв., но и таким культурным феноменам, как «культ Шекспира», «шекспиризация», «шекспиризм», «шекспиросфера» и т. д.

Обращение Вл. А. Лукова к шекспировской теме не случайно. Этому способствовали его интерес к творчеству великого драматурга со школьных лет, встреча и общение в 2004 году в МосГУ с молодыми шекспироведами Н. В. Захаровым и Б. Н. Гайдиным. Этот союз объединил шекспироведение и тезаурусный подход. Многие работы по шекспировской тематике Вл. А. Луков написал вместе с ними. Они инициировали издание сборников «Шекспировские штудии», постепенно в МосГУ сложилось сообщество шекспироведов — В. Р. Поплавский, В. С. Макаров, И. И. Лисович и др. Кроме того, значительная часть работы Шекспировской комиссии РАН стала проводиться на базе ИФПИ, благодаря чему МосГУ как шекспировский центр заслужил признание в нашей стране и за рубежом.

Шекспировские труды Вл. А. Лукова и его соавторов (а им опубликовано более 600 работ по творчеству английского драматурга и его современников) способствовали развитию и тезаурусных исследований. Здесь можно обозначить появление в книге Н. В. Захарова и Вл. А. Лукова «Гений на века» идеи

тезаурусного расширения. Шекспировские работы Вл. А. Лукова могут быть также рассмотрены применительно к литературному творчеству других авторов в контексте выдвинутой им теории персональных моделей. Шекспировские штудии Лукова с применением тезаурусного подхода были продолжены в монографиях Захарова и Гайдина. Вл. А. Луков принимал активное участие в развитии электронных ресурсов «Русский Шекспир», «Мир Шекспира» и «Современники Шекспира», в проведении научных конференций «Шекспировские штудии», «Шекспировские чтения», являлся членом Шекспировской комиссии РАН.

2 октября 2017 года в МосГУ был открыт Шекспировский центр, который в свое время мечтал создать Вл. А. Луков. В настоящее время Шекспировский центр совместно с Научно-исследовательским отделом цифровых технологий ИФПИ, кафедрами философии, культурологии МосГУ, германской филологии ПСТГУ работает над проектом «Разработка и внедрение в открытом доступе онлайн-программы сравнительного тезаурусного анализа русских переводов произведений У. Шекспира», поддержанном грантом РФФИ (№ 17-04-12038в). Корпус русскоязычных переводов произведений поэта и драматурга представлен на платформе, разработанной участниками проекта VVV, с возможностью визуализированного лингвистического анализа переводов и сравнения их между собой. Демоверсия корпуса доступна по адресу: <http://shakespearecorpus.ru/>.

*М.А. Звир,  
аспирант (Новосибирск)*

### **Актуализация локальной истории и мифа Олдерли Эджа как центральный мотив в творчестве Алана Гарнера**

Алан Гарнер – современный английский писатель и краевед, известный в России своими ранними произведениями в жанре фэнтези: «Волшебный камень Бризингамена» (1960),

«Луна в канун Гомрата» (1963), «Элидор» (1965), «Совиный сервис» (1967). Основная тема книг Гарнера – принадлежность человека реальному географическому и историческому пространству.

Гарнер родился в Конглтоне (графство Чешир, Англия) в октябре 1934 г. в семье потомственного фермера. Его детство прошло в деревне Олдерли Эдж – впоследствии главном месте действия всех книг автора. Гарнеры живут в окрестностях Чешира с 1592 г. Алан с семьей поселился в нескольких милях от Олдерли Эдж в собственноручно отреставрированном доме в деревне Блэкден. Дом с 2004 года входит в состав основанного писателем фонда «Блэкден траст».

По мнению Гарнера, писатель, как некий прибор, пропускает через себя очень сильное напряжение, накопленное в определённых объектах, и перерабатывает его в книги. Для него таким источником энергии становится Олдерли Эдж: природа, люди и живая местная фольклорная традиция, поддерживаемая на протяжении веков. Алан первым в роду получил образование: окончил престижную Манчестерскую гимназию, изучал историю и античную литературу в Оксфорде. Родным казалось, что при полной его неспособности к ремеслу и полученном «чуждом» академическом опыте на мальчике прервётся род потомственных ремесленников, на интуитивном уровне чувствующих пространство, в котором они жили. Писательство стало удачным компромиссом. Литература превратилась в его «ремесло» (эта мысль наиболее явно раскрывается в тетралогии «Квартет каменной книги» 1976 года), в котором Алан сумел достичь совершенства, выработав неповторимый лаконичный поэтический слог и узнаваемые литературные приемы.

Инструментарий историка и филолога помогает ему превратить литературные образы воспеваемого места в объект всестороннего, бережного исследования, к которому привлекаются специалисты из разных областей науки:

археологи, геологи, лингвисты, и др. Результаты этой деятельности находят отражение в статьях, эссе, интервью писателя, в социокультурных проектах, инициируемых фондом «Блэкден траст», и составляют единое целое с художественными текстами Гарнера.

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

### **Дословесное и метафора**

По наблюдениям автора статьи, метафора является сильным индикатором, проявляющим наличие дословесных элементов в тексте. Под дословесными элементами я понимаю элементы, участвовавшие при рождении произведения до словесного его вычерпывания, но не намеренные затем воплотиться в слове. Часть из них могла «случайно» сохраниться в тексте.

Произведение продуктивно исследовать с учётом категории «дословесное» («сфера дословесного», «дословесные элементы»). Метафора не рождается из частей, а органично возникнув целиком на дословесной стадии, расслаивается на части ради создания всего произведения.

Во второй половине XX – начале XXI века наблюдается гипервнимание к феномену метафоры. С одной стороны, метафора очень активна в поэзии: её образ различен у крупных авторов (Алексей Парщиков, Аркадий Драгомощенко и др.), метафора интенсивно развивается у поэтов разной величины. С другой стороны, пристальный интерес к метафоре проявляют учёные и эссеисты. Вводятся в научный оборот термины «метаметафора» (К. Кедров) и «метабола» (М. Эпштейн). Характерно, что о метафоре пишут и практикующие поэты.

Важнейшим дословесным (и даже домысленным) элементом, явленным в тексте, становится изображённый в



нём непостижимый центр, из энергии которого рождается произведение. Этот центр обычно остаётся затекстовым, в словах же находят выражение излучаемые им энергии (Драгомощенко А. «Вдоль всех этих чёрных деревьев...»). Поэт показывает здесь центр как «точку слияния» излучаемых от него энергий, то есть застаёт самое раннее, первоначальное состояние только что рождающегося произведения. При сближении или совпадении в тексте центра и его лучей, с одной стороны, парадоксальным образом максимально раздвигаются границы между творящим субъектом (биографическим автором), находящимся на самой ранней стадии зарождения вещи, и объектом изображения, всегда пребывающим в настоящем, с другой – происходит уникальное стяжение всех стадий создания произведения в «настоящее вечное», разновременного в синхронное.

Важнейший дословесный элемент в произведении – изображённый в нём непостижимый центр, из энергии которого рождается произведение. Овеществление метафоры в процессе рецепции происходит при реализации метафоры (Парщиков А. Реальная стена; Казарин Ю. «Вернёшь ли Господу рубаху...»). Этот процесс способен показать гибридные метафорические образы, рождённые на дословесной стадии.

Автор статьи стремится приблизиться к постижению присутствия дословесного в произведении, делает первые шаги на пути решения этой задачи. Обозначенная в статье возможность оценочного подхода к орнаментальной и метафизической метафоре, естественному и искусственному присутствию дословесных элементов в тексте сохраняет право за широким спектром литературно-критического и читательского вкуса.

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

### **Своеобразие художественного мира в новелле Р. Брэдбери «Превращение»**

В своих произведениях Р. Брэдбери благодаря фантастике создает особый двойственный художественный мир, не ограничиваясь изображением полярных миров, образующих привычную антитезу «реальность – фантастика». Создаваемые им художественные пространства образуют оригинальное сочетание, которое имеет бесконечное множество интерпретаций.

Новелла «Превращение» – один из примеров построения полярных художественных миров, соотношение которых меняется по мере разворачивания сюжета произведения. Уже в названии заложен некий переход из одного мира в другой, хотя смысл описываемой метаморфозы открывается, согласно законам жанра новеллы, лишь в конце произведения. Фантастическая история о том, как обыкновенный мистер Смит, попав под излучение в своей лаборатории, получил способности сверхчеловека, превращается у Брэдбери в философское размышление о смысле жизни благодаря необычному построению художественного мира новеллы.

Изначально намеченная оппозиция – Смит, с которым происходят необъяснимые метаморфозы, и доктор Хартли, враждебно их воспринимающий и готовый убить странного пациента, – становится более емкой по мере превращения Смита в странное существо, покрытое зеленым чешуйчатым панцирем. Внутри него происходит что-то непонятное, а в произведении возникает некий творимый мир. Коллега доктора Хартли хирург Рокуэл благодаря своему мировосприятию иначе оценивает происходящее: «Возможно, Смит сумеет ответить философам на вопрос, в чем смысл жизни. Возможно,

он придаст ей новый смысл...». Так простая оппозиция меняет масштабы, и в новелле возникает мир будущего и мир настоящего, мир фантастический и мир обыденный. Они уже не противопоставлены, так как мысль просвещенного оптимиста Рокуэла словно перебрасывает мост от одного мира к другому. Интересно, что мир будущего лишь намечен, но Брэдбери дает ему положительную оценку: неслучайно, что завершившаяся метаморфоза Смита позволяет ему без усилий подняться над землей и «быстро, беззвучно взмыть ввысь и вскоре затеряться среди звезд, устремляясь в космические дали...». Благодаря такому финалу два намеченных художественных мира меняются: непонятное превращение дает человечеству возможность приобщиться к жизни Вселенной, а реальный мир, напротив, еще более сжимается из-за стереотипности взглядов. Однако Брэдбери оставляет читателю надежду ответить на «извечный вопрос: что будет дальше с людьми, к чему мы идем?». Доктор Харби, категорически не желающий менять свои взгляды на жизнь, замечает у себя те же симптомы, которые сопровождали превращение Смита, а значит, созданными фантазией писателя художественные миры еще смогут найти точки соприкосновения. Художественный мир новеллы «Превращение» отражает одну из главных черт авторского мира Брэдбери, заключающуюся в вере в человеческий разум и гуманизм.

*И.Ю. Извекова,  
аспирант (Горловка)*

### **Индивидуально-авторская картина мира на материале романа Т. Толстой «Кысь»**

Как известно, картина мира представляет собой структурированную целостность, которая включает три главных компонента – мировоззрение, мировосприятие и мироощущение. Эти компоненты объединены в картине мира

специфическим для данной эпохи, этноса или субкультуры образом. В художественном тексте автор выступает тем ядром, стержнем, вокруг которого реализуется интерпретация художественного произведения. Он передает читателям собственный опыт, свою интерпретацию действительности, выбирая и определенным образом располагая номинативные единицы, способные передать его интенции, то есть ту концептуальную картину мира, которую ему необходимо донести до читателя. Выход к индивидуально-авторской картине мира пролегает через лексико-семантический и образный просторы художественных произведений писателя, в которых изображается не только его субъективная картина объективного мира, но и те акценты и приоритеты, которые он сам размещает в тексте.

Среди различных картин мира (мифологическая, религиозная, философская и др.) особое место занимает языковая, которая показывает, как носитель языка понимает мир и использует арсенал языковых средств, чтобы описать его: «Языковая картина мира каждого писателя выражается количеством номинативных единиц, содержанием их значений, другими языковыми явлениями, выражающими концептуальную картину мира» [Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и мышление. – М.: Наука, 1988. – С. 162]. Исследованию таких понятий, как «картина мира» и «языковая картина мира» посвящены работы многих учёных (М. М. Бахтин, Б. Г. Кузнецов, Л. В. Даниленко, Ю. М. Лотман, Л. И. Никитина, Б. А. Серебренников, А. А. Уфимцева, Н. Д. Арутюнова, Е. В. Сергеева, А. В. Кравченко, М. В. Никитин и др.).

В контексте изучения языковой картины мира особенный интерес представляет собой роман Т. Толстой «Кысь», который отличается многогранностью, сложностью, неординарностью, а также особым индивидуальным языковым миром. Авторскому стилю присуща система своеобразных языковых средств, которые помогают отражать

индивидуально-авторскую картину мира. Стиль подачи и представления информации в романе является одной из главных функций самовыражения автора. В нашем случае речь идет о речевом поведении автора, его индивидуально-авторской особенности интерпретации картины мира.

Неповторимый колорит произведения создает разнообразие стилистических средств, используемых автором произведения. Особое внимание в романе писатель уделяет фольклорному тексту – цитированию сказок, заговоров, песен.

Следует заметить, что основная масса слов в романе по своей функционально-стилистической окраске может быть охарактеризована как просторечная. Текст произведения полон ассимилированных слов и словосочетаний, близких к просторечию, например, таких как «могозин», «аружые», «осфальт», «тродицыя», «калидор», «тульпан», «тютюхнуться», «спрятамышись», «ходять», «не напасесси».

Таким образом, языковая картина мира является инструментом для отображения мировосприятия, эмоциональной сферы и ценностных ориентиров писателя. Она разворачивается в художественном произведении, отображая не только динамичность художественного видения автора, но и эстетическую функцию его художественного языка.

**С.Г. Иняшкин,**  
канд. филол. наук (Москва)

### **Американский научно-фантастический тезаурус А. Азимова**

Метод тезаурусного анализа является крайне перспективным в филологических исследованиях, в том числе в литературоведении. В таком случае представляется возможным говорить о тезаурусе литературного жанра.

«Научно-фантастический тезаурус» – совокупность наиболее распространенных «научно-фантастических коллокаций» или совокупность тезаурусов наиболее значимых авторов научной фантастики.

Анализ повести А. Азимова «Двухсотлетний человек» показал, что наиболее распространенные научно-фантастические коллокации образуются при помощи слов:

«**robot(s)**»: *free robot, robot right(s), new robot(s), Sesquicentennial Robot, history of robots;*

«**positronic**»: *positronic brain(s), positronic pathways;*

«**Law(s)/Robotics**»: *The Three Laws (of Robotics), The First Law, The Second Law, The Third Law.*

В свою очередь, в романах из «Серии о роботах» подобные коллокации образуются чаще всего при помощи слов (помимо приведенных выше): *the Outer Worlds, blaster, spacer, roboticist, hyperwave, zeroth law, roboticide, alpha-sprayer, trimensional, guide rod, force, zymoveal, cerebroanalysis.*

Таким образом, аналогичный анализ остальных наиболее значимых произведений Азимова позволит выделить его научно-фантастический тезаурус, а путем сопоставления научно-фантастических тезаурусов наиболее значимых авторов научной фантастики представляется возможным выделить тезаурус данного жанра.

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

### **Жанровые особенности романа-эссе К.-Й. Вальгрена «Прогулки с Кафкой»**

Роман-эссе К.-Й. Вальгрена «Прогулки с Кафкой» (1999) – оригинальное название «*Berlin på 8 kapitler*» – продолжает традиции «Путевых картин» Г. Гейне (1826) и находится в очевидном диалоге с «Гением места» П. Вайля (1999).

Это путевые очерки, в которых, как у Гейне, ставятся социально-политические проблемы времени и, как у Вайля, сочетаются литературоведческие и искусствоведческие зарисовки с материалами справочного характера. Однако в «Прогулках с Кафкой», в отличие от «Путевых картин», большое внимание уделяется местному колориту и

достопримечательностям, меньшее – публицистической сатире – и, в отличие от «Гения места», жестко ограничен хронотоп.

Жанровые особенности романа-эссе Вальгрена обусловлены тем, что биографический автор, совершающий прогулки по городу, совмещен здесь с внутритекстовым автором, описывающим свои мысли, которые возникают у него в связи с городскими впечатлениями. Размышления нарратора на литературные, исторические, политические темы подаются под знаком преемственности и внутреннего родства эстетик национал-социализма и коммунизма. Главная цель – попытка определить «дух времени», обусловивший катастрофическую историю Германию XX века.

Вальгрэн создает галерею портретов тех, кто причастен к формированию *Zeitgeist*'а (Гегель, Фихте, Клейст, Вагнер, Ницше, Кафка, братья Манн, Брехт, Юнгер, Броннен, Шпеер и многие другие); представляет собственное понимание этапных событий общественной жизни Германии, касающихся «Трагедии Веймара», «Молчания Анны Зегерс» или деятельности террористической организации «Фракция Красной Армии».

Восемь глав заканчиваются однотипно – информацией для туристов. В одних главах даются ответы на вопросы: «Чем заняться?» (1, 5), «А что делать теперь?» (2), «Что еще?» (6). В других намечаются маршруты ночных прогулок по ресторанам, барам и клубам и приводятся советы для любителей живописи (3). В третьих содержатся прямые обращения к читателю, которому предлагаются экскурсии по следам войны и нацизма и характеризуются военные монументы (4), даются практические рекомендации относительно района Пренцлауер Берг (7), Постдама (8).

Таким образом, роман-эссе Вальгрена «Прогулки с Кафкой» – образец жанра культурологической эссеистики, который синтезирует интеллектуальный текст с путеводителем и справочником, используя разноплановые повествовательные дискурсы.

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

### **Мир поэта в тезаурусе Бориса Виана**

Образ поэта в лирике Бориса Виана соотносится с образом автора. Это отвечает сложившейся в его творчестве игре с собственным имиджем, анаграммами его имени, эпатажными псевдонимами.

Для Бориса Виана игра со словом, с собственным именем перерастает в игру с именем персонажа. Со своим именем он играл довольно оригинально. Мальчик, названный в честь «Бориса Годунова», оперы М. Мусоргского, внешне походил на славянина. Косвенно это отражается в его стихотворении "J'ai l'aire slave" (У меня вид славянина). Внешность славянина становится залогом обретения «души славянина» (ame slave), скрывавшейся за «железным занавесом», но ранимой и хрупкой. Играя смысловыми аспектами: "J'ai l'air slave – J'ai l'âme slave", поэт использует синонимический ряд: я – француз, барин, славянин (не заметил сам, как им стал), москвит, русский. Поддерживая легенду о «славянском» происхождении (по родителям – чистокровный француз), Виан пользуется анаграммой своего имени «Иван». Сопоставим с первым общеизвестным псевдонимом писателя: Салливан (Sullivan). Путем контаминации получаем Sale (грязный, сальный) + Ivan (анаграмма фамилии писателя Виан) = Sale Ivan или Sullivan (букв. грязный, сальный Иван или Виан). Sale Ivan – фонетический омоним английского Sullivan.

Псевдонимы Виана – Вернон Салливан и Адольф Шмюрц – тоже заставляли его играть роль эпатажного писателя или же появились потому, что Виан им был. Анаграммы фамилии Виан-Иван и полного имени Борис Виан (Boris Vian) – Bison Ravi – Очарованный Бизон создают совсем иной образ. Виан (Иван), как следует из его стихотворения «У меня вид славянина», означает скрытые возможности души,



игру понятий. Очарованный Бизон – знак романтического мировосприятия, силы и восхищения живой природой. Цинизм и эпатаж – яркие, но все же внешние проявления духовного потенциала писателя; его иронию, юмор и отсутствие намека на ханжество не следует отождествлять с вышеназванными качествами.

Тезаурус как средство поэтики стиха в творчестве Б. Виана дополнен яркими красками классических тропов: метонимия (Il faut vous arracher la vie), синонимический ряд, омонимы (l'air – воздух, дух, вид, внешность), анаграммы, перифраз, параграмма (ivrogneû), деривация (Claudél – Quelaudél), контаминация (pianoctail).

**З.И. Киринозе,**  
*доктор филол. наук (Нижний Новгород)*

### **Игорь Борисович Дюшен: от реализма к постмодернизму**

И. Б. Дюшен (24.03.1917, Петроград – 13.08.2003, с. Илейкино Киржачского района Владимирской области) – историк зарубежной литературы, театровед, кандидат филологических наук.

И. Б. Дюшен родился в сложной семье белогвардейского офицера, участника контрреволюционного мятежа в Кронштадте и в Ярославле, и матери-революционерки. Валентина Максимилиановна Дюшен была подругой А. М. Коллонтай.

И. Б. Дюшен воспитывался в детском доме для детей революционеров в Харькове. По окончании школы поступил в Литературный институт, а затем, в 1937 году, в аспирантуру на кафедру зарубежной литературы МГПИ имени В. И. Ленина.

В 1938-1941 гг. под руководством Марии Евгеньевны Елизаровой он писал диссертацию о творчестве Оноре де Бальзака, в которой применил социологический метод к циклу «Человеческая комедия». Лучшими разделами исследования стали разделы, посвященные романам «Евгения Гранде» и

«Шагреновая кожа». Вслед за изучением творчества Бальзака Дюшен обратился к революционному романтизму в произведениях Ромена Роллана (роман «Жан-Кристоф»). Параллельно с написанием диссертации преподавал в Литературном институте. В 1942 году защитил кандидатскую диссертацию и стал работать редактором в Детгизе (1941-1944).

С 1942 г. преподавал зарубежную литературу XIX века в Москве в МГИМО (Московский государственный институт международных отношений) и в Библиотечном институте. Особенным успехом пользовались его лекции о драматургии театра абсурда – о творчестве С. Беккета, Ж. Ионеско, Г. Пинтера, а также о творчестве Ж. Жене и Ф. Арабаля. По инициативе И. Б. Дюшена стали издаваться сборники переводов пьес писателей-абсурдистов.

Ключевой мыслью И. Б. Дюшена – исследователя театра стало представление о продуктивности абсурда в противовес логике и порядку: «Зарубежный водевиль» (М., 1990), «Театр остановившихся часов» (1990), «Театр парадокса» (1991). И. Б. Дюшена интересовали также драматургия и проза («Дневник одного гения») Сальвадора Дали.

Сотрудничал И. Б. Дюшен и с Г. Н. Бояджиевым в «Академической истории зарубежного театра». В 1958 г. перешёл на работу в ГИТИС до 1976 года. В последние годы жизни писал для журнала «Академические тетради» (1996).

*А.Л. Комиссарова (Нижний Новгород)*

### **Функция стихотворения Д. Донна «Song» в «картине мира» романа Д. У. Джонс «Howl's Moving Castle»**

Диана Уинн Джонс – известная британская писательница-сказочница, написавшая более сорока фантастических книг для детей и взрослых. Творчество Джонс наполнено аллюзиями, зачастую непонятными для детей, но

узнаваемыми для взрослых читателей. Ключевое место в художественном мире романа «Howl's Moving Castle» занимает стихотворение Джона Донна «Song: Go and Catch a Falling Star», которое является главным репрезентантом авторской «картины мира» в романе.

В рамках данного романа текст стихотворения Донна является проклятием, наложенным Болотной Ведьмой на Хоула. Таким образом, стихотворение формирует сюжет романа, его система образов переносится (с некоторой трансформацией) в «Howl's Moving Castle». Каждая строка стихотворения порождает эпизоды, в которых герои романа Джонс сталкиваются с реальностью, сконструированной в тексте Донна: Хоул ловит падающую звезду и заключает с ней договор; Софи выращивает цветок мандрагоры, похожий на ребёнка; Хоул сталкивается с русалками, выброшенными на берег, во время его битвы с Болотной Ведьмой; подгоняемый ветром, он честно рассказывает Софи о причинах своих поступков; его волосы становятся почти белыми от воздействия чар и т. д.

Текст Донна порождает неожиданные интерпретации у самих героев романа: Майкл и Софи пытаются разгадать проклятие и дают различные толкования для каждой строки, стремясь приблизить «список невозможностей» к привычным для них реалиям. Стихотворение Донна заставляет героев переместиться в один из вторичных миров романа, который приближен к реальной действительности и прототипом которого является Уэльс – город, в котором жила писательница в детстве. Столкновение картин мира порождает новые интерпретации не только текста Донна, но и романа Д. У. Джонс, нагружая произведение авторской саморефлексией.

Стихотворение Донна в рамках романа-фэнтези обретает новую жизнь и порождает множество новых и неожиданных смыслов. Под воздействием текста Д. Донна преображается художественный мир произведения в целом.

Вместо автора-сказочника, который лишь пересказывает интересную историю, появляется автор, который рассказывает сказку, находящуюся на границе между реальным и фантастичным мирами, между биографичностью и выдумкой, между героями и самим автором, между далёким прошлым, просто прошлым, настоящим и будущим.

**Н.В. Копытко,**  
канд. филол. наук (Минск)

### **Особенности психологической прозы в романе Дж. К. Оутс «Человек без тени»**

Современная американская писательница Джойс Кэрол Оутс (р. 1938) умело облачает в образно-символическую форму страхи, тревоги и сомнения современного человека. Осмысливая переживания отдельной личности в контексте социально-исторических перемен, она обращается к богатому потенциалу социально-психологической прозы. Вступая в активное взаимодействие с поэтикой современной литературы, традиционные жанрово-стилевые особенности психологической прозы, используемые писательницей, трансформируются и способствуют более полному раскрытию черт объективной действительности новейшего времени, как то имеет место в ее романе «Человек без тени» (*The Man Without a Shadow*, 2016).

В центре повествования оказываются жизненные перипетии нейробиолога Марго Шарп (Margot Sharpe) и ее пациента Илайхью Хупса (Elihu Hoopes), который страдает антероградной амнезией и способен сохранять в памяти лишь события последних 70 секунд. Роман открывается загадочным эпиграфом, который представляет собой цитату из записей Илайхью и гласит: «Ужасно не уничтожение. Ужасно путешествие». Именно об «ужасах» своеобразного путешествия героев длиной в 31 год и идет речь в этом произведении. Со времени трагедии, в результате которой Илайхью теряет

возможность запоминать происходящее с ним, его мировосприятие словно застывает, что на уровне языка романа выражается посредством грамматических форм настоящего времени, которые автор использует на протяжении всего произведения. Значимо, что Марго Шарп думает об Илайхью Хупсе как о человеке без тени, сравнивая его с путником, блуждающим по сумеречному лесу. Картина мира, представленная на страницах романа, сложна и диалогична по своей сути, поскольку основана на своеобразном взаимодействии точек зрения двух персонажей, которые, играя разные социальные роли, в какой-то момент становятся звеньями одной цепи.

Судьбы исследовательницы Марго Шарп и субъекта ее исследований Илайхью Хупса тесно переплетаются: Марго добивается значительных успехов благодаря изучению его клинического случая. Однако ирония отношений, основанных на глубокой эмоциональной привязанности Марго к своему подопечному, состоит в том, что всякий раз он встречает ее «впервые». И так продолжается вплоть до смерти Илайхью.

Таким образом, тщательно изучая причудливые лабиринты памяти, Дж. К. Оутс заставляет читателя задуматься о ее значительном месте в отношениях человека с окружающим миром и самим собой, о глубоко субъективном характере этого психического феномена и о том, что представляет собой память: отражение прошлого в настоящем или настоящего в прошлом.

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

### **Holy Russia – Святая Русь: особенности формирования образа в британской литературе и культуре**

«Святая Русь» как идеал и вневременная ценность (В. Н. Топоров) является одним из значимых «сгустков» русской культуры – концептов (Ю. С. Степанов). В русской

интеллектуальной среде, в русской литературе он получает первичное осмысление в середине XIX века. В «Записке о древней и новой России» Н. М. Карамзина о «святой Руси» говорится как о православном государстве-Отечестве, в которое всеми силами своей души, со всей самоотверженностью верили «деды наши». В стихотворении П. А. Вяземского от 1848 г. «Святая Русь» впервые в (книжной) русской литературе становится центральным образом. В нем собран архетипический для русской культуры пучок смыслов. Вобрав фольклорную традицию понимания «Святой Руси» как возлюбленного Отечества и православного государства, стихотворение разрабатывает новое поле интерпретации образа – как ценностного идеала, связанного с личной ответственностью человека за молитвенный, духовный свет в себе и в целостном пространстве русского мира.

С пониманием «Святой Руси» как духовно-нравственного идеала русской православной души и, в целом, со всем пучком смыслов, закрепленных за этим образом в русской культуре, резко контрастирует образ ‘Holy Russia’, вошедший в британскую культуру в 70-е годы XIX века. В контексте напряженных русско-британских отношений и формирования нового образа России как политического соперника и врага наименование ‘Holy Russia’ закономерно воспринимается как лживая вывеска, за которой скрывается убийственный деспотизм царского режима. Эта первичная интерпретация гротескно проявлена в двух публицистических памфлетах *England's Honour* и *Holy Russia and Christian Europe*, изданных в Лондоне в 1878 г. Во втором из них русский царь и солдаты иронично названы «крестоносцами святой Руси», а их жизнь сводится к «резне», «убийству» и «опустошению».

