ЛИТЕРАТУРНАЯ МОДА И ЛИТЕРАТУРНЫЕ МОДЕЛИ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И АМЕРИКАНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ

**В. Н. Ахтырская, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Новые стихотворения» Райнера Марии Рильке в контексте**

**«археологической моды»**

Рубеж XIX—XX вв. в европейской литературе характеризуется пассеизмом, обостренным вниманием к ушедшим эпохам и культурам прошлого. Непосредственно связанное со своеобразным «лингвистическим скептицизмом» и недоверием к выразительным возможностям поэтического языка, это увлечение далекими эпохами, на наш взгляд, зарождается в трудах таких теоретиков эстетизма, как «Камни Венеции» Джона Рёскина (1851—1853) и «Ренессанс» Уолтера Пейтера (1873). Весьма любопытно, что и Рёскин, и Пейтер рассматривали эволюцию человеческой культуры как совершенствование зрения, способности к творческому созерцанию, всячески подчеркивая роль визуальных искусств.

Начатые ими поиски продолжили представители таких литературных течений, как эстетизм, Fin de Siècle и декаданс. Им свойствен пристальный интерес к произведениям искусства прошлого, нередко выражающийся в экфрастическом модусе письма. Одновременно писатели и поэты, принадлежащие к указанным литературным течениям, с особым трагизмом осознают хрупкость и бренность окружающего мира, непрочность и недолговечность красоты. Соответственно, в литературе данной эпохи часто встречается мотив обреченного, разрушающегося произведения искусства. В подобное семиотическое поле, которое можно охарактеризовать как «пространство осознающей свое бессилие культурной памяти», в литературе указанного периода инкорпорирована поэтика фрагмента и поэтика недоговоренности и загадочности, поэтика визуальной реконструкции, поэтика следов и поэтика всепобеждающего времени.

Естественным образом литература эстетизма, Fin de Siècle и декаданса, тяготеющая к вышеописанной поэтике, испытывает интерес к такой бурно развивающейся на рубеже XIX—XX вв. науке, как археология. Открытия Г. Шлимана в Малой Азии, А. Эванса на Крите, Г. Эберса, а впоследствии Б. Гренфелла и А. Ханта на территории Египта, О. Питта Риверса на Британских островах вызывают отклик в литературе. «Археологической моде» отдают дань многие известные авторы обсуждаемой эпохи, от О. Уайльда и С. Георге до О. Мандельштама.

Определенные черты «археологической поэтики» различимы и в лирических сборниках Райнера Марии Рильке «Новые стихотворения» (1907) и «Новых стихотворений вторая часть» (1908). В частности, своеобразным воплощением «археологического дискурса» можно считать сонеты «Ранний Аполлон» и «Архаический торс Аполлона», «Эранна — Сафо» и «Сафо — Эранне», «Танагрская статуэтка», «Могилы гетер». В них Рильке разрабатывает упомянутую поэтику фрагмента, поэтику следа, поэтику страшного, отвратительного, создавая оригинальную жанровую модель «вещного стихотворения», «das Ding-Gedicht». Особенно интересным на фоне «археологической поэтики» представляется декадентское сочетание эстетически притягательного и зловещего, жуткого, характерное для лирического диалога «Эранна — Сафо» и «Сафо — Эранне» и для стихотворения «Могилы гетер».

**V. N. Akhtyrskaya**

**Rainer Maria Rilke’s «New Poems» within the context of a vogue for Archaeology**

In the literature of European aestheticism, Fin de Siиcle, and decadence, there is considerable tendency towards visual arts and the ekphrastic mode of representation. To a certain extent, it is based on the interest for archaeology and archaeological discoveries, characteristic for the time. «Archaeological poetics», including the poetics of fragment, the poetics of trace, the tendency towards re-modeling with verbal means the (partially) destroyed and sometimes mysterious material objects and works of art, can be discerned in R. M. Rilke’s lyrical collection «New Poems».

**С. В. Балаева, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица (Россия)**

**Модель войны в прозе А. Лернета-Холениа первой половины XX в.**

Проза первой половины ХХ века австрийского писателя Александра Лернета-Холениа (1897—1976) относится к значительным явлениям в немецкоязычной литературе. Только в конце 1920-х гг. немецкоязычные писатели (Э. Глэзер, А. Цвейг, Э. М. Ремарк) обратились к осмыслению опыта первой мировой войны. Лернет-Холениа внес свой вклад в осмысление не только военных событий, но и совпавшего с ними падения Австро-Венгерской империи, и как следствие, становления новой действительности. Что касается событий Второй мировой войны, то Лернет-Холениа принимал участие в самом первом, Польском, походе. Его переживания и опыт нашли отражение в нескольких произведениях.

Автобиографизм произведений писателя очевиден в рассказе «Разведка в Коморне» (1925), повести «Барон Багге» (1936), романах «Штандарт» (1934) и «Марс в созвездии Овна» (1941).

Особенностью модели войны в произведениях А. Лернета-Холениа является то, что в них повествователь полностью игнорирует атрибуты современной войны. Здесь нет приказов, отдаваемых по телефону, или технических военных новшеств вроде «моторизованных отрядов». Первая и Вторая мировые войны в действительности были намного более технически оснащенными и современными, чем позволяют думать книги Лернета-Холениа. Автор сознательно стилизует действие в русле приключенческого романа, помещая читателя в атмосферу игры с историей.

Упоминание и использование исторических фактов играет важную роль в работе писателя над своими произведениями, но это использование происходит по непривычному сценарию. Автором не движет желание передать «дух эпохи», он стремится передать свое личное переживание, вписать исторические факты в неожиданный и часто не соответствующий истории контекст.

Лернет-Холениа парафрастически использует сюжет о смене состояний сознания (головокружение, потеря сознания, сновидение). Известные всем исторические события, например, нападение на Польшу в 1939 г., показаны Лернетом-Холениа через призму «сновидения». Ощущение вненаходимости героя относительно привычной реальности сопровождает читателя на всем протяжении повествования. На уровне сюжета сновидения и видения создают собственную реальность, состоящую в конфронтации с привычной реальностью. Использование такого повествовательного приема сообщает тексту черты повышенной условности и придает ему игровой характер.

Война становится тем временем-пространством, в котором можно усмотреть апокалиптические черты. Однако автор не просто передает ощущение конечности бытия, но насыщает текст библейскими цитатами, а также парафрастически использует библейские сюжеты (в частности, из книги «Откровение» о нашествии саранчи).

**S. V. Balaeva**

**The War Pattern in the A. Lernet-Holenia's Prose of the First Half of the 20th Century**

The report describes the works by the Austrian writer A. Lernet-Holenia (1897—1976), his prose of the first half of the 20th century. The subject of these works is tightly correlated with the first and second world wars, in which the writer took direct part. The war pattern in his prose is seen in a context of a literary situation of the period. The war chronotop, created in his prose works, is nearly concerned in a dream and Christian ideas of the Apocalypse.

**Е. В. Бурмистрова, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств (Россия)**

**Особенности жанровой модели стихотворного цикла в творчестве Стефана Георге**

Основной жанровой моделью в творчестве немецкого поэта-символиста Стефана Георге (Stefan George, 1868—1933) является стихотворный цикл. На протяжении всего творческого пути поэтом было создано в общей сложности десять циклов стихотворений. Известно, что для Георге признаком поэтического мастерства являлось именно умение создать стихотворный цикл: «…ценность поэтического произведения не определяется одной-единственной — пусть и удачной — находкой в строке, строфе или более крупном фрагменте. Соединение, соотношение отдельных частей, неизбежное следование одной за другой — вот что является признаком высокой поэзии» [Klein, 1967, S. 122].

Жанровая модель стихотворного цикла в творчестве Георге претерпевала определенные изменения. Так, в одном из ранних циклов «Альгабал» (1892) главенствует идея цикла как герметического микрокосма, подчиняющегося собственным законам. Данную идею воплощает и центральный образ цикла — правитель-эстет, безраздельно царящий в искусственно созданном «декоративном» пространстве [Franklin, 1979]. Движение в цикле осуществляется от пространства, окружающего героя, к пространству его сознания. При отсутствии четкой сюжетной линии связь между стихотворениями цикла осуществляется благодаря лейтмотивам, использованию цветовой символики.

В цикле «Книга пасторалей и дифирамбов, сказаний и песен и висячих садов» (1895) Георге реализует иную, более усложненную модель стихотворного цикла. В трех частях цикла поэт конструирует три пространственно-временные сферы (античный мир, идеализированное Средневековье и древний Восток), где и разворачивается действие отдельных стихотворений. В цикле присутствует большое разнообразие стихотворных форм: от пятистопного ямба до «свободных ритмов» немецкой народной поэзии.

Наступление нового периода в творчестве Стефана Георге отмечено переходом от нарочитой «герметической» элитарности к концепции искусства, которое призвано нести общественно-значимую, преобразующую функцию. Подобные изменения находят отражение и в облике жанровой модели поэтического цикла. Опубликованный в 1907 г. цикл Георге «Седьмое кольцо» выделяется своей масштабностью, он эклектичен в формальном и тематическом отношении. Поэт отказывается от привычной для него трехчастной структуры цикла. «Седьмое кольцо» построено на символике числа «семь» (цикл состоит из семи частей, число стихотворений в каждой из них обязательно делится на семь и пр.). Меняется и сюжетная основа цикла: на смену движению вглубь собственного сознания приходит попытка проследить ход истории. Образы великих мужей различных эпох являют собой упрек современному Георге миру, в котором происходит дегероизация жизни. Среди структурообразующих принципов «Седьмого кольца» следует выделить антиномию и дихотомию. Важна для понимания структуры цикла вегетативная метафора взращивания посевов, которая отражает замысел поэта, видевшего целью своего творчества воспитание «аристократов духа», способных противостоять буржуазной цивилизации.

*Литература*

*Franklin U.* The Quest for the Black Flower: Baudelairean and Mallarmean Inspirations in Stefan George’s Algabal // Comparative Literature Studies 16 (1979). P. 31—140.

*Klein C. A.* (Hrsg.), Blдtter fьr die Kunst. Abgelichteter Neudruck, 1967, 2. Folge, 1. Bd.

**E. V. Burmistrova**

**The Specifics Of The Poetic Cycle As A Genre Model In The Work Of Stefan George**

The poetic cycle is the main genre in the work of the German symbolist Stefan George (1868—1933). The model of the poetic cycle changed at the different stages of the poet’s creative development. The early cycle «Algabal» is a hermetic unity, the hero moves from the real world to the space of his own mind. The cycles of the late George, such as «The Seventh Ring», are less hermetic and more dynamic. There structure is complex and based on numerical laws.

**Е. Б. Греф, асп.,**

**Псковский государственный университет (Россия)**

**«Последние распоряжения» Грэма Свифта: вариация хронотопа дороги в современном английском романе**

Как отмечал М. М. Бахтин, «значение хронотопа дороги в литературе огромно: редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а многие произведения прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч и приключений» [Бахтин, 1975, с. 248].

Сюжетная роль дороги в романе Г. Свифта «Последние распоряжения» (1996) очевидна: четверо героев романа, знающих друг друга десятки лет, встречаются в пабе с символичным названием «Карета четвериком», садятся в «Мерседес» и отправляются в однодневное «путешествие» из Бермондси на юге Лондона в курортное местечко Маргейт с целью развеять прах своего друга и приемного отца одного из героев над морем. В конечный пункт приезжают люди, мировосприятие которых, в определенном смысле, перерождается в процессе «путешествия». Дорога из одного географического пункта в другой приобретает метафорическое значение «жизненного пути».

В романе Г. Свифта «дорога» проходит по родной стране героев — Англии. В истории литературы эта очень существенная черта «дороги» присутствует в таких разновидностях романа, как античный бытовой роман странствий, средневековый рыцарский роман, испанский плутовской роман XVI века («Ласарильо», «Гусман»), «Дон Кихот» Сервантеса, плутовской роман (Д. Дефо), исторический роман (В. Скотт) — «дорога проходит по своей родной стране, а не в экзотическом чужом мире» [Бахтин, 1975, с. 393]. «Чужой мир» в романе Г. Свифта в виде воспоминаний Рэя, друга Джека, о военном опыте в Египте, упоминания об Австралии, куда уезжает дочь Рэя, проникает в повествование фрагментарно, расширяя, до определенной степени, географическое пространство романа.

Социально-историческое многообразие Англии раскрывается и показывается посредством включения в монологи героев исторических фактов, культурных реалий, деталей, характеризующих социальный статус героев.

Пространственные и временные ряды судеб и жизней героевпересекаются в одной временной и пространственной точке, роль которой в романе исполняет автомобиль приемного сына умершего Джека Доддса, Винса, — «Мерседес». Закрытое пространство автомобиля, в котором перевозится прах Джека, выполняет двойственную функцию: с одной стороны, способствует проявлению скрытых и явных конфликтов, с другой стороны, объединяет героев, предоставляя им возможность ощутить духовное единство и по-новому осознать смысл своего пребывания в пространстве-времени.

