

СЕКЦИЯ «ЖУРНАЛИСТИКА»

«ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Взаимодействие жанров в поэзии Мэрилин Чин

Балдицына Ксения Павловна

преподаватель

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,

факультет журналистики, Москва, Россия

E-mail: xeniabalditsyna@mail.ru

В литературоведении давно утвердилось мнение об «атрофии» жанров в поэзии Нового времени. Современные поэты тяготеют к спонтанному излиянию впечатлений, чувств и размышлений, к свободному стиху, лишённому рифмы и готовых метрических форм. Категорию жанра в XX веке считают «устаревшей» и «старомодной», однако вдумчивые исследователи обращают внимание на признаки жанровой эволюции в литературе последних десятилетий, особенно заметной «в сфере межнационального взаимодействия жанров». Свидетельством такой эволюции стало творчество Мэрилин Чин, признанного ныне лидера китайско-американской поэзии.

Анализ трёх её стихотворных сборников выявил следующие тенденции:

- от книги к книге нарастает количество жанровых определений в названиях и подзаголовках стихов. В первом сборнике «Карликовый бамбук» (*Dwarf Bamboo*, 1987) их всего пять или шесть, во втором – «Феникс улетел, терраса опустела» (*The Phoenix Gone, the Terrace Empty*, 1994) – чуть ли не вдвое больше, а в третьем – «Рапсодия в жёлтом» (*Rhapsody in Plain Yellow*, 2002) – их уже больше двух десятков.

- заметно стремление М. Чин разнообразить жанровый репертуар своей лирики за счёт обращения к формам прозы и других искусств, прежде всего музыки: помимо традиционных *песен, од, утренних серенад, элегий и блюзов* появляются жанры *эссе, письма и правдивой истории, а также фотография, портрет, ария, дуэт, сюита, интерлюдия, сонатина, струнная секвенция и рапсодия*.

Китайские корни поэзии Мэрилин Чин гораздо глубже, чем это представляют себе критики, их влияние нарастает от сборника к сборнику. «Рапсодия в жёлтом» почти целиком основана на китайских формах, образах и поэтике. Особенно важную роль играют традиционные *шю* (так китайцы называли в древности песни, а потом они приобрели строго регламентированную форму чередования пятисложных или семисложных строк с определённым мелодическим рисунком) или народные песни *юэфу* (стихи разнообразной тематики с пятисложной строфой). Нередко произведения Чин представляют собой попытку дать английскую «одежду» различным китайским жанрам, которые порою спрятаны под европейскими именами. Правда, большая часть таких имитаций Мэрилин Чин выдержана как пародийная игра, характерная для поэтики постмодернизма, игра, которая совсем не исключает серьёзности смысла.

Так «Оды» М. Чин скорее восходят к китайским прославлениям *фу*, чем к одам Пиндара или Горация, с которыми она также хорошо знакома. Например, «Ода гневу» никак не связана с европейской классикой жанра, но вполне укладывается в традицию китайских прославлений, хотя тронута духом комизма и скепсиса. В ней развёрнута одна из самых главных тем творчества – тема национальной идентичности – через традиционные китайские символы: начинается с образа луны, а в заключительной строфе упомянуты знаменитые герои китайского мифа. Её «Китайские катрены» принадлежат к жанру «оборванных строк» (*цзюэцзюй*).

Довольно часто М. Чин обращается и к опыту японской лирики, прежде всего Басё, используя традиции *хокку* и *рэнга*. Но и тут Чин нередко озорничает в духе

постмодерна. У неё есть стихотворение «Рэгги рэнга», подчёркнуто соединяющее несоединимые жанры, где мало что осталось и от латиноамериканского *рэggi*, и от японского *рэнга*.

Стратегию общения Чин с китайской традицией можно определить как **движение вспясть**: произведения, вошедшие в сборник «Карликовый бамбук», представляют собой отклик на поэзию XX века, прежде всего Ай Цина, которого переводила М. Чин; в стихах следующих сборников чаще встречаются формы классической китайской поэзии, перепевы древних народных песен, стихов Ли Бо, Ду Фу, Ван Вэя...

В стихах Чин чрезвычайно редко встретишь рифму. Если же она использует этот неприменный атрибут китайской классической поэзии, это выглядит насмешкой.

Обращение к европейским и американским поэтическим жанрам на самом деле обманчиво и столь же пародийно и разрушительно в духе постмодернизма. Можно привести несколько характерных примеров. В сборнике «Рапсодия в жёлтом» три стихотворения называются «Блюз на жёлтом». Первое, открывающее сборник, довольно точно имитирует трёхстрочную строфику афро-американского блюза, где первая строка повторяется дважды, сохраняет и особую его тональность – выражение печали, приправленной смехом на грани плача. Однако образность и символика стихотворения Чин совершенно не соответствуют традициям блюза, обычно тяготеющего к несложным сюжетам, однозначным героям и безыскусным символам. Повествования у неё нет, каждая строфа – это набор восклицаний, нанизанных на лейтмотив желтизны; это – цвет кожи, знак расы, китайца, вообще азиата. Образы первого «Блюза на жёлтом» чрезвычайно причудливы и мозаичны, гротескны и контрастны, они связаны лишь внутренними ассоциациями. Его интертекстуальность избыточна с точки зрения блюзового стандарта, включает в себя аллюзии и цитаты из английских детских песенок и калифорнийских железнодорожных баллад, отголоски буддистских молитв и библейских речений, тихоокеанских мифов и классической китайской поэзии. Что касается «Блюзов на жёлтом» № 2 и № 3, то в них вообще нет и следов американского блюза, зато явно ощутимы китайские корни. Свой цикл из трёх стихотворений «Эмили: ария для моей матери» она сопровождает подзаголовком «Раздробленные сонеты». Они действительно раздроблены, потому что в них совершенно не ощутима строгая форма сонета, они напечатаны лесенкой, как стихи Маяковского, так что нелегко даже подсчитать количество строк – их или 10 или 11. Они нарочито затемнены, в них нет строгости мысли, а господствует стихия хаоса и каламбура.