Уже в конце XIX века образ ‘Holy Russia’ приобретает и иное толкование. В оде А. Ч. Суинберна *Russia* (1890) Российская империя метафорически уподобляется аду и одновременно ужасному подземно-подводному царству чудовищ, в то время как русский народ предстает в образе

безвинно страдающих людей. Неслучайно в этом контексте закрепление за наименованием 'Holy Russia' ассоциации со страдающим народом Российской империи – именно такая интерпретация прочитывается в стихотворении Ф. Адамса *Holy Russia* (1894). В него входит и мотив религиозной веры (faith, belief). Русь предстает не только вечно страдающей, но и вечно и страстно верующей.

Этот мотив следует соотнести с формированием на рубеже XIX-XX вв. нового слоя британского мифа о России в контексте политического сближения двух стран. Новый слой мифа содержал в себе идеи и образы «души», «простоты», «импульсивности», «сострадания» и «религиозности». Мотив религиозности, впервые привнесенный в образ 'Holy Russia' в конце XIX века, развивается в 1910-х годах в публицистике, научно-публицистической и художественной литературе. Для С. Грэма 'Holy Russia' – это и русская «мать земля», и женщины-молитвенницы, и вся устремленная к Богу и служению людям Россия. Новые и старые смыслы образа 'Holy Russia' взаимоосвещают друг друга в романе Г. Уэллса *Joan and Peter* (1919).

**К.А. Кочетова,**  
*магистрант (Горловка)*

### **Поэтика художественного пространства в романе Джонатана Литтла «Благоволительницы»**

Пространственно-временные ориентиры художественного мира в литературном произведении традиционно рассматриваются исследователями как координаты, лишенные конкретизации «ввиду знаковой, духовной, символической природы слова» [Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПКи «Интелвак», 2003. С. 487]. Примеры анализа пространственно-временных отношений в произведении представлены в работах таких ученых, как Ю. М. Лотман, А. Б. Темирболат, Г. Башляр.

Сложную структуру художественного пространства представляет собой топика романа Дж. Литтелла «Благовоительницы». События романа сосредоточены в местах, играющих исключительную роль в ходе Второй мировой войны, что, конечно, связано также и со спецификой образа главного героя. Как нетрудно заметить, география путешествий Ауэ обширна и перекликается с наиболее важными событиями трагического периода мировой истории 1939-1945 гг. Максимилиан Ауэ является офицером СС, с 1941 по 1945 год вместе с немецкой армией прошедшим, казалось бы, все возможные вехи войны. Повествование включает рассказ об Украине, куда, как офицер, герой был определен в составе одной из айнзацгрупп, принимавших участие в истреблении евреев. Каждое его перемещение по оккупированной территории «зафиксировано» не только подробнейшим описанием местности, но и названием и местоположением населенного пункта. Таким образом, для романа характерно так называемое «открытое» пространство, отражённое в описании «конкретных» локаций. Так, в первые месяцы оккупации УССР немецкими войсками, Ауэ побывал в Киеве, Харькове, Житомире, позднее – на Кавказе и в осажденном Сталинграде.

Однако после ранения и умственного помешательства герой постепенно «отключается» от реальности. В результате меняется его восприятие окружающего мира и пространства: реально существующие локационные точки (УССР, Польша, военный Берлин) приобретают черты иллюзорности и невозможности. Описанная ранее локация приобретает иные черты и характеристики, вместо «открытого», понятного читателям и доступного пространства перед читателями предстает уже пространство «закрытое», ограниченное большими фантазиями офицера СС.

Повествованию в романе «Благовоительницы» свойственна двоякость в отображении художественного пространства. «Открытое» пространство в любой момент



может претерпеть метаморфозу и превратиться в «закрытое»; следовательно, меняется и характер главного героя. Из героя «пути»,двигающегося к деградации, сумасшествию и обезличиванию, он превращается в героя «степи», в своем безумии переходящему все границы. В этой двоякости – подчеркнутая ненормальность происходящего, полнота картины деградации и душевного распада героя.

Итак, художественное пространство в романе выстраивается при помощи оппозиции «открытое» – «закрытое», «заполненное» – «опустошенное». Бинарный характер художественного пространства обусловил глубину идейно-смыслового содержания романа.

*А.Б. Кравченко,  
аспирант (Калининград)*

### **Полижанровость романа «Золотоискатель» Жана-Мари Гюстава Леклезю**

Роман «Золотоискатель» отражает такую тенденцию в поэтике литературы постмодернизма, как полижанровость, которая включает в себя соединение элементов нескольких жанров в едином художественном синтезе.

В первую очередь роман «Золотоискатель» Леклезю содержит жанровые черты приключенческой литературы, отличительной особенностью которой является стремление главного героя покинуть свой привычный, обыденный мир и отправиться в путешествие ради мечты, достижения цели или же ради самих путешествий и приключений. Так, главный герой «Золотоискателя» Алексис отправился на остров Родригес на поиски спрятанных сокровищ Неизвестного Корсара, чтобы вернуть благополучие и процветание своей семьи.

В романе также встречаются элементы морского романа. Главы «На Родригес, 1910» и «На Родригес, лето 1918-1919 годов» повествуют о морских путешествиях главного

героя романа. Во время плавания Алексис отождествляет себя и корабль «Зета» с героями древнегреческого мифа об Аргонавтах, отправившихся в морское путешествие на корабле Арго на поиски «Золотого руна». Интеграция мифа в эстетическое пространство романа «Золотоискатель» важна, поскольку у них генетически общие корни: происхождение жанра морского романа восходит к мифологии.

Жанр любовного романа также представлен в «Золотоискателе» благодаря любовной линии: в процессе поисков спрятанных кладов Алексис знакомится с Умой, девушкой из мира манафов, живущей в горах на острове Родригес, и между ними завязываются любовные отношения. Коллизия их любви содержит и счастливые моменты, и расставание, и войну, и воссоединение. Несмотря на то что в конце романа они вновь разлучаются, финал самой истории любви остается открытым.

«Золотоискатель» является ярким примером романа XX века, в котором гармонично сочетаются и взаимодействуют различные литературные жанры.

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

### **Проблема чужого и чуждого в тезаурусе немецких экспрессионистов**

В становлении и развитии теории тезаурусного подхода уже сделаны значительные шаги в отечественной филологии. Материалы исследований различных сторон тезауруса изложены, помимо всего прочего, в многочисленных выпусках сборника научных трудов «Тезаурусный анализ мировой культуры» (2005-2014). Вал. А. и Вл. А. Луковы, определяя тезаурус как ориентационный комплекс, подчёркивают его отличие от информационных импульсов из внешней среды. Они отмечают не только то, что знания в тезаурусе

приобретают свое свойство ориентировать субъекта в его ближнем и дальнем окружении в соединении с пониманием и умением как фундаментальными свойствами человеческого поведения. Важным моментом можно считать определение Вал. А. и Вл. А. Луковыми основания «свой-чужой-чуждый», по которому происходит переструктурирование знаний в рамках тезауруса так, чтобы наилучшим образом выполнять ориентационные функции в интересах субъекта («Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания», 2008).

В отечественном литературоведении уже разрабатывается категория «чужести» как имманентная черта экспрессионизма. Данная категория определена в работах Н. В. Пестовой (напр., «Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести», 2002). Н. В. Пестова опирается в своих размышлениях на Т. Анца и отмечает психопатологичность экзистенциального лексикона лирики немецкого экспрессионизма, которая активизирует механизмы экзистенциальной метафоризации пространства, времени, цвета, температуры. Далее в поисках надындивидуальных мыслительных и стилевых категорий определяются основополагающие методологические операции и абстрактные структурные образцы, которые позволили бы сочетать теоретические и эмпирические моменты при анализе явления. Обозначается общая мыслительная категория экспрессионизма – «категория отчуждения». В этом аспекте довольно глубоко изучена цветовая гамма экспрессионизма: значение цвета радикально субъективируется, цвет насыщается аффектами; цветовая метафора становится выразителем экстремального отчуждения между субъектом и предметным миром, при этом происходит «очуждение» всей картины мира.

Можно с уверенностью предположить, что теорию тезаурусного подхода в том виде, в каком она сложилась на сегодняшний день, можно продуктивно применить к исследованиям экспрессионизма как комплексного феномена и, в частности, лирики немецкого экспрессионизма.

**И.К. Кудрявцева,**  
канд. филол. наук (Минск)

**«В Теннесси» Питера Тейлора  
как роман о несостоявшемся художнике**

В литературном наследии американского писателя Питера Тейлора (Peter Taylor, 1917–1994) есть ряд произведений, в которых затрагивается тема художественного творчества, оригинальности и жизнеспособности творческого импульса, его автономности и самодостаточности. Так, в романе Тейлора «В Теннесси» (*In the Tennessee Country*, 1994) главным героем и повествователем является Натан Лонгфорт, с детства увлекавшийся живописью и получивший соответствующее университетское образование. Однако вскоре художественное творчество отходит для Лонгфорта на второй план: еще будучи студентом, он начал публиковать статьи о произведениях современных художников, а успех его первой книги по истории живописи сделал его востребованным лектором, открыл двери колледжей и университетов. Поднатюрвав в кафедральных и факультетских интригах, Лонгфорт сделал блестящую академическую карьеру, однако его не покидает ощущение пустоты оттого, что он превратился из «живого художника» в «высохшего искусствоведа».

Представляется, что образ Натана Лонгфорта можно соотнести с типом *несостоявшего художника*, для обозначения которого в зарубежном литературоведении используется термин *artiste manqué* (фр.). В романе о несостоявшемся художнике как типологической разновидности романа о художнике герой, наделенный художественным типом сознания, в силу ряда причин социального и психологического порядка не реализует свой творческий потенциал либо отходит от творчества. Сам Лонгфорт приходит к убеждению, что в нем, выросшем в любви и достатке в обеспеченной родовой южной семье, не сформировалось необходимое художнику

чувство нонконформизма. Примером такого нонконформизма для него становится Обри Брэдшоу, племянник его деда по материнской линии, рожденный вне брака, которого маргинализация в семье и обществе подталкивает к тому, чтобы уехать и «пересоздать себя», бросив вызов общественной морали и условностям. Вместе с тем Лонгфорт в романе не только субъект, но и объект повествования; Тейлор проблематизирует сформировавшуюся в сознании героя «нонконформистскую» концепцию художника и выводит тему художественного творчества на более универсальный уровень – уровень самоопределения и житнетворчества. Не только Обри Брэдшоу, но и жена Лонгфорта Мелисса и его сын Брэкстон, формирующие индивидуальные жизненные цели и проживающие собственные сценарии творческого становления и развития, концептуально противопоставлены автором Лонгфорту, воспринимающему свой жизненный «проект» как уже состоявшийся и не вполне удавшийся. Вместе с тем творческий импульс Лонгфорта все же получает реализацию, хотя и в ином ключе, о чем свидетельствует сам факт его повествования. Роман создан в рамках характерной для всего творчества Тейлора субъективно-лирической художественной парадигмы, он имеет автобиографическую основу, окрашен исповедальной интонацией и содержит элементы экфрастического дискурса.

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

### **Роль рассказа «Мисс Пулкинхорн» в формировании «персональной литературной модели» У. Голдинга**

Библиографический свод творческого наследия классика английской литературы XX века *Уильяма Голдинга* (William Golding, 1911-1993), казалось бы, давно утвердился в отечественном литературоведении: чуть более десятка романов, два сборника эссе, одна драма и книга путевых очерков. Однако

в данном каноничном списке существует ряд лакун, одна из которых – доселе неизвестный отечественному критику и читателю рассказ «*Мисс Пулкинхорн*» ("Miss Pulkinhorn", 1960). Мастер большой формы, Голдинг лишь единожды рискнул обратиться к жанру короткого рассказа, напечатав и сопроводив публикацию «Мисс Пулкинхорн» весьма амбициозным и знаковым для знатоков его текстов комментарием «Это лучшее, что я когда-либо создал». Однако даже английская критика долгое время обходила этот рассказ стороной, что в немалой степени было обусловлено фактом исключительно журнальной публикации, ибо Голдинг в дальнейшем предпочёл не включать «Мисс Пулкинхорн» в свой единственный сборник «коротких романов» (близких по жанровой форме к отечественному жанру повести) «Бог-Скорпион» (1971).

Формально следующее традиции готического рассказа повествование (место действия – средневековый собор, герои – служители и прихожане храма, сюжет – загадочные смерти в пределах храмового топоса, характерные колорит, мотивика и пр.) ведётся специфическим нарратором – соборным органистом, вспоминая события давнего прошлого. Подобная усложнённая временная организация текста (одновременное звучание двух голосов – двух возрастов рассказчика) позволяет ему, не отказываясь от готического каркаса, приблизиться к психологическому типу рассказа, посвящённого онтологической проблематике, взаимоотношениям Человека и Бога, Человека и Человека.

В некотором смысле этот рассказ можно считать «эмбрионом» художественного мира Голдинга, обобщившим в себе идеи и концепции предшествующих романов (амбивалентность человеческой природы, образ Неведомого Бога, мотив «чёрного центра», образ ребёнка-монстра) и предвещающим поэтику, тематику и пространственно-временную организацию, а также типологию героев последующих романов (архитектурный образ Храма, тема

музыки, провинциальный топос, образы современных мещан и безумных героев-фанатиков). Система художественных деталей и символов в рассказе «Мисс Пулкинхорн» свидетельствует о характерной для Голдинга тщательной работе над текстом и позволяет сделать ряд принципиальных замечаний относительно постепенно формировавшегося авторского замысла, реализованного четыре года спустя в вершинном романе Голдинга «Шпиль» (1964), также развёртывающемся в соборном топосе, где безумствует вдохновлённый то ли ангелом, то ли бесом священник.

В то же время идеально выстроенная архитектура рассказа, система символов и мотивов, усложнённая система художественных деталей и неоднозначная психологическая мотивировка действий главных героев выстраиваются в рассказе «Мисс Пулкинхорн» в цельнокупный художественный микрокосм и заставляет говорить о нём как о более чем достойном феномене художественного наследия У. Голдинга.

*Е.С. Кунавин,  
аспирант (Москва)*

### **Франц Кафка о России**

Ф. Кафка никогда не был ни в Российской империи, ни в Советском Союзе и не знал русского языка. Однако в художественном плане эта «далекая и загадочная» страна занимала большое место в его сознании. В творческом наследии Кафки есть произведения, в которых говорится о России, ее быте (таким, каким он виделся писателю), нравах и культуре: можно вспомнить упоминание страны в новелле «Приговор», незавершенное произведение «Дорога на Кальду», действие которого разворачивается где-то в «глубине России», и др.

Кроме того, можно с абсолютной уверенностью говорить о наличии «русской» темы в творчестве пражского

писателя. Это возможно благодаря его дневникам и письмам, содержащим значительное количество заметок и комментариев по поводу русской литературы, истории и различных видов искусств.

Ф. Кафка очень любил русскую словесность и философию. В его тетрадях и корреспонденции можно найти имена многих представителей отечественной классики. Известно, что он высоко ценил «Мертвые души», «Ревизора», «Подростка» и «Смерть Ивана Ильича». Зачитывался воспоминаниями наших выдающихся соотечественников – Л. Н. Толстого, В. Г. Белинского, А. И. Герцена, М. А. Бакунина и П. А. Кропоткина. Особое внимание он уделял личности Ф. М. Достоевского: с чувством глубокого уважения Ф. Кафка размышлял о его романах, творческом пути и достойной кончине, когда за «гробом писателя...шли толпы людей, а студенты...несли кандалы».

С восхищением пражский писатель отзывался и о русском балете, лучше которого он видел «только у Далькроза»: «русские вчера вечером были просто великолепны. Этот Нижинский и эта Кякшт поистине два совершенных человека».

Эти и многие другие записи свидетельствуют об искреннем интересе австрийского писателя к русской культуре, о той симпатии, которую не смогла поколебать даже Первая мировая война, разделившая Австро-Венгерскую и Российскую империи на два враждебных лагеря.

**Е. С. Куприянова,**  
*доктор филол. наук (Великий Новгород)*

### **Сказка и роман (на материале прозы Оскара Уайльда)**

Сказочные сборники О. Уайльда «Счастливый Принц и другие истории» (*The Happy Prince and Other Tales*) и «Гранатовый Домик» (*A House of Pomegranates*) – единая



художественная система, логика внутреннего движения которой обнажает главную тенденцию их жанрового развития – проблему «романизации» литературной сказки. Среди прочего об этом свидетельствует наличие романских «матриц» в поэтике сказок «Молодой Король» (*The Young King*) и «День Рождения Инфанта» (*The Birthday of the Infanta*), благодаря которым в сказки проникают сюжеты, характерные для *romance*, исторического романа, появляются вставные конструкции (сны, путешествия, вставные рассказы и т.д.), усложняется структура и композиция сказочных произведений.

Процесс романизации сказки, согласующийся с глубинной логикой исторического развития европейской жанровой системы, высвечивает магистральный вектор движения прозы О. Уайльда от сказочного к романному жанру.

Поэтологическая система «Портрета Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Gray*) обнаруживает систему сказочных элементов: концепты ‘чуда’, ‘тайны’, выступающие и как элемент романного сюжетостроения (оживший портрет, нестареющий герой), и как предмет многократной персонажной рефлексии; сосуществование характерной для сказки «адетерминированности» чудесного и социально-исторической детерминированности романной действительности; сквозные сказочно-мифологические мотивы (вечной молодости, дарения, инициации, выполнения трудных заданий и др.); вставные эпизоды, содержащие внутренне целостные и завершенные сказочные сюжеты (эпизод встречи двух душ, Гимн безумию и др.). Интерпретация персонажной системы через призму сказочного жанрового генезиса позволяет увидеть в образах центральных героев романа – доброго, но самонадеянного волшебника-демиурга (Бэзил Холлуорд); волшебника-дудочника, совместимого с ролью сказочного злого колдуна (лорд Генри Уоттон); Прекрасного Принца, одновременно наделенного чертами мятежного ангела, свергнутого с небес (Дориан Грей).

### **Жанровые характеристики романа Р. Ная «Фауст»**

Жанровая природа постмодернистского романа Р. Ная «Фауст» (1980) раскрывается при анализе особенностей истолкования фаустовской истории. Повествующий о событиях XVI века, раскрывающий контекст того времени, «Фауст» Р. Ная, несомненно, роман исторический, но не традиционный.

Автор воссоздаёт эпоху легендарного немецкого чернокнижника в последние десятилетия его жизни и в духе постмодернизма радикально пересматривает традиционный сюжет, находясь при этом в очевидном интертекстуальном диалоге с мировой литературой и переосмысливая как основные составляющие сюжета о продаже души дьяволу, так и концепции образов главных героев.

Обратившись к легендарному Фаусту, писатель воспроизводит его историю в контексте эпохи и опирается на немецкие народные книги о докторе Фаусте и о докторе Вагнере. Более того, именно Кристофер Вагнер (Кит, как он представляется в самом начале) является эксплицитным автором романа Ная и одним из его персонажей. Вагнер-писатель раздумывает о стратегии создаваемого им текста и о развязке излагаемой истории задолго до ее конца. Апелляция Вагнера к фактам, обращение к документальным и легендарным историческим свидетельствам имеют методологический характер. Они сродни тому, что отличает творчество писателей группы ЛЕФ или немецких писателей стиля «новой деловитости», которые стремились к репортёрски точному изображению действительности.

Но лого- и фактоцентричный рассказчик Ная постоянно изменяет себе, используя чисто литературный способ художественного осмысления фаустовской истории.

В целом жанровая природа «Фауста» Р. Ная отличается синтетическим характером: постмодернистский исторический

роман органично включает в себя черты, характерные для дневника, расследования, авторского комментария к содержанию и структуре текста, космологической притчи, пикарески, кукольного спектакля, мистерии, которые пародийно используются писателем для максимально полного раскрытия образа Фауста и истории его жизни и смерти.

*А.А. Липинская,  
канд. филол. наук (Санкт-Петербург)*

**«Заколдованное место»:  
некоторые замечания о хронотопе готической новеллы**

Британская готическая новелла (ghoststory) рубежа XIX-XX вв. заимствовала некоторые мотивы как из фольклора, так и из научных трудов по антропологии и этнографии. В частности, получили распространение сюжеты, связанные с проникновением героев в особые зоны, отмеченные сверхъестественными свойствами, подобно фольклорным «нехорошим» местам – в прошлом здесь совершались языческие ритуалы, и появление в таких местах (курганы, храмы и пр.) современного человека понимается как соприкосновение настоящего и прошлого, рационального и мистического, действительного и воображаемого.

Материал в таких случаях заимствуется либо непосредственно из народных преданий, часто трактовавших древние археологические объекты как «колдовские» пространства, либо из ученых трудов наподобие «Золотой ветви» Дж. Дж. Фрэзера, особенно с учетом того, что среди авторов готических новелл немало лиц из академической или околоакадемической среды (историки М. Р. Джеймс и А. Грей, автор научно-популярных книг Г. Аллен и др.). Соответственно выстраивается и структура пространства, восходящая к разнообразным мифологическим прототипам: периферия, граница и собственно «заколдованное место», которое

активизируется при определенных обстоятельствах (вторжение чужака, наступление ночи и пр.).

Новелла Э. Ф. Бенсона «Храм» – особенно яркий пример этой тенденции: она объединяет подробно прописанную и символически нагруженную топографию (природа и цивилизация, открытое и закрытое, дольмены как остатки храма кровавого культа, построенный на логике перемещения персонажей в «опасной» зоне сюжет), отзвуки интеллектуального климата эпохи (интерес одновременно к науке и оккультизму) и легкую иронию, без которой, наверно, невозможна настоящая классическая «история с привидениями».

*И. И. Лисович,  
доктор культурологии (Москва)*

### **«Макбет» У. Шекспира и проблема вариативности русских переводов XX-XXI вв.: тезаурусный анализ**

Доклад посвящен вариативности русских переводов XX-XXI вв. «Макбета» У. Шекспира. Степень вариативности была определена при помощи онлайн-программы ([www.shakespearecorpus.ru](http://www.shakespearecorpus.ru)), которая предлагает цифровые алгоритмы в качестве инструментов обработки и анализа текстов. В XX-XXI вв. было сделано двенадцать переводов трагедии: Д. Цертелевым (1901), С. Соловьевым (1903? 1928?), А. Радловой (1935), М. Лозинским (1950), Б. Пастернаком (1951), Ю. Корнеевым (1960), Ю. Лифшицем (1991), В. Рапопорт (2000), М. Вербиной (2005), В. Гандельсманом (2010), Г. Сегаль (2013), А. Черновым (2015).

Задача исследования – выявить степень оригинальности перевода и его расхождения с оригиналом. Стилométrический анализ показал, что ограничение корпуса по времени и жанру позволило понизить уровень помех, которые создаются воздействием эпохи на жанр и стиль. Теория габитуса П. Бурдьё позволила не только интерпретировать различия

переводов в связи с привычными литературно-стилевыми, историческими и идеологическими контекстами, но и увидеть различия габитусов переводчиков, чьи тексты реактуализируют «Макбета» в языке и социокультурном пространстве. Как показывает опыт использования платформы VVV, конечную интерпретацию данных осуществляет исследователь.

Доклад подготовлен в рамках проекта «Разработка и внедрение в открытом доступе онлайн-программы сравнительного тезаурусного анализа русских переводов произведений У. Шекспира», осуществляемого при поддержке РФФИ (№ 17-04-12038В).

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

### **Тезаурус исследователя текстов постмодернизма и романтизма: некоторые аспекты проблемы**

Принадлежащий к новому этапу социокультурного развития, постмодернизм связан с романтизмом нитями преемственности. Вбирая в свое эстетическое пространство явления различных эпох, постмодернизм обнаруживает в романтизме отрицаемую и в то же время актуализируемую парадигму. В силу этого исследователь, изучающий соотношение и взаимосвязи постмодернизма с романтизмом, формирует свой тезаурус на обширном, системно выстроенном поле философских, эстетических, культурологических «перекличек», – мнимом и реальном соотношении «своего»/«чужого», на основе не только филологических, но и – шире – культурологических смыслов, терминов, концептов и параллелей.

Для тезауруса литературоведа важнейшим фактором, определяющим методологическую основу исследования, в этой связи становится междисциплинарный подход. Размышляя над его спецификой, ученые предостерегают от размывания границ между дисциплинами, о возможной утрате собственно

филологической идентичности в подходе к литературе [Baratin Ulysse. De l'interdisciplinarité à l'indiscipline. // *Acta fabula*, vol. 12, n° 5, «Le partage des disciplines», Mai 2011]. Однако тезаурусный подход не «пренебрегает» подобной опасностью, а преодолевает ее.

Актуальные аспекты формирования исследовательского тезауруса намечает современная компаративистика. Так, французский литературовед Ж. Л. Акетт, исходя из рецептивного метода «общей интертекстуальности», рассматривает текст в пространстве разнообразных переключек, в том числе с живописью, музыкой, мифологией, кино, когда ученый «сам конструирует свой объект исследования» [Haquette J.L. *Lectures européennes. Introduction à la pratique de la littérature comparée*. Rosny-sous-bois Bréal. 2005. P. 13. – 254 p.]. Тезаурус исследования проблемы постмодернизм-романтизм предусматривает широту эрудиции, глубокое понимание процессов эстетического развития, затрагивающее сущностную основу междисциплинарных взаимодействий.

Междисциплинарный подход, свойственный исследованиям М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, Вл. А. Лукова обнаруживает продуктивность использования тезауруса междисциплинарности в филологических трудах; расширения тезауруса как предпосылки углубления знания об общих и особенных процессах эволюции различных ветвей гуманитарного знания – филологических, социальных, исторических, гендерных, биологических..., запечатленных в слове и формирующих новые познавательные парадигмы, концепции и концепты.

*А.Е. Лобков,*  
канд. филол. наук (Севастополь)

### **Жизнь и тезаурус С.Д. Коцюбинского**

Сергей Дмитриевич Коцюбинский (1909-1943?) прожил короткую, но интенсивную жизнь, внося вклад в изучение

истории и фольклора Крыма, жизни и творчества Пушкина, прозы французского классицизма. На его работах лежит несомненная «печать времени», но она не затеняет оригинальность мысли молодого ученого и новаторский характер выбранных тем.

Его жизнь – непрерывная череда встреч с интереснейшими людьми разных профессий и биографий. Они расширяют круг его интересов, но и одновременно пробуждают мучительные раздумья о собственном месте в жизни. Коцюбинский спешит жить, он легко снимается с места и пробует себя на разных работах.

Важной вехой на жизненном пути ученого станут четыре года работы в Алупкинском дворце-музее, отмеченные не только лекторско-экскурсионной деятельностью, но и исследованием историко-археологических памятников Южного берега Крыма, собиранием крымско-татарского народного творчества и разработкой материалов, связанных с пребыванием Пушкина в Крыму.

Следующий виток жизни Коцюбинского связан с четырьмя годами аспирантуры на филфаке Ленинградского государственного университета. Его научный руководитель С.С. Мокульский занимался в это время театром французского классицизма, и он привлек к этой теме Коцюбинского. Оттолкнувшись от Мольера, Коцюбинский, однако, избрал темой своего диссертационного сочинения прозу французских моралистов – Паскаля, Лабрюйера и Ларошфуко.

Его статьи о Лабрюйере и Паскале не утратили своей актуальности и сегодня. Причем они интересны как с содержательной, так и со стилистической стороны. В них не только находит отражение поэтика изучаемых авторов, но и прослеживаются параллели между эпохой утверждения абсолютной монархии во Франции и становлением тоталитарного государства под эгидой «верховного вождя» и «отца народов» в СССР, раскрывается трагизм личностного сознания в переходные эпохи и противоречия между

идеальным государством и государством, существующим с претензией на таковое.

*Е.В. Лозовик,  
канд. филол. наук (Москва)*

### **«Многоголосие» как основа авторского стиля Нила Геймана**

Представление об индивидуальном авторском стиле Нила Геймана было бы неполным без освещения «многоголосия» его художественных текстов. Индивидуальный авторский голос в данном случае складывается благодаря его диалогу с предшественниками и современниками, постоянной интерпретации и переосмыслению уже знакомых сюжетов.

Сам Гейман выделяет трех авторов, благодаря которым сложился его собственный стиль: К.С. Льюис, Дж. Р.Р. Толкиен и Г.К. Честертон. Сознательно сохраняя в своих произведениях ряд узнаваемых черт, присущих творчеству этих писателей, Гейман вступает с ними в своеобразный культурный диалог (а нередко и в полемику), переосмысливая и дополняя предложенные ими идеи и образы.

Важность влияния «Хроник Нарнии» на свое творчество Нил Гейман признает в ряде эссе и интервью; он отмечает, что стилистически долго следовал манере Льюиса, используя те же повествовательные приемы. Так, он часто обращается к хорошо известным историям, актуализируя их проблематику и наполняя новым психологизмом, создавая при этом новую вымышленную реальность и самостоятельных героев. Со временем этот прием стал одной из наиболее узнаваемых черт авторского стиля.