Метафоризация «дороги» в романе многопланова: «жизненный путь», «путь души», «поиск себя». Дорога, которой жена Джека Доддса, Эми, каждую неделю в течение 50 лет ездит в больницу к их неполноценной дочери Джун, становится метафорой одиночества, т. к. муж Эми так ни разу и не решается посетить дочь, в сознании которой отсутствуют время и пространство. Главное же метафорическое значение «дороги» заключено в последних словах романа: «прах становится ветром и ветер становится Джеком, из которого сделаны все мы» [Свифт, 2000, с. 319]. Библейский путь из праха в прах: «<…> ибо прах ты, и в прах возвратишься» [Быт. 3:19] приводит героев (и читателя) романа к высшему пониманию своего существования в пространстве-времени — осознанию единства всего сущего.

*Литература*

*Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234—407.

*Свифт Г.* Последние распоряжения: Роман / Пер. с англ. В. Бабкова. М.: Изд-во Независимая Газета, 2000.

**E. B. Gref**

**«Last Orders» By Graham Swift: a Variation of the Road Chronotop in the Modern British Novel**

The analysis of the road chronotop in the novel «Last orders» by G. Swift allows determining the compositional role of the «road» and its various functions in the text. The «road» through the heroes’ native country underlying the composition of the novel is viewed as a traditional means connecting the modern literary work with the literary tradition. Specific representation of space and time in the road chronotop enhances the imagery and helps to reveal the main conflicts of the novel. The metaphorical meanings of the «road» embrace «life», «loneliness», «the study of the self», «eternity», «universe».

**А. В. Голубков, канд. филол. наук,**

**Институт мировой литературы РАН (Россия)**

**Девиация классической модели в «галактике Гуттенберга»: судьба мнемонических жанров во Франции в XVI—XVII вв.**

Литература в течение внушительного отрезка времени обладала рядом функций, которые мы сейчас закрепляем за совершенно иными отраслями культуры, прежде всего, она несла на себе функцию власти, а также была одной из мнемонических техник, изводом искусства памяти. В сегодняшней гуманитарной культуре сложно вообразить, что литературное произведение довольно долго — фактически полтора тысячелетия от античности до XVII столетия — часто вовсе не стремилось вызвать интерес, но создавалось исключительно для сохранения и передачи информации. Интересно то, как подобная литературная продукция смогла адаптироваться в иных культурных реалиях, которые утвердились с эпохой авторства и нацеленности на «новое» и «интересное» в XVII—XVIII вв. Изначально риторический жанр, направленный на сохранение информации, постепенно эволюционирует к фикциональному дискурсу. Связано это с тем, что мнемонические формы оказались в условиях гуттенберговой галактики перед угрозой полного исчезновения. Будучи долгое время центром культуры, ее текстопорождающим устройством, ее памятью, мнемонические жанры стали адаптироваться к новым условиям и разрабатывать то, что ранее не было свойственно их поэтике: от логики second hand они эволюционировали в сторону современной стратегии художественного вымысла, заимствуя опыт новеллы и афоризма. Изучение такой эволюции помогает нам, в итоге, прояснить, каков механизм эпистемиологического раскрытия такого явления, как современная литература и не смешивать это явление с тем, что называлось точно таким же словом ранее.

**A. V. Golubkov**

**Deviation of classical "Gutenberg galaxy" model: the mnemonic genre destiny in France at the 16th—17th centuries**

The history of traditional literary genres is in consideration (topoi, loci communes, etc.), especially those which were designed primarily for the ancient culture of mnemonic functions (eg for storing information). In the "print culture" (ie, "in the Gutenberg galaxy") mnemonic orientation is gradually giving way to the fiction, and therefore the traditional collections of texts represent considerable transformation associated with both the form and the content.

**И. А. Делазари, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Модель музыки: «Mozart and the Wolf Gang*»* Энтони Берджесса**

Энтони Берджесс (1917—1993) был далеко не только романистом. Драматург, киносценарист, литературовед, поэт, эссеист, переводчик, либреттист, и, наконец, практикующий композитор, автор огромного множества произведений камерной и оркестровой музыки. Из столь широкого круга интересов, библиографически закрепленных и подтвержденных обширным списком соответствующих публикаций, логичным образом вытекает синтетический характер его литературного наследия, в котором далеко не последнюю роль играет музыкальная составляющая: достаточно вспомнить присутствие Бетховена в тематическом репертуаре «Заводного апельсина» (1962) или в композиционном решении «Наполеоновской симфонии» (1974).

«Mozart and the Wolf Gang» (1991) — текст, строящийся по каламбурному принципу отнюдь не только в названии, но и на всех отрезках и этажах нарративной структуры, залихватски имитирующий уход от предначертаний литературной линеарности. За плохо переводимой игрой слов в заглавии следует игра «того» света с «этим» на фикциональном пересечении музыкальных времен и имен; ингредиентами жанрового винегрета становятся разноречивый диалог-пьеса, вводящая и перемежающая опереточное либретто о Моцарте, прозаический эквивалент моцартовской Сороковой симфонии, с прибавлением опыта шизофренического дискурса (гипер-рефлексивный диалог Энтони с Берджессом). Отсутствие прямого указания на некоторых очевидных литературных разработчиков подобных игр (Джойс, Бахтин, Борхес), которые скрыты в композиционных швах текста, компенсируется обилием композиторов в системе персонажей (Прокофьев, Мендельсон, Вагнер, Шёнберг и т. д.), наряду со «случайно» затесавшимися в музыкальную компанию Стендалем и Генри Джеймсом. Лоскутный вид берджессовского «Моцарта» настоятельно перечеркивает абсурдные в этой ситуации попытки даль книге жанровое определение.

Между тем, множество очевидных нитей, связывающих литературную игру Берждесса с музыкальным наследием Моцарта, тянут серьезных исследователей [Jeannin, 2009; Phillips, 2010] по ложному, alias фиктивному следу. Тщательно устанавливая «закономерные» жанровые, композиционные, философские, биографические и др. соответствия «Моцарта» Моцарту, они упускают из виду антиисторический характер берджессовского полисюжета, равно как и его безусловное (и содержащееся в тексте) знание о том, что «симфонизация» литературы суть не более чем обман зрения.

*Литература*

*Jeannin M., ed.* Anthony Burgess: Music in Literature and Literature in Music. Cambridge, 2009.

*Phillips P.* A clockwork counterpoint: the music and literature of Anthony Burgess. Manchester; New York, 2010.

**I. A. Delazari**

**Model Of Music: Anthony Burgess’s “Mozart and the Wolf Gang”**

Among Anthony Burgess’s many commitments, music composition often interfered with the more successful literary work. In “*Mozart and the Wolf Gang”* (1991) the pun principle of the book’s title develops into a whirlpool of shifting meanings to seemingly do away with linearity of narrative in favor of heteroglossia, polyphony, etc. A genre mix of drama, operetta, word symphony, and schizophrenic dialogue is to build up a «musical» project to eventually just negate itself: what Burgess writes is a self-conscious mockery of those who seriously believe Mozart’s music can be verbally re-expressed.

**М. Н. Дробышева, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Мода на петраркизм в поэзии Далмации на рубеже XV—XVI вв.**

Первые дубровницкие поэты Шишко Менчетич (1457—1527), Джоре Држич (1461—1502), Ганибал Луцич (1482—1553), подражая поэзии петраркистов, находясь под итальянским влиянием, при этом обращались к славянской языческой мифологии, народной поэзии. Именно онистали для Марина Држича образцом для подражания.

В поэтическом творчестве Менчетича, заметно воздействие поэзии Петрарки. Как пример, сравним его стихотворение «Блаженны час и миг, когда я в первый раз…» («Blaženi čas i hip najprvo kad sam ja») с сонетом Петрарки LXI «Benedetto sia l‘giorno, e’l mese, et l’anno…» («Благословен день, месяц, лето, час»).

Действительно, образы Менчетичасозвучны с образами итальянского поэта: описание возлюбленной, ее лучистые глаза, пафос самопознания. Но Менчетич снижает образ любимой, он очерчен поэтом более зримо и *чувственно*, и он утрачивает возвышенность, свойственную Петрарке.

Однако не только влияние итальянских поэтов проявилось в лирике Менчетича, перед поэтом стояла более важная цель — создание любовной поэзии на народном языке. Его поэтические сочинения близки поэтике народной стихотворной традиции. Эпос не изображал любовные страдания, любовные переживания, что было характерно для итальянцев; именно поэтому Менчетичу пришлось в своих исканиях прикоснуться к творческому наследию Петрарки и его последователей. Как отмечают исследователи, XVI в. в истории итальянской литературы без преувеличения можно назвать «веком петраркизма».

В литературоведческой науке была определена эстетика установленного. У Петрарки существовал целый ряд принципов изображения возлюбленной, поэт использовал устоявшиеся, неизменные сравнения и метафоры, как, например: «Лаура — солнце», «волосы Лауры — золото, зубы и уста — жемчуг и розы». Поэты, как правило, следовали за эстетикой установленного, разработанного в итальянской поэзии, школой «сладостного стиля».

Для Менчетича и его современника Джоре Држича основой для выражения любовных чувств служили образцы петраркистской поэзии: поэт пленен Дамой сердца, сгорает от любви.

Эта поэтическая традиция, поэтическая тема наблюдается в стихотворении Менчетича. Почти в каждом стихотворении произведениивозникает мотив безысходной влюбленности, например: «…зачем не умер я во чреве материнском! Или жизнь без тебя лишь мука!» В егопоэзии встречались сюжеты, подобные мотивамПетрарки, — это и любовь с первого взгляда, и красота как эстетическое наслаждение. Передавалось и отчаяние, когда «Госпожа» проявляла бессердечие к лирическому герою. Однако в стихотворениях Менчетича отсутствовало трагическое начало, которое было в «Канцоньере», и поэтне писал стихов на смерть героини, как Петрарка. Стихотворения не завершались обращением к Богу или к Богородице.

Современник Менчетича Джоре Држич использовал христианские образы: «rajsko lice» («райское лицо»), «romon s nebesa» («небесная музыка»), «rajske liposti» («красоты рая»), «smih stvori sramom bez priroka» («стыдливая, непорочная улыбка»).

В стихотворениях Менчетича и Д. Држича звучит народная интонация, используются слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами. Возлюбленная, госпожа, «розочка» («ružice»), «солнышко» («sunačce»), «птичка» («ptica»). Так, например, в стихотворении «Nikud bez tebe»: «Reci mi, ružice» («Скажи мне, розочка»). Дубровницкие поэты подробно описывают внешность возлюбленной, что было характерно и для народной поэзии. Поэтому очевидно*,* что Менчетич обращался к поэтике юнацких, эпических песен. В его лирических стихах, подобноэпической поэзии, встречаются диалоги, выраженные глаголами. Это наблюдается в стихотворениях «Čovjek je slab prema ljubavi», «Moja molitva» и «Nikad da se rastanemo» («Человек слаб в любви», «Моя молитва» и «Никогда не расстанемся»): в них используются глаголы «se govori», «molim te», «pusta rič hrlo». В поэзию включаютсяи герои эпоса: девушка-крестьянка, мать-старуха, юнак, добрый молодец, преданный брат и вила; Д. Држич широко использовал эти образы народной поэзии.

**M. N. Drobysheva**

**Fashion for Petrarchism in the poetry in Dalmacia at the turn of the XV—XVI centuries**

The poetry in Dalmacia at the turn of the XV—XVI centuries was markedly influenced by the traditions of Francesco Petrarca and his followers. This can be evidenced in the poetry of Menchetich and D. Drzhich. In particular, it is reflected in describing the poet’s object of love, his feelings, and certain poetic details. However, their poetry did not lose the national basis.

**Л. С. Ефаева, соиск.,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Литературные модели Ф. М. Достоевского у Р. М. Дель Валье-Инклана**

1. Ф. М. Достоевский упоминается в лекциях Валье-Инклана 1920—1930-х гг. в связи с дискуссией о романе, начатой Х. Ортегой-и-Гассетом с Пио Барохой и подхваченной многими видными испанскими писателями, в том числе и Валье-Инкланом. По мысли Валье-Инклана, жанр романа используется двумя способами: следуя «греческой традиции», она же «классическая», где судьба главного героя доводится до краха и смерти; либо следуя традиции «христианской», где в конце своего пути герой раскаивается в своих грехах. Первой модели следует европейский роман, в частности, испанский, второй же, по мысли автора, — русский, говоря о котором, Валье-Инклан называет два вершинных имени — Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, но ценит он в них не столько технику создания произведений, сколько оригинальную историософию и концепцию литературного персонажа, отличные от сложившихся в Испании и могущих обновить современный роман. Историческое движение жанра Валье-Инклан делит на два этапа: этап романа «индивидуалистического», герой которого создает для себя законы морали, такими персонажами наполнены испанские романы, этой «иссякшей моделью» пользуется Пруст, и новый период, «коллективного» романа, к которому он относит «Братьев Карамазовых» и «Факундо» Сармьенто, а высшим выражением которого считает «Войну и мир» Толстого.