Нельзя сказать, что вся поэзия Мэрилин Чин выдержана в духе разрушения. У неё много серьёзных лирических и публицистических стихотворений. Однако и в них проявляется характерное для нашего века стремление громить формы и границы, раздвигать горизонты, в том числе и жанрового мышления. Например, цикл, посвящённый её подруге Диане Той, завершается стихотворением «Альба». Известно, что так назывался один из жанров старо-провансальской куртуазной лирики, где это слово означает «рассвет»; в нём описано утреннее расставание влюблённых. Мэрилин Чин в качестве его образной основы берёт изначальное латинское значение слова “*alba*” – белая (одежда) – и начинает стихотворение с мотива белизны и образа луны, традиционного для китайских классических стихов о разлуке, чтобы потом вернуться к обозначенной теме расставания. Её «Альба» – погребальный плач по ушедшей из жизни подруге. Вообще, жанр плача или элегии занимает важное место в поэзии Чин: она оплакала в стихах смерть своих друзей и близких, любимого мужа, ценимых поэтов и погибших на площади Тяньаньмэнь, но это уже тема другой работы.

Подводя итог настоящему исследованию, можно сказать, что жанр в поэзии М. Чин служит своего рода знаком принадлежности прежде всего к традиции китайской классики, к которой, по сути, она никогда не относилась, ибо языком её всегда был английский, а не китайский с его иероглифической системой письма и особым мышлением. Однако для неё как поэта и публициста было важно сохранить и

подчеркнуть свою китайскую «половинку», свою двойную, «дефисную», как она выражалась, личность. Вместе с тем в её творчестве не столь заметно влияние европейской или американской поэзии, хотя присутствуют переключки с такими авторами, как Эмили Дикинсон или Эдгар По, Э.Э. Камингс или Т.С. Элиот. Именно китайское начало доминирует в её поэзии и определяет её жанровый и образный строй. Её творчество в целом – это попытка по-английски сказать нечто глубоко китайское.

Научный руководитель: Засурский Ясен Николаевич, д. ф. н., профессор, президент факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Литература

1. Chin M. Dwarf Bamboo. – N. Y., 1987.
2. Chin M. The Phoenix Gone, The Terrace Empty. – Minneapolis, 1994.
3. Chin M. Rhapsody in Plain Yellow. – N. Y., 2002.

Х. Гренвилл-Баркер о значении трагедии «Гамлет» в драматургии У. Шекспира

Дакина Юлия Михайловна

студентка

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,

факультет журналистики, Москва, Россия

E-mail: julia@dakina.ru

«Предисловия к Шекспиру» Харли Гренвилла-Баркера (1877–1946), английского актера, драматурга, режиссера и исследователя, после нескольких упоминаний в работах А.А. Аникста 1960–1970-х гг. только начинают осваиваться отечественной наукой (монография А.Г. Образцовой «Харли Гренвилл-Баркер – Человек Театра», 2006 г.). Между тем идеи Баркера, его глубокие, точные наблюдения не утратили своей актуальности и, без сомнения, заслуживают внимательного изучения.

Для Баркера трагедия «Гамлет» – центральное произведение в творчестве английского драматурга, и определяющее значение здесь имеет не хронология: исследователь обнаруживает, что Шекспир, начиная с «Гамлета», разрабатывает новый тип елизаветинской драмы, в которой динамика характера протагониста подчиняет развитие сюжета, и что сам принц датский является первым характером новой формации. Впрочем, появление такого героя было тщательно подготовлено всем предыдущим развитием Шекспира-драматурга.

Шекспир, по мнению Баркера, имея в распоряжении лучшие достижения предшественников и современников («героический белый стих», эвфуистический стиль), в «Генрихе V» достигает совершенства в использовании этих «чужих» инструментов. Однако успешная пьеса, будучи «пьесой действия», заводит автора в творческий тупик. Елизаветинский театр был лишен реалистических декораций и сложных технических приспособлений; Шекспир «понял, – считает Баркер, – что для представления внешнего блеска великих событий его театр подходит не лучше, чем кукольное шоу; и что, хотя искусство драмы призвано изображать действующего человека, успешный человек действия не обязательно становится самым интересным из героев. Потому что за действием, будь пьеса фарсом или трагедией, должна присутствовать некая духовно значительная идея, иначе действие останется безжизненным. И этого как раз не достает в "Генрихе V"» («От Генриха V к Гамлету», 1925). Но кризис был преодолен.

Баркер указывает на двойственную природу шекспировского дара: Шекспир, чье существование зависело от величины театральных сборов, старался угождать вкусам

публики, однако его «демонический гений» (другая сторона творческой индивидуальности) параллельно действовал, преследуя собственные цели. Для этого «второго» Шекспира идея значит больше оболочки, характер – больше внешней интриги. Демонический гений ведет Шекспира по пути развития сценического характера, жизнеподобие которого возрастает от произведения к произведению. Путь от марионетки (Ричард III еще во многом схематичен) к человеку и есть путь преодоления кризиса, который приводит Шекспира (через Брута) к Гамлету. Гамлет стал «триумфом драматического характера над драматическим действием».