Не менее важным для становления творческого стиля Геймана стало влияние Дж. Р. Р. Толкиена и предпринятых им попыток реконструкции мифологического сознания. Обращаясь к наследию Толкиена, Гейман разработал свой собственный путь ремифологизации текста и создания авторской мифологии,



основанной на существующих верованиях и традициях, переосмысленных и включенных в авторскую систему.

Влияние творчества Г.К. Честертона коснулось в первую очередь авторской стилистики. Это влияние легко проследить во внутренней ритмике текста, длине авторских синтагм, общей интонации повествования, приближенной к литературной устной речи, в которой легко прослеживается авторская позиция и его отношение к персонажам.

**Вал. А. Луков,**  
*доктор философ. наук (Москва)*

### **Тезаурусный подход: концепция Вл. А. Лукова**

В 1992 г. государственное издательство «Педагогика-Плюс» задумало вновь осуществить свой наиболее удачный и прибыльный проект «Детская энциклопедия». Десятитомное издание не должно было просто повторить предыдущие издания, построенные в соответствии со школьной программой (тома «Литература», «Физика», «Химия» и т. д.). В концепции нового издания впервые обстоятельно было изложено то понимание тезауруса, которое шло не от лингвистики (словарь, в котором максимально полно представлены все слова языка, а также идеографическая трактовка тезауруса в особом типе словаря) и не от информатики (тезаурус как семантическая мера информации). Здесь суть тезауруса исходила из неполного соответствия интересного для ребенка жизненного материала и структуры школьных учебных предметов, что определило внимание к концепциям, где детское мышление рассматривалось как отличающееся по самой своей модели от мышления взрослых.

Через 27 лет после этих событий тезаурусный подход занял место среди субъектно ориентированных методологических средств гуманитарного знания, применяется в социологии, культурологии, психологии, философии

культуры, антропологии, педагогике, литературоведении, социальной информатике и т. д. — и именно в концепции Вл. А. Лукова, согласно которой тезаурус имеет черты функциональной системы и обеспечивает в кооперации (взаимосодействии) с другими подсистемами жизнеспособность социального субъекта (от личности до человечества в целом), отражая иерархию его представлений о мире. Тезаурус — форма существования гуманитарного знания, он в слове и образе воспроизводит часть действительности, освоенную социальным субъектом (индивидом, группой). На этом основывается разработанная Вл. А. Луковым субъектная культурология, лучшим выражением которой стали энциклопедические очерки в трехтомнике «Европейская культура в русском тезаурусе», подготовленном к XXX Пуришевским чтениям.

*О.М. Любимская,  
аспирант (Тюмень)*

### **Мотив еды в творчестве Т. Капоте 1950-х гг.**

Тема домашнего очага, кухни является одной из ведущих в творчестве Трумэна Капоте (1924-1984), как и в литературе Юга США в целом. Дом в художественном пространстве Капоте пропитан всевозможными съедобными ароматами, наполнен яркой цветовой палитрой, состоящей из образов еды. Гастрономический код представлен писателем на уровне различных сенсорных ощущений: обонятельных, слуховых, зрительных, осязательных. Такое обилие пищевых образов позволяет говорить о «еде» как о доминирующем элементе картины мира писателя.

Запахи еды, ароматы кухни тесно связаны с мотивом памяти капотевских героев, вызывая у них различные ассоциации. Отражая скрытую сторону жизни, пища у Капоте также является «зеркалом» внутреннего мира героя. Гастрономические метафоры используются писателем для

портретной характеристики, по принципу «скажи, что ты ешь, и я скажу, кто ты». В произведениях Капоте 1950-х гг. «еда» принимает на себя дополнительную смысловую нагрузку, выполняя коммуникативную роль. Так, подарок в виде булочек или пирога принимает на себя функцию жеста, полностью замещая словесное выражение чувств. Характерны для капотевских героев и сцены совместного приготовления пищи, которые трактуются самими же героями как коммуникативно значимые. Так, «еда» в художественном мире Капоте является содержательной, смыслообразующей единицей, выполняющей роль выразителя эмоциональных и коммуникативных компонентов произведений.

***В.С. Макаров,***  
*канд. филол. наук (Москва)*

**Русские переводы У. Шекспира:  
сравнительный анализ переводческих моделей  
на базе электронной платформы VVV**

В 2017 году в рамках поддержанного РФФИ проекта «Разработка и внедрение в открытом доступе онлайн-программы сравнительного тезаурусного анализа русских переводов произведений У. Шекспира» коллектив исследователей из МосГУ и ПСТГУ начал размещение находящихся в открытом доступе переводов шекспировских пьес на сайте [shakespearecorpus.ru](http://shakespearecorpus.ru). Программой основой для исследовательского проекта послужила платформа Version Variation Visualization, разработанная международной командой под руководством литературоведа и переводчика Тома Чизмена (университет Суонси, Уэльс, Великобритания).

Платформа предполагает исследование вариативности переводов одного и того же базового текста, при этом вариативность измеряется в специальных единицах Viv и Eddy на уровне словесного отличия текстов. Хотя среди программных средств отсутствует семантический анализатор,

VVV можно использовать как инструмент тезаурусного и жанрового анализа.

На примере загруженных на платформу 7 переводов комедии «Бесплодные усилия любви» (1873-2016) можно проследить несколько важных тенденций.

1) Максимальную вариативность дает различная коммуникативная модель перевода (подготовленный для театра текст К. Чуковского). В целом русские переводы стремятся максимально сохранять сегментное строение шекспировского текста (количество и смысловой объем реплики), отчасти благодаря тому, что текст комедии в значительной степени состоит из кратких реплик и включает словесную игру. Подходя к тексту с разными установками и индивидуальными моделями, ориентированными на буквализм, прозаизм, эквилинеарность и т.д., переводчики (М. И. Кузмин, Ю. Б. Корнеев и др.) тем не менее создают «тексты для чтения», вариативность между которыми остается относительно невеликой.

2) При сравнении сегментов наиболее вариативными оказываются эмотивно значительные и афористические сегменты (например, рифмующиеся двустипии в концах сцен (тем самым подтверждая на русском материале гипотезу Т. Чизмена). Дальнейшая интерпретация при обработке новых массивов текстов (в частности, разных жанров и разных переводов, выполненных одним и тем же автором) поможет усовершенствовать методику анализа.

**О.В. Манжула,**  
*канд. филол. наук (Пермь)*

### **Авторский мир Артурианы Мэри Стюарт**

Атмосфера Великобритании с затяжным кризисом 70-х годов не могла не повлиять на литературу данного периода. Соответственным образом этот процесс затронул и творчество Мэри Стюарт (*Mary Stewart*, 1916–2014). Писательница в своей

Артуриане изображает эпоху так называемых «Темных веков», которая состоит из романов «Кристалльный грот» (*The Crystal Cave*, 1970), «Полые холмы» (*The Hollow Hills*, 1973), «Последнее волшебство» (*The Last Enchantment*, 1979), «День гнева» (*The Wicked Day*, 1983) и «Принц и паломница» (*The Prince and the Pilgrim*, 1995). Стюарт рассказывает в произведении о далеком прошлом, но тематика повествования вполне актуальна в конце XX в.

Действие происходит в V в. Римляне совсем недавно оставили Британию, от них остались храмы, дороги, крепости. Многие британцы являются приверженцами древних обычаев, она поклоняются кельтским богам. Англосаксы укрепились на юго-востоке и разбойничают на острове. События разворачиваются на фоне междоусобиц, предательств, кровавой борьбы за власть.

Писательница дает волю художественному вымыслу, но вымысел этот основан на истории и эпосе. Автор пишет: «О Британии V века нашей эры так мало известно, что приходится руководствоваться не столько фактами, сколько преданиями и собственными выводами». Через прошлое Стюарт создает свою концепцию истории и выражает этические идеалы. Темное время неприглядно. Опасность таится на каждом углу. Можно погибнуть в бою, велика вероятность быть отравленным, получить удар ножом в спину. В то же время добро изображается в светлых тонах. Так, Артур предстает перед войском в белоснежных одеждах. Белый цвет вообще является его символом в цикле романов Стюарт.

В романах цикла Мерлин представлен не волшебником, а ученым и философом. Мерлин обладает даром ясновидения, но будущее открывается ему лишь иногда и не по его желанию. Древние обряды привлекают его, но это только дань памяти предков. Однако для людей он легенда. Его боятся, считают волшебником и колдуном. Лишь немногие понимают, кто он на самом деле. Мерлин подчиняется только той силе, которая живет в нем. Он поступает так, как говорит ему эта сила.

В повествовании Стюарт реализм соединяется с романтизмом. В духе романтизма изображены нравы различных народов и их представления о мире. Также в духе романтизма выписаны образы Моргаузы и Вивианы и все их злодеяния.

Стюарт прекрасно изображает природу. Это описание очень лирично, ярко, красочно. Писательница тонко чувствует настроение природы. У природы в ее повествовании своя жизнь, которая подчеркивает динамизм действия.

Мэри Стюарт в своей Артуриане демонстрирует прекрасное владение материалом легенд, переосмысливая и воспроизводя их, а также великолепно передает атмосферу Темных веков, ярко рисует образы героев, их чувства и переживания, вписанные в соответствующий исторический фон.

***В.Г. Минина,***  
*канд. филол. наук (Минск)*

### **Произведения К. Исигуро как отражение основных тенденций развития современного британского романа**

В британском романе рубежа XX-XXI веков происходит осмысление изменений в политической, социальной и культурной жизни общества: смена ценностных ориентиров, приток иммигрантов, мультикультурное сознание, поиск национальной идентичности, пересмотр национальной и личной истории, гендерные вопросы, интерес к двум мировым войнам. Растущая озабоченность современного общества перспективами своего существования, негативные последствия технологического прогресса – все это порождает апокалиптические настроения, которыми пронизаны многие произведения.

Основными жанрами стали мультикультурный роман, роман об английскости, политический, военный, социальный, исторический, неовикторианский роман, биография,

(псевдо)автобиография, роман-пародия, роман-стилизация, травестирование, антиутопия, магический, готический, женский, феминистский роман, детектив, пасторальный, университетский роман. Характерной чертой современного романа является жанровый эклектизм.

Произведениям нобелевского лауреата 2017 К. Исигуро также присущ подобный жанровый синтез. Все они соединяют в себе черты психологического, интеллектуального и социального романов. Помимо этого, проблематика каждого из них добавляет какой-то новый ракурс в его жанровую характеристику. *«Там, где в дымке холмы»*, в котором повествуется о взаимоотношениях матери и дочерей, можно отнести к семейному роману; *«Художник зыбкого мира»* – образец *Künstlerroman*'а с элементами военно-исторического романа; *«Остаток дня»* – роман об английскости, политический и любовный роман; сочетание элементов романа-притчи, *Künstlerroman*'а, романа о путешествии, фантастического и любовного романов характерно для *«Безутешных»*; *«Когда мы были сиротами»* – это синтез *Bildungsroman*'а, псевдетективного, военно-исторического, любовного и пикарескного романов; в *«Не отпускай меня»* антиутопия сочетается с чертами псевдо-*Bildungsroman*'а, любовного и философского романов; *«Погребенный великан»* – фантастический, психологический роман, роман о путешествии.

Жанровую динамику романов К. Исигуро можно проследить на протяжении всего его творчества.

**Е.А. Митропольская,**  
канд. филол. наук (Нижегород)

### **Памяти В. Н. Пронина – исследователя французской литературы и культуры Франции**

Владимир Николаевич Пронин (1946–2000) – ученый-филолог, специалист по истории французской литературы 18-

19 вв., педагог, переводчик, журналист – родился и вырос в семье коренных нижегородцев. Профессиональная судьба ученого связана с Нижегородским государственным лингвистическим университетом имени Н. А. Добролюбова (ранее – Горьковский государственный педагогический институт иностранных языков), где, окончив в 1970 г. с отличием переводческий факультет, он проходит путь от ассистента кафедры французского языка и перевода до ведущего преподавателя кафедры зарубежной литературы и межкультурной коммуникации, декана переводческого факультета (1990-2000).

Определение круга научных интересов, включающих изучение французской литературы, культуры и истории, практические аспекты стилистики и художественного (в том числе поэтического) перевода, формирование исследовательских подходов, становление педагогического и лекторского мастерства происходит в годы учебы в аспирантуре (1971-1974) на кафедре зарубежной литературы факультета русского языка и литературы МГПИ им. В. И. Ленина под руководством Марии Евгеньевны Елизаровой, Бориса Ивановича Пуришева, в целом под влиянием московской школы литературоведения, сложившейся в МГПИ.

Тема кандидатской диссертации «Жермена де Сталь. Литературные и политические трактаты» получает развитие в исследовании традиций французского Просвещения и романтизма в их различных воплощениях: от романного творчества Ж. де Сталь, произведений писателей круга В. Гюго и Э. Сю до соединения романтической и реалистической концепций личности в биографических романах А. Моруа. Особое внимание при этом уделяется переходным явлениям, жанровым трансформациям, российско-французским культурным связям конца 18-го – начала 20 века.

В литературоведческих трудах В. Н. Пронина историко-литературный методологический подход, проявляющийся в точном и детальном изучении влияния на развитие литературы



историко-политического и культурного контекста, больших общественно-политических движений, значительных философских и эстетических идей, неизменно дополняется анализом особенностей языковой формы текста оригинала, проблемам их перевода на русский язык, что было естественным для исследователя, имевшего профессиональную подготовку лингвиста и переводчика.

Сходные принципы лежали и в основе педагогической деятельности В. Н. Пронина, преподавателя французского языка и практики перевода, автора многочисленных лекционных курсов по всемирной литературе, литературе, истории и культуре Франции. Создавая учебные программы, участвуя в 1980-1990 гг. в разработке инновационной модели языковой и профессиональной подготовки переводчиков в НГЛУ, Владимир Николаевич настаивал на необходимости широкого внедрения в сферу лингвистического образования идей межкультурной коммуникативистики, основанных на принципе освоения языка в неразрывном единстве с изучением литературы и культуры.

Среди сохраняющих свою актуальность публикаций – серия исследований, посвященных творчеству Ж. де Сталь; статьи, вошедшие в библиографический словарь «Зарубежные писатели» (1997); «Практикум по французской литературе» (1991, в соавторстве с З. И. Кирнозе); труды по истории и культуре Франции; статьи по вопросам литературы и культуры Франции, российско-французских культурных связей в нижегородских периодических изданиях; предисловия к изданиям сочинений А. Моруа (1992), Э. Ренана (1992); вступительная статья, подготовка текста, научный комментарий к шеститомному изданию романа Э. Сю «Агасфер» (1992-1993).

### **Стен Стенсен Блихер в его отношении к детективу**

Хотя первым несомненным детективом являются «Убийства на улице Морг» Эдгара По, было сделано множество попыток отнести к детективу произведения гораздо более ранние – вплоть до отдельных глав Библии или басен Эзопа. К их числу относится новелла датского писателя Стена Стенсена Блихера «Пастор из Вейльбю» 1829 года.

На сюжетном уровне мы здесь, кажется, встречаемся с загадкой «он невиновен – почему же всё на него указывает?» Кроме того, на повествовательном уровне здесь используется прием, который впоследствии блестяще применит Коллинз: история рассказывается от лица нескольких рассказчиков – судьи Эрика Сёренсена и пастора из Олсё. Однако Блихер рассказывает эту историю так, что детективный «нерв» в ней просто отсутствует. Между тем в «Пасторе из Вейльбю» ложная версия событий ни в ком не вызывает недоверия; главный пафос новеллы не логический («Как он может быть невиновен, если все указывает на него?»), а психологический («Как такой хороший человек мог сорваться и совершить убийство? Неужели такой хороший человек все же погибнет?»).

Перейдем теперь к повествовательной структуре «Пастора», а именно – к наличию нескольких рассказчиков. У Блихера два рассказчика нужны, чтобы подчеркнуть непоправимость судебной ошибки: пастор из Олсё рассказывает свою часть истории просто потому, что после основных событий прошло уже много лет, зло совершено, судьбы героев сломаны. У Коллинза смена рассказчиков происходит из-за того, что каждый из них занимает позицию, которая позволит наилучшим образом наиболее объективно и полно изложить ту или иную часть всей истории. Так что и в этом случае прием, вроде бы предвосхищающий детектив, на деле используется недетективным образом.

**Тезаурус сонетной поэзии Элизабет Барретт Браунинг  
(на материале цикла «Сонеты с португальского»)**

Сонетный цикл Элизабет Барретт Браунинг «Сонеты с португальского» представляет собой утончённый образец английской любовной лирики XIX века. В основу цикла легла история романтических отношений поэтессы с Робертом Браунингом, её будущим мужем. Система образов «Сонетов с португальского» является выражением сложного комплекса мотивов, которые могут быть сгруппированы в соответствии с тремя основными характеристиками сюжетно-композиционной структуры цикла как мотивы автобиографические, религиозные и античные.

1) Образы, обусловленные автобиографической основой цикла:

Для Элизабет Барретт Браунинг цикл стал художественным опытом откровенной фиксации чувств, испытанных в период ухаживаний Роберта Браунинга, а также напряжённой рефлексии о себе в качестве влюблённой и возлюбленной. Так, размышляя о своей жизни до знакомства с Робертом Браунингом, поэтесса вводит в цикл группу образов, представляющих жизнь лирической героини как лишение свободы и заключение (ментальное и физическое). Образы, транслирующие процесс осмысления любви, могут быть объединены в три группы, условно обобщающие отношение лирической героини к этому чувству: любовь как огонь, любовь как война, любовь как слияние. Пытаясь определить свою роль и отношение к возлюбленному, поэтесса вводит оппозиционную систему образов: лирическая героиня как слуга и лирический герой как господин. Данная оппозиция отражает перманентные сомнения поэтессы в возможности любви на протяжении всего периода романтических отношений. Пытаясь несколько «снизить» уровень откровенности поэтического

повествования, а также завуалировать некоторые личные, скрытые сообщения в тексте, изначально предназначавшемся только для возлюбленного, поэтесса вводит флоропись как особую метафорическую систему, где упоминание того или иного цветка несёт определённый скрытый смысл (всего тринадцать наименований).

2) Образы, обусловленные религиозными мотивами цикла:

Центральным в этой системе образов является образ Бога (упоминается в двадцати двух сонетах из сорока четырёх). Кроме того, используются образы ангелов, небес в значении высших сил, мистический тени и духов, что, в целом, обогащает характер любовного чувства, позволяя проследить его развитие не только в эмоциональном, но и в духовном, более «тонком» плане, обнаруживающем постепенно растущую веру лирической героини в предопределенность переживаемого чувства любви.

3) Античные образы:

Поэтесса использует образы античной мифологии (миф о Кипарисе, царство Аида, миф о Филемоне и Бавкиде), аллюзию на трагедию Софокла (образ урны Электры), образы античной поэзии (упоминание творчества Феокрита и Пиндара). Использование античных образов усложняет образную систему цикла и утверждает статус произведения в соответствии с культурной установкой неозеллинизма, значимой в Англии XIX века.

*М.И. Никола,  
доктор филол. наук (Москва)*

**Владимир Андреевич Луков  
как организатор и участник Пуришевских чтений**

Традиция проведения Пуришевских чтений достигла солидной юбилейной даты. Тридцать лет ежегодно Пуришевские чтения проводятся кафедрой всемирной

литературы в стенах МПГУ. Чтения посвящены памяти любимого учителя многих поколений студентов, талантливого ученого и педагога Бориса Ивановича Пуришева (1903-1989), оставившего неизгладимый свет в душе тех, кто его знал. Показательно, что первые Пуришевские чтения прошли меньше чем через неделю после прощания с Б.И. Пуришевым. Это было душевным порывом его учеников, разделявших христианское представление о том, что душа почившего человека еще на земле, и всем своим существом жаждавших выразить протест против предстоящей разлуки и заверить, что труды и дела любимого учителя будут продолжены. Инициатива учреждения Пуришевских чтений принадлежит профессору, Заслуженному деятелю науки РФ Владимиру Андреевичу Лукову. Спустя годы, вспоминая эту первую конференцию, В.А. Луков писал: «Только теперь, на расстоянии, можно понять, каким же сильным было стремление учеников Бориса Ивановича продолжить его дело, чтобы за такой короткий срок собрать научную конференцию, добиться присвоения ей статуса Всесоюзной, опубликовать ее материалы» (1, 122). Сам Владимир Андреевич придавал большое значение в учреждении этой конференции Нине Павловне Михальской, Заслуженному деятелю науки, первому Почетному профессору МПГУ, многие годы заведовавшей кафедрой зарубежной литературы, а также исполнявшей обязанности декана филологического факультета. Она поддержала эту инициативу и открыла первые Пуришевские чтения своим докладом о личности и научных трудах Б.И. Пуришева. С Б.И. Пуришевым Нина Павловна проработала не один десяток лет и очень высоко его ценила. В редколлегия, подготовившую материалы первого сборника, вошли В.А. Луков (ответственный редактор), Н.П. Михальская, В.П. Трыков, Н.Е. Ерофеева, Ф.В. Пак.

Те же лица составили оргкомитет следующих чтений, которые прошли 15-17 декабря этого же года, но с более широким составом участников (Тамбов, Таллинн, Магнитогорск, Коломна, Калуга, Майкоп, Карачаевск и др.).

Так начала постепенно складываться одна из особенностей Пуришевских чтений. В весенние апрельские дни, на 10 число которых приходится день рождения Б. И. Пуришева, встречались и встречаются для обсуждения литературоведческих проблем, знакомства с идеями и трудами друг друга представители разных научных школ и разных научных поколений. Пуришевские чтения быстро переросли из Всесоюзной во Всероссийскую и международную конференцию. Одной из важных задач учредители конференции считали сохранение научных связей с коллегами из стран ближнего (Украина, Белоруссия, Армения, Абхазия и др.) и дальнего (Англия, Франция, Италия, Греция, Дания и др.) зарубежья. Так, на долгие годы осталось в памяти выступление на чтениях известного французского медиевиста и культуролога Ле Гоффа. Оксфордский профессор Карен Хьюитт, теперь столь знакомый и дорогой многим российским вузам посланец английской филологической науки, начинала свою деятельность именно на Пуришевских чтениях, и из их участников была сформирована ею и отправлена на стажировку в Оксфорд первая группа отечественных ангlistов, что потом вылилось в продолжительную традицию, основание фонда «Оксфорд – Россия», продуктивные плоды деятельности которого мы ощущаем до настоящего времени.

В течение 10 лет В. А. Луков возглавлял оргкомитет Пуришевских чтений, а в последующие годы своей жизни был их неизменным участником. Позднее он писал еще об одном, особом значении чтений для самой кафедры: «Пуришевские чтения стали для кафедры зарубежной (с 1990 г. – всемирной) литературы МГПИ (с 1990 г. – МПГУ) основным инструментом подбора новых кадров высшей квалификации» (1, 123). Действительно, многие профессора нынешнего состава кафедры (Черноземова Е.Н., Соколова Н.И., Никола М.И., Ганин В.Н. и др.) не только выпускники аспирантуры и докторантуры кафедры, но и традиционные участники Пуришевских чтений, постоянно выступавшие на заседаниях

конференции со своими научными докладами.

Однако Пуришевские чтения были эффективной формой становления научных и преподавательских кадров не только для МПГУ. За 30 лет существования чтений появилось немало тех, кто сделал на заседании чтений один из первых научных докладов, по сути, утверждал свою тему, затем многие годы на Пуришевских чтениях апробировал новые научные материалы, а в настоящее время в статусе доктора наук и профессора возглавляет кафедру, научную школу, вузовский коллектив (И.В. Вершинин, Н.Л. Потанина, Н.Е. Ерофеева, В. Г. Решетов, М.В. Кожевников, О.Ю. Поляков и др.). В. А. Луков, вспоминая Б.И. Пуришева, видел продолжение традиции любимого учителя в том, что чтения его имени стали своего рода школой, «в которой старшие поколения филологов передают эстафету младшим, вводя их в мир науки» (1, 123). Приезд маститого профессора с молодыми аспирантами – это традиционная картина на Пуришевских чтениях. Достаточно вспомнить М.И. Воропанову или З.И. Кирнозе, многолетних, неизменных участников Пуришевских чтений.

Надо сказать, что особую атмосферу и звучание придавало Читаниям участие в них сына Бориса Ивановича – Ивана Борисовича Пуришева, Заслуженного архитектора России, члена-корреспондента Российской академии архитектуры, и его супруги, известного архитектора, Действительного члена Академии архитектурного наследия Елены Владимировны Пуришевой. Оба – интеллектуалы, люди широких культурных интересов, в присутствии которых разговор о всемирной литературе в контексте культуры приобретал особый характер и ответственность. Постепенно сложилась и другая дорогая для нас традиция: подводить итоги конференции в квартире Бориса Ивановича, в обстановке столь памятной и дорогой для многих поколений его учеников, бережно хранимой и поддерживаемой Е.В. Пуришевой.

Конференции первого десятилетия носили более широкий характер, соответствующий основам научной школы,

сформированной Б. И. Пуришевым, М. Е. Елизаровой, Н. П. Михальской, и тема их звучала так: «Всемирная литература в контексте культуры». Но время шло, проблематика приобретала большую определенность, актуальность, выдвигались новые научные ориентиры. Так, к примеру, Пуришевские чтения на тему «Россия в литературном сознании Запада» не только определили одно из новых направлений научной школы кафедры, но и привлекли к изучению имагологических проблем многих отечественных литературоведов и целые научные школы (в Казани, Кирове, Нижнем Новгороде и др.).

В.А. Луков практически на всех конференциях выступал с докладами, нередко открывавшими пленарное заседание конференции. Назову темы лишь некоторых научных докладов В.А. Лукова на Пуришевских чтениях разных лет: «Синтез в исследовании литературы и искусства», «“Трехвековые арки” в истории литературы», «Шекспиризация как принцип-процесс», «“Дон Кихот” и “Гамлет”», «Драма Оскара Уайльда “Саломея” и некоторые ее особенности в свете идейного и художественного своеобразия ее источников», «Язык танца и художественная картина мира (семиотическое исследование)», «Артэскейпизм» и многие др. В. А. Луков также многократно исполнял обязанности ответственного редактора сборников тезисов и материалов докладов, прочитанных на Пуришевских чтениях. Традиция издания таких сборников со временем обогатилась публикацией статей по итогам Пуришевских чтений. Подготовку таких сборников взял на себя один из учеников В.А. Лукова профессор О.Ю. Поляков.

Однако есть доклад, который хотелось бы выделить особо. Этим докладом В. А. Луков открывал Пуришевские чтения 2003 года, посвященные 100-летию со дня рождения Б. И. Пуришева. Одновременно это был своеобразный юбилей для чтений, пятнадцатые Пуришевские чтения, и В. А. Луков решил, что пора подвести первые итоги. В. А. Луков отметил, что чтения «оказались мало зависимыми от кризисных



моментов в развитии общества, образования, науки, от дефолта, от сокращения международных контактов, от социальных моментов» (1, 123). Осветив также ряд внешних внушительных показателей (например, к тому периоду на чтениях прозвучало более 2000 научных докладов), В. А. Луков остановился на научных принципах филологических исследований Б. И. Пуришева, продолженных его учениками. Проанализировав научную деятельность Б. И. Пуришева, В. А. Луков сделал следующий вывод: «Б. И. Пуришева по праву можно считать провозвестником историко-теоретического подхода в литературоведении – одного из самых плодотворных научных подходов последнего времени». Это писал В. А. Луков в 2003 году, когда в его собственных трудах, в том числе в его компендиуме по зарубежной литературе (2), этот метод стал получать все более убедительное и плодотворное отражение. Для В. А. Лукова было также дорого то, что за обсуждением научных проблем не исчез образ Б. И. Пуришева. Доклады по материалам научного наследия, как правило, сопровождались воспоминаниями о личности ученого. Горячо одобряя эту традицию, В. А. Луков писал: «Пуришевские чтения еще и идеальная модель почитания учениками своих учителей, продолжения их дела, сохранения их светлого образа» (1, 123).

Однако примечательна самая последняя фраза того памятного доклада В. А. Лукова. Подводя итог сделанному кафедрой по подготовке и проведению ежегодных Пуришевских чтений в течение 15 лет, он закончил свой доклад фразой: «И все это сделала маленькая кафедра всемирной литературы». Кафедра наша действительно небольшая, и ежегодная конференция такого масштаба действительно нелегкая задача для кафедры. Но запомнилась надолго эта фраза потому, что в ней – отражение важных качеств самого Владимира Андреевича. Он умел поддерживать в работе, он умел благодарить, он был способен верить в нас подчас больше, чем мы сами были способны в себя верить.