2. Жанровый обновляющий эксперимент в творчестве Валье-Инклана либо работает с точкой зрения автора (автор-рассказчик в «Сонатах», разные точки зрения в «Цвете святости»), либо обращается к приемам фантастики и вневременности в «Цвете святости»; следует упомянуть также исторические сюжеты с «коллективным персонажем» в карлистском цикле). Наконец, в «Варварских комедиях» достигается синтез романа и драмы. В лекциях 1926 г. Валье-Инклан размышляет о родовой разнице между романом и драмой — она заключается в способе отражения жизни героя: в театре суждение о персонаже зритель делает по отдельному аспекту жизни, в романе же картина всей жизни героя во всех ее проявлениях приводит к выводу о сути и результате его существования. В качестве примера этих двух моделей взгляда на мир, драматического и романного, Валье-Инклан приводит два образца одного жанра — «Преступление и наказание» Достоевского относится к первому типу, испанский писатель вызывающе называет его «католическим», «Воскресение» Толстого — ко второму, «протестантскому». Только у романа есть возможности обращаться как к «протестантской морали», так и к «католической», в повествовательном жанре Валье-Инклан видит драматический потенциал.

3. В «Варварских комедиях» Валье-Инклан претворяет теорию, высказанную в лекциях, в художественную практику, обновляя испанский роман. Главный герой, властный дворянин Хуан Монтенегро, из индивидуалиста, живущего по законам собственной морали, приходит к христианскому раскаянию; на первое место выходит «коллективный» герой — народ. В этом драматическом цикле прослеживаются параллели с одним из романов, которые Валье-Инклан причисляет к образцовым, — «Братьями Карамазовыми» Достоевского. Имеет место сюжетное сходство, сходная проблематика и отдельные решения обрисовки персонажей. Анализ поэтических элементов драматического цикла позволяет говорить уже не только о влиянии Достоевского в качестве ориентира для обновления жанра, но и о проявлении этого влияния в текстовых параллелях с конкретным романом русского писателя.

*Литература*:

*Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. Кишинев, 1984.

*Morillas E. J.* F.M. Dostoievski en España / Mundo eslavo. Granada, 2011. № 10. С. 185—199.

*Valle-Inclán R. M. del.* Romance de lobos. Madrid, 1976.

*Valle-Inclán R. M. del.* Águila de blasón. Madrid, 1972.

*Valle-Inclán R. M. del.* Cara de plata. Madrid, 2000.

*Valle-Inclán R. M. del.* Entrevistas, conferencias y cartas. Valencia,1994.

**L. S. Efaeva**

**The Literature Models of F. M. Dostoevsky in R. M. Del Valle-Inclбn**

This record presents the attempt to investigate the influence of the F. M. Dostoevsky on the theoretical ideas and creative work of R. M. del Valle-Inclбn. In the frames of the discussion the novel in Spain of the 1920s—1930s the Spanish writer offers as a model of the genre innovation the Russian novel using Dostoevsky’s novels as example. Finally, in the report the investigation of the possible parallels between «Barbarian comedies» of Valle-Inclán and «The brothers Karamazov» of Dostoevsky takes place.

**А. К. Исламова, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Винтаж как способ жанрового моделирования в романе У. Голдинга «Ритуалы плавания»**

Винтаж, или востребование устойчивых прообразов предшествующей литературной мысли, является одной из отличительных особенностей писательского творчества эпохи постмодерна. Английский писатель Уильям Голдинг, крупнейший представитель философско-художественной прозы, использует возможности винтажа в своем романе «Ритуалы плавания», чтобы извлечь ризомы современного сознания из исторических пластов культуры начала Нового времени.

Предметом винтажа в «Ритуалах плавания» является романтическая модель морального универсума, исполненная С. Т. Кольриджем в «Балладе о старом моряке». Она внедряется в формульный жанр травелога при помощи прямых ссылок и локализуется в гиперструктуре метатекста в качестве централизованного архетипа, который задает первичный порядок идеологического дискурса в романе, но подлежит верификации на уровне инфраструктуры бытийного содержания, аналогичной сюжетной организации текста модельного образца.

Верификация осуществляется посредством испытаний концептуальной модели в чрезвычайных условиях дальнего плавания, когда его участники совершают вынужденный переход от предвзятых понятий о мире и человеке к познанию актуальной действительности. На передний план эмпирического исследования выдвигаются жизненные перспективы трех персонажей — философа Преттимена, священника Колли и писателя Тальбота, доверенного лица реального автора. Первая перспектива затенена и просматривается лишь настолько, чтобы осветить скептическую позицию адепта рационализма по отношению к старому морскому мифу и романтическим предрассудкам изложившего его поэта. Вторая перспектива раскрыта полностью, но пресечена из-за гибельного падения героя с трансцендентальных высот его благонамеренных, но безмерно тщеславных устремлений в житейскую скверну пороков и нечестия. Тем не менее, его добровольный уход из жизни свидетельствует о признании моральных законов соответствий и карательных воздаяний за нарушение предустановленной гармонии. В открытой перспективе жизни героя-рассказчика моральная мера единства всего сущего постигается как императив долга, обязывающего восстановить справедливость в отношениях между людьми.

Винтаж в интерпретации Голдинга является, таким образом, не только конструктивным методом романной архитектоники, но способом деструкции романтизированного мифологического архетипа с целью прояснения давней, но все еще определяющей концепции бытия, заложенной в его основание. Оппозиционная расстановка ведущих героев-идеологов позволила извлечь из презумпции романтического двоемирия скрытый в ней принцип этической целостности бытия. Однако состоятельность данного принципа была подтверждена результатами личного опыта только двух участников эмпирической верификации, оставив вне консенсуса третье лицо. Философ Преттимен подвергает сомнению достоверность субъективных значений опыта своих оппонентов и требует продолжения исследований с позиций объективизма.

Писатель ответил на этот запрос созданием романов «В тесном соседстве» и «Огонь внизу», которые дополнили начатое повествование о морском путешествии, придав ему масштабную эпическую перспективу и расширив поле изысканий с тем, чтобы укрепить морально-дидактическую традицию в литературе и возвратить в практическую философию понятие об опыте как критерии объективной истины.

**A. K. Islamova**

**Vintage as the principle of genre structure in the novel “Rites Of Passage” by W. Golding**

The term “vintage” is referred to a retrospective trend in postmodern literature and developed as a concept of interrelations between the traditional style and innovative features in Golding’s novel. The research into the net of communication links within the allusive narration of the novel reveals its dependence on the alluded metanarration of the vintage pattern at the level of architectonic design, but demonstrates the creative freedom of the author’s interpretation at the level of ontological framework for the description of human reality.

**А. В. Клименок, асп.,**

**Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Россия)**

**Античный миф как модель в драматургии Жана Кокто**

1. В первой половине ХХ в. одной из превалирующих литературных моделей становится античный миф. Наиболее яркое воплощение эта тенденция получила в литературе и культуре Франции (и прежде всего — в драматургии). К античному мифу обращается и Ж. Кокто, создавший целый ряд сочинений на античные сюжеты. Из всех произведений такого рода наиболее самостоятельными и оригинальными стали пьесы «Орфей» («*Orphée*», 1925) и «Адская машина» («La Machine infernale», 1932).

2. Специфика использования мифологического претекста в драмах Кокто заключается в том, что в античный миф органично вплетаются элементы поэтики водевиля и мелодрамы, фарса, детектива, обнаруживаются элементы политической интриги. При этом трагическое содержание не утрачивается.

3. Еще одна особенность, характерная для поэтики «античных» пьес Кокто — это включение в текст на равных правах элементов различных мифологий. В рассматриваемых нами пьесах помимо античного пласта (миф об Орфее, миф об Эдипе) выделяется пласт христианской мифологии (голубь как символ души, ангел-хранитель Эртебиз) и восточной (мусульманской, египетской) мифологии (ангел смерти Азраил, Анубис). Однако античная мифология все же доминирует над остальными, поскольку именно античный сюжет становится «каркасом» драмы.

4. При этом мифологический сюжет для Кокто — это материал, на основе которого, путем соединения различных мифов и художественных традиций предшествующих эпох, создается *личная мифология* автора. К составляющим этой мифологии относятся, например, ангел Эртебиз, мотив зеркала, которое трактуется как дверь в иной мир, образ Смерти, мотивы сна и опиума. Центральный же миф, создаваемый Кокто — это миф о Поэте.

5. Конструирование личной мифологии происходит за счет активного использования мифопоэтических приемов (мифологическое время и пространство, в которых развертывается действие; введение в структуру пьесы модели «вечного возвращения»; постоянное варьирование одних и тех же тем и мотивов в разных текстах; синкретическое слияние реального (биографического) и вымышленного; а также имеющее архаические истоки уподобление сна и смерти). Благодаря этому драмы Кокто можно считать в определенном плане изоморфными аутентичному мифу.

6. Из сказанного видно, что интертекстуальность является ведущим приемом в произведениях Ж. Кокто и выполняет ряд различных функций. Делая своеобразный «перевод» известных античных сюжетов на «языки» других жанров, автор достигает сразу нескольких целей: во-первых, травестированный классический сюжет теряет хрестоматийность и поворачивается к читателю/зрителю новой стороной. Во-вторых, в использовании поэтики «развлекательных» жанров видна авторская интенция привлечь самый широкий зрительский круг к своим произведениям. В-третьих, интертекстуальность является своего рода языком, при помощи которого автор конструирует новый, «личный миф», поскольку пересказ древнего сюжета превращается в рассказ о поэте, его месте в мире и о сущности искусства.

7. Таким образом, мы имеем дело с «нарциссическим» типом художественного сознания, погружённого в самоё себя, для которого художественный текст представляет собой наиболее адекватную коммуникативную модель, а личная мифология — наиболее адекватный «код». Авторский метатекст становится контекстом для античной мифологии.

**A. V. Klimenok**

**Antique myth as a model in drama of Jean Cocteau**

Abstract.This article is devoted to intertextual analysis of Jean Cocteau's plays "Orphйe" and "La Machine infernale". The research shows that intertextuality is a considerable side of Cocteau's creative method. This article reveals basic principles of the author's intertextual practice and describes the connection between intertextuality and artistic and philosophical problems of the plays. Intertextuality is understood first of all as a kind of language representing the author's view of the world. Particular attention is given to mythopoetic origin in Jean Cocteau's dramaturgy.

**К. В. Ковалев, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Цикл новелл К. Каштелу Бранку «Двадцать часов в паланкине» (1864). Моделирование художественной ситуации**

Цикл новелл как форма художественного повествования характерна для К. Каштелу Бранку на протяжении почти всего его творческого пути. Значительная часть этих циклов объединяется с помощью локального фактора («Новеллы о провинции Минью», 1875—1877) или гетеродиегетического нарратора («Вечера в Сан-Мигел-де-Сейде», 1885—1886). Композиционное единство и общий художественный замысел присущи циклам новелл, созданным в 1860-е гг. В частности, таковы «Двенадцать счастливых свадеб» (1862) и «Двадцать часов в паланкине» (1864).

С точки зрения художественной мотивировки, цикл «Двадцать часов в паланкине» подчиняется классическому канону, сложившемуся в западноевропейских литературах эпохи Возрождения: К. Каштелу Бранку создает обрамляющий сюжет, а господствующим принципом распределения новелл внутри цикла становится ассоциативный, создающий иллюзию непринужденной беседы.

Художественное своеобразие 16 новелл, составляющих цикл «Двадцать часов в паланкине», проявляется в преобладании обыденного. В новеллах цикла широко отражены географические и бытовые подробности. В большинстве новелл, в отличие от романтической и регионалистской литературных традиций, изображение повседневности становится нейтрально окрашенным фоном, что сближает этот цикл с традициями западноевропейской реалистической прозы.

В «Двадцати часах в паланкине» авторская ирония служит прежде всего для разрешения сюжетных конфликтов, имеющих любовную основу (двенадцатая новелла — «История бриллианта») или содержащих мистический элемент (восьмая и четырнадцатая новеллы — «Сокровища турецкого принца» и «Балтарские клопы»); предметом иронической трактовки становятся не только фабула, но и романтический дискурс [Castelo Branco, 1984, p. 177—178]. Вследствие этого, в данном цикле традиционная романтическая ирония приобретает характер всеобъемлющей художественной рефлексии.

«Двадцать часов в паланкине» являются частью камилианского гипертекста. В самом цикле неоднократно подчеркивается, что эта краткость новелл продиктована их конспективным характером: «Если бы мне удалось обнаружить в этом паланкине костяки для ста книг, которые я собираюсь написать за десять лет!» [Castelo Branco, 1984, p. 57]. Вместе с тем, в них можно обнаружить и параллели с предшествующими произведениями К. Каштелу Бранку, например, третья новелла «Будь проклят тот из вас, кто станет игроком» является переосмыслением сюжета романа «Где скрыто счастье»?» (1856).