Однако, как считает Баркер, Шекспиру все же не удалось окончательно «драматизировать» характер Гамлета: он не сумел преодолеть (или полностью подчинить своим нуждам) сюжетные ходы «Пра-Гамлета», взятого за основу. Баркер перечисляет наиболее явные следы влияния заимствованной истории, вступающей в противоречие с замыслом самого Шекспира. В трагедии при углубленном изучении обнаруживается слишком много неясностей, и не все они совпадают с принципиально неразрешимыми противоречиями, терзающими принца. Характер Гамлета избыточен и не уравновешен характерами других персонажей – вот главная ошибка Шекспира, считает Баркер. Однако в последующих трагедиях он учел допущенные просчеты.

Знакомясь с этим прочтением «Гамлета», мы не можем не заметить, насколько для Баркера важен драматический характер. Однако, на наш взгляд, ошибочно было бы отнести работы исследователя к популярному в первые десятилетия XX века направлению, называемому в англоязычной литературе «критикой характеров» (*character criticism*). Его представители (Э.С. Брэдли, Э. Столл и др.) видели в объяснении характеров ключ к произведениям драматурга. Так, Брэдли в своих эссе охотно погружается в размышления о мотивах действий тех или иных персонажей, упуская из вида драматическую необходимость тех или иных событий. В этом он является последователем критики XIX столетия. Иначе у Баркера: он человек театра, и его суждения о психологии персонажей (которую он восстанавливает, опираясь исключительно на текст пьесы) органично включены в анализ целого произведения. В заключительной части предисловия к «Гамлету» он отмечает, что для драмы требуются характер и действие в соединении. В каком именно соединении? Характер должен *раскрываться* в действии. Баркер был убежден в необходимости нового подхода в изучении Шекспира – в изучении его как *театрального* драматурга, каковыми были елизаветинские драматурги. Собственные работы исследователя представляют собой лучшие образцы избранного подхода. Гренвилл-Баркер остается одним из наиболее влиятельных представителей данного направления (наряду с У. Поэлом, Э.К. Чемберсом, Дж. Довером Уилсоном, П. Бруком).

Научный руководитель: Микеладзе Наталья Эдуардовна, д.ф.н., кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Литература

1. Bradley A. C. Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. – London, 1905.
2. Granville-Barker H. From Henry V to Hamlet // Granville-Barker H. More Prefaces to Shakespeare. (Ed. by Edward M. Moore). – Princeton, 1974.
3. Granville-Barker H. Hamlet / Granville-Barker H. Prefaces to Shakespeare, in 2 vol. – London, 1972.
4. Taylor M. Shakespeare Criticism on the Twentieth Century. – N.Y., 2001.
5. Образцова А. Г. Харли Гренвилл-Баркер – Человек Театра. – С.-Пб., 2006.

Почему американская молодёжь 60–70 годов XX века увлекалась романом Г. Гессе «Степной волк»? (по статье К. Воннегута *Why they read Hesse?*)

Иванова Мария Константиновна

студентка

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,

факультет журналистики, Москва, Россия

E-mail: mavarinova@yandex.ru

Курт Воннегут – видная фигура в американской литературе XX века. Как и многие другие писатели, он имел богатый опыт работы в журналистике и публицистике; однако с этой стороны он куда менее известен. Первая книга эссе Воннегута была составлена его другом Джеромом Клинковитцем. Автор только написал вступление и удивился, как составителю удалось найти такое количество статей, большую часть из которых Воннегут считал безвозвратно потерянными, так как сам не запомнил, на какие темы и в каких изданиях печатался. Как бы то ни было, в 1976 году вышел сборник его эссе под названием *Wampeters, Foma and Granfallons. Opinions*.

Спектр тем, которые Воннегут так или иначе затрагивал в своих выступлениях довольно широк. Волновали его и всемирная гонка вооружений, и загрязнение окружающей среды, и бездарность современных писателей, и разобщённость американцев и населения всего земного шара в целом. Однако с наибольшим вниманием Воннегут относился к проблемам современной американской молодёжи. Так сложилось, что писателя долгое время считали и до сих пор считают своего рода рупором молодых американцев. Вероятно, это объясняется тем, что Воннегут в большей степени популярен среди юношей и девушек, нежели среди их мам и пап. Тем не менее, сам он всячески отрекался от этого звания, объясняя это тем, что нет никаких оснований для того, чтобы возлагать на него такую ответственность. Он не ставил себя в один ряд с молодёжью, не претендовал на то, чтобы стать её идейным лидером. Воннегут скорее обращался к молодым людям с позиции отстранённого созерцателя, которому лучше видны пороки общества. Для него молодёжь воплощала будущее планеты. А прогнозы Воннегута в отношении будущего были довольно пессимистичны, потому что молодое поколение само отказывалось верить в то, что его в дальнейшем ждёт что-то хорошее. Взгляды Воннегута на эту проблему наиболее полно отразились в статье *Why they read Hesse?*, которая была опубликована в 1970 году в журнале *Horizon*. Роман Германа Гессе "Степной волк" в конце шестидесятых годов был крайне популярен среди молодёжи США, несмотря на то, что главный его герой относился к старшей возрастной категории. Воннегут открывает, что сомнения и страдания Галлера близки юным американцам: "Объяснить, почему молодые американцы читают Гессе, можно просто: он понятен и хорошо переведён. Его книги пропитаны романтикой и надеждой на лучшее, чего молодёжь сейчас не может найти в других книгах. Это самое радужное объяснение. Но есть и другое, более мрачное. О том, что оно существует, говорит следующее: для американской молодёжи главная книга Гессе – "Степной волк", самый его безнадёжный и пессимистичный роман".