Надо сказать, что с годами Пуришевские чтения сблизили ряд московских вузов: МПГУ с Литературным институтом им. А. М. Горького, Институтом мировой литературы, Московским гуманитарным университетом. Сложились также многолетние связи с Российско-немецким домом. Основанием этой дружбы стало не столько близкое соседство по Малой Пироговской, сколько то, что Б.И. Пуришев – авторитетный специалист по немецкой литературе и культуре, и секция по немецкой литературе традиционно заседает в Российско-немецком доме. Мы благодарны координатору наших связей с Российско-немецким домом, профессору, доктору филологических наук Елене Ивановне Зейферт, которая многие годы руководит на Чтениях работой секции по истории немецкой литературы.

Не менее значимы, чем заседания научных секций, те беседы, которые ведутся в перерывах между заседаниями, когда мы обмениваемся событиями, новыми изданиями, представляем своих учеников, обсуждаем их темы и научные результаты. Наша весенняя встреча – это своего рода запев, старт к новым задачам и свершениям. Все это склоняет нас сегодня с особой благодарностью обратиться к памяти о Владимире Андреевиче Лукове, положившем начало этим встречам, большом ученом, чей 70-летний юбилей мы сегодня отмечаем.

1. Луков В.А. Пуришевские чтения. Контуры и итоги //Филологические науки. 2003. № 4. С.122-126.
2. Луков В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. М.: АКАДЕМА. 2003.

*И.А. Новокрещенных,  
канд. филол. наук (Пермь)*

### **Научное наследие Е.О. Преображенской**

Начав работу на кафедре иностранных языков в качестве ассистента в 1938 г., Екатерина Осиповна (Иосифовна)

Преображенская (1904–1984) проработала в Пермском университете до 1976 г. Она застала как непростые для филологического направления 1930–40-е годы, так и 1960-е годы, когда начали уверенно оформляться научные традиции и аспекты, определяющие сегодня магистральную линию исследований зарубежной литературы в университете. Если биография Е.О. Преображенской получила яркое освещение в ряде мемуарных (Васильева, 2004, 2011; Шерстневская, 1998; Усть-Качкинцева, 2011) и справочно-биографических публикаций (Пустовалов А.В., <http://www.psu.ru>), то научная деятельность ученого не становилась предметом специального исследования.

Значительный корпус научных работ Е. О. Преображенской представляют большие статьи по немецкой и французской литературе XIX в., несколько статей по вопросам преподавания иностранных языков аспирантам, мемуарная публикация о первом заведующем кафедрой иностранных языков Н. П. Обнорском. Согласно личному делу, остался ряд неопубликованных статей. Историко-литературные труды исследователя могут быть рассмотрены в контексте литературоведения как того времени, так и современности.

В своих статьях Е. О. Преображенская исследует третий этап французского романтизма (1830-1848 гг.), когда социальная действительность определяет развитие литературного процесса, социальность становится главной чертой литературы. Освещение социальных взглядов Ж. Санд, выраженных в публицистике и продемонстрированных в романном творчестве, проблемно-тематическое и жанровое рассмотрение творчества поэтов 1830-40-х гг. сопровождается обстоятельным изложением философско-социальных концепций и общественно-исторической ситуации. Специфика художественного обобщения в литературе романтизма становится темой статьи, написанной по следам дискуссии, развернувшейся в 1960-е гг. вокруг реалистического метода. Е.О. Преображенская рассматривает проблему героя на стыке

XVIII–XIX вв. во французской литературе и подчеркивает слитность между романтизмом и реализмом в 20-е гг. XIX в., объясняя причины этого.

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

### **Творчество Анни Эдвардс в контексте диалога культур**

Проблема места и роли незаслуженно забытой английской романистки Анни Эдвардс (1830-1896) в русском литературном процессе до сих пор не становилась предметом литературоведческих исследований. Между тем современные писательнице британские критики считали её одним из самых значимых авторов своего времени. Романы Эдвардс занимали промежуточное положение между так называемой «сенсационной» литературой, или школой «эффектов» и «знающей школой» (the knowing school), создавшей славу викторианского романа.

Русские журналы второй половины XIX века охотно сообщали читателям о новых романах Эдвардс, её произведения по сей день хранятся в Яснополянской библиотеке Л. Н. Толстого и, на наш взгляд, были в поле зрения русского писателя, хотя высказываний о творчестве романистки он не оставил.

Общеизвестно оригинальное толкование романа «Анна Каренина» В. Вересаева, согласно которому, по убеждению Толстого, «жизнь <...> твердой рукой ведёт человека к счастью и гармонии, и человек сам виноват, если не следует её призывам». Сходная мысль лежит в основе романа Эдвардс «Ought we to visit her?» (1871), где главная героиня Джейн Теобалд отвергнута обществом за неистребимое желание следовать, говоря словами Вересаева, «таинственно-радостному зову, звучащему <...> в душе». Героиня Эдвардс, представляющая не совсем традиционный для викторианцев тип, несущий отпечаток божественной жизни, не повинует

«грубой силе» светского мнения, действует по своей воле и зову сердца. Роман завершается фразой о безоговорочном «высшем» счастье Джейн, познавшей враждебность социума, но не испугавшейся искушения: «Houseless, vagabond, unvisited Jane lives, and is a supremely happy woman at this hour!»

В другом романе Эдвардс «A Vagabond Heroine» (1873) промелькнёт метафора «жизнь – железная дорога». По железной дороге стремительно мчится «поезд жизни» Белинды О'Ши, на запасных путях ищет спасения страстное «горячее» сердце девушки. Сходная метафорическая идея, как известно, развёрнута в художественную структуру «Анны Карениной». В романе Эдвардс найдётся образ, имеющий определённое соответствие в художественном мире Толстого. Старая охотничья собака Белинды обладает рядом несравненных достоинств: самоуважением, благодарностью, любовью к людям, но, с точки зрения общества, выглядит «неприличным», вороватым и отверженным существом. Этот образ навевает мысль о толстовском Холстомере, чья история подаётся в сложном противоречивом переплетении «гадких» и «величественных» черт природной и социальной жизни. Проблема «А. Эдвардс и Л. Н. Толстой» ещё потребует специального изучения.

*А.А. Овсиенко,  
аспирант (Омск)*

### **Образ Харона как смыслообразующий концепт модели мира Г. Майринка**

Эклектичность текстов австрийского прозаика Густава Майринка (1868-1932) препятствует однозначному причислению их к экспрессионизму, фантастической литературе или жанру ужасного, что говорит об аутентичности создаваемой им персональной модели. Д. Затонский и А. Бобраков-Тимошкин относят произведения Майринка к

эстетике пражского текста, Г. Заломкина наделяет авторскую модель маркерами «готического мифа», основываясь на синтезе герметической символики с общими законами готического хронотопа. Преимущество модели мира объясняется также влиянием на автора антропософских работ Р. Штайнера и Дж. Креммерца, а также романтической традиции Э. Т. А. Гофмана и Э. А. По. При исследовании текста «Вальпургиева ночь» Ю. Каминская обнаруживает в лице одного из ключевых образов, артиста-сомнамбулы Цркадло, персонификацию авторского отношения к литературному произведению. По мнению Каминской, «искусство, как его понимал писатель, не может существовать без личностей, способных наполнить книги частицами своего «Я». Но если актёр остаётся «мёртвым зеркалом, в котором мелькают демоны», то с помощью творческого наследия Майринк продолжает диалог с читательским «Я», преодолев порог смерти.

Темы рубежности и роли танатического в человеческой жизни представляли для Майринка особый интерес. Сюжетная структура пяти романов («Голем» (1915), «Зелёный лик» (1916), «Вальпургиева ночь» (1917), «Белый Доминиканец» (1921), «Ангел Западного окна» (1926)) основана на мистериальном путешествии героя за границу бессмертия. В их художественном мире отражена «программность» автобиографического рассказа «Лощман», послужившего идейной основой романного цикла. В центре повествования – прозрение героя на фоне кризисных обстоятельств и появление «лощмана с невидимым лицом», наставника и проводника в мир «по ту сторону Стикса». Считаем допустимым именовать его Хароном, а аналогичных по функциям персонажей – хароническими. Концепт Харона и «философия правящего кораблём жизни» сочетается с мистерией Пути, что прослеживается на структурном и сюжетном уровнях всех романов Густава Майринка. Анализ образа Харона призван утвердить его концептообразующую значимость для формирования майринковской модели мира.

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

**Роман «На белом камне»  
как тезаурус творчества Анатоля Франса**

Надо признать, что в XX в. роман Анатоля Франса «На белом камне» (1904), несмотря на популярность самой темы утопии, практически выпал из поля зрения читателей, а также и литературоведов. В лучшем случае, его рассматривают в качестве жанрового предшественника, причем несколько наивного, последующих утопий. Такая ситуация, несомненно, требует изменения. Блестящий социально-философский роман «На белом камне», образец безупречного стиля, содержащий квинтэссенцию историографических воззрений Анатоля Франса, произведение, в котором писатель, по известным словам А.В. Луначарского, «... дает почти всего себя, со своими взглядами на историю, на будущее человечества, со своими политическими суждениями, со своей философией», заслуживает совершенно иного отношения.

На самом деле роман мало имеет общего с последующими утопиями, он большей частью основан на литературной традиции, сложившейся к началу XX в. Сама его структура, так же как и идеология, коренным образом отлична от мрачных предсказаний будущего или парадоксов воплощения идей о счастливом новом мире, основанных на печальной ее практике. Это роман-трактат, квинтэссенция взглядов Франса, наполненная ссылками и реминисценциями на все его произведения, своего рода микрокосм Анатоля Франса. Конечно, современному читателю непросто сориентироваться во фрагментарных построениях романа с их парадоксальными умозаключениями, сложными аллюзиями на предшествующее творчество автора, отсылками ко множеству феноменов двух последних тысячелетий, погруженностью в поле идей второй половины XIX в., в настоящее время не

слишком уже актуальных, а то и попросту позабытых. Форма философского диалога, привычная для тех, кто получил классическое образование, сейчас выглядит архаичной и требует усилий для постижения текста. Помимо постоянно демонстрируемой автором эрудиции, постоянная ирония и временами прорывающаяся жалость к человеческому роду, так свойственная великому французскому писателю, делает роман слишком многомерным для обычной утопии.

Роман «На белом камне» написан в классической форме беседы между несколькими участниками. Они высказывают разные мнения, обсуждают археологические находки и вообще саму возможность постижения истины с помощью археологии, пьют вино, сидят за столом, приятно беседуя, читают друг другу свои рукописи. Правда, все участники беседы напоминают самого Анатоля Франса, вернее даже не столько его самого, сколько тех персонажей его произведений, которые были воплощениями разных сторон писателя – Поля Ванса, господина Бержере и других. Новым, даже неожиданно новым для писателя, здесь является только одно – социальная утопия, вдруг являющаяся в последней части романа. Осторожно предполагается, что анализ прошлого может в некоторой степени помочь предвидеть будущее, и на этом основании один из участников беседы разворачивает перед остальными участниками картину возможного будущего. Однако же ироническое завершение идиллии позволяет читателю романа, уже было поверившему в оптимистические социальные надежды великого скептика, осознать, что перед ним всего лишь ироническая фантазия с многочисленными литературными реминисценциями.

Возможно, что именно многомерность текста, всегда отягощенного непомерной авторской эрудицией, и отстраненность авторской позиции от происходящего и является причиной потери популярности в XX в. не только романа «На белом камне», но и всего творчества Анатоля Франса в целом.



*Е.А. Петрушова,  
аспирант (Москва)*

**Традиция Достоевского в создании образа Саймона  
Фенимора (на материале романа С. Моэма  
«Рождественские каникулы»)**

Достоевский был для Сомерсета Моэма предметом длительных раздумий и значительно повлиял на творческую индивидуальность Моэма. Особенно яркое воплощение это влияние находит в образе Саймона Фенимора, героя романа Моэма «Рождественские каникулы».

Саймон, самонадеянный молодой человек с задатками лидера, строит свою жизнь по примеру своего идола, Дзержинского, и, прикрываясь великой идеей грядущего переворота, моделирует деятельность в будущей революции как средство достижения личных целей. Герой хочет проверить себя, подобно Родиону Раскольникову. Кто он – тварь дрожащая или право имеет? Именно поэтому он стремится к власти как к инструменту, позволяющему удовлетворить свой «творческий инстинкт» и употребить способности, которыми его одарила природа. Социально-психологические корни этого опасного проявления нигилизма Моэм видит в том, что ущербность в детстве, сиротство, аскетизм, зависть к тем, кто живет обеспеченной жизнью, обернулись комплексом неполноценности и перешли в непомерное властолюбие.

В создании образа Саймона в «Рождественских каникулах», безусловно, ощущается влияние и романа Достоевского «Бесы», где тема своеволия личности, ее извращенного представления об идее бунта получила яркое художественное воплощение. В развитии этого образа особенно очевидна близость героя, созданного С. Моэмом, к образу Петра Верховенского. Саймон в своих рассуждениях приходит к утверждению *диктатуры* и *террора* как неперемненных условий существования сильного государства. Саймон, подобно Петру Верховенскому, не скрывает, что его цель – личная власть,

направленная на реализацию иерархии, в которой каждый находится в подчинении у более могущественной силы. Упор в этой теории делается на тех, кто утратил веру в жизнь, в возможность самому принимать решение.

Если в Дзержинском Моэм видел незаурядного человека, который, при всей своей жестокости, неумолимости, действовал бескорыстно – как сам считал – во имя общих целей и, в итоге, смог направить стихию революции в определенное русло, то в фигуре Саймона, этом «тихом» теоретике, пока еще не реализовавшем своих планов, писатель видит определенную опасность для общества. В романе Саймон уже проявляет жестокость и бездушие в относительно ограниченном мире близких ему людей, но легко представить последствия его жестокости при обретении власти и увеличении масштаба действий.

В романе Моэма, написанном перед войной, важен акцент, связывающий действие романа с современностью. Писатель изображает психологию человека, вынашивающего преступные помыслы в историческом масштабе. Моэм в образе Саймона Фенимора показал, как можно извратить великие идеи эпохи, руководствуясь личными целями и интересами.

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

### **Жанр «мессенские элегии» Казимира Делавиня в аспекте «автор – читатель»**

По словам Вл. А. Лукова, «в жанре выражаются отношения между тем, кто создаёт произведение искусства, и тем, кто его воспринимает». Это положение хорошо иллюстрируется историей «Мессенских элегий» К. Делавиня (1793-1843). Публикация в 1815 году первых трёх стихотворений стала самым заметным поэтическим событием первых лет Реставрации (за год разошлась неслыханная по меркам эпохи 21 тысяча экземпляров). По признанию поэта, он

взял обозначение жанра из книги Ж.-Ж. Бартеlemi «Путешествие молодого Анахарсиса в Грецию в середине четвёртого века до новой эры» (1788). Часть книги посвящена Мессенским войнам VIII-V вв. до н.э. и содержит три прозаические элегии, пафос последней из которых питают три составляющих: боль за покорённую родину, возмущение жестокостью спартанцев, упрёк полководцу Аристомену, оставившему часть мессенцев во власти победителей. Эти же эмоционально-содержательные элементы – печаль, инвектива против врагов, упрёк разрозненности французов – легли в основу «мессенид» Делавина. Поскольку форма «национальных элегий» являет типичный пример одической риторики, притягательность текстов для читателей обеспечивалась именно актуальностью содержания (пример – элегия «Битва при Ватерлоо», повлиявшая на создание национального мифа о сражении). Чуть ли не исключительно к Делавину относятся в те годы перифразы «поэт-гражданин», «певец свободы».

Ораторская прямолинейность поэта в начале 20-х гг. проигрывает лирическому вдохновению Гюго, также обратившегося к национально-историческому материалу. Делавинь безуспешно предпринимает формальное обновление жанра через уход от сугубо французской проблематики, но поздние «мессениды» всё больше напоминают риторические упражнения по заданной схеме. Остывший энтузиазм автора выражается в многословной вялости, подстёгиваемой искусственной экспрессией восклицаний и эпитетов: в «Прогулке на остров Лидо» Делавинь обращается к венецианцам, как некогда к соотечественникам, с призывом сплотиться и выступить на защиту свободы... греков и, понимая тщетность своих усилий, называет безответный народ Венеции «спящим рабом». Жанр «национальной элегии» в его специфически делавиневском виде больше не привлекает читателя, следовательно – перестаёт существовать.

**О.Ю. Поляков,**  
*доктор филол. наук (Киров)*

### **Предромантические тенденции в литературной критике периодических изданий Англии XVIII века**

Английский предромантизм вполне согласуется с общей концепцией этого феномена как «оппозиции просветительскому духу» с теми общетипологическими характеристиками, которые были выделены Вл. А. Луковым, подчёркивавшим переходный, «теневой» характер данного течения, предвосхищавшего романтическую культуру. Вследствие общей эстетической компромиссности английского Просвещения и раннего возникновения эмотивистских доктрин искусства, соединявших принципы жанрового мышления с проповедью творческой свободы художника, в литературном процессе (в т.ч. в литературной критике) Англии достаточно быстро были освоены категории гения, вкуса, воображения, возвышенного в новой трактовке, подрывавшей рационалистические основы просветительского классицизма. Значительную роль в этих процессах сыграла литературная критика периодических изданий как авторитетное средство оперативного распространения новых идей, выведившее коллективную рефлексию о литературе на качественно новый уровень.

Вместе с тем следует отметить, что новые тенденции в литературной критике сочетались с традиционными критериями нормативного анализа, риторическими подходами к трактовке основных категорий искусства, следованием августианской поэтике, что было обусловлено известной инерцией критики, сложностью литературного процесса, взаимодействием в нём разнонаправленных тенденций реализма, классицизма, сентиментализма, рококо, динамичным развитием относительно новых жанров, требовавших осмысления и оценки в аспекте традиций и новаторства.

Противоречивость эстетических стандартов периодических изданий середины XVIII в. ярко проявилась в их оценках первых вестников предромантической критики – сочинения Т. Уортона «Заметки о “Королеве фей” Спенсера», «Опыта о гении и сочинениях Поупа», принадлежащего перу Дж. Уортона, и «Размышлений об оригинальном творчестве» Э. Юнга. Обозреватели «МанслиРевью» и «КритикалРевью», подчеркивая необходимость следования природе в её классицистическом понимании, с акцентом на универсальном, правдоподобном, соответствующем декоруму, тем не менее поддержали наиболее радикальные высказывания Э. Юнга о поэтической свободе.

Заслуживают особого внимания журнальные статьи О. Голдсмита, в которых он разрабатывал основы исторического анализа литературных фактов и явлений, а также эссе Дж. Уортона в журнале «Эдвенчерер», свидетельствовавшие о начале перехода от формально-миметической к психологической критике. В них он выступает как критик Чувства, развивающий возвышенное Псевдо-Лонгина, ассоциирующий эту категорию с иррациональным и трогательным (очерки о Библии и шекспировском наследии). В трудах Дж. Уортона формируется новое понимание вкуса, с акцентом не на рациональном, а на интуитивном постижении прекрасного и особой восприимчивости к патетическому.

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

### **Курс «Библия и библейские образы в литературе и в искусстве»: тезаурусный подход**

Курс «Библия и библейские образы в литературе и искусстве» позволяет увидеть, как один и тот же материал (библейское наследие) был освоен отдельными художниками, скульпторами, писателями, режиссерами, музыкантами и целыми группами лиц (отцами Церкви; европейцами и не-

европейцами; людьми определенной эпохи, конфессии).

В начале курса необходимо составить представление об особом языке и образности библейского текста, его композиции и переводах, о специфике иудеохристианской картины мира и прообразовательном значении ветхозаветных образов (Неопалимая купина, жезл Аарона, руно Гедсона и др.).

Часть материала можно изучать, следуя хронологии Священного Писания, в трактовке последовательно сменяющих друг друга эпох (образ Рая в живописи Возрождения, история Иосифа в мировом искусстве и т.п.). Можно исследовать отдельный библейский мотив (борьба Иакова с Ангелом) или целые группы персонажей (образы ветхозаветных цариц в Библии и искусстве: Астинь, Юдифь, Эсфирь, царица Савская и т.п.). Отдельного внимания достойны образный язык и проблематика притч (притча о блудном сыне: богословский смысл, картина Рембранта, аллюзии в «Робинзоне Крузо» Д. Дефо и «Пере Гюнте» Г. Ибсена; притча о званых и избранных: богословский смысл и аллюзии в «Потонувшем колоколе» Г. Гауптмана). Возможен разговор о рецепции целых книг Священного Писания (аллюзии на Книгу Иова в «Потерянном рае» Мильтона и «Фаусте» Гете; апокалиптические мотивы в творчестве экспрессионистов). Интересно проследить обращение к библейской образности в творчестве отдельного автора (Микеланджело, У. Блейка, Н. Ге, В. Васнецова, О. Уайльда, Б. Пастернака и др.). Часто конкретное произведение – ключ к пониманию целой эпохи (полемика вокруг картины И. Крамского «Христос в пустыне»: Л. Толстой, В. Стасов, И. Гончаров; полемика вокруг картины А. Иванова).

Особое место в курсе занимают проблемы иконографии: изображение событий Священной Истории (гостеприимство Авраама, Тайная Вечеря и т.д.); проблема антропоморфного изображения Бога Отца и аллегорических изображений Христа (Агнец, Добрый пастырь); происхождение и символика отдельных образов (Спас Нерукотворный, Спас Эммануил,

Христос-Иерей и др.); вопрос о библейских образах и сюжетах в пространстве храма, об иконографической программе росписи, о синтезе архитектуры и живописи (см. работы о древнерусской живописи В. Сарабянова и Э. Смирновой). Ключ к авторской интерпретации сюжета или образа целесообразно искать через анализ композиции («Троица» Андрея Рублева, «Явление Христа народу» А. Иванова, «Поцелуй Иуды» Джотто).

Курс предполагает большое количество наглядного материала (д/ф «Спасенные фрески Нередицы» и т.п., телепередачи из циклов «Мост над бездной» и «История одного шедевра»). Один из возможных блоков курса – библейские образы и сюжеты в кинематографе (х/ф «Дневник сельского священника» Р. Брессона; «Жертвоприношение» А. Тарковского; «Догвилль» Ларса фон Триера).

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

### **Некоторые аспекты викторианского тезауруса в романе С. Фолкса «Неделя в декабре»**

Викторианский тезаурус, понимаемый здесь как «полный систематизированный свод освоенных социальным субъектом знаний, существенных для него как средство ориентации в окружающей среде, а сверх этого также знаний, которые <...> расширяют понимание субъектом себя и мира...» [Луков Вал. А., Луков В.А. 2008: 67], включает в себя викторианский роман как его необходимую составляющую.

В рассматриваемом романе современного британского прозаика С. Фолкса (р. 1953) «Неделя в декабре» (2009) тема викторианства возникает уже в названии. Вместе с названиями глав оно отсылает к теме Рождества, прочно связанной с «великим викторианцем» Чарльзом Диккенсом. Критики наименовали «Неделю в декабре» «диккенсовским романом» [Ильин 2012]. И для этого есть основания. В числе примет

«диккенсовского романа» – стремление к всеохватности в постановке актуальных проблем, аналитизм и критицизм, социально-временной детерминизм и акцентуация личностного начала путем детализированной проработки отдельных характеров, наконец, поэтика «благополучного финала». Доминантой романа Фолкса является и осмысление последствий колониализма – что корреспондирует колониальному дискурсу викторианской эпохи. Мотив викторианства поддерживается неоднократно указаниями на читательские пристрастия персонажей. Одной из центральных фигур романа является Ральф Трантер – литературный критик, посвятивший себя исследованию творчества некоего «викторианского писателя». Дискурс Трантера изобилует упоминаниями о Диккенсе, Теккерее, Браунинге, Киплинге, Тrollope. Суждения о них банальны, хотя и принадлежат человеку, искушенному в литературе. Возникающий на этой почве конфликт показного и истинного, с одной стороны, является поэтологической характеристикой самого персонажа, а с другой – будит у читателя ассоциации с известными своим лицемерием персонажами викторианских романов. Развернутая история жизни Ральфа Трантера иронически воспроизводит традиционные «истории молодого человека», служившие структурными основаниями для викторианских романов.

Судя по проведенному анализу, тезаурусный подход способен пополнить сложившиеся представления об особенностях осмысления прошлых культурных эпох в романе новейшего времени.

*Н.И. Прозорова,  
канд. филол. наук (Калуга)*

### **Вечные образы литературы в свете тезаурусного подхода**

Теория вечных образов не получила пока в науке систематической разработки, между тем как важность её для понимания ценностных ориентаций культуры несомненна.



Тезаурусный подход, основанный на ценностном аспекте, базовым элементом которого является концепт как сплав образа и понятия, как «сгусток культуры в сознании человека» (Ю. С. Степанов), представляется плодотворным для понимания сущности вечных образов и их функций в культуре.

Подход к вечному образу как к фрагменту тезауруса позволяет рассмотреть его сквозь призму парных понятий, составляющих так называемые тезаурусные оппозиции. Применительно к вечным образам это в первую очередь константность *versus* изменчивость. Появляясь в конкретные исторические эпохи, вечные образы остаются затем в культурной памяти человечества. Путешествуя в пространстве и времени и приобретая все новые формальные и содержательные характеристики, они в то же время сохраняют определённую смысловую устойчивость и являют собой парадоксальное единство вариативности и инвариантности. Обладая способностью к бесконечным трансформациям, они одновременно содержат неизменное инвариантное «ядро», сообщаящее им свойство концепта – константа. Вечные образы наглядно демонстрируют еще одну важную тезаурусную оппозицию свой/чужой: вырастая на определенной национальной почве, они становятся достоянием других народов и культур и тем самым акцентируют подвижность и условность границ своего и чужого.

Важной гранью вечных образов выступает их коммуникативно-идентификационная функция, обеспечивающая вечным образам роль посредника не только между читателем и конкретным художественным текстом, но и между читателем и широким культурным контекстом, с которым связано дальнейшее развитие такого образа. Вечные образы формируют определённый ракурс восприятия и определённый горизонт ожидания, который может и не оправдаться – в случае пародийного его снижения. Тем не менее на всех перепутьях культуры инвариантной остаётся роль вечных образов как постоянных спутников человечества.

Особая символическая насыщенность и универсальность вечных образов, конкретный круг которых очерчивается предельно широко, позволяет современной науке сближать их с понятиями мифа и архетипа, разомкнутыми в бесконечность развития культуры. В вечных образах ярко проявляется то качество современных тезаурусов, которое связано с особой формой тезаурусной глобализации, именуемой «ноосферизацией» (Вал. А. Луков), когда глобализация в мыслительных механизмах человека и человечества достигает масштабов ноосферы.

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

### **Религиозное и светское в картине викторианского мира Джордж Элиот**

Викторианство в Англии – это время доведения до предела секулярности религиозного мышления, когда особенно обозначается нравственно-прагматический подтекст протестантских религиозных построений. Именно в этот период, по образному суждению английского критика А. Полларда, англиканская «церковь оторвалась от своей якорной стоянки» и стала «дрейфовать» в сторону исключительно этического фундирования мирской жизни. А крупнейший постструктуралист Дж. Хиллис Миллер вообще полагал, что именно в викторианскую эпоху окончательно завершилось начатое еще в предшествующие времена «перемещение Бога» из сферы абсолютной религиозности в сферу секулярного; не случайно его центральная работа на эту тему называется «Исчезновение Бога. Пять писателей девятнадцатого века» (1968).

Викторианство – это время резкой рационализации религиозного дискурса и «сужения сакрального пространства» протестантизма англиканского варианта (по А. Царегородцеву), а значит и всей английской реальности. Это время утверждения

особого этоса среднего класса как ведущего социокультурного инструмента (механизма) интеграции викторианского общества (несмотря на традиционную жесткую социальную стратификацию). Прагматическая этика особенно очевидна в дискурсе так называемых «новых диссентеров» – евангелистов и методистов.