В целом для «Двадцати часов в паланкине» характерно понимание жанра новеллы, приближающееся к позиции новеллистов рубежа XIX и ХХ вв., когда «новелла “дероманизуется”, т. е. перестает тяготеть к роману и повести» [Мелетинский, 1990, с. 203].

Вероятно, жанровое и стилистическое новаторство К. Каштелу Бранку было продиктовано полемикой с позитивистским мировоззрением, приобретающим в это время популярность в Португалии, а также начавшимся кризисом художественной системы португальского романтизма. В полной мере тенденции, наметившиеся в «Двенадцати часах в паланкине», найдут свое отражение в творчестве К. Каштелу Бранку, начиная с середины 1870-х гг.

*Литература*

*Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.

*Castelo Branco C.* Vinte horas de liteira. Lisboa, 1984.

**K. V. Kovalev**

**«Twenty Hours In A Palanquin» («Vinte Horas De Liteira») Of C. Castelo Branco (1864). The Modeling Of An Artistic Situation**

«Twenty hours in a palanquin» is a cycle of stories marked by new artistic tendencies. In this cycle the romantic novel was transformed by C. Castelo Branco into the modern short story even though he creates a novels cycle compositionally based on Renaissance traditions. The author names it as a «skeleton of the novel». Also C. Castelo Branco extends the concept of «romantic irony» to bring modifications to narrative discourse and create a new relationship «narrator-reader». This novels cycle started C. Castelo Branco’s new period of critical position regarding romantic esthetics as well as positivism.

**А. А. Липинская, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Трансформация жанровой модели готической новеллы в рассказах Дж. К. Бангза**

Готическая новелла рубежа XIX—XX вв. в силу ряда причин оказалась весьма благодатным материалом для пародирования: это был популярный жанр с четко определенными «правилами игры», к тому же даже в серьезном варианте пронизанный иронией и литературной рефлексией. Дж. К. Бангз, современник корифеев готической новеллы (М. Р. Джеймса, Э. Г. Суэйна и других), в полной мере использовал этот потенциал для создания забавных историй, одновременно принадлежащих указанному жанру и пародирующих его.

Исходно присущая викторианской и эдвардианской готике повышенная рефлексивность во многом связана с тем, что в данном историко-культурном контексте абсолютно серьезное восприятие историй о привидениях затруднено, и эффективность авторской стратегии связана с умелой игрой на вере и скепсисе, тонкой иронией, не мешающей читателю испытывать страх, но и не позволяющей забыть о том, что это всего лишь игра, развлечение. Бангз доводит эту возможность до предела и в ряде случаев пишет новеллы, герои которых пишут рассказы о привидениях для журналов. Фабула «The Amalgamated Brotherhood of Spooks*»* именно такова и, более того, основана на оправданиях рассказчика: он не может предоставить в редакцию обещанный рассказ. Причина — неприятности, вызванные встречей с привидением. Описывая их, повествователь фактически создает тот самый рассказ, которого якобы нет и быть не может.

Другие жанрообразующие моменты претерпевают трансформацию. Так, по умолчанию считается, что привидения нематериальны, что делает их существами инородными по отношению к миру людей и одновременно уничтожает возможность естественнонаучного подхода и поиска вещественных доказательств произошедшего. Бангз же в новелле «The Water Ghost of Harrowby Hall» описывает мокрое привидение, которое можно заморозить, что, собственно, и происходит, после чего ледяная фигура помещается клад в Лондоне. Последнее — вариация еще одного популярного приема: отсылки к разного рода якобы реальным предметам и документам с указанием их нынешнего местонахождения (см. новеллы М. Р. Джеймса).

Взаимоотношения мира людей и мира призраков, соответственно, меняют характер. При отсутствии их абсолютного противопоставления по признаку материальности правила игры становятся общими, в частности, оказывается возможным заключать деловые контракты («The Spectre Cook of Bangletop»), фактически подменяющие собой магические ритуалы. В свою очередь, мотивы поведения призраков нарочито «оглупляются» (героиня «The Water Ghost of Harrowby Hall» топится и превращается в привидение из-за того, что ей не понравился цвет обоев), что делает их нестрашными — призрак, при жизни отличавшийся подобным поведением, обычно не опасен, но лишь докучен. Это, однако, справедливо не всегда: в рассказе «The Amalgamated Brotherhood of Spooks», особенно богатом пародийными мотивами, действия привидений, при всем комизме описания, имеют серьезные последствия (преждевременное старение и тяжелый стресс у обитательниц пансиона). Смех, доведение до абсурда нейтрализуют страх, но не полностью.

Однако же было бы неразумно считать новеллы Бангза пародиями в чистом виде. Он заостряет, доводит до абсурда и выворачивает наизнанку некоторые особенности жанра, но в то же время бережно сохраняет его основные черты, не снимает страх полностью, и это позволяет определить его рассказы как комические вариации на тему готической новеллы.

**A. A. Lipinskaya**

**The transformation of late Victorian ghost story in J. K. Bangs’ short stories**

The classic late Victorian ghost story as a genre is liable to parody due to its easily formalized traditional structure and enhanced self-reflection. It lingers between skepticism and belief thus being rather ironical. J. K. Bangs’ short stories push this potential to its limit. They make certain genre features look comically absurd though we can’t regard them as real parodies for all basic conventions are carefully preserved and laughter doesn’t exclude terror. Rather they are a comical version of the genre.

**А. В. Ломагина, канд. филол. наук,**

**Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Россия)**

**Возвращение моды на биографический роман в датской литературе 1980**—**1990-х гг.**

С 1980-х гг. в датской литературе наблюдается постепенное возрождение интереса к прошедшему времени, который выражается в появлении все большего количества исторических и биографических романов. Романы, исследующие прошедшее, сосуществуют с литературой, интересующейся современностью, но их количество продолжает неуклонно расти.

Один из возможных объяснений этих процессов можно найти в описании тенденций развития общества социолога и философа «позднего модерна» Э. Гидденса [Giddens, 1991]. Его идеи в 1990-х гг. были встречены с пониманием и имели большое значение для Скандинавии.

У Гидденса прошлое характеризуется традиционностью и стабильностью, в то время как личность эпохи позднего модерна после распада традиционного общества подвержена рефлексии и вынуждена приспосабливаться к постоянно меняющимся условиям. Движущими силами создания собственной идентичности становятся постоянное сочинение своей истории и способность осуществлять постоянную рефлексию о месте в окружающем мире, который характеризуется неисчерпаемым количеством возможностей.

1980—1990 ее гг. в Дании являются временем жарких политических споров и дебатов, в которые были вовлечены представители культуры. В это время к жанру биографического романа обращаются авторы, которые принадлежат к абсолютно разным, зачастую противоположным политическим группам. Они по-разному трактуют исторические события, а судьба исторических персоналий используется в качестве аргумента в культурно-политическом споре.

Э. Клевдаль Райх (1940—2005) и Х. Стангеруп (1937—1998) в своих оценках исторических событий и позиции в отношении культурной политики Дании, членства в ЕС противоположны. Для трилогии биографических романов «Путь в Лагоа Санта» (1981), «Трудно умирать в Дьеппе» (1985) и «Брат Якоб» (1991) Х. Стангеруп выбирает исторические персонажи, которые были вынуждены покинуть Данию и сыграли значительную историческую роль, в литературе, науке и религиозной жизни в Европе и Южной Америке. В первых двух романах речь идет об ученом-палеонтологе П. В. Лунде (1801—1880) и литературном критике П. Меллере (1814—1865). Последний роман трилогии посвящен судьбе сына короля Дании Ханса, францисканского монаха, брата Якоба Датского (ок. 1484—1566). Автор рефлексирует на темы судеб Дании и Европы и приходит к выводу, что датская культура многое потеряла из-за своей обособленности и отрыва от культурных процессов в Европе.

Э. Клевдаль Райх, рассматривая историю убийства короля Эрика Глиппинга в своем романе «Ночь на святую Цецилию. Кто убил короля?» (1979), рефлексирует по поводу исторических событий XIII в., вскрывает заговор папского престола против Дании и ищет в исторических событиях аргументы против вступления Дании в ЕС.

Таким образом, обращение к событиям и персоналиям прошлого в Дании становится попыткой найти опору в настоящем, рефлексируя по поводу исторических фактов, строить будущее. Э. Клевдаль Райх подтверждает это, поясняя свой интерес к историческому и биографическому жанру: «В наше время, когда есть угроза исчезновения самого исторического сознания, моя цель — дать датчанам ту историю, в которой они своей биографией напишут новую страницу» [Christensen, 2005, p. 199].

*Литература*

*Christensen J. H.* Aberne i træernes toppe — samtaler med Ebbe Kløvedal Reich. København, 2005.

*Giddens A.* Modernity and Self-identity. Self and Society in the late Modern Age. Stanford, 1991.

*Kløvdal Reich E*. Festen for Cecilia. Hvem har myrdet kongen? Kшbenhavn, 1979.

*Stangerup H.* Broder Jacob. Kшbenhavn, 1991.

*Stangerup H.* Det er svжrt at dш i Dieppe. Kшbenhavn, 1985.

*Stangerup H.* Vejen til Lagoa Santa. Kшbenhavn, 1981.

**A. V. Lomagina**

**The return of the Historical Biography in the 1980th-90th to the Danish Literature**

Since 1980th the Danish literature shows a constant growth of interest towards the past. One of possible explanations can be found in the processes that were described by A. Giddens in his sociological work «Modernity and Self-identity». The writers of 80th-90th like H. Stangerup (1937—1998) and E. Klшvdal Reich (1940—2005) begin to reflect about the past in their historical novells using it as an argument in the modern cultural debate in hope to give Danes a history they could be a part of.

**Г. А. Лошакова, канд. филол. наук,**

**Ульяновский государственный университет (Россия**)

**Ф. Хальм — новеллист: от театра к прозе**

Ф. Хальм (1806—1871) в истории немецкоязычной литературы представлен прежде всего как драматург. Следуя не только устоявшимся в австрийской культуре жанровым образцам, но и литературной моде, он создавал пьесы, основанные на классицистических и просветительских канонах. Испытывая в какой-то степени разочарование в австрийском театре, придерживающимся еще в первой половине ХIХ в. классицистических законов и вследствие этого утратившим свою связь с современной действительностью, он обращается к прозе. Хальм начал писать свои новеллы втайне, как если бы это занятие было чем-то недостойным. И действительно, ему, как и Грильпарцеру, проза казалась вначале более низким литературным жанром по сравнению с драматургией. Почти все его новеллы были напечатаны уже после смерти. Как тематически, так и эстетически новеллы Хальма могут быть рассмотрены в рамках литературного бидермейера. Они являются его художественным наследием и выражают соответствующие морально-этические представления эпохи Реставрации.

Предметом изображения в новеллах Хальма часто становится «неслыханное происшествие» в духе И. В. Гете, композиционно же они восходят к повествованию Г. Клейста [Martini, 1991, S. 389]. Во многих из них в центре повествования находятся роковые, события, преступления, плотские чувства. Тема этического преступления и последующего за ним наказания, отход от моральных норм бытия становится в новеллах основной. Новеллы Хальма имеют общие черты с другими произведениями австрийского бидермейера. Нравственное осуждение своих героев Хальм осуществляет исходя из тех же принципов, какие формулирует в своем «кротком» законе Штифтер. Но если Штифтер предупреждает, удерживает от нравственного проступка героя, тем самым воспитывая воспринимающего читателя (реципиента), то Хальм рассматривает своих героев или в момент совершения преступления или во время их раскаяния, создавая новеллистическое напряжение по законам жанра.

«Око Господне» («Das Auge Gottes», 1826) уже содержит значение неотвратимой кары, которой не избежит человек, совершивший преступление. Повествование воскрешает далекое, легендарное прошлое эпохи императора Барбароссы, историю обедневшего штирийского аристократического рода Россумов. Несправедливо обиженный как своими соседями, отобравшими часть земель, так и жизнью вообще (смерть жены, уход сына), впавший в нищету герой бросает вызов Богу. Он стреляет из лука железной стрелой в глаз фрески, на которой изображен лик Бога. Введенная семантика ослепления и страдания развивается далее: красные перья стрелы свисают, словно капли крови, голубой небосвод и радуга, изображенные на фреске, обрушиваются. Россум, проклиная бога и, вместе с тем, взывая к нему, восклицает, что он лучше бы ослеп, как и его потомки до тринадцатого колена, лишь бы он снова увидел возвышение своего рода. Новелла Хальма стоит в одном типологическом ряду с произведениями Штифтера («Дурацкий замок») и Грильпарцера («Сандомирский монастырь»). По проблемам, рассмотренным в ней (осуждение незаурядной личность в ее противостоянии миру, победа нравственного закона), технике повествования (детализация быта прошлого) она может быть отнесена не к романтизму, а именно к течению бидермейера.

*Литература*

*Martini F.* Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 19, neu bearbeitete Auflage. In Zusammenarbeit mit A. Martini-Wonde. Stuttgart: Kröner V., 1991.