Курт Воннегут считает, что роман "Степной волк" и его главный герой близки юношам и девушкам прежде всего по духу: "Магией обладает само название. Я вижу одинокого первокурсника, который приехал из провинции учиться в крупном университете. Вижу, как он впервые бродит по большому книжному магазину. Выходит он оттуда с бумажным пакетом, а в нём – первая серьёзная книга, которую этот первокурсник сам себе купил. Как вы думаете, что это будет за книга? "Степной волк"! У этого парня модная одежда и мало денег. Он в депрессии и с большим подозрением относится к женщинам. Когда он читает "Степного волка", в своей мрачной общежитской каморке, вдалеке от дома и мамы, он видит на страницах книги человека средних лет в такой же мрачной каморке далеко от дома и мамы". Схожесть между

взрослым Галлером и юным студентом очевидна. И заключается она по большей части не в формальных признаках вроде одежды, образа жизни и отношения к противоположному полу, а в том, что и вымышленный герой, и типичный студент испытывают тотальное одиночество и пессимизм. Один из конфликтов "Степного волка" заключается в том, что не мир отторгает главного героя, а сам герой считает себя чуждым современности. "Одинокий", "отрешённый", "чужой" – такие характеристики даёт Гессе своему герою. Галлер не ищет знакомств и авторитета, он ищет гармонии с самим собой. Но ведь для молодого человека долгое время привычной и гармоничной средой является дом, семья и друзья – детство. Как в Гарри Галлере сталкиваются начала степного волка и человека, так же в молодых людях сталкиваются начала ребёнка и взрослого. И тот, и другие находятся в пограничном состоянии, в остром состоянии дисгармонии, в конфликте с собой. Своеобразной защитой в таком положении служат пессимизм и агрессия.

Кроме того, тот студент-первокурсник, которого Воннегут роднит с Галлером, испытывает острую жажду свободы и независимости. Для подростков характерно желание отдалиться от родителей и начать самостоятельную жизнь. Однако когда они лицом к лицу сталкиваются со свободой, на смену восторгу и радости скоро приходит разочарование и страх. То же самое происходит и с героем романа "Степной волк": "Но среди достигнутой свободы Гарри вдруг ощутил, что его свобода – это смерть, что он в одиночестве, что мир каким-то зловещим образом оставил его в покое, что ему, Гарри, больше дела нет до людей и даже до самого себя, что он медленно задыхается во всё более разреженном воздухе одиночества и изоляции. Оказалось, что быть одному и быть независимым – это уже не его желание, не его цель, а его жребий, его участь, что волшебное желание задумано и отмене не подлежит, что он ничего уже не поправит, как бы ни простирали руки в тоске, как бы ни выражал свою добрую волю и готовность к общению и единению: теперь его оставили одного". То поколение молодёжи, которое своим евангелием назвало роман "Степной волк", Воннегут считал первым поколением американцев, живущим без надежды на будущее. У них не было уверенности в завтрашнем дне, им казалось, что привычный мир рушится, и они вот-вот окажутся на его руинах. По сути то же самое чувствует и герой романа Гессе. Можно сказать, что будущего для него нет, поэтому найти гармонию, в которой он так нуждается, ему не суждено.

Научный руководитель: Балдицын Павел Вячеславович, д. ф. н., доцент кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Литература

1. Березина А.Г. Герман Гессе. – Л., 1976.
2. Гессе Г. Степной волк. – М., 2001.
3. Vonnegut K. Wampeters, Foma and Granfallons. Opinions. – N. Y., 2006.

Особенности физиологического очерка на примере ведущих французских публицистов (Альтарош, Сулье, Жанен, Юар, Бальзак) (краткий обзор)

Коваленко Оксана Александровна

студентка

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
факультет журналистики, Москва, Россия*

E-mail: tovarish-oksana.yandex.ru

На протяжении 30-40-х годов почти все известные литераторы, публицисты, журналисты писали очерки, но в отличие от газетного памфлетного публицистического очерка, книжный очерк был нравоописательным. Ведущую роль в его развитии играет реалистическое социально обличительное направление, которое возникает в результате обостренного непонимания буржуазии и народа. Очерки 1830-1835-х годов отражают противоречия французской демократии и буржуазии, их борьбу за сферы влияния в литературе и публицистике.

Парижские издательства многотомными тиражами выпускают очерковые альманахи: «Революционный Париж», «Новый Париж», «Париж, или книга ста одного». Последняя книга была наиболее консервативной. Книгопродавец Ладвок привлекал множество журналистов, публицистов, писателей, литераторов, не особенно заботясь, каких они убеждений и взглядов. Поэтому вскоре это издание стало настоящей ареной для дискуссий и споров. Лаборд, Сальванди, Жанен, Панье и другие – известные политики и писатели – отстаивали диктатуру финансовой демократии, осуждают участников восстаний и забастовок, парижский буржуа выступает у них единственным прогрессивным общества представителем. «Новая картина Парижа» Бешэ также претендовала на верное отражение нравов, но являлась в намного большей степени прогрессивной. Альтарош, Денуайе, Пиа, Алуа, Масон, Сулье и др. – они не скрывают ничего, изображая Париж без лака и краски, придавая своим очеркам политически острую направленность. Мишенью их являются министры, правительство, буржуа, описывают жизнь бедноты и расправу над рабочими во время забастовок.

После 1830-1834-х, после 1835 года, когда были приняты «сентябрьские законы» и после последней книжки «Новой картины Парижа» до 1840 года во Франции не появилось ни одного значительного издания. Однако в первой половине нового десятилетия реалистический очерк обретает второе дыхание.