Джордж Элиот (1819–1880), с одной стороны, в детстве и юности испытывала мощное воздействие того и другого течения, а с другой стороны, ее творчество – пример мировоззренческой системы, где собственно религиозная составляющая вытеснена секулярным, хотя и «подаваемым» в традиционных религиозных одеждах. Имеется в виду знаменитая элиотовская «религия человечности», родившаяся в результате увлечения *арелигиозными* по сути системами Б. Спинозы, Д. Штрауса, Л. Фейербаха и являвшаяся неким сводом морально-этических правил и норм человеческого общежития «здесь и сейчас». Поначалу может показаться, что образы церковников занимают чрезвычайно важное место в картине мира Англии середины XIX в., рисуемой Элиот: методистская проповедница Дина Моррис и преподобный Адольф Ирвин в «Адаме Биде» (1859), преподобный Уолтер Стерлинг в «Мельнице на Флоссе» (1860) и методистский проповедник Руфус Лайон из «Феликса Холта, радикала» (1866), Эдвард Кейсобон в «Миддлмарче» (1872), священники во всех трех повестях «Сцен из клерикальной жизни» (1858); несколько особняком стоят диссентерское братство Фонарного подворья, контрастные ему природный гуманизм сельской общины Равелоу и «житейская религиозность» Долли Уинтроп в «Сайласе Марнере» (1861). Особый разговор должен вестись о погружении Элиот в католичество в «Ромоле» (1863), да и то лишенное собственно духовно-религиозного начала; важнее акцент на моральных ценностях, очевидный в противопоставлении заглавной героини Джироламы Савонаролы и Тито Мелемы. Однако очевидно, что Дж. Элиот интересуют не собственно вопросы веры, а проблемы

общечеловеческой нравственности. Поэтому ее герои если и озабочены верой, то это «облегченные нетеоретические верования», это конкретно-жизненные и практические озабоченности, Бог для Элиот – это *Высшее Добро*, ее этика – «христианская этика после христианства», как замечает современный английский элиотовед Т. Долин. Церковники у Дж. Элиот, не говоря уже об образах неклерикальных, центральных в основных произведениях писательницы, практически так же, как и у Э. Тrollope, показаны не в религиозных конфликтах и теологических спорах, а в жизненных ситуациях, воплощающих элиотовское видение эпохи и в своей совокупности позволяющие ей нарисовать картину этого важнейшего для Англии времени формирования ее основных социокультурных и нравственных скреп.

*Г.Р. Рахманова,*  
канд. филол. наук (Москва)

### **Интерактивность романа-калейдоскопа Матея Вишнека «Торговец зачинами романов»**

Интерактивный роман, проделав путь от протогипертекста на бумажном носителе, через электронный гипертекст на CD-ROM, в XXI веке вновь вернулся на бумагу. Свидетельством тому являются произведения Дж. С. Фоеера (1977), М. З. Данилевски (1966), М. Пессл (1977), а также роман «Торговец зачинами романов» (2013) румынского писателя Матея Вишнека (Matei Vişniec, p. 1956).

Фрагментарный по своей структуре, роман М. Вишнека оставляет место для читательского сознания, которое призвано заполнить лакуны и установить связи между фрагментами, то есть – активно взаимодействовать с текстом.

Преодоление линейности текста романа М. Вишnek осуществляет тем же способом, что и его литературный предшественник из Восточной Европы, сербский писатель Милорад Павич (Милорад Павић, 1929–2009) – автор

«Хазарского словаря» (1987): своеобразными гиперссылками в романе М. Вишнека служат цитаты – фразы, которые читатель встречал в тексте ранее. Они заставляют вернуться к уже прочитанному фрагменту и переосмыслить его. Среди литературных предшественников произведения нельзя не упомянуть и роман «Если однажды зимней ночью путник» итальянского писателя Итало Кальвино, близкий ему и содержательно, и по структуре.

Можно заметить и другие черты, роднящие произведение М. Вишнека с жанром интерактивного романа, например, его экстралитературное жанровое определение – роман-калейдоскоп. Кроме того, зачины литературных произведений и отсылки к биографиям известных писателей реализуют энциклопедическую парадигму, характерную для интерактивного романа.

Тем не менее, отдавая дань модной форме, М. Вишnek пародирует её. Его гротескные размышления о будущем литературы, когда писатели будут создавать свои произведения в специальных программах, а также при помощи специальных устройств, считывающих их чувства, могут быть навеяны экспериментами авторов гипертекстовых романов (программа для написания гипертекстов Storyspace и физиологический кибертекст, сюжет которого зависит от физиологических параметров читателя). Таким образом, интерактивность романа «Торговец зачинами романов» служит, скорее, пародированию самой этой формы и созданию иронического модуса произведения.

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

### **Роман о диктаторе в тезаурусе нового латиноамериканского романа**

Латиноамериканский литературный бум второй половины XX в. открыл сложную картину мира, далёкую от

карнавально-экзотического образа, бытовавшего в сознании незнакомого с латиноамериканскими реалиями читателя. Тезаурус нового латиноамериканского романа, проникнутый интеллектуализмом и мифологизмом, имеет специфические образно-понятийные, пространственно-временные, психологически-эмоциональные черты. Латиноамериканские писатели, сознававшие себя наследниками многовековых традиций мировой литературы, наделенные «космовидением» (А. Роа Бастос), стремились к созданию тотального романа. «Философия латиноамериканской сущности», с которой тесно связан новый латиноамериканский роман, вмещала в себя и поиск национальной идентичности, и преодоление изоляционизма, размыкание цивилизационных границ.

В ходе осмысления мирового и национального «театра истории» (А. Карпентьер) романисты обратились к судьбам латиноамериканских стран. Национально-освободительное движение, начатое на латиноамериканском континенте С. Боливаром, обернулось нескончаемой чередой переворотов и диктатур. «Тема абсолютной власти – постоянная и главная тема латиноамериканской литературы», – считал Г. Гарсиа Маркес, подчеркнув, что диктатор – «это, может быть, единственный законченный типологический образ, который дала миру Латинская Америка, поэтому каждый писатель, родившийся в Латинской Америке, рано или поздно сталкивается с искушением обратиться к диктаторской теме». Об устойчивости такого искушения свидетельствует полувековая история романа о диктаторе. В писательской среде конца 1960-х гг. возникла идея создания книг об «отцах Родины», но до этого был написан роман М. А. Астуриаса «Сеньор Президент» – он создавался с конца 1920-х гг. и был опубликован в 1946 г. Шла в 1960-е гг. и работа над романом «Осень патриарха» Г. Гарсиа Маркеса, увидевшим свет в 1975 г. Реализована идея была А. Карпентьером («Превратности метода», 1974), А. Роа Бастосом («Я, Верховный, 1974»); к теме «одиначества во власти» обратились

на позднем этапе творчества Г. Гарсиа Маркес («Генерал в своем лабиринте», 1989) и М. Варгас Льюса («Нечестивец, или Праздник козла», 2000). В итоге сложился наделённый узнаваемо региональными и универсальными чертами образ диктатора, который является неотъемлемой частью латиноамериканской картины мира, воплощённой в тезаурусе нового латиноамериканского романа.

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

### **Лев Толстой на страницах газеты «Русское слово» (1908-1910 гг.)**

Многие страницы газеты «Русское слово» посвящены реакции европейской общественности на восьмидесятилетие Толстого, на его «уход» из Ясной Поляны и на его смерть. Немецкие читатели и критики были едины в уважении к личности Толстого, в восхищении его талантом писателя, но не совпадали мнения о Толстом как философе.

Берлинский корреспондент газеты Илья Троцкий следит за чествованием в Германии 80-летия Толстого (1908): «имя великого старца не сходило со страниц журналов, газет и театральных афиш». В театрах шел спектакль «Власть тьмы», на литературных вечерах читались отрывки из произведений, немцы признавались: «Мы не понимаем Толстого. Его поймут наши внуки и правнуки. Он идет по стопам великих мира, которые рождаются раз в тысячелетие».

«Уход» Л. Толстого из Ясной Поляны (1910) Европа встретила «со смешанным чувством ошеломления, сочувствия, скептицизма и иронии..., беспомощно глядя на это явление». Событие бурно обсуждалось в Германии до конца года. Деятели художественной культуры озадачили мотивы ухода, об этом высказывались самые разные суждения: одни оправдывали писателя (Левенфельд), другие обвиняли его врача (Шпильгаген), третьи – жену (А. Керр), в его отъезде из

Ясной Поляны видели и «чистоту побуждений» (Г. Зудерман, Г. Гауптман), и «рекламный трюк» (М. Гарден).

В связи со смертью Толстого 7(20) ноября 1910 г. в газете появляется рубрика «Европа о Л. Н. Толстом». Из Берлина первые сообщения о реакции немцев на печальную весть посланы уже в день смерти – в воскресенье, а все «понедельничные газеты полны горячих и страстных некрологов и статей, оплакивающих мировую незаменяемую потерю. Оценка художественного творчества Льва Николаевича единодушна: Толстой – гений. О философском мирозерцании Л. Н. Толстого спорят, говоря, что его моральная ценность безгранична, что оно высоко христианское, достойное трепетного преклонения даже тех, кто его не разделяет. Умер последний из великих пророков – Толстой, достигший цели своего паломничества.

На смерть Толстого откликнулись многие немецкие писатели и литераторы – Зудерман, Левенфельд, Шпильгаген, Керри др., через газету выразившие русскому обществу свою «глубокую печаль по поводу кончины величайшего из современных писателей». Таким образом, и жизнь, и творчество Толстого всегда вызывали интерес у представителей культурной общественности Германии.

*А.А. Рубан,*  
*канд. филол. наук (Брянск)*

### **Режиссерская функция повествователя в книге Жана Кокто «Портреты-воспоминания: 1900-1914»**

Режиссерская функция повествователя (по Ж. Женнету) ярко проявилась в книге Ж. Кокто «Портреты-воспоминания: 1900-1914» (1935).

Режиссерская функция тяготеет не только к эстетике кинематографа, близкой автору («монтаж», «раскадровка



парижского пространства», «обратная перспектива»), но и к театральной эстетике. В книге Кокто заметны поиски как изобразительной, так и пластической выразительности – цикл графических рисунков к эссе, где умело схвачены «пируэты», «выходы», «взмахи рук», «танцевальные па», «поклоны», «улыбки», «порывы», «магические жесты». Кокто стремится раскрыть «действие», а затем уже связанное с ним переживание. Вместе с образом на поверхность выходят и «декорации», как фигурки менеджеров вызывали за собой перспективы Парижа и Нью-Йорка (декорации и костюмы были выполнены Пикассо для балета Жана Кокто «Парад» (1917) на музыку Эрика Сати и труппы «Русского балета» С. Дягилева). Автор организует пространство «как режиссер», ему дорог «сюрреализм вещей» и движущихся форм. Внимание Жана Кокто к «звездам парижского небосклона» начала века оправдано – их причудливый «внешний вид» делал их «рельефными», отличал от серой толпы буржуа. Кокто защищает стиль модерн даже на уровне аксессуаров – легендой стала не только Сара Бернар, но и ее гребень, украшенный цветами из литого металла и бирюзы. Опираясь на хронотопы «салона», «сцены», «кулис», «арены», «зрительного зала», «театральной ложи», «гримерной», автор снова дает возможность «работать», он заставляет своих героев «выступать», «блистать», «радовать и пленять публику», «исполнять песенки», «читать стихи», «куражиться». Отсюда «умышленные паузы», внимание к миру чувств, контрастам мечты и реальности, наличие категорий оценки.

Талант режиссера проявляется прежде всего в умении «организовать себя и сценическое пространство» (см. книгу: Горчаков Н.М. Режиссерские уроки Вахтангова. – М., 1957). Кокто любит показывать «сцену» не только из зрительного зала – он наделяет пространство Парижа даром превращений (принцип «раздвижных ширм», «мантии фокусника», «веера», «калейдоскопа», «города-сцены», «города-театра»). Ему интересно буквально все: то, как актриса Режан готовится к

выступлению, ее «хождения» близ театра «Водевиль», ее роскошный «приезд» на бульвар Капуцинок. Как истого режиссера, его интересует процесс «вхождения» актрисы в роль, подготовительный этап работы, обычно скрытый от широкой публики. Луч прожектора освещает не только сцену – он скользит по рядам, «выхватывая из толпы каких-то бедняг, подчеркивая их одиночество» (влияние фильмов Ч. Чаплина). «Чувство кадра» и «чувство пространства» рождает нечто третье – «мгновенный» снимок с натуры, который затем искусно «драпируется», «зарамливается» и «трогает до глубины души» (эффекты «переменного освещения» и «внезапных вспышек» – ср. с техникой «наплыва» в сценариях Ф. Феллини).

Зрителей Кокто воспринимал как «гостей», «друзей дома», почти родных людей, он никогда не пренебрегал мелочами. Поэтому весь коллектив должен работать «слаженно», «с огоньком», искренне и с полной самоотдачей. Именно эти качества Кокто превозносил до небес: восторженность от участия в общем деле, владение техникой воздействия, исполнительское мастерство (четкость Элксон побуждает «весь Париж» и Европу «пуститьсь в пляс»), и еще: «чтобы глаза загорались от яркого золота занавеса, от полыхающей светом рампы». И только немногие «парижские звезды» обладали даром сиять «собственным непревзойденным светом», стоя в лучах прожекторов. Чем серьезнее их вклад в культуру, тем легче с ними дружить. Настоящие «звезды» ничего не делают «напоказ» – их вычурные костюмы, церемонные манеры, привычка «держаться на высоте» только подчеркивают неподдельную суть их таланта, постоянный риск «великого мастерства» (аналогия с «хождением по канату»).

*Е.Е. Рябчикова,  
аспирант (Калининград)*

### **Концепты культуры и цивилизации в творчестве Ивлина Во**

Затронутая немецким философом Освальдом Шпенглером в труде «Закат Европы» (1918) тема упадка западной цивилизации была близка И. Во и глубоко волновала писателя, став ведущей темой его творчества. В связи с этим представляется целесообразным рассмотреть влияние работы немецкого мыслителя на взгляды И. Во и проанализировать значение концептов «культура» и «цивилизация» в понятийной картине мира писателя на примере его эссеистических текстов.

Так, например, как и немецкий философ, И. Во полагал, что культура тесно связана с ландшафтом, уточняя, что своеобразие английской культуры определяется ландшафтом английской деревни. Шпенглеровский мотив выражения культуры через архитектуру также прослеживается у писателя. По Шпенглеру, готика является архитектурным выражением «фаустовской культуры» на её ранней (средневековой) стадии и трактуется как универсальный европейский стиль. Для И. Во готика представляла квинтэссенцию европейской культуры и незыблемых христианских ценностей. В одном из поздних интервью он заявил, что «был бы счастлив ... в тринадцатом веке» – времени расцвета готического стиля.

Взгляды писателя на взаимосвязь культуры и религии схожи с идеей О. Шпенглера о тождестве этих двух понятий. И. Во пишет: «христианство – это главный формирующий элемент западной культуры». Следует уточнить, что под христианством он подразумевает римское католичество: «Римская католическая церковь – это единственная истинная форма христианства». Католическая идентичность И. Во оказывает влияние на то, как он воспринимает и соотносит понятия «цивилизация» и «культура». В данном случае его взгляды не совпадают с представлениями О. Шпенглера о том,

что на последней стадии развития культуры происходит её упадок, она умирает, превращаясь в цивилизацию, а вместе с ней умирают ее ценности и нормы. Западная цивилизация, по И. Во, – это «искусство и нравственное устройство Европы», которые «порождены христианством и без него не выживут». Для Во-католика церковь объединяет в себе культурные (воплощение идеи Бога, сакральность) и цивилизационные (светскость) компоненты. Писатель не противопоставляет понятия культуры и цивилизации и в своем творчестве, наоборот, можно говорить об их тождестве в его трактовке.

Изучив взгляды И. Во, мы приходим к выводу о том, что в целом автор воспринимает концепты культуры и цивилизации в духе идей О. Шпенглера (понятия культура и религия синонимичны, культура выражается через ландшафт и архитектуру, Европа XX века находится в стадии упадка). Однако при этом католическая идентичность И. Во оказывает влияние на то, что в его художественной практике эти концепты являются синонимичными, в отличие от шпенглеровского понимания.

*Л.В. Сапегина,*

*старший преподаватель (Донецк)*

### **Мир как театр и театр как мир в романе Комптона Маккензи «Карнавал»**

На рубеже XIX-XX веков Европа переживает очередной «кризис идентичности», что приводит к новой актуализации в литературе метатопосов «жизнь-игра», «мир-театр» и тех субтопосов (маски/роли, куклы/марионетки), жанровых структур и стилистических приёмов (пародии, стилизации), с помощью которых эти топосы реализуются в художественные целые произведения. В соответствии с концепцией А. Л. Гринштейна, в первые десятилетия XX века происходит окончательное оформление «маскарадной культуры», зародившейся во второй половине XVI – начале XVII века в недрах культуры карнавальная, усвоившей атрибутику

карнавала (маска, игра, праздник, смех), но наполнившей её совершенно иным, зачастую противоположным смыслом. Особую роль в этой трансформации суждено было сыграть комедии дель арте, образы и мотивы которой активно используются искусством *fin de siècle*. Вклад в разработку топосов маски, игры, театрализации внесли и английские писатели, в частности К. Маккензи в романе «Карнавал» (1912).

Роман повествует о недолгой жизни Дженни Рэйберн, девушки из мелкобуржуазной среды лондонских кокни, ставшей танцовщицей балета, пережившей драматическую любовную историю и погибшей от рук ревнивого мужа. В сюжете романа очевидно влияние позитивистских и натуралистических тенденций: тщательно прописан социальный фон, дана предыстория семьи героини, связанная с моральной и социальной деградацией. Главная драма жизни Дженни – нереализованность её таланта, благодаря которому она могла бы стать прима-балериной, – поясняется её неспособностью отрешиться от влияния своей среды, подняться над её запросами. При этом очевидно стремление автора дать реалистическое изображение театра как социального организма. Театр в романе «Карнавал» – это не богемный мир, а история «маленьких» жизней простых девушек, наполненных тяжёлым трудом и личными драмами. С другой стороны, в романе есть главы-интерлюдии («Спящая Коломбина», «Коломбина на рассвете»), которые не всегда связаны с сюжетным действием, но, проецируя на Дженни образ Коломбины, они вносят в повествование символический план, превращая сюжетное действие в вечный танец масок, а человеческую жизнь – в бесконечное лицедейство.

Стилевой эклектизм, игра и театрализация, интертекстуальные и интермедийные средства в романе К. Маккензи своеобразно воплотили «переходный» характер литературы рубежа веков, с её интересом к эксперименту, взаимодействию искусств, расширению возможностей художественного языка.

## **Реализм XX века – от направления к литературной модели**

Отечественным литературоведением признано, что для литературы XX века характерен принцип моделирования действительности. Открытыми приемами становятся гротеск, абсурд, парадокс, притча, мистическое стечение обстоятельств, когда происходит демонстративное нарушение правдоподобия в стиле произведения. С подобной вторичной условностью мы сталкиваемся в романе К. Исигуро «Безутешные», где нарушение пропорций, комбинирование и акцентирование разнообразных компонентов художественного мира, выдающего откровенность авторского вымысла, порождают особые стилевые приемы, свидетельствующие об осознанной игре автора с условностью, обращении к ней как к целенаправленному, эстетически значимому средству.

В.А. Луков считал, что употребление термина «реализм» в XX веке достаточно условно, но иного термина в настоящий момент не предложено. В реализме XX века вслед за XIX выделяются всякого рода психологизмы, историзмы, философичность, но с иными формами выражения, чем в XIX в. Критический пафос и социальный анализ утратили свое самодовлеющее значение. В западных литературах XX века реализм часто сочетается с мифологизмом. Миф становится формой мировосприятия у Томаса Манна, Джона Апдайка, Кадзуо Исигуро. Миф тесно связан с игровой природой искусства и культуры. Диалогизация, игровое начало – основа многих реалистических произведений.

По мнению В. А. Лукова, изобразительное начало сохраняло свое первенствующее значение для тех авторов, чьи усилия были сосредоточены на воссоздании общей, целостной картины бытия (Хемингуэй, Сэлинджер, Экзюпери). Целостность изображения действительности приобретала

программный характер, в чем сказывались причины общественной жизни. Для литературной модели реализма XX в. характерен также и документализм, составивший значительный пласт художественной культуры. Использовался монтаж, внутренний монолог, фактографизм, соединивший факт и вымысел, теснейшим образом связав фактографичность с реальностью трагического XX века. В литературную модель реализма также вписывается понятие интертекстуальности (в широком смысле – взаимодействие текстов). Интертекстуальность часто понимается как определенный литературный прием – цитата, аллюзия, парафраз, заимствование. В другой ипостаси она описывается уже не как литературное явление, а как некий объективный закон человеческого существования вообще (любой текст – интертекст), по Ролану Барту. В последнее время исследователи все чаще пишут о «гибридном дискурсе», когда литература соединяется с наукой, философией, культурологией: романы Иэна Макьюэна, Джона Барта, драматургия Тома Стоппарда. Литературная модель реализма в XX веке обнаруживает многочисленные отголоски разных художественных системах, в частности модернистской и постмодернистской. Поскольку границы между художественными системами открыты, то в творчестве писателей наблюдается синтез нескольких доминирующих эстетических явлений XX века. У К. Исигуро и И. Макьюэна реалистическая ориентация соединена с модернистской и постмодернистской поэтикой. Стоит признать справедливость суждений В. А. Лукова о том, что с изменением мироощущения эпохи произошла трансформация форм культуры, в частности, реализм XX века трансформировался из направления в литературную модель.

## **Тезаурусный макет и авторская картина мира А. Картер**

Теоретическую платформу тезаурусного подхода и смежных с ним концепций составляет широкий спектр работ Вал. А. и Вл. А. Луковых: от книги «Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания» (2008) до статьи «Картина мира: КМ-теория в тезаурусном подходе» (2010). Одним из понятий, анализируемых учеными, становится «тезаурусный макет», также особое внимание исследователей обращено к «картине мира», которая рассматривается как ядро тезауруса. Она достаточно устойчива, привести ее к нестабильности могут изменения внутренних ориентиров. Поэтому при анализе авторской картины мира английской писательницы А. Картер следует обратить внимание на общие ценностные установки.

Творчество А. Картер соединяет в себе магический реализм, готическую эстетику, сюрреализм, феминистскую направленность и черты плутовского романа. Однако, сочетая в своих работах множество тенденций и литературных приемов, писательница находилась под влиянием эстетики постмодернизма, которая и сформировала авторскую картину мира А. Картер. Ее можно охарактеризовать смешением трансгрессии, игрового начала, иронии, чувственности, пародийности, интертекстуальности и т. д. Все же хотелось бы подчеркнуть, что в мире А. Картер реальность раздроблена и мозаична, это приводит писательницу к столь частому конструированию макетов и моделей в своем творчестве.

Разного рода макеты в романах писательницы играют очень важную роль. Так, в произведении «Адские машины желания доктора Хофмана» автор нас знакомит с аттракционом «Семь чудес света», экспонаты которого состоят из шаблонов, с их помощью можно управлять реальностью. Также на страницах романа описываются упражнения «акробатов желания» – гимнастов, которые во время номера могли



распадаться на части, потом принимать свой прежний вид. Другой пример «макета» можно найти в романе «Волшебная лавка игрушек», где изначально магазин, в котором дядя Филипп вершит судьбу кукол, становится уменьшенной копией всего его дома, в котором он с такой же легкостью старается командовать женой и племянницей.

Вал. А. Луков, анализируя понятие «тезаурусного макета», приводит в качестве его примера «киборга», соединяющего в своем теле разные элементы. Образы А. Картер также достаточно синтетичны, их можно разделить на две группы: персонажи с гротескным телом, как крылатая воздушная гимнастка Феверсиз романа «Ночи в цирке», необычные участники циркового шоу из «Адских машин желания доктора Хофмана» и персонажи с расщепленной идентичностью, как главный герой романа «Страсть новой Евы» – Эвелин.

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

### **Тезаурусный подход – ключ к оценке качества литературных произведений**

Последнее время активизировался интерес к применению тезаурусного подхода. При этом исследователей интересовало преимущественно, как именно происходило освоение творческого наследия, какие при этом использовались формы рецепции. Нас привлекает другой аспект: по каким причинам писатели разного масштаба обращались к тем или иным ступеням «пирамиды тезауруса». Этот аспект и составит цель нашей работы.

Для дистанцирования понятий «вершинной» литературы и литературы «второго плана» используют понятие «беллетристика». Она занимает «промежуточное, пограничное положение между высоким искусством и эмпирией жизни» (Н. Л. Вершинина). В. Е. Хализев, также считающий

беллетристику «срединным пространством литературы», подчеркивает ее принципиальное отличие от литературного «низа» («чтива»), признавая в то же время «ценностную неоднородность беллетристических произведений».

Для понимания причин такой неоднородности разграничим понятия «беллетристика» и «беллетризация».

Беллетристика – понятие прежде всего *качественное*, характеризующее масштаб писательского таланта; беллетризация – понятие *жанровое*, а точнее, связанное с учетом жанровых ожиданий читателя. При этом предвосхищать жанровые ожидания читающей публики стремятся писатели разного эстетического уровня. Обратимся к примерам.

В 60-е годы XIX века вызывает особый интерес тема нигилистического миропонимания. Антинигилистическая литература второго ряда, учитывая этот интерес, разрабатывает нравственно-философскую проблематику и невольно использует для этого развлекательную форму, которая отражается на качестве написанного (чрезмерная авантюренность, наложение эффектов; пример – роман «Марево» В. П. Ключникова).

Большая литература, обратившаяся к той же проблематике, движется иным путем. Разрабатывая проблему нигилизма в ценностном аспекте, она заботится об интериоризации серьезного содержания и намеренно «беллетризует» его, прокладывая, с помощью увлекательного авантюрного сюжета, путь к широкому читателю. Авантюренность служит для них атрибутом (формой) беллетризации, но эта беллетризация никак не отражается на качестве созданного произведения (романы Ф. М. Достоевского, отчасти А. Ф. Писемского и В. В. Крестовского).

Тяга к авантюренности объясняется и другими факторами: представлением писателей об авантюрном характере своей эпохи и о политическом авантюризме лидеров революционного движения. Важную роль в наличии авантюренности играют и ориентации на авантюрные сюжеты. Однако главная причина, в

силу которой автор намеренно привлекает три низшие ступени тезауруса, – это учет вкусов массового читателя.

Развлекательная беллетристика не означает, что мы имеем дело с литературным «низом». Однако любой автор вправе заниматься намеренной беллетризацией, потому что он может (или должен) исходить из учета жанровых ожиданий. Тезаурусный подход, в данном случае, – ключ к пониманию и оценке качества литературных произведений.

**Т.П. Смирнова,**  
канд. филол. наук (Нижегород)

### **Тезаурусный подход в исследованиях современных транскультурных литературных практик**

До 1990-х годов так называемая немецкоязычная «литература гастарбайтеров» (*Gastarbeiterliteratur*; из этических соображений термин неоднократно видоизменялся и был известен также как «литература иностранцев» (*Ausländerliteratur*), «литература политэмигрантов» (*Exilliteratur*), «литература мигрантов» (*MigrantInnenliteratur*), «литература премии Шамиссо» (*Chamisso–Literatur*), «транскультурная немецкоязычная литература» (*dietranskulturelled Deutschsprachige Literatur*)) не представляла интереса для западных германистов, характеризовалась в сопоставлении с традиционным национальным литературным каноном как «маргинальная», «мало репрезентативная», воспринималась в целом как «квазилитературное» явление, занимающее свою нишу на периферии литературного процесса. Самостоятельным предметом изучения западной германистики немецкоязычная литература мигрантов становится в 1990-е гг. благодаря возникшему в международном дискурсе интересу к миграции, мультикультурности и постколониальной литературе.

Изучению современных транскультурных литературных практик посвящены новейшие европейские исследовательские проекты «Полифония–Многоязычие–Креативность–Письмо»

*(Polyphonie–Mehrsprachigkeit–Kreativität–Schreiben)*,  
«Литература в движении» (*LiteratureontheMove*),  
ориентированные на междисциплинарное изучение  
«многоуровневых взаимосвязей» между «мультилингвальностью  
и креативностью» современной транскультурной  
немецкоязычной литературы.

Главный тезис большинства публикаций многоязычного  
(представленного на четырёх языках: немецком, итальянском,  
словенском, английском), обновляемого интернет–портала  
проекта «Полифония–Многоязычие–Креативность–Письмо»,  
«публикационной платформы» литераторов и исследователей,  
сводится к предположению об определяющей роли первого  
(родного) языка (и влиянии родной культуры) на творчество  
современных немецкоязычных писателей–мигрантов,  
сохраняющего своё присутствие в оригинальных авторских  
«конструкциях», возникающих в литературных произведениях  
в процессе взаимовлияний языков и культур. Речь, таким  
образом, может идти о транскультурной коммуникации на  
уровне инвариантных смысловых концептов, реализуемых  
через «вариантные», меняющиеся, конкретные (языковые и  
речевые) формы, устанавливаемые в процессе  
транснационализации.

В русле тезаурусного подхода высказывание согласуется  
с гипотезой Вал. и Вл. Луковых о «диадном строе» понимания  
как смысловой основы диалога культур, которое «проявляет  
себя внутри тезауруса для освоения чужого на основе  
освоенного своего».

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

### **Персональная модель романного творчества Маргерит Юрсенар: образный аспект**

«Антропоцентрический» характер концепции  
художественной формы Маргерит Юрсенар отражается на

организации образной системы романов писательницы. Продуманная, «проработанная» модель мира в произведении напрямую соотносится с образом героя-протагониста, фигура которого осмысляется как Центр (*Axis mundi*) этого мира-текста. Принципы построения образной системы в романах Юрсенар сближаются с принципами образности немецкого «интеллектуального романа» с характерным для него, по словам Н. С. Павловой, «укрупненным, генерализованным изображением человека», философским, мифологическим обобщением образа. При этом Юрсенар часто обращается к образному арсеналу той или иной национальной культуры, создавая картину мира, модель мира в своих романах на основе топосов (архетипы, символы) данной культуры.