**G. A. Loshakova**

**F. Halm — story-writer: from theatre to prose**

F. Halm is the well-known dramaturgist in Austrian of the first part of the ХIХ century. In the 20. years he turned to prose (storys and narrative). His prose is interesting for modern readers and researches. The traditionen of Goethe and romantic are interlasting in his work with the themes and motifs of the Biedermeier. Halm considered his protagonists in the time of the honest remorse.

**И. В. Лукьянец, д-р филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**«Русский роман» Э. Каррэра (2007) и эволюция классической модели травелога**.

Повествования о путешествиях — один из самых древних видов европейской прозы — стали выполнять литературную функцию еще до XVIII в. Однако именно в эпоху Просвещения роман-путешествие приобретает устойчивую форму. Эта устойчивость не отменяет существования разных вариантов одной модели и способность этой модели видоизменяться и вступать в резонанс с пограничными видами литературы. Для французских травелогов начиная с XVIII столетия, в особенности первой его половины, доминирующими и неизменными чертами становится, прежде всего, информативность, предполагающая постоянный ряд сведений (антропологических, этнографических, политических, природных). Эти сведения во многом определяются не только реальными наблюдениями путешественника, но и существующей культурной мифологической препозицией, направляющей внимание автора по проторенным путям. Однако характер диссипации опыта предшественников, авторов путешествий таков, что неизменным в развитии романа-путешествия оказывается появление не только новой информации, но и модификация ее функции. Вторым важнейшим свойством травелогов в XVIII в. становится их ярко выраженная эстетическая и смысловая интенция, которая изменяет внутривидовую жанровую систему травелогов (путешествия-притчи, путешествия-памфлеты, путешествия провокации, путешествия-исповеди). Именно от авторской интенции зависит появление новых параметров в традиционной модели травелога. Так, например, пристальное внимание к внутреннему миру путешественника приводит к появлению жанра прогулки, в которой вместе со способом передвижения меняется угол зрения, масштаб наблюдения. При этом основная модель не подвергается радикальному разрушению, ее информативность и функциональность лишь меняют свой характер.

Наращивание разнообразных функций и параметров травелогов приводит в начале XXI в. к обилию структур, в которых сохраняется стержень инварианта травелога — информативность и функциональность, но меняются их формы. При этом на протяжении всей истории литературных путешествий их авторы стремились определить особенности того вида путешествий к которому они обращаются. Так, например, Деррида определял как особый вид путешествий «путешествия в Советский союз» и ставил этот вид путешествий в зависимость от самого существования СССР.

Написанная в 2007 г. книга Эммануэля Каррера «Русский роман» красноречиво демонстрирует устойчивость модели травелога, в частности путешествия в Россию, в самых традиционных его формах, берущих начало еще в XVIII в., и в то же время гибкость и подвижность этой модели.

**I. V. Lukyanets**

**“A Russian Novel” by E. Carrere (2007) And Evolution Of The Classical Travelogue Model**

The literary travel assumes a stable form in the Enlightenment era. This stability doesn’t deny the ability of this model to change and to resonate with the contiguous kinds of literature. The informativity (ethnographic, anthropological, naturalistic) and explicit intention of the author have become the dominating and invariable features of the French travelogues since the 18th century. Up to the 21st century the main model of the travelogue was not drastically destroyed, but it changed its nature. “A Russian Novel” by E. Carrere demonstrates stability and flexibility of such kind of the travelogue model as A Travel to Russia.

**И. С. Макарова, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет сервиса и экономики (Россия)**

**Дискурс корабля в западноевропейской литературе: Корабль Дураков vs. Летучий Голландец**

Для культуры стран Западной Европы корабль, входящий в состав так называемой триады универсальных мифопоэтических символов наряду с деревом и розой, является знаковым художественным образом, актуальным в контексте различных видов искусства.

На протяжении нескольких тысячелетий мифопоэтический символ корабля существует в пяти основных художественных ипостасях: ветхозаветный Ноев Ковчег, античная ладья Харона, скандинавский корабль мертвецов Нагльфар, средневековый Корабль Дураков и Летучий Голландец эпохи Романтизма. Два первых художественных воплощения вступают между собой в дихотомические отношения; три последующие формы во многом являются трансформациями: древнегерманское судно, участник эсхатологической битвы, равно как и корабль-призрак голландского происхождения восходят к образу античной ладьи подземного царства, в то время как концепт средневекового Корабля Дураков аппелирует к образу корабля-спасителя человечества, зародившемуся в недрах иудаистической мифологии.

В контексте западноевропейского искусства наибольшее значение приобрел дискурс двух кораблей-антогонистов: Корабля Дураков и Летучего Голландца. Проникновение этих образов в сознание европейской нации осуществлялось последовательно, начиная с древних мифов, в лоне которых оба концепта обрели свои истоки. Точкой отсчета дискурса Корабля Дураков можно считать шумеро-аккадскую мифологию, в частности миф о Зиусудре. В дальнейшем легенда нашла свое выражение в вавилонском мифе, оформившемся в двух вариантах. В недрах иудаистической мифологии притча о Всемирном Потопе и Великом Ковчеге, получила последующее развитие и несколько иную интерпретацию. Изучение этимологии дискурса Летучего Голландца приводит к ветхозаветной притче об Ионе, заключенном во чрево кита, германо-скандинавскому эпосу, в рамках которого зародился образ корабля, созданного из ногтей мертвецов, а также многочисленным фольклорным преданиям, повествующим о проклятом капитане и его призрачном судне.

Немалый вклад в формирование каждого из этих дискурсов на протяжении столетий вносили живописные, музыкальные, кинематографические, но прежде всего литературные произведения. Ключевыми в случае с Кораблем Дураков стали поэма Бранта, морская трилогия Голдинга и постмодернистский роман Норминтона. Весомую лепту в развитие образа Летучего Голландца внесли поэма Колриджа, сатирическая новелла Гейне, а также морской роман Марриэта.

В западноевропейской литературе на протяжении столетий доминирует один из двух концептов, что является отражением актуального для той или иной эпохи типа мировоззрения, а также модели социально-философского осмысления бытия. В этом отношении современная ситуация пост-постмодерна, в котором оба дискурса не утратили своей былой значимости, заслуживает особого внимания.

**I. S. Makarova**

**The Discourse Of Ship In Western European Literature: The Ship Of Fools Vs. The Flying Dutchman**

The Ship of Fools beginning with the Sumerian and Akkadian myth and ending with the postmodern prose can be considered the centre of social and philosophical allegories. The forming of the Flying Dutchman image is connected with the Old Testament parable of Jonah and the Norse myth of the deadmen’s Naglfar. The comparative analysis of these two discourses building up the modern interdiscourse of the ship, being made by the example of the Western European literature reveals the basic tendencies of the artistic apprehension of the social existence in different epochs.

**Е. Э. Овчарова, канд. экон. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный политехнический университет (Россия)**

**Путешествие на Восток — литературная мода и новаторство**

Путешествие на Восток и создание произведений о таком путешествии — чрезвычайно популярное явление среди деятелей искусства и литературы XIX — начала XX вв. Здесь можно говорить о литературной моде. Среди устремлявшихся на Восток деятелей культуры были такие известные авторы, как Рене Шатобриан, Альфонс де Ламартин, Теофиль Готье, Максим Дю Кан, Гюстав Флобер, Жерар де Нерваль, Эдмон и Жюль Гонкуры.

Существовала определенная модель путешествия на Восток, которая в своем наиболее чистом виде представлена в путевой прозе Александра Дюма-отца («Quinze jours au Sinai», Париж, 1839 г., в русском переводе 1988 г. «Путешествие в Египет») и Теофиля Готье («В Африке» и «Константинополь»). В то же время, свободная форма путешествий давала возможность создавать произведения вне традиционных литературных жанров, используя поэтику фрагментарности, чем и воспользовался Эжен Фромантен, известный в середине XIX в. художник-ориенталист.

Книга «Лето в Сахаре» («Un été dans le Sahara»), первый литературный опыт молодого живописца, встретил благожелательные отзывы таких авторитетов, как Теофиль Готье, Сент-Бёв, Жорж Санд, Шарль Бодлер. Книга вошла в круг чтения выдающихся людей того времени — например, она отмечена в «Дневнике» Делакруа как обязательная для прочтения. Малларме в своем журнале «La dernière mode» среди модных книг упомянул обе книги Фромантена алжирского цикла.

Как писал Ги Сань в предисловии к изданию полного собрания сочинений Фромантена в серии «Bibliothéque de la Pléiade» издательства Gallimard, публикация «Лета в Сахаре», сразу сделала его автора широко известным писателем [Sagnes, 1984]. В. А. Никитин в статье, предваряющей первое российское издание Фромантена, также отметил, что эта книга очень удачно выполнила функцию литературной инициации молодого художника [Никитин, 1985, с. 13].

Последовательность происходящих событий в обеих книгах алжирского цикла Фромантена неслучайна, она имеет продуманный, содержательный характер и сконструирована автором. Эжен Фромантен создал свои книги *после* своего путешествия, он синтезировал характеры людей, события, картины природы, определил последовательность их появления в тексте, т. е. создал *литературное произведение* на основе своих впечатлений. Жанр этого произведения определить весьма трудно. Сам Фромантен дал лишь весьма туманные основания для возможной классификации. Он лишь указал, что в повествованиях, подобных его алжирским дневникам, большая часть достоверна, меньшая дорисована воображением, время само отбирает воспоминание — иными словами, искусство проникло в рассказ о подлинных событиях [Фромантен, 1985, с. 26].

В своих первых книгах Фромантен практически полностью отказался от традиционного, линейного принципа повествования и взял за основу принцип «живописать, а не описывать». Исследователями не всегда осознается тот несомненный факт, что оригинальность своей творческой манеры Фромантен проявил уже в художественном творчестве. Владея даром одинаково полно пользоваться как живописными, так и литературными средствами выражения, стремясь к полнокровному синтезу своих впечатлений, Фромантен в обоих видах искусства создавал произведения, не укладывавшиеся в традиционные жанровые рамки.

Примечательно, что творческая метаморфоза превращения Фромантена-художника в писателя Фромантена прошла достаточно естественно — благодаря новизне литературной формы, и не вызвала никаких нареканий со стороны самых строгих критиков.

*Литература*

*Sagnes G*. Introduction. / E. Fromentin. Œuvres completes. Paris : Gallimard, 1984.

*Никитин В. А.*Красота пустыни в сердце художника / Э. Фромантен. Одно лето в Сахаре. М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1985.

*Фромантен Э.* Одно лето в Сахаре. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1985.

**Ovcharova E. E.**

**Traveling to the Orient — a literary vogue and an innovation**

Traveling to the Orient and producing works about these journeys was extremely popular among artists and writers in the 19th and early 20th centuries. It was quite a *literary vogue*. The trips followed a certain model, of which the purest examples may be found in the travel writings of Alexandre Dumas the Elder and Thйophile Gautier. At the same time, travel writing’s free form provided opportunities to create works outside of the traditional literary genres. An example is the fragmentary style employed by Eugиne Fromentin, who was a well-known orientalist artist in the mid-19th century. Because of the novelty of his chosen literary form, Fromentin’s creative metamorphosis from painter to writer took place quite naturally, and met with no complaints from even the sternest critics.

**О. К. Осипова, соиск.,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Модель «Кукольного дома» на французской сцене**

«Кукольный дом» поставил перед публикой конца XIX в. непростые вопросы. В это время, прежде всего во Франции, но и в европейском репертуаре, присутствовали произведения, написанные по правилам «хорошо сделанных пьес»; и хотя зрители уже хотели чего-то нового, авторы еще не могли ничего предложить. Хенрика Ибсена французы не сразу поняли, но постепенно смогли оценить талант одного из величайших драматургов рубежа XIX и XX вв.

Итак, постараемся выделить некоторые особенности драмы «Кукольный дом», чтобы затем соотнести их с образцами французской драматургии для выявления литературной моды на драму, в которой жена уходит от мужа. Прежде всего, Ибсен предложил новаторский образ главной героини, затем — открытый финал. Аналитическая структура пьесы выражена в ретроспективной композиции.

Одним из ведущих французских драматургов конца XIX в. был Поль Эрвье. В своих пьесах «Тиски» (1895), «Права мужа» (1897) и «Лабиринт» (1903) он затрагивает начатую Ибсеном тему о месте женщины в современном ему обществе.

Главную героиню пьесы Ирэн Ферган «Тиски» многие критики того времени сравнивали с Норой. Франциск Сарсэ сравнивал Ирэн и Нору: «Ирэн имеет одно невеселое преимущество по сравнению с героинями Жорж Санд и Ибсена: то, что она безнравственна и менее логична. Героини Жорж Санд и Ибсена, по крайней мере, когда были недовольны браком — тюрьмой, бежали из нее с высоко поднятой головой, дерзко покинув своих мужей, отстаивая свое исконное право жить свободной. В случае с Ирэн весьма неприятно то, что она с одной стороны требует права на свободу, а с другой привилегий брака ». [Sarcey, 1900, p. 14] Открытый финал в этой пьесе тоже присутствует. Ирэн остается с мужем, но как они будут жить дальше непонятно. Более того, в «Тисках» мы даже видим предложенную Ибсеном ретроспективную композицию во втором действии.