Ужесточение цензуры, идейные колебания приводят к изменению тематики – от политико-сатирических очерков 30-х годов газеты в 40-х приходят к бытовым реалистическим. Такие очерки, описывающие общество, все социальные слои и профессии с экономической, политической и бытовой точек зрения, и претендовавшие на объективный, беспристрастный анализ явлений, получили название «физиологий».

Конечно, предшественники были (это радикальные и республиканские издания («La Caricature», «Le Charivari»), выступавшие против Июльской монархии, они печатали нравоописательные карикатуры Гаварни, Монье, Домье, очерки разных авторов), но только к 1840-м годам формируется отдельный своеобразный жанр реалистического очерка. Он отделяется от газеты и выходит самостоятельными книжками, крупнейшей из которых была «Les Français peints par moi-mêmes» («Французы в их собственном изображении»).

«Программа физиологии в сущности суммирована Бальзаком в предисловии к «Человеческой комедии»: «Не создает ли общество из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в мире?.. Если Бюффон создал изумительное произведение, попытавшись представить в одной книге весь животный мир, то почему бы не создать подобного же произведения о человеческом обществе».

Название «физиологический» отсылает читателя к биологическим понятиям, с помощью которых писатели стремились объяснить законы человеческого общества, классифицировать человеческие типы. Поэтому героями таких очерков становятся собственники, банкиры, рабочие, адвокаты, солдаты, крестьяне, священники, буржуа, музыканты, сапожники, врачи и множество других. Их губит пристрастие к деньгам, деньги – зло – пишут в своих очерках Луи Юар, Альбер Клер, Альтарош. Искусство,

литература, пресса подчиняются власти денег, даже брак по расчету становится обычным явлением. Особое внимание уделяется описанию настоящего Парижа: лавочки, извозчики, почтальоны, привратники – так же являются героями физиологий.

Однако единства понимания своей главной задачи и здесь не наблюдалось. Каждый писатель понимал ее по-разному: Жанен – поверхностный бытописатель, Юар – бытописатель юморист, Бальзак – реалист и социальный сатирик. Таким образом, очерки были пестрыми и неоднородными. Так, наряду с «чисто» бытовыми очерками присутствовали и очерки с политической сатирой (Юар «Физиология фланера»).

Они не создают индивидуальностей, но представляют обобщенные, наиболее часто встречающиеся признаки человека данной профессии или социального слоя. Пытались найти объяснение человеческим отношениям, поэтому пристально вглядывались в окружающую среду, тщательно выписывали характеристики героев. Еще одна особенность состоит в том, что «физиологи 40-х обогатили французскую литературу массой этнографических и фольклорных материалов. В них можно найти самые разнообразные и порой необычайные интересные описания французских обычаев и обрядов, записи сельских и фабричных песен. В языке физиологического очерка широко использованы профессиональные жаргоны и провинциальные диалекты».

В последние годы Июльской монархии, в преддверии революционных выступлений очерк постепенно уходит с исторической литературной сцены. Последним физиологическим сборником стал «Бес в Париже», после 1848 года ничего значительного уже не было.

Научный руководитель: профессор Балдицын Павел Вячеславович

Литература:

1. История французской литературы в 2 томах. – М., 1956.
2. Вюрмсер А. Бесчеловечная комедия. – М., 1967.
3. Аникеев В.Е. История французской прессы (1830 – 1945). Учебное пособие. – М., 1999.

Федерико Гарсия Лорка и его журнал El Gallo

Култыгин Владимир Дмитриевич

студент

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,

факультет журналистики, Москва, Россия

E-mail: Thomas-the-Rhymer@yandex.ru

Творчество Федерико Гарсии Лорки гармонично вписывается в авангардный ландшафт испанской литературы начала двадцатого века. Обладая редким талантом и четкой гражданской позицией, он соединил в своём творчестве прошедшее, настоящее и будущее, в то время как большинство современных ему литературных групп и движений, таких как *ультраизм*, *креационизм*, *футуризм* и так далее, были нацелены главным образом на слом прошлого. Сам же Гарсия Лорка не причислял себя ни к одному из литературных движений.

Его кредо заключалось в максимальном соединении с народом. В интервью одной из мадридских газет он сказал: «В настоящий поворотный для мира момент художник должен плакать и смеяться вместе со своим народом...». В тяжёлое для Испании время он один из немногих, пожалуй, сумел удержаться от вступления в какую

бы то ни было партию — будь то революционную или умеренную.

Однако он считал себя ярим революционером, потому что, по словам Лорки, «нет настоящих поэтов, которые не являлись бы революционерами». Не политиком, но — революционером. Вероятно, именно это революционное «неистовство» повлияло на решение устроить настоящий скандал в культурной жизни страны.

Единственный издательский проект Ф. Гарсии Лорки — журнал *El Gallo* (1928). Было опубликовано всего два номера. Несмотря на то, что жители его родной Гранады сразу раскупили все экземпляры этих выпусков (причём платили за них двойную цену!), издание пришлось закрыть. Сам Лорка отошёл от антиартистических свержавангардных взглядов, выразителем которых являлись *El Gallo* («Петух») и его «оппонент», издававшийся псевдоподпольно тем же Лоркой — *El Pavo* («Индюк»). Марселль Оклер даёт, пожалуй, наилучшую оценку издательскому проекту поэта упоминанием о том, что после его закрытия «Гранада снова погрузилась в спячку».