Надо сказать, что образ, приобретая в общем контексте интеллектуализации литературы новый художественный статус, в интеллектуально-историческом романе начинает строиться на амбивалентных отношениях конечности/бесконечности, оказываясь, с одной стороны, в пределах определенной жанровой границы, а с другой, стремясь эту границу преодолеть, выйти за эти пределы конкретной культурной и исторической закреплённости, он тяготеет к универсалии, формирующейся, в терминах К. Г. Юнга, на уровне коллективной памяти. Когда образы, как характеризует их М. Элиаде в «Мифе о вечном возвращении», «являются «скважинами», ведущими в надысторический мир». Образ – структура многомерная и динамическая, в произведении реализующаяся в различных ипостасях, соединённых с образом Человека как центра универсума, оси мира, где макрокосм и микрокосм соединяются: Человек – Тело – Город – Мир.

Особый, диалогический статус имеют образы времени и эпохи (метафоры-маркеры эпохи как реализации универсальных архетипов и как воплощение топосов культуры). В целом ряде произведений Маргерит Юрсенар («Мемуары Адриана», «Философский камень», «*Anna, soror...*»,

«Неприметный человек», «Прекрасное утро», «Динарий мечты» и др.) образы времени и истории выступают как метафоры-маркеры той или иной культурной эпохи (Античность, Средневековье, Ренессанс), «закрепленные» в эпохе и эпохой в разных видах искусства и художественных системах. Так, например, монументальная архитектура античных храмов, выполненных в белом мраморе, соотносится стилистически с монументальностью и монолитностью характера повествования в «Мемуарах Адриана», определяет тип пейзажа (архитектурный) и преломляется в чертах личности главного героя Адриана (стоицизм, сильная воля, благородство, органичность и т.д.). При этом следует подчеркнуть, что Юрсенар не имеет дела с реальностью объективно мыслимой, романистку, в большей степени, интересует реальность, воспринятая культурным сознанием через интеллектуальную сферу, это скорее «суррогат» реальности, мыслимый через имманентный жанр.

Эпоха (Античность, Средневековье, Ренессанс) в романах Юрсенар в образном аспекте предстает моделью мира, картиной мира через универсализацию образов человека и пространства как реализацию категорий макрокосма и микрокосма, существующих в различных культурах в разных типах соотношения и взаимодействия.

Привлечение интермедиального контекста в ткань романного повествования также способствует расширению границ восприятия и осмысления художественной образности произведения. Интермедиальный контекст реализуется в романах в словесном воплощении произведений изобразительного искусства, экфрасисе. При этом заимствуются принципы и техника художественного воплощения той или иной изобразительной системы. Вследствие этого образная система осложняется еще и интермедиальными связями (произведения античной пластики, привлечение контекста североевропейской живописи XV-XVI вв.). Экфратические включения конкретизируются в

сюжете романов, получая тем самым иной статус и приобретая новую реальность, новую интерпретацию (архитектуру, скульптуру, живопись становится возможным читать как текст внутри текста).

В то же время, произведение осложняется комплексом мифологем (храм, вилла, корабль, умирающий и воскресающий бог, лабиринт, бездна, путь, тюрьма и т.д.), сообщающих произведению дополнительный «тип прочтения», близкий к логике определенного культурного мифа.

Представляется возможным говорить о новой валентности художественного образа в интеллектуально-историческом романе, где он выступает как формообразующая и смыслообразующая единица одновременно, становясь значимым сегментом структуры произведения, основывающегося на четкой выверенности стратегии построения романа как модели образа универсума, живого по своей художественной, эстетической сути, где основным «двигателем» текста становится двойственный процесс «сотворения – пересотворения», написания – чтения.

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

### **Герой переходного времени в «Эмпедокле на Этне» М. Арнольда**

«Эмпедокл на Этне», впервые опубликованный в 1852 году, был исключен из нового издания сборника (1853), что объяснил в предисловии сам поэт. По Арнольду, ситуация греческого философа, оказавшегося в эпохе, когда стремительно менялись мироощущение и чувства, безысходна. Положение человека переходного времени (каким викторианцы воспринимали собственный век) Арнольд находит созвучным современности: «Мы уже испытываем сомнения, мы

становимся свидетелями упадка духа Гамлета и Фауста». По убеждению поэта, произведение, изображающее мучения Эмпедокла, его невозможность изменить ситуацию, производит болезненный эффект, нарушает принцип Шиллера о том, что подлинное искусство должно доставлять наивысшее наслаждение. Эмпедокла автор драматической поэмы называет одним из потомков Орфея и Мусея, воспринимая его как поэта и философа. Арнольд считал идеальной поэзию, в которой чувство сочетается с мыслью. Поэт наделен способностью видения, перед ним протекает вся жизнь в ее прошлом и настоящем, и то, что люди постигают с опытом, он познает с помощью интуиции («Резиньяция»), но при этом поэт одинок. Одна из ключевых в поэзии Арнольда идея одиночества личности в мире («Дуврский берег», «К Маргарите») в «Эмпедокле на Этне» приобретает особенно трагическое звучание. Эмпедокл сетует на усталость от одиночества (“I am weary of the solitude”), он не способен разделять мысли, устремления, желания других людей. О некоторых событиях легендарной биографии философа, о сущности его учения читатель узнает из монологов и диалогов героя, его ученика Павсания и поэта Каликла. Находясь в гармонии с природой, воплощая тип наивного поэта, Каликл воспекает красоту мира, олимпийских богов, воспринимающихся частью мироздания. Арнольд умалчивает о причинах ухода Эмпедокла от людей. Источник страданий героя Каликл обнаруживает в нем самом. Эмпедокл погружен в раздумья о несовершенстве человека, о его взаимоотношениях с природой, о том, что станет с душой после смерти тела – мысли, волновавшие и современников Арнольда, чье мировоззрение менялось под воздействием новых научных и философских открытий. Как и в других произведениях («Кенсингтонский сад», «Нравственность», «”В гармонии с природой?”»)), Арнольд в поэме об Эмпедокле полемизирует с романтическим представлением о единстве человека и природы. В рассуждениях героя небо сражается с землей, человек, наделенный волей, страшится знамений



природы и ее гнева. При этом источником зла является не природа, но поступки людей, не желающих бороться с жизненными трудностями и предпочитающих короткий неправедный путь. Вопрос о том, что станет с душой после того, как тело растворится в четырех стихиях, остается загадкой для философа. Не в силах примириться со своим временем, он обрекает себя на гибель. Но поэма заканчивается не смертью Эмпедокла в жерле вулкана, а жизнерадостной песней Каликла, чей мир «сладости и света» (“sweetness and light”) оказывается чуждым герою-философу, который принадлежит не столько античной, сколько современной Арнольду эпохе.

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

### **Тезаурус латинского языка в литературе XX – начала XXI века**

Латинский язык в современной культуре обладает общепризнанным статусом универсальности: являясь неотъемлемой частью европейской традиции, он давно стал предметом междисциплинарных исследований. Далекое историческое прошлое, огромный человеческий опыт, запечатлённые в «мёртвом языке», представляют собой поистине неисчерпаемый тезаурус, сохраняющий свою актуальность и в наши дни. Латинские фразеологизмы, включенные в литературный контекст, выполняя разные функции, создают сильнейшую концентрацию смыслов, усиливают авторскую идею. При чтении текстов, содержащих латинизмы, важно понимание исходного значения латинской фразы, тогда становится понятной и авторская задача при использовании латинских выражений и терминов. В связи с этим подчеркнём мысль Вл. А. Лукова, что «тезаурусный

подход <...> подсказывает приемы характеристики терминов через их генезис, развитие, контекст» (статья 2009 г. «Неоромантизм: термин в тезаурусном ключе»). Возникает культурный диалог, в котором важна личность автора, читателя, исследователя. Опираясь на конкретный литературный материал, содержащий латинизмы, автор данной статьи рассматривает произведения разных жанров, в которых использование латинского языка является концептуально значимым.

Уже само название романа французского писателя Р. Русселя «Locus Solus» (1914) вводит читателя в атмосферу странных и эксцентричных событий. Исторические романы испанского писателя А. Переса-Реверте («Фламандская доска», 1990, «Девятые врата. Тень Ришелье», 1993) воссоздают дух эпохи Средневековья, при этом одним из художественных изобразительных приёмов автора стал латинский язык. В ироническом детективе испанского писателя Э. Мендосы «Тайна заколдованной крипты» (1979) латинский язык органично включён в исторические декорации, так как действие романа разворачивается в католическом монастыре. Роман американской писательницы Э. Гилберт «Происхождение всех вещей» (2013) с латинским подзаголовком «Signaturarum» отсылает к произведению римского автора Лукреция «De rerum natura» и выражает важнейшую концептуальную идею единства мира. Латинизмы в произведениях В. Пелевина («Чапаев и Пустота», 1996, «Generation “П”», 1999, «Т», 2009), включённые в общую сложную и многоуровневую игру значений и смыслов, дают новый взгляд на привычное, уничтожая банальные конструкты.

Все авторы, решая собственные художественные задачи при использовании латыни, наполняют классическое наследие новыми смыслами и новой энергетикой и включают латинский тезаурус в массовую литературу.

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

### **Гофмановские традиции в романе Е. Чижовой «Крошки Цахес»**

Елена Чижова, автор романа «Крошки Цахес» (2000), который принес ей популярность и признание критиков, отсылает читателя к гофмановскому первоисточнику, что выражается в заглавии романа. Влияние Э. Т. А. Гофмана на русских писателей XIX – нач. XXI века очевидно. Это связано и с тяготением русских авторов к мистическому постижению мира, устремленностью в высшие сферы бытия, погруженностью в мир сновидений и открытием романтического «двоемирия». Рецепция немецкого романтизма в России имеет богатую традицию во многом благодаря Гофману.

Характерологической деталью творческой манеры Чижовой становится обращение к гофмановской традиции сквозь призму современных тенденций развития литературного процесса. Воспринимая богатейшую творческую манеру немецкого романтика, ироническую направленность его произведений, гротескно-комический микрокосм романтического пространства текстов Гофмана, Елена Чижова видоизменяет романтическую традицию в соответствии с собственными художественными задачами. Она трансформирует позднеромантическое представление о романтической героине, поместив ее в эпоху развитого социализма.

Сродни гофмановским героям учительница английского языка Ф. (фея Розеншён) и главная героиня, совмещающая в себе черты романтика-энтузиаста и Крошки Цахеса. Замкнутый мирок специализированной английской школы, где происходит основное действие романа, напоминает Керепес – княжество, породившее Цахеса. Подобно гофмановской сказке, где пространство вымышленного топоса княжества расширяется до

уровня современной Гофману Германии, существование героев в центре Ленинграда представляет собой проекцию мира СССР в его истинном свете.

Романтические мотивы странствия, романтической любви, творчества, поэзии, природы, встречающиеся в данном произведении российской романистки, призваны, как и у Гофмана, подчеркнуть иллюзорность устремлений и трагизм бытия, но уже не романтика, а советского человека, воспитанного в духе советских идеалов. Несоответствие советских лозунгов реальной действительности, массовой пропаганды свободы, равенства и братства всех советских людей фактическому истреблению и изоляции отдельных категорий граждан приводит к осознанию ущербности не только отдельной личности, но и всей нации.

Подводя итог, можно сказать, что для творчества Елены Чижовой, как представителя современной русской литературы, характерно обращение к классической европейской традиции в лице виднейшего ее представителя – Э. Т. А. Гофмана. В частности, подобно Гофману, Е. Чижова представляет в романе «Крошки Цахес» в пародийно-переосмысленном виде основные романтические мотивы любви, странствия, природы, фантастики, а также образы романтического героя и творческой личности, подчеркивая тем самым деградацию и духовное вырождение всей советской нации и крушение идеалов социализма.

*Т.Г. Струкова,  
доктор филол. наук (Воронеж)*

### **Ученый о гении (роман А. Лайтмана «Сны Эйнштейна»)**

В романе «Сны Эйнштейна» («Einstein's Dreams», 1993) Алан Лайтман излагает в ненаучном и игровом стиле теорию относительности, делая ее доступной для неискушенного читателя. Лайтман – физик, что позволяет ему в художественном творчестве быть точным с позиций науки. В

этом произведении он делает удивительное открытие – ход творческого процесса и писателя, и ученого един. В основе создания и научной теории, и романа лежит образное мышление. Формируя теорию времени, Эйнштейн использует слово «допустим», которое свидетельствует о том, что объявляется научная гипотеза. А затем следуют размышления ученого, которые представляют собой образную систему, каждый раз разную – в зависимости от того, какой тип времени (к примеру, линейное или циклическое) осмысливается. И эта образная система ничем не отличается от образной системы художественного произведения, что призвано доказать общность творческого процесса независимо от области реализации. Главное отличие состоит в том, что результатом размышлений Эйнштейна становится красивая математическая формула теории относительности, т.е. для ученого образная система – это предварительный этап, без которого эта формула не появилась бы вообще. Тогда как для писателя образная система лежит в основе произведения, без нее роман состояться не может. Но и в том, и в другом случае образное мышление дает возможность и ученому, и писателю объяснить мир, недаром Эйнштейн говорит в романе, что, создавая свою теорию, он «хочет быть ближе к Богу».

Структура романа «Сны Эйнштейна» распадается на «пролог», обозначенные датами части и интерлюдии. В прологе читателю представлен молодой человек, который служит в патентном бюро; в датированных частях читатель знакомится с гипотезами о разных вариантах времени; в интерлюдиях молодой человек получает имя – Эйнштейн. В интерлюдиях реципиент узнает о его обыденной жизни, подгорелых обедах и неладах с женой. Друг Бессо, тоже физик, нужен ему тогда, когда Эйнштейну необходимо хоть немного отвлечься, поговорить о повседневных мелочах или просто помолчать. Молодой человек измучен и почти обессилен. Лайтман точно фиксирует, что творчество – это невероятно энергоемкий процесс, а ученому, как и писателю, необходим хоть какой-то

перерыв. В заглавии романа «Einstein's Dreams» точно обозначено состояние, в котором находится Эйнштейн в процессе осмысливания собственной теории. Dream – это не только сон, но и – что важнее с позиции интерпретации смысла творческого процесса – «мечта, греза, видение, наваждение». Эйнштейн грезит о приближении к Богу, а само осмысление теории относительности сходно с наваждением, от которого он освобождается только тогда, когда выводит четкую формулу.

«Сны Эйнштейна» – это роман не только о гении, но и о темпоральном разноразличии людей, изменении цивилизации, когда интеллектуальная революция преобразует жизнь. С позиций кодификации жанра «Сны Эйнштейна» – это философский роман и роман идей.

*К. Тамирогян,*

*канд. педагог. наук (Ереван)*

**Слово об учителе: Э. Л. Нуралов – педагог, учёный, человек**

Память нужна живым. Это мудрое изречение звучит сегодня особенно актуально, и если мы не будем чтить память наших учителей, забудут и нас.

В 2017 году МПГУ отмечает свое 145-летие. В далёком уже 1982 г. в связи со 110-летием МПГИ приветственный адрес вузу от Ереванского педагогического института русского и иностранных языков им. В. Я. Брюсова вручал декан факультета русского языка и литературы Эдуард Лазаревич Нуралов. Он говорил о том, что в каждом явлении культуры ценны прежде всего личности людей, которые за ним стоят, и об удивительной научной и человеческой щедрости Б.И. Пуришева, облик которого, учёного и человека, был бы неполным без упоминания о его участии в Брюсовских чтениях в Ереване (XV Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры. М., 2003. С. 184-186).

Великие слова Л.Н. Толстого о «совершенном учителе», соединяющем в себе любовь к делу и ученикам, вполне

применимы к профессору Э.Л. Нуралову (1932-2012). Мы знали его как педагога, требовательного к себе и студентам, чрезвычайно эрудированного, ценящего в своих учениках умение самостоятельно мыслить и отстаивать собственную точку зрения.

Поражали его живые, светящиеся глаза, энергичная манера излагать самый серьезный материал доступно и интересно. Главная специальность его была человековедение. С ним легко было говорить. Сразу возникало со-звучие, согласие, со-чувствие, со-мнение (в первоначальном смысле этого слова – единства мнений во взглядах). (In memoriam. Э.Л. Нуралов. – Ер.: 2012. С.17.) А за этим следовало со-действие, столь редкое сегодня. Э.Л. Нуралов сочетал в себе лучшие черты интеллигента: высокую образованность и научную требовательность, честность и преданность педагога-подвижника, чуткость и уважение к людям.

Как истинно благородный человек, Нуралов никогда не кичился своими заслугами. А ведь во многом именно благодаря ему вуз им. В.Я. Брюсова обрёл ценные реликвии – материалы и рукописи большого поэта и друга Армении. Благодаря неисчерпаемой энергии Нуралова, его невероятному, без всякого преувеличения, человеческому обаянию и творческим способностям, завязались тесные связи с вдовой поэта, братом и сестрой Брюсова, а Ереванский пединститут получил множество бесценных материалов.

На вторых Брюсовских чтениях (1963) Нуралов выступил со знаменательным докладом «В. Я. Брюсов и Л. Н. Толстой», не потерявшим своей актуальности и в XXI в.

Делом научной жизни Нуралова было изучение необъятного толстовского наследия. Его монографии «Об эстетических взглядах Л. Н. Толстого» (Ереван, 1965), «Эстетика Л. Н. Толстого в оценке критики» (1979) стали во многом этапными и доказали, что эстетика писателя – не свод разрозненных высказываний, а стройная система, основанная на неразрывной связи искусства с жизнью. Труды Нуралова

заслужили особого мнения и высоких оценок толстоведов того времени: Э.Г. Бабаева, Б.Н. Бурсова, В.А. Жданова, Н.К. Гудзия, К.Н. Ломунова.

С чувством патриотической гордости занимался Нуралов историей своего родного вуза им. В. Я. Брюсова, которому он отдал 61 год жизни. Пять мемуарных книг об истории вуза, о научном вкладе его сотрудников стали данью памяти разума и сердца. Профессор Э. Л. Нуралов, долгие годы проработавший в ведущих вузах Армении – ЕГЛУ им. В. Я. Брюсова, АГПУ им. Х. Абовяна, Российско-Армянском (Славянском) университете, – остался для нас сильным и мудрым человеком, крупным филологом и педагогом, чей образ ярок и неизгладим.

**Т.Г. Теличко,**  
*канд. филол. наук (Донецк)*

### **Еще одна «фантазия на русские темы»: роман Дж. Барнса «Шум времени»**

Проблемно-тематический пласт романа Дж. Барнса «Шум времени» (2016) позволяет включить его в контекст английского художественного «освоения» России, особенно активно предпринятого английскими писателями в конце XIX – начале XX века. Ставший уже традиционным «рубежный» интерес Запада к русской истории и культуре (XVIII-XIX вв.; XIX-XX вв.), на рубеже XX-XXI веков отмечен вниманием к самой сложной и трагической странице в истории России XX века – к сталинскому периоду.

Выбор Барнсом в качестве центрального героя крупнейшего советского композитора Д. Д. Шостаковича, история которого в романе представлена через конфликт художника с властью, актуализирует два основных и наиболее устойчивых компонента английского мифа о России (с начала XX века): политический и культурный. При этом первый, как



правило, в художественном сознании Запада связан с тенденцией демонизации России.

Заявленный конфликт в романе разворачивается в плоскости противопоставления музыки, рождаемой гением композитора, «шуму» политической ситуации. В значительной степени центральная оппозиция «шум – музыка» реализована через широкий аллюзивный ряд, связанный с русским художественным словом, – от Пушкина до Пастернака. Интертекстуальная связь с русской литературой маркируется уже в названии романа, прямо отсылающем к автобиографической прозе О. Мандельштама и, прежде всего, к его сборнику эссе «Шум времени» (1925). При этом анализ звукового образа эпохи, созданного Барнсом, выявляет скорее расхождение с мандельштамовским «шумом времени». Это оказывается особенно перспективным для исследования, поскольку обнажает английский фокус восприятия советских реалий, который закономерно ограничивает авторские возможности понимания России как «другого».

Продолжая традицию художественного осмысления России и русской литературы, начатую в конце XIX века и продолженную в XX веке, Дж. Барнс создает еще одну «фантазию в английском стиле на русские темы», представляющую интерес для филологического анализа, который позволяет выявить английскую логику рецепции через художественный язык автора.

*С.П. Толкачев,  
доктор филол. наук (Москва)*

### **«Калькуттская хромосома»: постколониальный роман-«трикстер»**

Роман «Калькуттская хромосома» («The Calcutta Chromosome», 1996) индийского англоязычного писателя Амитава Гоша – за него автор был удостоен в США премии Артура Кларка – по тематике постколониальный, с

увлекательным научно-фантастическим сюжетом. Тем не менее, по мере прочтения и анализа произведение раскрывает свою гротескную природу, превращаясь в своего рода роман-«трикстер», обманывающий читателя и заигрывающий с ним, демонстрирующий свою оборотническую природу. По сути «Калькуттская хромосома» – оригинальная жанровая разновидность синтетической природы, в рамках которой постколониальная парадигма транслируется через фантастический сюжет, а научная фантастика, в свою очередь, высвечивает «травму» колониализма, нанесенную покоренным метрополией народам, гораздо более контрастно и проблемно, чем это делает даже прославленный «компатриот» Гоша Салман Рушди в своих произведениях, написанных в жанре «магического реализма» («Дети полуночи»). «Калькуттская хромосома» словно сопротивляется дефинициям по устоявшимся жанровым признакам, а сюжет не поддается однозначной интерпретации. В романе обыгрывается мифологема, согласно которой ген москита, распространяющего малярию, и, соответственно, лекарство против малярии были открыты не в XX веке официальной западной наукой, а еще в XIX веке некоей полуподпольной квазинаучной группой индийских ученых, секреты знаний которых уходят в глубины тысячелетней аюрведической премудрости. Напряженный фантастический сюжет с элементами детективного повествования в конце концов обретает более широкий философский контекст, ибо выясняется, что современные последователи индийской «квазинауки», которая, по мнению автора, не менее объективна и истинна, чем западная, верят, что познание сути вещей приводит к изменению их природы, поскольку, когда «вещь в себе» познается, она под воздействием наблюдателя меняет свою суть (основополагающий для квантовой физики принцип неопределенности В. Гейзенберга, открытый в первые десятилетия XX века). Такой разворот авторской мысли заставляет нас говорить о «Калькуттской хромосоме» как о

романе скорее философском, нежели развлекательном, фантастическом с элементами детектива. В то же время внимание индийского писателя, творчество которого стало культурным достоянием всего англоязычного мира, к философии человеческого познания, к онтологическим проблемам способствует более глубокой трактовке постколониального контекста «Калькуттской хромосомы». Посредством использования целого набора сложных повествовательных техник Амитав Гош ставит под вопрос культурную нейтральность науки и технологии. Общеизвестно, что под видом объективного знания зачастую в истории человечества за истину в последней инстанции выдавался западный научный дискурс в его европоцентристском варианте. Автор романа пытается силой своей художественной мысли опровергнуть сложившуюся традицию истории науки и в подтексте «Калькуттской хромосомы» выдвигает идею о том, что естествознание, являясь разновидностью культуры, может постигать глубины мироздания гораздо глубже и точнее (а иногда и раньше), двигаясь не только западным путем. И делает это Амитав Гош, используя прием игрового «мерцания» жанровой природы своего романа, уводя от однозначных трактовок и устоявшихся академических характеристик, сложившихся в литературоведении, что в очередной раз заставляет говорить о неисчерпаемости повествовательных форм, которые рождаются в творческой лаборатории действительно талантливых писателей.

***В.П. Трыков,**  
доктор филол. наук (Москва)*

### **Французский тезаурус В.А. Лукова и личность ученого**

Научный тезаурус Владимира Андреевича Лукова необычайно широк. Луков – историк и теоретик литературы, культуролог, методолог. Предметом его внимания были русская и зарубежная литература и искусство в самом широком

временном (от литератур Древнего Востока и античности до современной литературы) и культурно-географическом охвате (Западная Европа, США, Латинская Америка, Восточная и Центральная Европа). Основными проблемно-тематическими блоками в научном тезаурусе Лукова были проблема жанра и его идея жанровых генерализаций; вопросы теории и методологии гуманитарных наук и созданная им концепция тезауруса, предложенный им тезаурусный подход. Заметное место в тезаурусе Лукова занимал «советский блок» – статьи о видных деятелях советской культуры (ученых-литературоведах, деятелях искусства). В последний период В.А. Луков много писал о Шекспире. Его последней увидевшей свет работой была «История испанской литературы» (2014).

Однако ядром и доминантой научного тезауруса В.А. Лукова была французская литература и культура. Показательно, что в словаре «Зарубежные писатели» под ред. Н.П. Михальской (1997) из 23 статей, написанных В. А. Луковым, 17 – о французских авторах. В «Энциклопедии литературных героев» под ред. И.О. Шайтанова (1998) из 45 статей все – о персонажах французских писателей XVII в. Мольера, Корнеля, Расина, Перро. В школьном энциклопедическом словаре «А. С. Пушкин» под ред. В.И. Коровина (1999) из 54 статей 36 – о французских литераторах, журналистах, общественных деятелях, которых так или иначе упоминал в своих произведениях А.С. Пушкин.

Этот интерес к Франции не был результатом франкомании. Во французской культуре В.А. Луков искал и находил нечто конгениальное. Представляется, что наиболее значимыми для В. А. Лукова особенностями французской культуры были не галантность и куртуазность, а рационализм и культ ясности. Быть логичным и ясным он всегда стремился в своих научных и научно-методических работах.

Центром французского тезауруса В. А. Лукова была французская драматургия классического периода (XVII–XVIII–XIX вв.). Его кандидатская диссертация была

посвящена творчеству Э. Ростана. Докторская диссертация – французской драматургии рубежа XVIII–XIX вв. Из 190 статей о деятелях французской культуры в его книге «Европейская культура в русском тезаурусе» (2018) всего 59 о французских писателях, режиссерах, актерах, художниках XX–XXI вв. Остальное – о классиках. Самые обстоятельные и большие по объему статьи – о Мольере, Вольтере, Ж.-Ж. Руссо, Гюго, Бальзаке. В 1994 г. вышла его статья «Проблема классики: тезауриологический подход» (1994). Его любимым русским писателем был Л. Н. Толстой. Среди французских писателей особый интерес вызывал «классик из классиков» П. Мериме, творчеству которого посвящены две книги В. А. Лукова: методическое пособие «Мериме» (1983) и монография «Мериме: Исследование персональной модели литературного творчества» (2006).

Интерес к классике имеет корни в особенностях личности В. А. Лукова. Гармония – его «нравственный императив». В литературе, как и в жизни, его привлекало здоровое, гармоничное и гуманистическое начало. В.А. Луков был примирителем, мастером согласования интересов и разрешения конфликтов. Как человек и ученый он сформировался в советскую эпоху с ее проектом совершенствования человека, его движения вверх (в космос, к лучшему будущему, к идеалу).

Исследование драматургии стало сублимацией театральных склонностей В. А. Лукова. Его увлечение театром продолжило театральные и драматургические опыты юности. Кроме того, нелюбовь к конфликту в жизни компенсировалась при живом темпераменте В. А. Лукова интересом к драматургическому конфликту в литературе.

Однако широта интересов и интеллектуальная отзывчивость В. А. Лукова не позволили ему пройти мимо явлений французской культуры XX в.: статьи о деятелях французского кинематографа (А. Рене, Ф. Трюффо, Ж. Ренуаре, А. Кайате, Р. Планшоне, Ж. Ривете, П. Ришаре, Ф. Розе и др.),

современных французских писателях и философах М. Уэльбеке, М. Фермине, Ф. Бегбедере, П. Рикёре, Ж. Деррида и др.

Влияние французской постструктуралистской мысли ощущается в его концепции тезауруса, хотя в целом к постмодернизму В.А. Луков относился со смешанным чувством любопытства и настороженности. Явления постмодернизма находились на периферии его научного тезауруса. Показательно, что в его «Европейской культуре в русском тезаурусе» нашлось место только для одного «корифея» французского постструктурализма – Ж. Деррида. Мы не найдем здесь статей о Лиотаре, Фуко, Барте, Кристевой, однако представляется, что его концепция тезауруса зарождалась не без влияния постструктуралистской идеи дискурсивности любого знания. В.А. Луков уловил тенденцию субъективизации знания в современной культурной парадигме и осмыслил ее в теории тезауруса.