В дальнейшем в творчестве двух ведущих французских драматургов-создателей «проблемных» пьес Эрвье и Бриё мы увидим дальнейшую судьбу женщин, ушедших от мужа. Поль Эрвье продолжает развивать тему о правах женщины в своей следующей пьесе «Права мужа».

Ещё один вариант судьбы разведенной женщины предлагает Эжен Бриё в пьесе «Колыбель». Но если Ибсен оставляет вопрос о долге женщины перед семьей открытым, то Бриё четко заявляет, что брак священен.

Уже упомянутый Поль Эрвье позаимствовал сюжет пьесы «Колыбель» для своего произведения — «Лабиринт». Американец Джеймс Ханекер в начале XX в. так охарактеризовал проблематику «Лабиринта» Эрвье: «Он погружается ниже, чем общественный закон; он погружается прямо в человеческое сердце, и после изложения его ситуаций, его итог неоспорим. Его трагедия происходит от столкновения противоречий; развод — всего лишь предпосылка к действию для его людей». [Huneker, 1907, p. 212—213]

Как мы видели, модель «Кукольного дома» присутствует в ряде пьес, созданных ведущими драматургами — Эрвье и Брие. Тема развода также звучит и у других драматургов второго ряда — Альфреда Капюса, Мориса Доннэ и Анри Бека.

*Литература*

*Huneker J.* Iconoclasts, a book of Dramatists. New York. Scribners's sons, 1907.

*Sarcey F.* Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques). — t. 8. Les modernes: Paul Hervieu, E. Brieux, A. Capus, Henri Lavedan, Maurice Donnay, G. Courteline, L. Gandillot, G. Feydeau, E. Rostand, Antoine et le Thйвtre-libre, les auteurs йtrangers, etc. Paris, 1900.

**O. K. Osipova**

**The Model of "A Doll's House" on the French stage**

In 1879, Henrik Ibsen created the play “*A Doll's House”*. The French public didn't appreciate immediately this play because it didn't remind French playwright of the time at all. The story when the wife leaves her husband wasn't typical of the French stage, as well as the open ending. Shortly after a number of plays on this topic, including “*Les Tenailes”, “La loi de l’homme”* by Paul Hervieu and “*Le Berceau”* by Eugene Brieux appeared.

**А. Р. Ощепков, д-р филол. наук,**

**Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина (Россия)**

**Основные методы, подходы и приемы анализа дискурса о россии в современном французском литературоведении**

Одна из важнейших задач современного гуманитарного знания связана с проблемой, в центре внимания которой находится исследование механизмов формирования имиджа России в мировом общественном сознании, с факторами, влияющими на него, с той ролью, которую играет в этом процессе литературоведение.

Очевидно, что некоторые западные исследователи зачастую выходят за рамки объективности при анализе дискурса о России, и работы, претендующие на научность, превращаются в мифологические конструкты. Примером подобного мифотворчества может служить статья современной французской исследовательницы Ф.-Д. Лиштенан «Миф о России, или Философический взгляд на вещи» [Лиштенан, 2001].

Основное внимание в статье Ф.-Д. Лиштенан уделено «Путешествию в Сибирь» аббата Шаппа д’Отроша. Исследовательница не первой обращается к фигуре Шаппа д’Отроша: небольшой раздел о нем находим у А. Лортолари [Lortholary, 1951, p. 191—197]. Однако оценка места и значения «Путешествия в Сибирь» у Лортолари и Лиштенан различны. С точки зрения последней, «Шапп нанес серьезный удар по тем идеальным конструкциям, которые возводили философы (имеются в виду французские просветители, видевшие в России образец просвещенного абсолютизма и пример для Запада. — *А. О.*): он развенчал российскую абсолютную монархию» [Лиштенан, 2001, с. 37]. Автор статьи полагает, что сочинение Шаппа д’Отроша «подвело предварительные итоги многолетнего спора: творцам мифа о динамичной, современной «юной нации» Шапп д’Отрош напомнил о том, что в действительности эта нация живет под властью деспотизма, парализующего ее волю, а порой и оказывающего губительное воздействие на само ее существование» [Лиштенан, 2001, с. 38].

В отличие от Ф.-Д. Лиштенан А. Лортолари не преувеличивал масштабов фигуры аббата, достоинств и значения его записок о России, не представлял ниспровергателем «русского миража», ставя его тем самым в один ряд с крупнейшими французскими просветителями. В оценке А. Лортолари, книга Шаппа д’Отроша — всего лишь искреннее свидетельство того, что он увидел в России, но искреннее не значит правдивое или объективное.

Принципиально иной подход к исследованию образа «Другого» был предложен французским ученым Даниелем-Анри Пажо в статьях «Перспектива исследований в сравнительном литературоведении: культурная иконография» [Pageaux, 1981] и «Культурная иконография: от сравнительного литературоведения к культурной антропологии» [Pageaux, 1983]. Д.-А. Пажо — основоположник исследовательского направления, получившего название «imagerie culturelle» («культурная иконография»). Пажо полагает, что положительный вектор в развитии современного литературоведения может быть обеспечен сближением компаративистики с культурной антропологией и историей идей.

Таким образом, работы Ф.-Д. Лиштенан, А. Лортолари и Д.-А. Пажо являются показательными примерами разных подходов — субъективно-негативистского, мифологического, и «эмпатического», свидетельствующего о сближении компаративистской методологии с новыми имагологическими приемами и принципами.

*Литература*

*Лиштенан Ф.-Д.* Миф о России, или Философический взгляд на вещи // Пинакотека. 2001. № 13/14. С. 36—41.

*Lortholary A.* Le Mirage russe en France au XVIII siècle. Paris: Boivin, 1951.

*Pageaux D.-H.* Une perspective d’études en litterature comparée: l’imagerie culturelle // Synthesis. — 1981. — № 8. — Р. 169—185.

*Pageaux D.-H.* L’imagerie culturelle: de la littérature comparée à l’anthropologie culturelle // Synthesis. 1983. № 10. Р. 79—88.

**A. R. Oshchepkov**

**The basic methods, approaches and receptions of the analysis of the discourse about Russia in modern french literary criticism**

One of the major problems of modern humanitarian knowledge is connected with a problem in which center of attention there is a research of mechanisms of formation of image of Russia in world public consciousness, with the factors influencing it, with that role which plays this process literary criticism.

In article the works F.-D. Liechtenhan, A. Lortholary, D.-H. Pageaux, being by indicative examples of different approaches, discourse scientific an expert in which the certain image of Russia is designed are analyzed. It is shown, what assessments prevail in the French literary criticism as researchers frequently are beyond objectivity at the analysis of a discourse about Russia, and the works applying for scientific character, analyticity, turn to new mythological models.

**М. К. Попова, д-р филол. наук,
 Воронежский государственный университет (Россия)**

**Шекспир в конце XX в.: литературоведческие парадигмы и литературная мода**

Еще в 1841 г.в третьей лекции цикла «О героях, их почитании и героическом в истории» Томас Карлайл (1795 — 1881) восклицал: «Есть империя или нет империи, мы не можем обойтись без нашего Шекспира! Империя исчезнет, по крайней мере, когда-нибудь, но Шекспир не уйдет, он навсегда останется с нами, мы не можем отказаться он нашего Шекспира!» К концу прошедшего столетия Британская империя прочно отошла в прошлое, однако Шекспир остается в глазах англичан и всего остального мира символом британской культуры, ее высочайшей вершиной.

Неудивительно, поэтому, что его творчество и личность продолжают привлекать пристальное внимание исследователей. В эру постмодернизма литературоведческая парадигма нередко порождает литературную моду, в соответствии с которой создаются новые литературные произведения о Шекспире. Игра с историей, в результате которой в романах появляется сослагательное наклонение (что было бы, если бы Шекспир…) и соседствуют разные варианты трактовки спорных или неясных моментов, которых в биографии драматурга немало, присутствуют в романах «Не солнце, нет. История любовной жизни Шекспира» (1964, переиздан в 1982, 2001, 2009 годах) Э. Берджесса, заглавие которого неудачно переведено на русский как «Влюбленный Шекспир»; в сценарии популярного фильма «Влюбленный Шекспир» (1998), написанном Марком Норманном и Томом Стоппардом; в книгах Роберта Ная «Миссис Шекспир. Полное собрание сочинений» (1993) и «Покойный господин Шекспир» (1998). Во многих из них легко прослеживаются замена центра периферией, когда о жизни великого барда повествуют его жена (которая честно признается, что не читала ни одно сочинения мужа) — «Миссис Шекспир» Р. Ная, или бывший актер его труппы («Покойный господин Шекспир» того же автора, который опирается не столько на известные ему достоверные факты, и на анекдоты и легенды.

Однако наряду с постмодернистской исследовательской практикой существенное место в современном англоязычном литературоведении занимает и другая научная парадигма, известная как «новый историзм». Этот аналитический подход предполагает изучение литературного текста в неразрывной связи с историко-культурным контекстом. Один из его основоположников Стивен Гринблатт много лет отдал изучению английской ренессансной литературы в целом и творчества Шекспира в частности. Его идеи хорошо известны широкому читателю благодаря публикации многочисленных научных трудов. В 2005 г. выходят в свет исследование С. Гринблатта «Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare» и книга П. Акройда «Shakespeare: The Biography», в которых воплощен иной, заметно отличающийся от постмодернистского, взгляд на великого драматурга и его творения. Представитель «нового историзма» дает портрет Шекспира на фоне его эпохи, тщательно и убедительно сопоставляя известные науке факты его биографии и их отражение в пьесах. Внимание к реалиям шекспировской эпохи проявляет и П. Акройд, объясняя ими, например, неоднократно иронически обыгрывавшуюся другими авторами фразу из завещания Шекспира, которой он оставил жене вторую по качеству кровать. Можно предположить, что благодаря усилиям представителей «нового историзма» в литературной моде на Шекспира формируется новая тенденция.

**M. K. Popova**

**Shakespear at the turn of the XXth century: literary fashion and paradigms o flitarary studeis**

 At the turn of the XXth century Shakespeare remains a cult figure. Different research approaches are applied to the study of his personality and plays, giving contemporary English authors impetus for creating their books. Many of them (A. Burgess in «Nothing Like the Sun» , R. Nye in «Late Mr. Shakespeare» and «Mrs. Shakepeare: The complete Works») make use of postmodernist concepts of ironic representation of historical facts, diversity of truth, interchange of places by centre and periphery. Others (like P. Ackroyd) rely more on the ideas of «New historicism» with its emphasis on historical and cultural contexts, popularized by S. Greenblatt.

**А. Г. Рогова, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Британская мода на путешествия и их описание в конце xviii — начале xix вв.**

Географическое положение Британских островов повлияло на национальный характер их обитателей, сформировало нацию путешественников.

Популярность путешествий возросла после Парижского мира 1763 г. и достигла пика в начале XIX в. Росту интереса к ним способствовало значительное расширение известных британцам территорий за счет участия в военных действиях по всему миру, приобретения колоний, торговых интересов, научных исследований. В результате развития экономики и промышленности страны путешествия стали менее дорогими и опасными, появились люди имеющие возможность (свободное время и средства) их совершать для развлечения и отдыха. Модными среди большинства (включавшего теперь и пожилых людей, и семьи, и женщин) становятся ранее доступные лишь молодым аристократам путешествия по Европе с целью осмотра памятников старины. Многих побуждало к путешествиям окрепшее под влиянием сентиментализма упоение живописным. Поклонники Руссо и оссианизма, предпочитая все естественное, искали уголки девственной природы. Сторонники прогресса жаждали видеть чудеса техники, перенимать и передавать опыт, ученые — исследовать и постигать окружающий мир. Романтики интересовались всем и ото всех дистанцировались, не приемля общей моды, ища собственных впечатлений и эмоций, боясь ограничиться стереотипами, упустив нечто более важное — постоянно искомый ими философский смысл бытия, раскрывающийся в объектах окружающего мира.

Возросла и популярность литературы о путешествиях. Превалировавшее ранее увлечение романами сменялось интересом к путешествиям реальным, морским, сухопутным, в том числе популярным в это время пешим прогулкам. Огромными тиражами выходили многотомные собрания травелогов (*Voyages and Travels*). Давняя традиция описания путешествий в связи с акцентом в этот период на личные впечатления, на самовыражение и его свободу получила новый смысл. Любой мог выступить в роли автора. Способствовали этому востребованность жанра, его относительная свобода, расширение возможностей печати книг.