Определение «спячка» даётся исследователями в противопоставление самой идее журнала, заложенной в названии. Петух поёт на рассвете, пробуждая людей и возвещая им о приходе нового дня. Оклер сравнивает последовательность «ночь — песнь петуха — день» с последовательностью «период глупости — луч знания — период интеллектуальной деятельности», в которой участвуют все. Однако если учесть народность творчества Лорки, и преимущественную аграрность Испании начала двадцатого века, то становится ясным ещё и то, что данный образ у большинства населения вызывал одну и ту же ассоциацию — с рассветом. По мнению специалистов, материалы журнала должны были вызвать изумление среднего читателя, открывавшего в нём что-то, что совсем не вязалось с его концепцией просвещения и настоящего, классического искусства. Но после этого читатель должен был осмыслить прочитанное, приняв или отвергнув новые веяния в литературе и искусстве.

Целью Лорки было спровоцировать «скандалище», встряхнуть сонное провинциальное общество андалусского города. И она была достигнута: журнальные публикации обсуждали в Гранаде повсюду, жители города разделились на «галлистов» и «антигаллистов». Примечательно, что такого бесподобного результата начинающий издатель смог добиться почти в одиночку.

Среди причин закрытия «Петуха» мы выделим следующие: нехватка средств на издание и на гонорары сотрудникам (Лорка, пребывая в восторженном «неистовстве» по поводу «скандалища», не платил своим сотрудникам), усталость издателя, а также *удовлетворение* от успеха проекта и, возможно, *зарождение* нового творческого замысла. Точно неизвестно, имело ли место последнее, но нам кажется, что это весьма вероятно, так как оба проекта — одновременного издания двух якобы конкурирующих журналов и передвижного студенческого театра — были авангардными по своей природе, и их реализация спровоцировала определённый переворот в мире искусства. В первом случае — в масштабах города, если не целого региона, во втором — в масштабах всей страны.

Так что можно сказать, что журнал «Петух» оказался своего рода пробным камнем для читателей, и умственной и духовной тренировкой — для его авторов. Оклер считает противостояние «Петуха» и «Индюка» литературной игрой, сближавшей Лорку с сюрреалистами. Однако Лорка сюрреалистом не был, но в то же время находился в авангарде современной ему литературы — со своей собственной манерой.

Научный руководитель: Чернышева Ольга Владимировна, к. ф. н., преподаватель кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Литература

1. Арсентьева Н.Н. «Серебряный век» русской и испанской поэзии: Опыт сопоставления. — М., 1995.
2. Auclair M. *Enfances et mort de Garcia Lorca*. — Paris, 1968.
3. Belamich A. *Lorca*. — Paris, 1962.
4. Correa G. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. — Madrid, 1975.
5. Dali S., Garcia Lorca F. *Correspondance 1925—1936 / Notes et chronologie de R. Santos Torroella*. Trad. et adapt. de Sylvie Ponce et Felipe Navarro. — Paris, 1987.
6. Gibson I. *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*. — Barcelona, 1980.
7. Rebollo Sánchez F. *Periodismo y movimientos literarios españoles 1900—1939*. — Madrid, 1998.

Магический театр и иллюзорное бытие в романе Джона Фаулза «Волхв»

Локшина Юлия Владимировна

аспирант

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,

факультет журналистики, Москва, Россия

E-mail: julia.lokshina@gmail.com

Ключевое слово «игра» в первоначальном названии романа «Волхв» («Игра в бога») возникло не случайно и, конечно, может относиться не только к этому роману, но и ко всем книгам английского романиста. Игра – основной принцип, организующий прозу Фаулза, в целом, и каждый его роман, в отдельности. Игра как один из китов, на которых держится постмодернизм (направление, с намеренно усложненным набором признаков, первичных и вторичных, но причастность к которому Джона Фаулза несомненна) используется писателем на всех уровнях текста. Текст создается как спектакль. Здесь всегда есть режиссер.

Особенностям игрового восприятия действительности и психологии игры философ Йохан Хейзинга посвятил книгу *Homo ludens*. «Игра опирается на действия с определенными образами, на известное «преображение» действительности...», – замечает Йохан Хейзинга. И уточняет: «Игра не есть «обыденная» жизнь и жизнь как таковая. Она скорее выход из рамок этой жизни во временную сферу деятельности, имеющую собственную направленность...». По сути, игра нужна нам и для того, чтобы, отстранившись, посмотреть на жизнь, которой мы живем. Ключевое здесь – «выйти из рамок». А если перейти от абстрактных определений к конкретным, то Хейзинга отмечает, казалось бы, очевидную, но исключительно важную особенность игрового процесса: «Инобытие и тайна игры вместе наглядно выражаются в переодевании. Здесь достигает законченности «необычность» игры. Переодеваясь или надевая маску, человек «играет» другое существо. Он и есть это «другое существо!»».

Мотивы театра, маскарада и представления как формы выражения театральной культуры возникают еще в предисловии ко второму изданию «Волхва», когда писатель говорит, что роль того, кто дал новое название книге – продемонстрировать *набор личин*, воплощающих представление о боге – от мистического до научно-популярного; набор ложных понятий о том, чего на самом деле нет, – об абсолютном знании и абсолютном могуществе».

Некий человек, о прошлом которого едва ли можно сказать что-то определенное, ставит эксперименты над людьми, погружая их в неизведанные глубины собственной психики. Конечная цель эксперимента будет ясна в финале, когда «подопытный» герой останется наедине с собой – психически обнаженным, «посвященным» и вновь обретенным. Ему вернут ту, от которой он отказался ради сиюминутных ощущений, телесных восторгов и загадки. Впрочем, это не развязка, а только намек на нее. Вопрос,

какой будет реальная расплата за «эвристическую мясорубку» – остается за рамками романа.