*Д.Д. Усенюк,  
магистрант (Москва)*

### **Мотив эскейпизма в романах Ж. К. Гюисманса «Наоборот» и М. Уэльбека «Покорность»**

Роман Мишеля Уэльбека «Покорность» (2015) стал событием не только для Франции, но и для всей читающей Европы. Роман вызвал неоднозначную оценку, в том числе у видных политиков Франции. Так, Манюэль Вальс заявил, что Франция – это не Уэльбек: в ней нет нетерпимости, страха и ненависти, а Марин Ле Пен согласилась с автором «Покорности», говоря, что описываемая фантастика может обернуться реальностью.

Роман об исламизации Франции в ближайшем будущем является не только антиутопией, но и текстом, насыщенным аллюзиями. Автор вступает в диалог, например, с Достоевским и Ницше, но особенно часты отсылки к фигуре Гюисманса и его роману «Наоборот» (1884). Главный герой «Покорности»

сопоставляет свои поступки с биографией Гюисманса, подобно Дез-Эссенту, выстраивает альтернативную реальность вместо того, чтобы реагировать на политические события, вовлекающие страну в серьёзные потрясения.

С точки зрения Уэльбека, современный человек, как и герой Гюисманса, подменяет реальную жизнь искусственной, жизнью воображения. Пассивность приобретает политическое измерение, становясь покорностью перед надвигающейся угрозой исламизации. Покорность сегодняшней Европы, описанная Уэльбеком в романе, – это новый феномен, который писатель связывает, с одной стороны, с традицией эскейпизма в европейской культуре, а с другой – с появлением виртуальной реальности и уходом в неё современных интеллектуалов. Проследив традицию, к которой нас отсылает автор, мы можем проанализировать те вызовы, о которых пишет Уэльбек, и в дальнейшем осмысливать взаимодействие человека с виртуальным пространством.

*В.М. Учакина,  
аспирант (Омск)*

### **Жанр эссе в творчестве О. Уайльда и К. Бальмонта**

Оскар Уайльд стал автором ряда работ, которые называют «эстетическими миниатюрами». Он создаёт тексты-размышления, используя героев-трансляторов, вкладывая свои мысли в их уста, как было с Шекспиром в «Истине о масках» (1885). В этом произведении О. Уайльд высказывает мысль, подобную которой мы потом встретим у Бальмонта: об абсолютной иллюзии образа, не исключающей претворение факта в эффект и определение относительной ценности каждой детали.

У русского символиста звучит очень близкая мысль о внешних фактах, переработанных философским сознанием и предстающих в качестве магических образов. Бальмонт даёт характеристику поэту-символисту, и образ «магического

преобразования» становится характеристикой его художественного мира. В одном этом отрывке автор описал процесс создания произведения направления «символизм»: некие внешние факты проходят через философское сознание поэта и реализуются в виде художественного текста, который, на первый взгляд, похож на «тень», отбрасываемую предметом.

Кажется, что два автора говорят о разных вещах: Уайльд пишет об эффекте на сцене, Бальмонт – о «теньях» в произведении: о процессе создания художественного элемента – эффекта или тени – и особенности мышления автора, который этот элемент продуцирует. Медитативность – суть жанра эссе, один из «кирпичиков» текста, полного образности и основывающегося на размышлениях о волнующей художника проблеме.

К. Бальмонт был тесно знаком с творчеством О. Уайльда, так что схожесть их размышлений неудивительна. С этим ирландским автором у русской литературы прослеживается тесная связь: у многих писателей Серебряного века мы встречаем переводы, цитаты из произведений О. Уайльда, пристальное внимание к его личности. Кроме К. Бальмонта к размышлениям о творчестве этого писателя обращаются В. Брюсов, Н. Гумилёв, А. Блок, Ф. Сологуб, В. Маяковский. Общность художественных аспектов обнаруживается в сравнении их теоретических работ, очерков, критических статей, которые близки по жанровым характеристикам к форме эссе.

«Элементарные слова о символической поэзии» К. Бальмонта можно считать видом «эссе», как и многие другие его теоретические работы. Бальмонт использует жанр «эссе» для трансляции своих идей, а также постулатов целого направления в русской литературе – символизма. Эссе в творчестве О. Уайльда становится также шире и всеохватнее критической статьи, так как позволяет автору использовать собственный инструментарий в полной мере, без оглядки на «правила», когда эссе можно рассматривать в качестве «кода»



творчества писателя.

Эссе стало важной составляющей творчества писателей Серебряного века, этот жанр действительно существовал, развивался и «цвёл» на русской почве, на которую упало и несколько семян английско-ирландской эссеистики Оскара Уайльда. Русская эссеистика отражала также настроение перемен, которое захватило и Россию, и Европу на рубеже XIX-XX вв. – именно эссе в полной мере показало пути развития русской литературной и философской мысли.

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

### **Интерпретация поэмы Гомера «Одиссея» Тониной Гуэррой**

В середине 1990-х годов к Тонино Гуэрре обратились с просьбой перевести «Одиссею» Гомера на итальянский язык и романьольский диалект. В 1996 году была опубликована Первая песня поэмы «Конь Улисса». В 2007 году вышла книга «Одиссея. Путешествие поэта с Улиссом». Roberto Roversi писал в предисловии к книге о том, что Тонино Гуэрра «соотносится с Улиссом, являющимся прежде всего не эпическим победителем троянцев, а путешественником, блуждающим по морю». Образ Улисса для итальянского поэта, воспринимающего себя в широком контексте римской традиции, является одним из самых важных в образной системе. Одиссей – это знак пути, для многих интерпретаторов – пути внутреннего. Выполнив перевод поэмы Гомера, Гуэрра создал оригинальную книгу, в которую включил фрагменты «Одиссеи». Двадцать четыре песни Гомера трансформируются в семь песен Гуэрры. В первой песне (“Canto del Cavallo”) Тонино вспоминает войну. Поэту важно обнаружить единство времени и доказать его обратимость. Он дешифрует образную систему Гомера в согласии с нормами своей эпохи. Война, в которой участвовал Улисс, – любая война, на которой человек

утрачивает целостность, взамен получая зоркость. Мотив личных воспоминаний возникает во второй песне “Canto di Polifemo”. Возможность вспоминать дарована очередным освобождением от смерти. Соотносясь с мотивом любви в третьей песне (“Canto di Circe”), память воспринимается как универсальный метод познания мира. Четвертая песня (“Canto delle Ombre”) продолжает развитие темы памяти через погружение в мир тех, кто стал тенью. Воспоминания современного поэта контаминируются с гомеровскими образами. Об утрате памяти повествует пятая песня (“Canto delle Sirene”), а шестую итальянский поэт начинает не с Гомера, а с рассказа о своем возвращении из плена, встрече с матерью и отцом. Седьмая песня (“Canto di Penelope”) – это возвращение домой. Через борьбу забвения и памяти происходит завоевание времени и пространства. Для Гуэрры так же, как и для Гомера, все завершается идеей обретения. Одиссей обретает Пенелопу, герой Гуэрры встречает жену. «Одиссея поэта» напоминает о вечном сопряжении в одном образе двух: Одиссея и Телемаха, отца и сына. Тонино Гуэрра интерпретирует Гомера, исходя из законов собственной поэтики. Это помогает сохранить верность гомеровским смыслам и раскрыть универсальное значение концепта памяти в истории и личной судьбе.

*С.А. Фенко,  
аспирант (Москва)*

### **Специфика жанра литературного портрета в «Книге масок» Р. де Гурмона**

Французский писатель и литературный критик Реми де Гурмон (1858–1915) на новом этапе развития французской литературы в своей «Книге масок» (1898) обращается к жанру литературного портрета, родоначальником которого был Ш.-О. Сент-Бёв. Как и Сент-Бёв, Гурмон фокусирует внимание на

фигурах писателей, однако его диапазон уже. Если Сент-Бёва интересовали писатели разных литературных эпох, школ и направлений, то Гурмон сосредоточивается исключительно на своих современниках, причем только на представителях символизма. Сборник состоит из пятидесяти трех портретов литераторов-символистов. Гурмон не претендует на панорамность. Относительная «камерность» его сборника – аналог «камерности» полотен художников-импрессионистов. Как и они, Гурмон в своих литературных портретах хотел прежде всего передать свое субъективное впечатление от объекта. Цель своей книги Гурмон определяет так: «бросить известный намек, движением руки указать путь» (Гурмон Р. Книга масок. – М.: Водолей, 2013 – С. 8).

Импрессионистическая установка Гурмона привела к существенному изменению структуры его литературных портретов. По сравнению с портретами Сент-Бёва, они гораздо менее объемны, что в значительной степени связано с редуцированием биографического нарратива. Если Сент-Бёв, стремившийся «увидеть в поэте человека», достаточно обстоятельно воспроизводит важнейшие, с его точки зрения, обстоятельства жизни героя, повлиявшие на формирование его литературного таланта, то Гурмон почти вовсе отказывается от биографического повествования. Увидеть в человеке писателя, «претворить личность – в поэму», по выражению русского теоретика символизма Эллиса (Л. Л. Кобылинского), – такова эстетическая установка Гурмона-символиста.

Редукция биографического сюжета способствует созданию эффекта зыбкости, неопределенности, большей нюансировке изображения, дает больший простор для фиксации субъективного впечатления автора от личности и творчества писателей, взятых в качестве моделей для портретов Гурмона. Индивидуализм – краеугольный камень и одно из важнейших понятий его эстетики. «Символизм... является не чем иным, как выражением художественного индивидуализма» (там же, с. 7). Критик утверждает, что писатель должен быть

оригинален как в высказываемых идеях («он разоблачает перед другими тот мир, который отражен в зеркале его индивидуального»), так и в форме выражения. «Существовать – значит иметь свои отличительные особенности». Талант, в понимании Гурмона, «это определенная манера чувствовать и выражать свои настроения в словах».

Субъективизм Гурмона-символиста и импрессиониста имел своим следствием усиление эссеистического элемента в структуре литературного портрета. В коротких эссеистических пассажах Гурмон описывает свои впечатления и ощущения от личности и творчества того или иного писателя, его отдельных произведений, предается в свободной форме размышлениям на философско-эстетические и литературные темы.

Портреты Гурмона эмоционально окрашены, им свойственна метафоричность, обилие сравнительных оборотов, цепочек эпитетов, особое внимание к отдельным авторским словам (слово, воплощающее в себя все художественные приемы, позволяет Гурмону отразить многообразие предмета его разговора).

Таким образом, наследуя традицию жанра литературного портрета, возникшего в начале XIX в. в рамках литературной критики Сент-Бёва, Гурмон создает свой вариант этого жанра – импрессионистический литературный портрет.

***Е.М. Фомина,***  
*канд. филол. наук (Нижегород)*

### **Роль образа Фрэнка Каупервуда в творчестве Т. Драйзера**

В «Трилогии желания», которая по праву считается одним из лучших произведений Теодора Драйзера, воплотились важнейшие мысли писателя, сформировавшиеся за годы его репортерской и литературной деятельности, а также в результате его многолетнего исследования европейских и

американских традиций в литературе и философии. В цикле, состоящем из трех романов, автор не только достоверно отобразил картину мира современной ему Америки, но и через образ главного героя Фрэнка Каупервуда выразил наиболее ценные для американцев черты характера.

В основу сюжета легла биография американского финансового магната Чарльза Йеркса, который был для Драйзера воплощением успеха, идеалом («my dream self»).

Под влиянием творчества Бальзака Драйзер наделяет Фрэнка животными качествами, уподобляя мир бизнеса миру зверей. Кроме того, наряду с протагонистом по Бальзаку в цикле важное место занимает образ городов, которые предопределяют поведение героя и предрешают его судьбу.

Каупервуд становится драйзеровским вариантом нищепанского образа «сверхчеловека», воплощением детской мечты самого автора стать успешным, могущественным человеком, который уверенно добивается своих целей.

Эволюция Каупервуда и его трагический финал были заранее предопределены, поскольку главным идейным вдохновителем Драйзера был Герберт Спенсер и его философия позитивизма, основной идеей которой является тщетность стремления человека достичь невероятных высот перед силами природы.

Поскольку развенчивание «американской мечты» являлось одним из основных мотивов творчества Драйзера, на примере Каупервуда писатель ломает главный стереотип американского сознания, нацеленного на культ денег, превращая «мечту» в «трагедию».

Статистический анализ ключевых слов цикла выявил, что Каупервуд изображен Драйзером преимущественно положительным персонажем. Его качества высоко ценятся в рамках американского культурного мира, а отрицательные черты спровоцированы обществом, к которому он принадлежит.

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

### **Постмодернистский роман Даниэля Кельмана «Магия Берхольма»**

Дебютный роман австрийского писателя Даниэля Кельмана (род. 1975) «Магия Берхольма» (1997) возник во время изучения философии Артура Шопенгауэра в Венском университете. Главный герой романа – Артур Берхольм обнаруживает значимые черты сходства с биографией немецкого философа, а его образ строится в свете ключевых понятий пессимистической философии Шопенгауэра: воля и мир есть моё представление. Артур Берхольм – безумный герой, страдающий душевным и психическим расстройством: колебания между реальным и воображаемым миром не различимы. Берхольм адресует свои письма возлюбленной Нимуэ, образ которой до последней страницы, видимо, остаётся плодом воображения Артура-рассказчика. Некоторые эпизоды романа переходят в сновидение или создаются «сном во сне». Артур случайно открывает в себе интерес к карточным играм и фокусам. После представления одного великого мага Артур наткнулся на телефонную будку и силой своего духа заставил телефон ответить и тем самым вызвать такси. Потом телефонная будка взмыла в воздух, целясь в луну. После этого происшествия Артур стал волшебником: угадывал задуманные числа, силой мысли разбил окно, а взглядом поджёг куст. Выступления Берхольма перед публикой вызывали всеобщий восторг. Но внутреннее разочарование в том, что он постоянно лжёт, привело Артура к потере волшебного дара и убеждению, что никакой магии не существует. Он увлёкся шопенгауэровской концепцией солипсизма, которая утверждала, что реальность создаётся только мыслящим субъектом, а все другие индивиды и предметы существуют лишь в сознании человека. Артур стал ежедневно подниматься на телебашню, чтобы наконец броситься с неё вниз головой.

Шопенгауэр отмечал в труде «Мир как воля и представление» (1819), что солипсистом, признающим реальность только своего «я», может быть лишь сумасшедший. Поэтому мысли о смерти безумца Берхольма также оказались иллюзорными. Отказываясь от магии (фокусы, волшебные превращения), Берхольм воплощает философские идеи Шопенгауэра, для которого представления безумца-рассказчика о мире и человеке настолько реальны, насколько субъективны его иллюзии. Действительная и альтернативная реальность слились в романе «Магия Берхольма» воедино в постмодернистском дискурсе об их неразличении.

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

**«Записки юного врача» М. Булгакова  
в экранной версии А. Хардкасла и Р. МакКиллопа**

Произведения М. Булгакова привлекали и продолжают привлекать внимание кинорежиссеров разных стран. Британские кинематографисты из всех разноплановых произведений Булгакова обратились к роману «Мастер и Маргарита» (по мотивам которого Пол Брайерс в 1991 г. снял телеспектакль «Incident in Judaea») и «Запискам юного врача». В 2012-2013 гг. Алексом Хардкаслем и Робертом МакКиллопом были созданы два сезона минисериала “A Young Doctor’s Notebooks”. В роли молодого доктора Бомгарда выступил Дэниэл Рэдклифф, в роли умудренного опытом врача Джон Хэмм (которому придано портретное сходство с Булгаковым).

В докладе прослеживается, каким образом литературное произведение, становясь объектом экранизации, претерпевает трансформации на уровне жанра, сюжета, образной системы, а также основной идеи произведения. В опоре на адаптированную к анализу экранизаций схему, предложенную для межкультурной коммуникации В. Г. Зинченко, В. Г. Зусманом, З. И. Кирнозе (Межкультурная коммуникация. Системный подход. Нижний Новгород, 2003. С. 150), прослеживаются метаморфозы, которые

претерпевают рассказы булгаковского цикла, и анализируются их причины.

Сериал снят по мотивам рассказов «Полотенце с петухом», «Стальное горло», «Крещение поворотом», «Вьюга», «Тьма египетская», «Пропавший глаз», «Звёздная сыпь» и «Морфий». Сценарий фильма перестраивает сюжеты цикла таким образом, чтобы адаптировать его ко вкусам британского зрителя. Эпизоды инициации юного врача в профессию подаются в фильме в ретроспективе и представлены как воспоминания доктора Бомграда в зрелом возрасте в тот момент, когда в его доме люди из ГПУ производят обыск. Подобный намек на сталинские репрессии – прекрасный способ привлечь внимание западного зрителя. Кроме того, выясняется, что Бомгард стал наркозависимым, и картины из его прошлого выстроены таким образом, чтобы показать, как он превратился в морфиниста.

Таким образом, радикально изменяется трактовка образа главного героя цикла рассказов, а следовательно, и его главный «месседж». В соответствии с этим перестроена и вся система образов. Особенно заметны изменения, произошедшие на уровне жанра. Стиль записных книжек у Булгакова в основном драматичен, хотя и пронизан горькой иронией. Британские кинематографисты подхватывают только ироническую линию и доводят ее до гротеска, что сообщает фильму черты черной комедии – излюбленного жанра британского кино и особенно телесериалов, с характерными для этого жанра фарсовым элементом и мрачным сарказмом (герой Рэдклиффа вырывает пациенту зуб вместе с костью под «Калинку-малинку, чрезмерно эмоциональных родственников больных служащие больницы нейтрализуют хлороформом, и т.п.). На создание комедийного эффекта «работает» и «шлейф» роли Гарри Поттера, с которым невольно ассоциируется Рэдклифф.

Несмотря на то что экранная версия так далеко отошла от произведений Булгакова, на которых она основана, сериал был хорошо принят критиками (номинирован на две премии) и зрителями (снят второй сезон), что свидетельствует о том, что созданный британскими режиссерами артефакт прекрасно вписался в принимающую культуру.



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

### **Тезаурусные модели в авторской «картине мира» у Гёте и Паустовского**



**«Золотая роза» Рис.  
М.С. Черепенниковой**

Генезис элементов тезаурусного подхода к изучению авторской «картины мира» обнаруживается в художественных и научных произведениях И.-В. Гёте, создателя «Поэзии и правды» – книги, посвящённой осмыслению форм и моделей литературного творчества на примере собственного художественного наследия и биографического материала. Жанровые и смысловые особенности гётевского труда исследованы в работах Д. Борхмайера, Р. Фриденшталя, Э. Штайгера, К. Мюллера, И. Айхингера. Книга Паустовского «Золотая роза», затрагивающая тему становления авторской «картины мира», проблемы писательского мастерства и психологии творчества, демонстрирует, что

эстетические приоритеты автора близки приоритетным рядам Гёте и формам самоидентификации, отражённым в его произведениях. Данные тенденции обратной связи нашли понимание в среде зарубежных интеллектуалов, воспринимавших Гёте и Паустовского как эстетических преемников, творчество которых должно быть переосмыслено в контексте мировой литературы. В статьях, исследующих литературу и искусство, Гёте опирался на классические модели и достижения немецких мыслителей, уделяя значительное внимание идеям Лессинга, Гердера и гегелевской концепции «Духа времени», действующего во всех единичных явлениях эпохи, влияющего на развитие авторских парадигм. В

«Вертере», в романах о Вильгельме Мейстере, в «Поэзии и правде», в драматургии и лирике Гёте обращался к тезаурусным моделям Руссо, Шекспира, Данте, античных и ренессансных писателей и поэтов, воспринимая предшествующую традицию как базис, а цепочки литературной преемственности как вектор развития собственного творчества. В «Золотой розе» Паустовский, продолжая гётевскую практику создания приоритетных рядов, рассматривает писательские модели Гюго, Стендаля, Мопассана, Толстого, Чехова, Пришвина, других зарубежных и русских авторов, исследует формы взаимоотражения искусства и жизни, истоки вдохновения и реализации замыслов, воспекает богатство родной речи, формирующей индивидуальный словарь (тезаурус) писателя. Паустовский (названный друзьями «Доктор Пауст»), подтвердив значимость гётевской эстетической модели в автобиографической книге «Повесть о Жизни» и в статье «Поэзия прозы», глубоко воспринял концепцию мировой литературы, намеченные великим немцем перспективы синтеза наук и искусств, символическую значимость поэтики Гёте, объединяющей микро- и макрокосмос в креативном странствии-поиске. Потенциал взаимообогащения авторских «картин мира» писателей разных стран и эпох способствует пониманию проблем личности и общества, природы и цивилизации, ярко проявляя себя во взаимодействии тезаурусных парадигм и в процессе диалога мировых литературных традиций.

*Е.Н. Черноземова,  
доктор филол. наук (Москва)*

### **Современный феномен донкихотства**

Проблема состоит из двух частей. Во-первых, как формировался и что собой представляет феномен донкихотства? Во-вторых, что из понятия донкихотства присвоено современностью?

В свою очередь в первая проблема также состоит из двух частей: что есть в тексте романа Сервантеса о Дон Кихоте для формирования понятия и что привнесено в формирование феномена толкованием текста рядом поколений, принадлежащих разным культурно-историческим эпохам?

В структуре романа о Дон Кихоте интересна авторская стратегия текста (понятие западной литературоведческой мысли), а именно: как автор ведет читателя от смеха к сочувствию, заставляет посмотреть на себя и решить, на чьей стороне читающий – с теми, кто смеется над Дон Кихотом, или с теми, кто ему сочувствует; с теми, кто хочет вернуть его домой, опасаясь за его жизнь и жизни окружающих, или, может быть, с теми, кто в шутку готов побезумствовать вместе с ним, повеселиться над его безумствами. А может быть, с теми, кого поражает и восхищает высота его помыслов.

На российское сознание должна была оказать особенное влияние речь И. С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», произнесенная 10 января 1860 года, почти в самом начале которой он заявил: «... под словом "Дон-Кихот" мы часто подразумеваем просто шута, – слово "донкихотство" у нас равносильно с словом: нелепость, между тем как в донкихотстве нам следовало бы признать высокое начало самопожертвования, только схваченное с комической стороны». Тем самым Тургенев запечатлевает сложившееся в российском элитарном сознании уничижительное отношение к феномену донкихотства и предлагает свою точку зрения на суть персонажа Сервантеса. Отвечая на свой же риторический вопрос: «Что выражает собою Дон-Кихот?», – Тургенев утверждает: «Веру прежде всего; веру в нечто вечное, неизблемое, в истину, одним словом, в истину, находящуюся вне отдельного человека, но легко ему дающуюся, требующую служения и жертв, но доступную постоянству служения и силе жертвы». Тем самым Тургенев будто бы формулирует и подтверждает существование коллективного бессознательного,

хотя автор этого термина К. Г. Юнг родится только через 15 лет, а саму идею сформулирует полвека спустя.

Вторая важная для российского сознания и российской культуры идея – идея жертвы – также развивается Тургеневым. Существен акцент Тургенева на том, что, вопреки комической стороне Дон Кихота, вопреки тому, что идеал создан его воображением (отметим от себя – как любой другой идеал) и основан на фантастическом мире рыцарских романов, «самый идеал остается во всей своей нетронутой чистоте».

Веком позже А. Ф. Лосев в эпизоде, посвященном Сервантесу и вошедшем в работу «Эстетика Возрождения», отметил трагическое противоречие самосознания Дон Кихота и его жизненных возможностей, несоответствие устремленности к утверждению рыцарского достоинства, готовности к несению рыцарских обязанностей и изменившейся социально-исторической обстановки, делающей «весь его жизненный подвиг чем-то несвоевременным, неуместным и, в конце концов, даже смешным».

Однако то, что образ Дон Кихота был связан в российском сознании с идеей беззаветного служения идеалу без «иллюзорного самомнения», доказывается наличием в домах российских интеллигентов миниатюры каслинского литья, изображающей читающего Дон Кихота с открытой книгой, в котором нет ничего пафосного.

На формирование понятия донкихотства работало советское культурное пространство, в котором звучала радиопостановка с Василием Качаловым, в концертном исполнении лилась вдохновенная песенная мелодия серенады Дон Кихота, написанной Д. Кабалевским, звучал русский текст стихов С. Голомазова. Хрестоматийно-узнаваемыми были эпизоды балета Минкуса «Дон Кихот». Возвышенный образ был создан Николаем Черкасовым в художественном полнометражном фильме, поставленном Григорием Козинцевым по сценарию Евгения Шварца. Все это формировало особенное российское восприятие образа,

созвучное пониманию его И. С. Тургеневым, В. Г. Белинским и Ф. М. Достоевским.

Для того чтобы выявить наполнение понятия в современности, студентам первых курсов филологического факультета и факультета иностранных языков, которые не знакомились специально с романом, было предложено ответить на вопросы: «Кто такой Дон Кихот? Какие произведения искусства связаны с этим образом? Что вкладывается в понятие "донкихотство"? Какого человека сегодня можно назвать Дон Кихотом? Какими качествами обладает такой человек?» Анализ полученных ответов показал, что в современном информационном пространстве сосуществуют по-прежнему два взгляда на донкихотство.

Во-первых, в Дон Кихоте видят нелепого рыцаря, доведенного идеей рыцарства до помешательства, немного сумасшедшего, который спасал, по его мнению, людей от «чудовищ». Он худой и бледный, сам себя провозгласил рыцарем, вообразив себя таковым, и отправился в походы, вызывая смех своими поступками.

Такому видению противостоит другой взгляд, согласно которому образ Дон Кихота выражает вечные свойства человеческого духа. Это бессмертный романтик, храбрый рыцарь. Самая частотная характеристика – мечтатель. Он готов защищать несправедливо обиженных, слабых, угнетенных, несчастных. Во главу его образа жизни поставлены благородные поступки. Он устремлен к выполнению неосуществимого.

*Н.С. Шалимова*  
*ст. преп. (Красноярск)*

### **Жанровая специфика романа Донны Тартт «Щегол»**

В романе Донны Тартт «Щегол» (The Goldfinch, 2013) сочетаются черты классического романа воспитания и прозы о взрослении XX-XXI веков. Черты классического романа

воспитания обнаруживаются в сюжетности, системе второстепенных персонажей, символике пространственно-временной организации: субъективности временных характеристик, хронотопе большого города, хронотопе дороги. Черты новейшей прозы о взрослении воплощаются в способе повествования: наррации от первого лица с ретроспективными отступлениями, смешении временных пластов, реализующем прием «двойной психологической оптики», наложении «точек зрения», автореференциальности. «Щегол» Д. Тартт содержит черты романа воспитания, исповедального, фронтирного, детективного, приключенческого романа, образуя синкретичную жанровую форму. Помимо жанрового синтетизма, в романе на всех уровнях текста присутствует рецепция произведений, типологически связанных с темой воспитания и взросления. Это творчество Ч. Диккенса, Дж. Д. Сэлинджера, Ф. М. Достоевского, Дж. Роулинг. Интертекстуальность романа маркирует культурно-семиотические ориентиры, выполняет апеллятивную и метатекстовую функции. Сопоставление героев Диккенса, Сэлинджера, Тартт возможно через призму исповедального повествования, которое выполняет рефлексивную и нарративную функции.

Таким образом, особенностью жанровой специфики и повествовательной модели романа Д. Тартт оказывается автореференциальность как одна из важных характеристик романа воспитания второй половины XX века. Можно полагать, что система аллюзий и реминисценций необходима как для внутреннего изменения, становления героя и, шире, читателя, так и для обновления жанровой традиции, существующей одновременно в ситуации подвижности, нарушения жанровых конвенций и незыблемости жанрового ядра, основанного на реконструировании взаимоотношений человека и социума как социокультурного и философского процесса.

*Н.М. Шахназарян,  
канд. филол. наук (Минск)*

**Философские, социально-исторические  
и религиозные аспекты восточной тематики  
в поэзии С.Т. Колриджа, Д.Г. Байрона и Р. Саути**

В западноевропейской литературе особый интерес к восточной культуре часто связан с преодолением мировоззренческого кризиса. В эпоху романтизма появляются принципиально новые подходы к ее осмыслению в контексте философско-религиозных и социально-исторических идей.

В своих «Тетрадах» Колридж соотносит египетскую эмблему змеи с символом творческого сознания гения, «духовной лестницей мысли» («the spiritual staircase of thought») (пример поэмы «Кубла Хан», 1799).

Передавая восточный колорит места и времени в поэме «Талаба-разрушитель» («Thalaba the Destroyer», 1801), Саути интерпретирует ислам в христианском ключе. В «Восстании Кехамы» («The Curse of Kehama») отказывается от «восточного стиля» («oriental style») и возвращается к традиции античной и ренессансной эпической поэмы. Отрицательное отношение Саути к индуизму не было связано со статусом Индии как колонии Великобритании. Он был приверженцем монотеизма в религии и не принимал политеизм за отсутствие персональной ответственности человека за этический характер поступков.

Главный принцип отношения Саути к другой культуре – этический, связанный несомненно с его христианским мировоззрением, а не с требованиями официальной политики.