Не являясь в своей массе выдающимися, эти публикации оказали определенное влияние на культуру эпохи. Описания различались в зависимости от личности автора и цели путешествия. Появлялись записки потерпевших крушение, миссионеров, исследователей. Значительно увеличилось число авторов-женщин. В основном их сочинения (вне зависимости от публикации), посвященные женским темам — описанию особенностей местного быта, манер и традиций, отличали эмоциональность и импрессионизм стиля. Некоторые из них бросили вызов этим ограничениям и не избегали таких считавшихся мужскими тем, как политика и экономика. Что не удивительно, ведь в это бурное время их борьбы за свои права, время революций и войн, травелоги стали форумом для выражения мнения, политического протеста. Нередко с этой целью значительные авторы романтизма стилизовали собственные наблюдения и размышления под записки и письма путешественников. Собственные путевые журналы они публиковали редко, чаще используя запечатленные там сведения и эмоции момента для создания поэтических образов.

Модели травелогов были разнообразны и популярны пока сочетали литературное удовольствие и полезные знания. И утратили свое значение, когда в конце периода эти функции разделились. Одни сочинения были лишь развлекательными, но не занимательными, другие содержали лишь факты и статистические данных, изложенных академически объективно.

**A. G. Rogova**

**British Fashion for Travelling and Travelogues in the end of XVIII — beginning of the XIXth centuries**

This paper aims consideration of Britishfashion for travelogues in the end of the XVIII — beginning of the XIXth centuries. Connected with the XVIIIth century tradition of travel writing it developed under favourable conditions of the new aesthetics, emphasizing subjectivity, individualism and freedom of self-expression, stimulated by unprecedented popularity of travels and voyages during the period.

**В. Г. Тимофеев, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**О новой моде на историю (памяти исторического романа)**

Двадцать первый век подчеркнуто погружается в историю, как будто споря с популярными в последние десятилетия ушедшего столетия идеями о «конце истории», уверенно осваивает не только традиционные среды — сериалы, фильмы, тематические телевизионные каналы, но и создает принципиально новое — компьютерные игры, например. На книжном рынке торжествует историческая проза в разнообразных проявлениях от фэнтази до детективов. Глубокий читательский интерес к прошлому отражается и в научно-популярной литературе (нон-фикшн). Историческая память, историческая наррация, самонаррация становятся едва ли не самыми популярными объектами как для междисциплинарных исследований, так и для литературоведения, культурологии, социологии и других гуманитарных наук. Исторической прозе, в том числе ее истории, посвящено не менее десятка новейших монографий. Общим местом современных исследований является отказ, часто неосознанный, отличать Исторический роман как специфический жанр, сформировавшийся в XIX в. и навсегда связанный с Вальтером Скоттом и Фенимором Купером, от других видов исторической прозы. Эта тенденция восходит еще к Герберту Баттерфильду. По всей видимости, именно его работа «Historical Novel: An Essay» (1924 г.) вызвала негативную оценку Дьердя Лукача. В своем исследовании 1937 г. «Исторический роман» ученый обозначил весьма четкие критерии и границы этого романного жанра. Лукач не отрицал генетических связей исторического романа с прозой и даже драмой XVI—XVIII вв., настаивая при этом на типологической уникальности романов В. Скотта и Ф. Купера. При всех заметных мировоззренческих различиях, пионеры жанра, как утверждал ученый, глубоко прониклись идеями диалектического противостояния прогресса и традиционных укладов, уверенно пользуясь категориями, весьма похожими на те, которыми позже овладели представители историзма (историцизма по К. Попперу) для описания закономерностей динамики исторических процессов. При описании природы типологической уникальности романов основателей жанра, Д. Лукач, возможно, обнаруживает некоторую предвзятость, избыточно выявляя зачатки марксистского подхода у В. Скотта и Ф. Купера. Можно сомневаться в точности предложенного Лукачем определения типологической уникальности, но трудно не согласиться с самой идеей уникальности жанра. Тем более, что при описании дальнейшей судьбы исторической прозы, Лукач подчеркивает неуклонное угасании тех черт, которые были свойственны настоящим образцам исторического романа. Ученый-марксист искренне рассчитывал, что социалистический реализм очень скоро вдохнет в исторический роман новую жизнь. Ожидания не оправдались. История исторической прозы идет по другому пути. И путь этот, по всей видимости, совпадает с магистральной дорогой общей истории литературы, которая не знает отдельных тропинок для групп текстов, обособленных по тематическому признаку. Романы В. Скотта и Ф. Купера принадлежат мировому наследию, но не как образцы жанра, жизнь, которого по сравнению с другими жанрами была подозрительно коротка, а как величайшие вершины литературы.

**Valery Timofeev**

**The Historical Novel: a postmodern post mortem**

 Much recent academic work suggests that multiple historical engagement and in particular historical fiction are the vogue of the new century. Historical mystery, historical romance, alternate history, historical metafiction, etc are the rising trend of the book market during the last two decades, leaving little, if any, space for historical novel in its original sense. My argument is that the historical novel is no more. It had passed away by the time George Lukбcs wrote his famous «The Historical Novel».

**Н. А. Тулякова, канд. филол. наук,**

**Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Россия)**

**Легенда в литературе США (1820—1880): становление жанра**

С 20-х гг. XIX века легенда занимает прочное место в американской литературе. Несмотря на размытость терминологии в области малых эпических жанров, можно говорить о сложившемся жанровом каноне легенды и об устойчивых жанровых доминантах. К ним относятся:

1. особая роль хронотопа, в котором пространство способно совмещать несколько временных пластов;

2. сюжетная схема, построенная вокруг мотива нарушения какого-либо запрета и его последствий;

3. наличие фантастического элемента и соприкосновение героя с другим миром, пространственная оппозиция «свое **—** чужое»;

4. модальность повествования. В легендах повествователь дает комментарий по поводу правдоподобия произошедших событий, выражая уверенность или сомнения в их подлинности;

5. событийность, фабульность повествования, конфликт которого основан на оппозиции между центральным персонажем и внеличностными силами (дьявол, судьба, традиция);

6. чрезмерность какого-либо признака в образе главного персонажа: красоты, храбрости, безрассудства, гордости, становящаяся завязкой сюжета.

Американская модель жанра представляет собой текст, имеющий сложные взаимоотношения с европейской культурой, как фольклорной, так и литературной, поскольку именно она служит претекстом для легенд США. С одной стороны, американские писатели признаются в преклонении перед европейской культурой и испытывают ее сильнейшее влияние; с другой, они пытаются преодолеть свою «зависимость» от Европы и создать собственную культуру.

Уже Вашингтон Ирвинг увидел два пути, по которому могло пойти развитие американской легенды: по историческому и по юмористическому. В его творчестве интерес к истории соединяется с иронией и самоиронией, которые возникают при переносе европейского материала на американскую почву («Rip Van Winkle», «Legend of the Sleepy Hollow») или при помещении американского повествователя в Европу («The Alhambra»).

Натаниэль Готорн в своих легендах, включенных в различные сборники новелл (например, «Legends of the Province House»), идет по первому, историческому пути. Недолгое прошлое Америки демонстрирует те же самые законы, по которым всегда жило человечество, балансируя на грани между добром и злом, верностью и предательством. Этим обусловлен торжественный тон легенд и обилие библейских аллюзий.

Брет Гарт при помощи легенд («Spanish and American Legends»), так же как и рассказов, создает собственную мифологию Америки, используя при этом открытое столкновение европейских претекстов и уже сформировавшейся американской ментальности. Практичный американец воспринимает явления европейской культуры с наивно-прагматической точки зрения и всегда выходит победителем из схватки со сверхъестественным, которое капитулирует перед простодушием новой нации. В связи с этим в легендах доминирует комическое начало.

Продолжателем этой традиции является Марк Твен, изображающий в книге путешествий «A Tramp Abroad» процесс чтения и пересказа американцем рейнских легенд. Пародируя канон фольклорной легенды, Твен обнажает ее структуру и наполняет новым, зачастую абсурдным содержанием («The Legend of Sagenfield, in Germany»).

Таким образом, столкновение европейских претекстов и американской действительности в литературе США XIX в. решается преимущественно в комическом ключе.

**N. A. Tuliakova**

**Legend in the USA literature (1820—1880): genre formation**

The paper attempts to trace the formation of the legend as a genre in the USA literature. Starting with Washigton Irving, the legend developed in two directions: historical and comic. Irving sees the juxtaposition of the Old and New Worlds as a source for humour and irony, while Nathaniel Hawthorne roots the legend in history and religion. Bret Harte and Mark Twain exploit the comic potential of the genre, colliding European pre-texts and values with American practical mentality.

**А. А. Чамеев, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Английская готика и возникновение массовой литературы**

Во второй половине XVIII в. в Англии начинается так называемое «готическое возрождение»: готика, в восприятии просветителей служившая синонимом неразумия и варварства, переоценивается и входит в моду — и как актуальная эстетическая категория, и как возникающий заново архитектурный стиль, и как разновидность романного жанра. После дерзкого эксперимента Х. Уолпола — публикации стилизованного под старинную рукопись «Замка Отранто» (1764) — на английский книжный рынок хлынул мощный поток «готических» сочинений, среди которых выделялись романы Анны Радклиф «Удольфские тайны» (1794) и «Итальянец» (1797) и роман М. Г. Льюиса «Монах» (1796). В английской литературе широкие права обретает эстетика страха, начинается настоящая вакханалия привидений, вампиров, демонов и прочих порождений потустороннего мира, триумфально шествующих по страницам художественных произведений.

«Страшной» литературой зачитываются все слои населения — от беднейших его представителей до отпрысков знатнейших родов. Рост популярности готических повествований — настоящая «готическая лихорадка», охватившая английское общество, — создает предпосылки для рождения массовой культуры, сопровождается формированием разветвленного и хорошо отлаженного механизма по производству соответствующей продукции — механизма, отдаленно напоминающего современную «индустрию ужаса». Ряд старых книготорговых фирм, вроде известного лондонского издательства «Минерва-пресс», едва ли не целиком переходит к публикации готической литературы; возникают новые типографии, специализирующиеся исключительно на издании сенсационной беллетристики; ширится сеть книжных лавок и публичных библиотек, с одной стороны, выступающих в роли просветительных центров и приобщающих к чтению все более широкие слои населения, с другой — в погоне за наживой нередко предлагающих публике низкопробное развлекательное чтиво. Широкое распространение получают дешевые серийные издания карманного формата (*chapbooks*). Растет армия копиистов и плагиаторов, подвизающихся на подражании книгам популярных авторов. Их задачу заметно облегчает формульная природа готических сочинений, всегда изображающих экзотический, удаленный от реальности мир при помощи достаточно стандартных, стереотипных, хорошо знакомых читателю по более ранним образцам жанра сюжетных моделей, художественных приемов и средств.

Хотя слава романов Уолпола, Радклиф, Льюиса, гремевшая в Европе и Америке, оказалась недолговечной, роль, которую готическая проза сыграла в истории художественной культуры, была весьма плодотворной: протест романистов «готической школы» против нормативности классицистской эстетики расчищал почву для романтического искусства, а предпринятый ими пересмотр просветительской концепции романа ознаменовал собой возникновение новой, исключительно продуктивной отрасли беллетристики. Именно готический роман, родившийся в Англии на позднем этапе Просвещения, лежит у истоков всей современной «индустрии ужаса», свидетельствующей о необычайной жизнестойкости всевозможных жанровых изводов «готики».

**A. Chameyev**

**English Gothic and the emergence of mass-market fiction**

The formulaic nature of Gothic fiction is discussed in the report in the context of a mass market for books first emerged in early XIXth century Britain. The Gothic novel was the truly popular form of its day, whereas modernization of the press allowed the publication in serial and that «popular» editions were diffused in all social classes.

**Л. А. Черницкая, д-р филол. наук,**

**Санкт-Петербургский университет управления и экономики (Россия)**

**Модели дискурса как инварианты художественной системы**

Под моделью дискурса мы понимаем характерные особенности присущие данной
форме художественного текста на ее различных семиологических уровнях:
имагологическом, семантическом, структурном, нарративном и т. п.
 Инвариант — это умозрительное, абстрактное понятие, касающееся стабильных
элементов художественной системы, представляющих собой определенную
гносеологическую концепцию. Они определяют собой варианты как реализацию
инвариантов в каждом конкретном произведении. В отличие от инвариантов варианты
мобильны, так как могут выступать в любой художественной форме.
 Рассмотрение модели дискурса как инварианта предполагает толкование ее с точки
зрения ее диахронно-синхронной системности и гносеологии, лежащей в основе данного
инварианта. Гносеологическая основа модели касается природы изображенного в данной
художественной форме объекта, поэтому формирование моделей неотделимо от процесса
познания. Полученные в ходе него знания сводятся к своей основной информации
схематичного характера, которая и начинает фигурировать в виде соответствующей
модели.

Модели дискурса как инварианты художественной системы отличаются от функциональных дискурсов, определяемых их коммуникативной функцией и соотвествующей стилистикой. Таковы бытовой коммуникативный дискурс, научно-публицистический, литературно-критический и т. п. [Черницкая, 2010].