С первых страниц романа мы видим юношу-эгоиста, живущего прихотями сегодняшнего дня, не слишком дорожащего чувствами, не задающегося вопросами смысла жизни. Почему же Кончис хочет открыть тайны мироздания, приглашая в путешествие к другим мирам того, кого это меньше всего волнует? Почему для театрализованного представления, для психологического эксперимента и воспитания души выбирается такой невыразительный герой? Контраст между неординарным стариком и не примечательным юношей заметен с первых эпизодов их общения. Тем не менее, именно ради не озабоченного судьбами Вселенной Николаса, плетется сеть метафор и аллюзий, именно для него разыгрывается пьеса и именно ему суждено на себе познать все трудности самоопределения.

Запутавшись в себе и окружающей действительности, Николас входит в лабиринт, не думая о том, что там по правилам игры (и по законам жанра) его ждет Минотавр. Но любопытно посмотреть на поведение «посвященного» в суть игры Николаса. Он подавлен и обескуражен, однако, все его последующие поступки – продолжение игры. Став участником театра, устроенного магом, Николас уже не в силах вернуться к реальности и забыть свой безумный сон и безумное испытание. Сосредоточенность Николаса исключительно на себе и бесцеремонность в отношении чувств людей, которые когда-то были ему дороги сыграет с ним злую шутку, и он легко попадет в сети Кончиса, в которых не чувствует разницы между истинным и иллюзорным бытием.

Юноша живет так, будто пишет свой жизнь на черновик, оставляя «на завтра» возможность переписать его набело. «Смерть» Алисон – первый сигнал того, что жизнь не переписывается. Желание доказать юноше, что люди друг другу не случайные спутники, тоже входит в сценарий Кончиса. Он быстро ставит диагноз Николасу и пользуется самым уязвимым свойством его натуры – жаждой жить полной жизнью, не приобретая ни перед кем никаких обязательств. Алисон не раз обратит внимание своего возлюбленного, что он, несмотря на декларируемую любовь, обращается с ней как с вещью и не слишком дорожит их отношениями.

Создание некоего параллельного мира, внешне идентичного реальному, становится условием эксперимента Кончиса. Как указывает в своей книге Хейзинга, игра совершается внутри установленных границ времени и места по добровольно принятым, но обязательным правилам. Процесс игры сопровождается чувством напряжения и радости, а также сознанием «иноного бытия», нежели «обыденная» жизнь. Кончис тщательно организует игровой процесс, предусмотрев любую мелочь. Вовлечь Николаса в магический театр нетрудно, труднее поддерживать иллюзию подлинности происходящих с ним событий. Но только это позволит довести психологический эксперимент до конца. Хотя вопрос о том, почему для эксперимента выбран Николас и в какой момент он попадает в поле зрения мага, остается за рамками романа.

Хирургическое вмешательство в святая святых – человеческую душу – в романах Фаулза закономерность и отнюдь не декоративный элемент повествования. В романе «Волхв» скальпель, рассекающий реальность Николаса, оказывается в руках Кончиса. Создавая для юноши иллюзорную действительность, Волхв предлагает ему, таким образом, оценить жизнь не с потребительской позиции, а с философской. Пока ты не познаешь себя, не поймешь своего Я, ты будешь плыть по течению, пассивно наблюдая за собственным превращением в инфузорию-туфельку. Николас Эрфе из таких героев. Решение вопросов вселенского значения требует напряжения и усилия, самоотречения и перехода на новый уровень восприятия окружающего мира, где ты не высшее существо, а один из всех.

Финал – это намек, каждый поймет его по-своему. В необъятном просторе, где встретились Алисон и Николас, можно увидеть новый поворот и предположить, что

чудовищный опыт, пережитый Николасом, изменит его потребительское отношение к людям и жизни.

Научный руководитель: Корнилова Елена Николаевна, д. ф. н., профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Литература

1. Смирнова Н.А. Джон Фаулз: текст, интертекст, метатекст. Уч. пос., ч. 1. – Нальчик, 1999.
2. Фаулз Дж. Волхв. – М., 1993.
3. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М., 2004.

Проблема знания в трагедии «Фауст» И.В. Гете Маркова Елизавета Алексеевна

студентка

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
факультет журналистики, Москва, Россия*

E-mail: e-markova@list.ru

Вагнер

Но мир! Но жизнь! Ведь человек дорос,
Чтоб знать ответ на все свои загадки.

Фауст

Что значит знать? Вот, друг мой, в чем вопрос.

Проблема знания всегда была предметом внимания философии. Уже у самих истоков философии, когда ум человеческий обратился к изучению самого себя, появился такой элемент познания, как знание. Но как всякая традиционная проблема она каждый раз высвечивает свои новые аспекты, требует нового подхода и переосмысления.

Трудно, может быть, даже невозможно дать четкое определение того, что есть знание. Дело в том, что, во-первых, это понятие является одним из самых общих, а таковым всегда сложно дать однозначное определение. Во-вторых, существует достаточно много различных видов знания, и их невозможно уложить в один ряд. Другой стороной проблемы является вопрос, какую цену готов заплатить человек за обладание знанием?

Чтобы найти решение данной проблемы, обратимся к произведению, в котором она ставится особенно остро – к трагедии И. В. Гете «Фауст» – и разберем два ее ключевых аспекта: что есть знание для Фауста и какую цену за него готов заплатить герой трагедии Гете.