Будь то восточная культура (арабская или индийская), русская история (война 1812 года), американская (Война за независимость), в каждом случае они являются объектом его интереса с точки зрения европейского гуманистического христианского мировоззрения, тесно связанного с романтической поэзией, идеей священной миссии поэзии как

универсального языка, объединяющего все человечество.

Отношение Колриджа было философским (все культуры являются органической частью божественного единства с одной душой и сущностью), отношение Саути – этическим (этические законы – единственный инструмент координации реальной жизни и гуманистических идеалов), у Байрона – социально-этическим и политическим (его идеи политической справедливости, связанные прежде всего с правами человека, независимостью каждого народа и личности от тирании играли главную роль).

Колридж интерпретировал восточные мотивы в контексте своей уникальной философской системы «органического единства». Саути серьезно интересовался историческими и религиозными аспектами культуры восточных народов, Байрон апеллировал к идее социальной справедливости.

*М.А. Шестакова,  
аспирант (Рязань)*

### **Черты сентиментального эпистолярного романа в раннем творчестве У. Годвина и их адекватная передача при переводе**

Уильям Годвин известен прежде всего своими политическими взглядами и влиянием на писателей-романтиков XIX века. Однако его единственный роман в письмах, в отличие от остальных работ, не содержит политических рассуждений. Роль «Итальянских писем» состоит в формировании и суммировании этических взглядов автора и оттачивании его стиля.

Некоторые типичные черты художественных писем в «Итальянских письмах» изменены, чтобы лучше отвечать намерениям автора:

1) Наличие чётких границ. Границы писем графически более чётко выражены в начале. В конце подпись и формула



прощания отсутствуют, хотя каждое письмо завершается обобщением того, что было сказано. Отсутствие финальных формул придаёт письмам сходство с главами в книге.

2) Достаточная содержательная свобода (политематичность). Поскольку целью романа является выражение эмоций и моральное наставление, каждое письмо логически и композиционно выстроено вокруг одной темы.

3) Стилистическая неоднородность. Логическая завершённость каждого письма подчёркивается единством стиля (чаще используется возвышенный стиль, что отражает поучительные намерения автора).

4) Выражение доверительных отношений между корреспондентами преувеличено.

5) Полифункциональность (реализация различных функций языка). Преобладают экспрессивно-эмоциональная и коммуникативная функции.

Перед переводчиком данного романа стоит задача сохранения коммуникативного намерения автора, его мировоззрения и авторского стиля. При этом все эти факторы находятся в стадии формирования. Так, в «Итальянских письмах» наиболее трудной будет передача авторского возвышенного стиля и реалий. В последнем случае трудность вызвана не только разницей культур, но и значительным временным промежутком, отделяющим написание романа от настоящего времени.

*Е.Б. Щемелева,  
научный стажёр (Москва)*

### **Биография античного города в романах Роберта Денниса Харриса**

Роберт Деннис Харрис в своих исторических романах обращается к биографии античных городов. «Биография города» – определение, не так давно употребляемое в литературоведении, однако многие авторы включали эту тему

фрагментарно в свои произведения. Подтверждением этого факта является творчество многих русских и западных писателей, к которым мы относим Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Булгакова, Венедикта Ерофеева. Если говорить о западно-европейской литературе, то это и Вальтер Скотт, и Эдвард Бульвер-Литтон, и Джеймс Джойс, и Конан-Дойль, и, конечно, Роберт Харрис, чье романное творчество лежит в области нашего исследования. Изучением так называемого «городского феномена» в искусстве в разное время занимались известные философы и литературоведы, среди которых О. Шпенглер, Ю. М. Лотман, А. В. Шубина, Е. В. Царева, Е. В. Сомова и многие другие, рассматривающие «город» как «семиотическую систему», «особый тип исторического повествования», позволяющий судить «о картине некогда живого, а ныне канувшего и определить ее внутреннюю форму и логику».

Особого внимания, безусловно, заслуживает современный автор Питер Акройд, чьи исторические произведения воспроизводят духовно-архитектурный облик городов, описываемых им в произведениях с опорой на документально подтвержденные факты. Именно с именем этого писателя-постмодерниста в литературоведении появляется термин «биографичность города».

Роберт Харрис, наследуя историографическую точность, в своих романах, продолжающих традицию писателей-постмодернистов, использовал труды Витрувия, Плиния Младшего, Сенеки, Страбона, А. Т. Ходжа, В. Грассмана, А. Р. Марка-Бриня (речь идет о романе «Помпеи»). Роман «Диктатор», иллюстрированный географической картой, глоссарием, который знакомит читателя с античной терминологией, написан от лица раба Тирона и повествует о величайшем ораторе всех времен и народов – Цицероне. Цель автора – «описать как можно точнее в рамках художественного вымысла» биографию величайших людей и античных городов, используя, по возможности, оригинальные источники.

*А.С. Щербакова,  
аспирант (Великий Новгород)*

**Своеобразие поэтики романа М. Шелли  
«Франкенштейн, или Современный Прометей»**

В основу романа М. Шелли о Франкенштейне положено рационально-фантастическое допущение, играющее самостоятельную роль в структурно-художественной организации произведения. Оно поэтологически значимо в создании его смыслового единства: создание Монстра и последствия научного эксперимента Франкенштейна; сюжетно-фабульной и нарративной организации – роман строится как повествование о драматических событиях, связанных с научными открытиями Франкенштейна, соотносимыми с ними переживаниями, о которых читатель узнает из круга разных, сменяемых на протяжении романа повествователей (Р. Уолтон, сам Франкенштейн, Монстр, повествующий автор). Оно определяет повествование о судьбах членов семьи – трагически ушедших из жизни, уничтоженных мстительным Монстром; коллизию, в которую вовлечен Монстр, поставленный помимо своей воли в положение изгоя и мучительно переживающий процесс самоидентификации и тотального одиночества. С открытиями и опытами Франкенштейна связана персонажная система, центрированная вокруг них.

Поэтику романа характеризует соединение научного (наличие естественно-научного дискурса, связанного с описанием научных размышлений Франкенштейна, с апелляцией к существующим научным теориям) и художественного модусов, реалистичности и фантастики, миметических приемов (создание иллюзии достоверности благодаря реалистичности описаний, хронологической организации произведения, в котором есть датировка событий, апелляции к письмам, дневникам) и приемов вторичной художественной условности, «когнитивного остранения»,

используемых М. Шелли для создания художественного мира произведения.

Поэтика необычайного (Е. Н. Ковтун), соединяющая фантастический и реалистический модусы романов, отличающихся повышенной аллюзивностью и жанровым полиморфизмом, придает художественное единство как роману М. Шелли о Франкенштейне, так и «Последнему человеку», образующим философскую дилогию, посвященную мифологической, условно-фантастической и одновременно не лишенной реалистичности природе творения и разрушения.

*Т.В. Щербакова,  
канд. филол. наук (Киров)*

### **Доктор Джонсон и его окружение**

Для современников Джонсон был прежде всего писателем, творившим в самых разных жанрах. За время своей долгой карьеры он испробовал «больше видов литературы, чем любой другой писатель» (Fussel P. Samuel Johnson and the Life of Writing. – N. Y. 1971. P. 33–39).

Репутация Джонсона как знатока и ценителя литературы начала складываться в первые годы жизни в Лондоне, когда он перебивался заработками литературного поденщика, выполняя задания многочисленных издателей. Обитатели Граб-стрит довольно часто получали его советы относительно своих литературных трудов. Когда он поправил свое материальное положение, его дом стал своего рода литературной академией, его считали пророком, и каждый думал, что может прийти к нему и получить совет.

В 60-е годы XVIII в. Джонсон возглавлял Литературный клуб, членами которого были Рейнольдс, Голдсмит, Берк, Гиббон и другие выдающиеся умы страны. Клуб собирался раз в неделю в таверне «Голова Турка» в Сохо на ужин, пунш, но самое главное – для беседы. На заседаниях клуба Джонсон занимал достойное место. Он любил беседовать так же сильно,

как ненавидел писать, и поддерживал свое превосходство во многом благодаря манере вести беседу. В вежливый и притворный век он был абсолютно несветским. Его разговор был нетипичен для своего века, он постоянно перешагивал ограничения, и никогда нельзя было угадать, что он скажет дальше. Ничем он так не наслаждался, как спором; и для того, чтобы опрокинуть оппонента, часто прибегал к парадоксу. Он был готов высказать свое мнение любому слушателю при каждом удобном случае, и не было вопроса или темы, по которой он не мог бы поспорить. Но только в окружении лучших друзей его разговор становился блестящим и отточенным, так как они могли парировать каждое замечание.

Клуб был знаменит в Лондоне, и мнение его членов по поводу той или иной новой книги могло стать решающим в ее судьбе: ее либо раскупали в один день, либо ей было суждено стать макулатурой.

Позднее Джонсон превратился в народного героя, чей образ нередко препятствует непредвзятому подходу к его произведениям. Он и сейчас знаменит среди своих соотечественников самым своим обликом. Его биография, написанная секретарем и лучшим другом Джеймсом Босуэллом, до сих пор остается одной из самых читаемых книг Великобритании, а герой ее не уступает в популярности Пиквику и Шерлоку Холмсу.

*А.А. Щербинина,  
аспирант (Москва)*

### **Особенности стиля писем Л.Н. Толстого к Т.А. Ёргольской**

Переписка Л. Н. Толстого с Т. А. Ёргольской занимает особое место в эпистолярном наследии писателя, поскольку отличается специфическим стилем и охватывает его молодые годы, процесс зарождения будущего творческого гения. Переписка с Т. А. Ёргольской располагается среди других эпистолярных циклов, адресаты которых женщины, играющие

важную роль в жизни писателя: Т. А. Ёргольская – троюродная тетушка, по словам самого писателя, третье лицо по важности после отца и матери; А. А. Толстая – двоюродная тетушка, их переписка продолжалась большую часть жизни и именно с ней он делился самыми сокровенными творческими планами; С. А. Толстая – жена писателя, цикл писем к ней один из самых объемных (839 писем).

Связь стиля писем Л. Н. Толстого с традицией французского сентиментального романа XVIII века была отмечена исследователями М. Чистяковой («Лев Толстой и Франция»), С. Розановой («Эпистолярное наследие Л. Н. Толстого») и Р. М. Лазарчук («Переписка с Т. А. Ёргольской и А. А. Толстой и эпистолярная культура конца XVIII века – первой трети XIX века»). Последняя подчеркивала, что стереотипность и архаичность слога писем Толстого ориентированы на модель письма Ёргольской. Публикацией переписки Н. И. Толстого занималась Н. И. Азарова. Анализ его писем указывает на преемственность пушкинской эпохи, представителями которой были родители писателя и Ёргольская. Таким образом, традиции европейского эпистолярного романа стали основой для формирования собственного стиля писем раннего Толстого.

В молодые годы Толстой был поклонником Ж.-Ж. Руссо, что повлияло на его мировоззрение, в том числе на стилистику писем к Ёргольской. Он перенял характерные для жанра сентиментального романа чувствительность, исповедальность и некоторый морализм. Самоанализ личности позволяет проследить за совершенствованием Л. Н. Толстого.

Толстой неоднократно подмечал близость стиля Т. А. Ёргольской стилю мадам де Севинье. Легкость и непринужденность ее слога восхищали будущего писателя. Афористичность, характерная для писем Ёргольской, а вслед за ней и для писем Толстого, также напоминает мадам де Севинье. Кроме того, изначально язык переписки был французским с вкраплениями русских слов и фраз.

Самым насыщенным периодом их переписки является время службы Л. Н. Толстого на Кавказе. К этому времени относятся его первые писательские опыты. В письмах появляются особенности, указывающие на формирование собственного стиля: описания местности, зарисовки нравов населения, портреты окружающих, появляются краткие рассуждения философского характера и т.д.

Позднее возникают письма на русском языке (первое – 5 декабря 1856 г.), хотя остаются и те, в которых перемежается французский с русским. Постепенно становится меньше чувствительных фраз и кокетства, они используются, скорее, как необходимый фон для основного повествования. С 1861 г. переписка становится редкой, поскольку она необходима только в моменты отъезда Л. Н. Толстого из Ясной Поляны, где они вместе живут. Большая часть писем этого периода (12 из 15) написана простым русским языком.

Таким образом, изначально ориентированные на традицию европейского эпистолярия и сентиментального романа XVIII века письма Толстого к Ёргольской становятся основой для формирования авторского стиля.

*М.С. Щукина,  
аспирант (Красноярск)*

### **Пьеса Я. Гловацкого «Фортинбрас спился» как политическая метафора**

Трагикомедия «Фортинбрас спился» (1983) польского писателя Я. Гловацкого частично воспроизводит фабулу трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц Датский», переосмысляя её в традициях жанра чёрной комедии.

Я. Гловацкий, актуализируя «места неопределенности», оставленные в шекспировской трагедии, остраивает её привычное восприятие, вписывая «Фортинбрас спился» в ткань советско-польских политических взаимоотношений начала 1980-х гг. Отсюда ключевая позиция Фортинбраса в его пьесе,

ставшая следствием конкретной социально-политической ситуации в Польше. Национальный вопрос оказался в центре культурной жизни страны и обратил внимание на образ Фортинбраса, олицетворяющего в польском культурном сознании внешнюю вражескую силу, угрожающую свободе Дании-Польши.

Смена господствующего в претексте ракурса изображения событий, произошедших в Эльсиноре, позволяет Я. Гловацкому переосмыслить его тематику и проблематику. «Фортинбрас спился» – пьеса о порожденных современностью глобальных силах, предопределяющих ход истории, и о роли личности, попавшей в жернова политического механизма, под которым угадывается советский партийный аппарат, контролирующий все сферы жизни государства.

Гамлет Я. Гловацкого выбирает путь, противоположный тому, который избрал шекспировский герой. Отказавшись от борьбы за независимость своей страны, он теряет героический ореол и положение «рупора» авторских идей. Ему на смену приходит Фортинбрас, которому, казалось бы, удастся то, что не сумел воплотить в жизнь шекспировский Гамлет: правление Фортинбраса должно стать гарантом мира и справедливости. Однако герой, по-своему протестующий против тоталитарного режима, получившего художественное воплощение в пьесе через образы Стернборга и Восьмиглазого, невольно становится его новым «лицом».

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

### **Киркегоровские мотивы в юношеской драме Х. Ибсена «Катилина»**

Проблематика экзистенциального выбора занимает центральное место в ибсеновской картине мира и человека. В значительной мере она связана с идеями Сёрена Киркегора. По



воспоминаниям друга юности Ибсена Кристофера До, знакомство драматурга с некоторыми работами Киркегора (в первую очередь с его книгой «Или-или») состоялось в конце 1840-х годов, т. е. в период, предшествовавший созданию «Катилины». Некоторые сцены драмы, содержащие киркегоровские аллюзии, служат тому подтверждением. В образе героя можно увидеть травестийный вариант Дон Жуана, каким он предстает в знаменитом этюде «Непосредственные стадии эротического» из первого тома «Или-или». Принципиально важный у датского мыслителя мотив запретной чувственности особо акцентируется в завязке (Катилина проникает в храм Весты, пытаясь соблазнить весталку Фурию), и запрет исходит, как и у Киркегора, от религии. Герой уже некогда нарушил запрет, соблазнив сестру Фурии Сильвию, с младенчества посвященную Весте и готовившуюся стать жрицей в храме богини. Это событие, вынесенное в предысторию, определяет всю последующую судьбу Катилины – не просто потому, что Фурия, чей образ в одной из сцен драмы отчетливо соотнесен со Статуей Командора, отомстит за сестру, но потому, что однажды нарушив религиозный запрет, герой совершил акт экзистенциального выбора и, как киркегоровский Дон Жуан, «выбрал себя злым». Попытка повторного нарушения запрета акцентирует свободу выбора – мотив для Ибсена, как и для датского философа, весьма существенный. «Роковая» власть прошлого (принципиально важная в большинстве последующих ибсеновских драм) проявляет себя не в стечении обстоятельств, приведших героя к мстительнице, а в том, что Катилина неуклонно следует сделанному им выбору. Именно это придает ему, как и киркегоровскому Дон Жуану, «демонический» ореол, акцентируя в его деяниях богоборческую направленность.

## Содержание

<b>Абрамов П.В.</b> И. В. Гёте и автобиографический канон: традиция и трансформация.....	3
<b>Артемьева Л.С.</b> Шекспировская цитата как межкультурный посредник: «Три сестры» А.П. Чехова в переводе Б. Андриуса.....	4
<b>Банников К.В.</b> Доминик Мийе-Жерар: преображенная филология	6
<b>Бартош Н.Ю.</b> Жизнетворческий текст Оскара Уайльда.....	7
<b>Белоконь С.А.</b> Философский и интеллектуальный роман как проявления «интеллектуализма в литературе».....	8
<b>Беляков Д.А.</b> Автор и герой в романе Т. Манна «Волшебная гора»	10
<b>Боголюбова В.П.</b> Традиции романтизма в современной немецкой детской литературе.....	11
<b>Бондарев А.П.</b> Креативный потенциал читательского тезауруса...	13
<b>Бондарь И.А.</b> Городское пространство времен нацистской Германии в персональных моделях Г. Грасса и М. Зусака.....	14
<b>Бочкарева Н.С.</b> Тезаурус литературоведа: преподавателя и исследователя (на материале работ Е.П. Ханжиной).....	15
<b>Бурова И.И.</b> Концепт «Аркадия» в поэзии Эдмунда Спенсера.....	17
<b>Бурыгина Т.С.</b> Автобиографизм творчества Арчибальда Джозефа Кронина.....	18
<b>Валова О.М.</b> Отражение «картины мира» О. Уайльда в «Кентервильском привидении».....	20
<b>Варёшин Н.В.</b> Жанровая структура романа Г.Свифта «Земля воды».....	21
<b>Видершпан А.А.</b> Орфический лик бога в поэтическом сборнике «Часослов» Р. М. Рильке.....	22
<b>Владимирова Н.Г.</b> Аксиологическая функция цвета в романе А. С. Байет «Морфо Евгения».....	24
<b>Волкова А.Г.</b> Религиозная картина мира в поэзии: Я и Другой в лирике Томаса Мёртона.....	25
<b>Гайдин Б.Н.</b> Влияние У. Шекспира на авторскую картину мира Юрия Домбровского.....	27
<b>Ганин В.Н.</b> Полемика об англоязычной поэзии Иосифа Бродского	28
<b>Гильберт Э.</b> Русские произведения, ставшие венгерскими.....	30
<b>Ерофеева Н.Е.</b> Тезаурусы комедии «урока» первой половины XIX века.....	31
<b>Ерохина Ю.Е.</b> Изучение авторской картины мира Джейн Остин...	32

<b>Загороднева К.В., Попова Л.В.</b> Николай Коляда и Марк Розовский: творческие параллели.....	34
<b>Захаров Н.В.</b> Шекспировская школа Вл. А. Лукова в МосГУ.....	35
<b>Звир М.А.</b> Актуализация локальной истории и мифа Олдерли Эджа как центральный мотив в творчестве Алана Гарнера.....	37
<b>Зейферт Е.И.</b> Дословесное и метафора.....	39
<b>Иванова Е.Р.</b> Своеобразие художественное мира в новелле Р. Брэдбери «Превращение».....	41
<b>Извекова И.Ю.</b> Индивидуально-авторская картина мира на материале романа Т. Толстой «Кысь».....	42
<b>Иняшкин С.Г.</b> Американский научно-фантастический тезаурус А. Азимова.....	44
<b>Ишимбаева Г.Г.</b> Жанровые особенности романа-эссе К.-Й. Вальгрена «Прогулки с Кафкой».....	45
<b>Киричук Е.В.</b> Мир поэта в тезаурусе Бориса Виана.....	47
<b>Кирнозе З.И.</b> И. Б. Дюшен: от реализма к постмодернизму.....	48
<b>Комиссарова А.Л.</b> Функция стихотворения Д. Донна «Song» в «картине мира» романа Д. У. Джонс «Howl's Moving Castle».....	49
<b>Копытко Н.В.</b> Особенности психологической прозы в романе Дж. К. Оутс «Человек без тени».....	51
<b>Королева С.Б.</b> Holy Russia – Святая Русь: особенности формирования образа в британской литературе и культуре.....	52
<b>Кочетова К.А.</b> Поэтика художественного пространства в романе Джонатана Литтла «Благовоительницы».....	54
<b>Кравченко А.Б.</b> Полижанровость романа «Золотоискатель» Жана-Мари Гюстава Леклезю.....	56
<b>Крашенинников А.Е.</b> Проблема чужого и чуждого в тезаурусе немецких экспрессионистов.....	57
<b>Кудрявцева И.К.</b> «В Теннесси» Питера Тейлора как роман о несостоявшемся художнике.....	59
<b>Кузнецова А.И.</b> Роль рассказа «Мисс Пулкинхорн» в формировании «персональной литературной модели» У. Голдинга	60
<b>Кунавин Е.С.</b> Франц Кафка о России.....	62
<b>Куприянова Е.С.</b> Сказка и роман (на материале прозы О. Уайльда)	63
<b>Ленкова Н.Р.</b> Жанровые характеристики романа Р. Ная «Фауст»..	65
<b>Липинская А.А.</b> «Заколдованное место»: некоторые замечания о хронотопе готической новеллы.....	66
<b>Лисович И.И.</b> «Макбет» У. Шекспира и проблема вариативности	

русских переводов XX-XXI вв.: тезаурусный анализ.....	67
<b>Литвиненко Н.А.</b> Тезаурус исследователя текстов постмодернизма и романтизма: некоторые аспекты проблемы.....	68
<b>Лобков А.Е.</b> Жизнь и тезаурус С.Д. Коцюбинского.....	69
<b>Лозовик Е.В.</b> «Многоголосие» как основа авторского стиля Нила Геймана.....	71
<b>Луков Вал. А.</b> Тезаурусный подход: концепция Вл. А. Лукова.....	72
<b>Любимская О.М.</b> Мотив еды в творчестве Т. Капоте 1950-х гг....	73
<b>Макаров В.С.</b> Русские переводы У. Шекспира: сравнительный анализ переводческих моделей на базе электронной платформы VVV.....	74
<b>Манжула О.В.</b> Авторский мир Артурианы Мэри Стюарт.....	75
<b>Минина В.Г.</b> Произведения К. Исигуро как отражение основных тенденций развития современного британского романа.....	77
<b>Митропольская Е.А.</b> Памяти В. Н. Пронина – исследователя французской литературы и культуры Франции.....	78
<b>Моисеев П.А.</b> Стен Стенсен Блихер в его отношении к детективу	81
<b>Нагайцева К.А.</b> Тезаурус сонетной поэзии Элизабет Барретт Браунинг (на материале цикла «Сонеты с португальского»).....	82
<b>Никола М.И.</b> Владимир Андреевич Луков как организатор и участник Пуришевских чтений.....	83
<b>Новокрещенных И.А.</b> Научное наследие Е.О. Преображенской...	89
<b>Нуралова С.Э.</b> Творчество А.Эдвардс в контексте диалога культур	91
<b>Овсиенко А.А.</b> Образ Харона как смыслообразующий концепт модели мира Г. Майринка.....	92
<b>Овчарова Е.Э.</b> Роман «На белом камне» как тезаурус творчества Анатolia Франса.....	94
<b>Петрушова Е.А.</b> Традиция Достоевского в создании образа Саймона Фенимора (на материале романа С. Моэма «Рождественские каникулы»).....	96
<b>Пинковский В.И.</b> Жанр «мессенские элегии» Казимира Делавиня в аспекте «автор – читатель».....	97
<b>Поляков О.Ю.</b> Предромантические тенденции в литературной критике периодических изданий Англии XVIII века.....	99
<b>Попова А.В.</b> Курс «Библия и библейские образы в литературе и в искусстве»: тезаурусный подход.....	100
<b>Потанина Н.Л.</b> Некоторые аспекты викторианского тезауруса в романе С. Фолкса «Неделя в декабре».....	102

<b>Прозорова Н.И.</b> Вечные образы литературы в свете тезаурусного подхода.....	103
<b>Проскурнин Б.М.</b> Религиозное и светское в картине викторианского мира Джордж Элиот.....	105
<b>Рахманова Г.Р.</b> Интерактивность романа-калейдоскопа Матее Вишнека «Торговец зачинами романов».....	107
<b>Редина О.Н.</b> Роман о диктаторе в тезаурусе нового латиноамериканского романа.....	108
<b>Родина Г.И.</b> Лев Толстой на страницах газеты «Русское слово» (1908-1910 гг.).....	110
<b>Рубан А.А.</b> Режиссерская функция повествователя в книге Жана Кокто «Портреты-воспоминания: 1900-1914».....	111
<b>Рябчикова Е.Е.</b> Концепты культуры и цивилизации в творчестве Ивлиана Во.....	114
<b>Сапегина Л.В.</b> Мир как театр и театр как мир в романе Комптона Маккензи «Карнавал».....	115
<b>Селитрина Т.Л.</b> Реализм XX века – от направления к литературной модели.....	117
<b>Семенец А.В.</b> Тезаурусный макет и авторская картина мира А. Картер.....	119
<b>Склеинис Г.А.</b> Тезаурусный подход – ключ к оценке качества литературных произведений.....	120
<b>Смирнова Т.П.</b> Тезаурусный подход в исследованиях современных транскультурных литературных практик.....	122
<b>Соболева Н.В.</b> Персональная модель романного творчества Маргерит Юрсенар: образный аспект.....	123
<b>Соколова Н.И.</b> Герой переходного времени в «Эмпедокле на Этне» М. Арнольда.....	126
<b>Сорокина Г.А.</b> Тезаурус латинского языка в литературе XX – начала XXI века.....	128
<b>Стрельцова Г.В.</b> Гофмановские традиции в романе Е. Чижовой «Крошки Цахес».....	130
<b>Струкова Т.Г.</b> Ученый о гении (роман А. Лайтмана «Сны Эйнштейна»).....	131
<b>Тамироглян К.</b> Слово об учителе: Э. Л. Нуралов – педагог, учёный, человек.....	133
<b>Теличко Т.Г.</b> Еще одна «фантазия на русские темы: роман Дж. Барнса «Шум времени».....	135

<b>Толкачев С.П.</b> «Калькуттская хромосома»: постколониальный роман-«трикстер».....	136
<b>Трыков В.П.</b> Французский тезаурус В. А. Лукова и личность ученого.....	138
<b>Усенок Д.Д.</b> Мотив эскейпизма в романах Ж.К. Гюисманса «Наоборот» и М. Уэльбека «Покорность».....	141
<b>Учакина В.М.</b> Жанр эссе в творчестве О. Уайльда и К. Бальмонта	142
<b>Ушакова А.Н.</b> Интерпретация поэмы Гомера «Одиссея» Тониной Гуэррой.....	144
<b>Фенко С.А.</b> Специфика жанра литературного портрета в «Книге масок» Р. де Гурмона.....	145
<b>Фомина Е.М.</b> Роль образа Фрэнка Каупервуда в творчестве Т. Драйзера.....	147
<b>Цветков Ю.Л.</b> Постмодернистский роман Даниэля Кельмана «Магия Берхольма».....	149
<b>Цветкова М.В.</b> «Записки юного врача» М. Булгакова в экранной версии А. Хардкасла и Р. МакКиллопа.....	150
<b>Черепенникова М.С.</b> Тезаурусные модели в авторской «картине мира» у Гёте и Паустовского.....	152
<b>Черноземова Е.Н.</b> Современный феномен донкихотства.....	153
<b>Шалимова Н.С.</b> Жанровая специфика романа Д. Тартт «Щегол»..	156
<b>Шахназарян Н.М.</b> Философские, социально-исторические и религиозные аспекты восточной тематики в поэзии С.Т. Колриджа, Д.Г. Байрона и Р. Саути.....	158
<b>Шестакова М.А.</b> Черты сентиментального эпистолярного романа в раннем творчестве У. Годвина и их адекватная передача при переводе.....	159
<b>Щемелева Е.Б.</b> Биография античного города в романах Роберта Денниса Харриса.....	160
<b>Щербакова А.С.</b> Своеобразие поэтики романа М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей».....	162
<b>Щербакова Т.В.</b> Доктор Джонсон и его окружение.....	163
<b>Щербинина А.А.</b> Особенности стиля писем Л. Н. Толстого к Т. А. Ёргольской.....	164
<b>Щукина М.С.</b> Пьеса Я. Гловацкого «Фортинбрас спился» как политическая метафора.....	166
<b>Юрьев А.А.</b> Киркегоровские мотивы в юношеской драме Х. Ибсена «Катилина».....	167

Заказ № 75135

Отпечатано в типографии «OneBook.ru»

ООО «Сам Полиграфист»

109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5

«Технополис Москва»

[www.onebook.ru](http://www.onebook.ru)

ISBN 978-5-00077-713-8