Каждый из тех писателей, которых принято рассматривать как основателей литературы модернизма: Джойс, Пруст, Кафка — создали свои модели дискурса, которые
осуществили революцию в литературе того же рода, что и импрессионисты в живописи.
Модернисты ввели новую изобразительную модель художественного вымысла, выступающего как субъективное восприятие мира героями повествования, что противоречило бытовавшей до этого и считавшейся непогрешимой модели объективного
изображения. Изображать мир не так, как видят его все, считая это изображение единственно верным, а как вижу его только я, автор этого повествования, стало их исходной творческой позицией. Являясь общей для всех модернистов, модель субъективного изображения выступает как инвариант художественной системы модернизма, а всевозможные реализации его в творчестве каждого модерниста являются
его вариантами. Их особенность в том, что все они глубоко оригинальны, что и формирует
соответствующие модели дискурса. Рассматривая их на структурном уровне, мы назвали их индивидуальным языком автора как оппозицию общепринятому языку, присушего модели объективного изображения [Черницкая, 1995].

*Литература
Черницкая Л. А.* Автореферат дисс. д-ра наук. СПб., 1995. С. 13—15.
*Черницкая Л. А.* Поэтика модернизма как метатекст и ее истоки. СПб., 2010. С. 284.

**L. A. Chernitskaia**

**Models of discourse as invariants of an artistic system**

The report treats a model of discourse as a whole which consists of characteristic features
of an artistic text form considering it from the point of view of its different levels: imagery, semantic, structural, and so on. Models of discourse are analysed in the literature of modernism
and poetics of a number of authors prior to it.

**В. П. Чистякова, асп.,**

**Ивановский государственный университет (Россия)**

**Комментированный перевод «Евгения Онегина» В. Набокова как жанровая и структурная модель романа В. Набокова «Бледное пламя»**

Англоязычный роман В. Набокова «Бледное пламя» («PaleFire», 1962) обязан своим возникновением литературно-критической, переводческой и преподавательской деятельности писателя. Замысел романа возник у Набокова в процессе четырнадцатилетней (с 1950 по 1964 г.) работы над комментированным переводом пушкинского «Евгения Онегина». Опубликованный двумя годами раннее «Евгения Онегина», в 1962 году, роман «Бледное пламя» представляет собой иронически переосмысленный опыт Набокова в качестве литературоведа, комментатора и переводчика. В жанровом и структурном отношении набоковский «Комментарий», на наш взгляд, послужил моделью для «Бледного пламени», который, скорее, представляет собой синтез художественного слова с литературоведческим анализом, нежели собственно художественное произведение. Влияние «Комментария» легко угадывается и на сугубо металитературном идейно-тематическом уровне романа, центральными темами которого выступают проблемы читательской рецепции, интерпретации художественного текста, а также его культурно-языкового перевода, «ретрансляции» [П. Мейер, 2007, с. 162] c одного языка — на другой и из одной культуры — в другую.

Центральный герой романа, полубезумный литературовед по имени Чарльз Кинбот берет на себя задачу составления построчного комментария к поэме известного вымышленного (как и все художники у Набокова) американского поэта Джона Шейда. Таким образом, структурно роман состоит из написанной Шейдом неоконченной поэмы в 999 строк, а также принадлежащих перу Кинбота предисловия, комментария и указателя к ней. В процессе чтения кинботового комментария мы, однако, обнаруживаем его читательскую некомпетентность, а также неумение вовремя и к месту воспользоваться своими весьма скромными филологическими познаниями. Так, Кинбот оказывается совершенно неспособен воспринять и оценить хитросплетение тематических узоров в поэме Шейда: взаимосвязь и взаимное перетекание друг в друга тем красоты, природы, любви и поисков потусторонности. Эгоистичность, черствость и духовная слепота Кинбота, неспособного выйти за пределы собственного эго, глухого к красоте и гармонии окружающего мира, во многом определяют его несостоятельность как читателя и литературоведа. Лишенный «страстности художника и терпения ученого» [Набоков 2011, с. 38], равнодушный к красоте природы и любви Кинбот оказывается, согласно набоковской эстетике, неспособен воспринять и красоту художественного произведения. Именно поэтому Кинбот попадает в ряд «плохих» читателей, а все тематическое богатство поэмы Шейда в его комментарии намеренно снижается, травестируется: любовь между мужчиной и женщиной вырождается в скабрезный гомосексуализм, красота природы подменяется ложноромантической экзотикой, а шейдовы поиски потусторонности пародируются кинботовой боязнью призрака своей умершей матери.

В довершении всего Кинбот оказывается бездарным переводчиком, что явствует из предпринятого им «парафрастического» [Набоков, 2011], иначе говоря, метафорического перевода Шекспира и Поупа. К примеру, кинботов «парафрастический» перевод отрывка из пьесы Шекспира «Тимон Афинский» представляет собой весьма жалкую пародию на столь высоко ценимый Набоковым «буквальный» перевод, образчиком которого и явился его «Евгений Онегин».

*Литература*

*Мейер П.* Найдите, что спрятал матрос: «Бледный огонь» Владимира Набокова / Пер. с англ. М. Э. Маликовой. М., 2007.

*Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. С. Антонова, И. Бернштейн, Г. Дашевского и др., СПб., 2011.

**V. P. Chistyakova**

**V. Nabokov’s Annotated Translation of A. Pushkin’s «Eugene Onegin» as a genre and structural model for his novel «Pale Fire»**

The core idea of the theses consists in our viewing V. Nabokov’s Annotated Translation of «Eugene Onegin» as a genre and structural model for his English-language novel «Pale Fire». The main themes actualized in the text also prove to be prompted by Nabokov’s literary experience as a commentator, a critic and a translator gained in the course of his working on «Eugene Onegin». Thus being a highly metafictional novel «Pale Fire» concerns itself with such purely metafictional themes as the readerresponse problem, the problem of textual interpretation coming together with the problem of translation.

**Э. В. Шабунина, ст. преп.,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Образ героя-чудака в английской юмористической литературе**

Английская юмористическая литература, вероятно, как никакая другая, изобилует образами героев-чудаков, неприспособленных к жизни, то и дело попадающих в смешные ситуации, но именно в силу своей чудаковатости неизменно привлекающих симпатии читателей.

Галерею героев-чудаков открывает образ пастора Абраама Адамса из романа Филдинга «Приключения Джозефа Эндрюса» (1742). Пастор Адамс задуман как английский Дон Кихот, хотя сражаться ему на страницах романа приходится не с ветряными мельницами, а с вопиющими несправедливостями социальной жизни родной Англии. Чреду персонажей-эксцентриков продолжают герои романов Стерна, Смоллета, Голдсмита. При этом в подавляющем большинстве случаев чудачества героев как раз и предстают, в изображении авторов, как залог их подлинной человечности.

В настоящем докладе предпринимается попытка проследить, как преломляется традиция изображения героя-чудака в творчестве трех английских писателей-юмористов: Чарльза Диккенса (как автора «Посмертных записок Пиквикского клуба»), Джерома Клапки Джерома и Пелэма Грэнвилла Вудхауза. Основанием для сопоставления стала отмечаемая критиками близость творческих манер писателей.

Диккенс описывает в своем раннем романе похождения добродушного и благородного чудака мистера Пиквика, образ которого, как и образ филдинговского пастора Адамса, откровенно перекликается с образом Дон Кихота. За смешной внешностью мистера Пиквика скрывается истинная человечность, проявляющаяся каждый раз, когда этого требуют обстоятельства. Роль Санчо Пансы в романе исполняет слуга и друг мистера Пиквика Сэм Уэллер. У Сэма трезвый ум человека из народа: он находчив, ловок, изобретателен и не раз выручает пиквикистов из трудных и запутанных ситуаций.

Комическая повесть «Трое в лодке, не считая собаки» ярче всего представляет неистощимое мастерство Джерома К. Джерома в создании бесчисленных комических ситуаций, изображении героев-чудаков, любящих давать бесполезные советы, людей, проявляющих детскую беспомощность при столкновении с реальной жизнью. Все они — классические персонажи юмористического путешествия, восходящего к Смоллету и Диккенсу, в американской литературе — к Марку Твену.

К своему «доброму чудаку» — простодушному, неунывающему, подчас лукавому, но в серьезных испытаниях неизменно рыцарственному Берти Вустеру, а равно к его слуге — доморощенному философу и наставнику Дживсу П. Г. Вудхауз явно испытывает симпатию: его юмор здесь мягкий и светлый. Эта знаменитая пара — Дживс и Вустер — вызывает ассоциации с мистером Пиквиком и его незаменимым Сэмом, а если отступить еще на два века — с Дон Кихотом и Санчо Пансой.

Аналогия в образах героев Диккенса, Джерома К. Джерома и П. Г. Вудхауза в том, что они представлены при помощи широкой гаммы оттенков: от мягкого юмора до тонкой иронии и, зачастую, гротеска. Они наивны, смешны и, порой, нелепы, но каждый из них по-своему привлекателен, всем им свойственно, с одной стороны, неприятие отталкивающих сторон действительности, а с другой — непоколебимая вера в добропорядочность и великодушие.

Светлый образ героя-чудака, порой сугубо комичный, а, зачастую, скрывающий за этой комичностью серьезное, иногда и трагическое содержание, неизменно несет в мир добро и призывает задуматься над непреходящими ценностями; этот образ будет всегда востребован писателями разных времен и народов.

**E. V. Shabunina**

**An eccentric hero in the English humorous literature**

The present report is an attempt to investigate the tradition of depicting eccentric heroes in the works of three English writers — Dickens (as the author of «The Pickwick Papers»), Jerome K. Jerome and P. G. Wodehouse. These authors’ manner of describing major characters has a certain likeness: their irony can vary in its degree of intensity from gentle humour to grotesquely comic oddity. Their principal characters are naпve and funny, yet amiable and charming personalities which rank among the most vivid comic creations in English literature.

**Т. В. Якушкина, д-р филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств**

**(Россия)**

**Петраркизм как стиль поведения: любовные письма**

Если под модой понимать периодическую смену образцов и господство стандартизированного вкуса, то итальянский петраркизм XVI в., пожалуй, одно из наиболее ранних и ярких проявлений моды в литературе. Его характерной особенностью явилось то, что понятие моды проявилось здесь во всей полноте, затронув предметный мир, систему ценностей и особенности поведения. Наиболее очевидными проявлениями новой поведенческой моды, связанной с петраркизмом, стали: живописные портреты с книгой стихов Петрарки и символикой «Книги песен», особые «правила» любовной переписки, обязательное владение навыками стихотворчества, выстраивание любовных отношений по определенной схеме. Любовная переписка как частный пример поведенческой моды и является предметом осмысления в докладе. В качестве ее наиболее яркого образца можно рассматривать переписку Пьетро Бембо с Марией Саворньян (1500—1501)

Жанр литературной переписки, до того имевший свой образец — Цицерона, язык — латинский и высокую, преимущественно этическую и эстетическую, проблематику, Бембо приспосабливает к новым жизненным обстоятельствам и социальным условиям. Новую реальность, эпистолярную, Бембо создает средствами языка «Книги песен» Петрарки. Язык диктует темы писем. Искренность чувства не мешает Бембо сознательно выстраивать свою переписку по выбранному образцу, превращая конкретную ситуацию собственной жизни в подобие лирической ситуации «Книги песен».Отношения между корреспондентами описываются в рамках традиционной куртуазной модели (жестокая дама, возвышающаяся над верно служащим ей влюбленным поэтом), определяясь не столько реальным социальным статусом Бембо и Саворньян, сколько литературной традицией. Несмотря на то, что Бембо и его возлюбленную связывают далеко не платонические отношения и его любовь никак нельзя назвать безответной, Бембо описывает ее в системе традиционных образов и мотивов любви безответной.Присутствие игрового начала в письмах Бембо к Саворньян не отменяет искренности чувств корреспондентов**.**

Лучше понять закономерности функционирования этой модели жизненного поведения можно на примере прозаических жанров XVI в., в которых разрабатывается мотив любовных писем. Неотъемлемой частью любовного этикета эпохи является сочинительство, это норма поведения благородных (или желающих таковыми казаться) людей, которые хотят окружить свою жизнь удовольствием. Их общность скрепляется не только правилами поведения, но и языком Петрарки. Поэтому первым условием приобщения человека к стилю жизни, где доминируют категории благородства и наслаждения, становится овладение его языком.

Сочинительство не требует искусства или таланта, сочинительство требует навыка — умения из готовых фраз-клише составлять новые образцы. Личность автора письма должна проявиться не в оригинальности чувства или мысли, а в способности по-новому комбинировать традиционные формулы. Читатели ждут от авторов писем не признаний, вызванных индивидуальностью переживания, а хорошо сделанных произведений. Они жаждут приобщиться не к миру индивидуального, а к некой общей реальности, которая моделируется при помощи готовых формул.

**T. V. Yakushkina**

**Petrarchism as a Style of Behavior: Gallant Letters**

The paper deals with the gallant letters of the Italian petrarchism of XVI century which can be characterized as one of the earliest and most typical manifestations of fashion in literature. The model was developed in the letters of Pietro Bembo to Maria Savorgnan while the ways it functioned can be discovered in the prose writings of the century. Mastering the language of Petrarch was the first requirement for being socialized as a noble-minded person.