Для Фауста знание – это не просто стремление проникнуть в запретные тайны природы, не орудие в борьбе за власть, но (и это главное) способ помочь людям. Герой Гете – фигура грандиозная, всеобъемлющая, не человек средневековья, а человек Возрождения. Именно поэтому он, неудовлетворенный прожитой жизнью, разочарованный в возможностях науки, стремится познать бесконечное знание, некий абсолют. В то же время это натура деятельная: не случайно Фауст предлагает свой вариант перевода начальной фразы Библии: не «в начале было слово», а «в начале было дело».

Фауст – мятежник, восстающий против установленного порядка, видящий и стремящийся исправить несовершенство мира с помощью знания. Здесь стоит особо

подчеркнуть: знание должно служить достижению практических результатов. Лессинга привлекает в Фаусте сама тяга к познанию, ибо стремление познавать вложено в человека Богом, это «благороднейшее человеческое стремление», и поэтому Фауст не может быть осужден. В знаменитой драме Гёте очень важен мотив знания и труда. Фауст обретает спасение, только используя свои знания во благо людям.

Фауст идет на сделку с дьяволом ради обладания знанием, с помощью которого можно изменить мир и жизнь людей, приблизиться к Богу в возможности творить. Это ищущая натура, дерзновенно ломающая запреты и традиции, натура демоническая, несущая в душе добро и зло.

С одной стороны, очень сильны мотивы стремления Фауста к познанию мира. К этому стремится и сам Гёте. Это его помыслы, его устремления. С другой – цена такого познания – это не только его душа, но и цена человеческой жизни, жизни Маргариты, возлюбленной Фауста.

Гете утверждает, что человек может достичь истинного знания и душевного величия, несмотря на присущее его натуре зло и зло, которое несет с собой знание. Наверное, больше никому не удалось создать из легенды о Фаусте произведение, отличающееся такой философской глубиной и психологизмом, хотя многих она вдохновила на сотворение истинных шедевров, которым была суждена долгая жизнь. Почему же убийство шарлатана, каким он был в народных немецких сказаниях, привлекло внимание гениального поэта? Возможно, ответ содержится в надписи на мемориальной доске гостиницы в Вюртемберге, где сказано, что Фауст – пусть и осужденный в итоге на вечные муки – целых 24 года наслаждался властью и удовольствиями, даруемыми запретным знанием сатанинских тайн. Запретным, но... столь соблазнительным.

Научный руководитель: Цыренова Ляйля Ахнафовна, к. филос. н., доцент кафедры философии гуманитарных факультетов факультета государственного управления МГУ им. М.В. Ломоносова

Литература

1. Гете И.-В. Фауст. Пер. с нем. Н. Холодковского. – М., 1973.
2. Культурология: XX век: Словарь. – С.-Пб, 1997.
3. Легенда о докторе Фаусте. – М., 1978 г.

Черты мениппеи в романе Харпер Ли «Убить пересмешника»

Надинова Жанна Кирилловна

аспирант

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
факультет журналистики, Москва, Россия*

E-mail: njanna@bk.ru

Термин «мениппея» ввел М.М. Бахтин («Проблемы поэтики Достоевского») как обобщение черт античного жанра «мениппова сатира». Мениппова сатира сложилась в процессе распада «сократического диалога», ее корни уходят также и в карнавальную фольклор. Жанр получил название по имени философа III в. до н.э. Мениппа, придавшего ему классическую форму. Менипповой сатирой являются, например, «Золотой осел» Апулея или «Сатирикон» Петрония.

Мениппея, по Бахтину, – уникальный жанр, необычайно гибкий и изменчивый. Он меняется от эпохи к эпохе (например, жизнерадостный карнавальная смех эпохи Возрождения (у Рабле) редуцируется до сарказма и мрачной иронии у романтиков).

Однако в каждом произведении, которое относится к этому жанру, все же можно увидеть, по крайней мере, часть типичных черт мениппеи.

Основные черты мениппеи: 1. По сравнению с «сократическим диалогом» увеличивается удельный вес смехового элемента. 2. Мениппея освобождается от мемуарно-исторических ограничений, хотя внешняя мемуарная форма может сохраняться. Мениппея не требует внешнего правдоподобия и характеризуется исключительной свободой сюжетного и философского вымысла. 3. Любой вымысел внутренне мотивирован: цель – создание исключительных ситуаций для провоцирования и испытания философской идеи. 4. Все это сочетается с грубым натурализмом и трущобным юмором. 5. Исключительный философский универсализм: мениппея – это «жанр последних вопросов». 6. Трехпланное построение: действие может переноситься с Земли на небо или в преисподнюю. 7. Особый тип экспериментирующей фантастики: наблюдение с какой-нибудь необычной точки зрения, например, с высоты. 8. Изображение ненормальных морально-психологических состояний – безумий всякого рода, через них испытывается идея. 9. Сцены скандалов, неуместные речи и поведение. 10. Резкие контрасты и оксюмороны. 11. Часто включает в себя элементы социальной утопии. 12. Широкое использование вставных жанров. 13. Многогостильность и многотонность произведения. 14. Злободневная публицистичность. Это своего рода «журналистский» жанр древности.

Кроме того, для карнавализованной литературы характерно использование площадных, карнаваловых образов: ярмарки, шуты, огонь и т.д. Через них также испытывается и утверждается (или опровергается) идея, т.к. карнавал – это не просто праздник, в него не играют, в нем живут, и здесь не существует сословной иерархии, церковно-моральных ограничений, это мир «наизнанку». Особое отношение к «страшному»: карнавал смехом побеждает все ужасающее, поэтому карнаваловые чудовища скорее смешные, чем страшные. Особая роль шута, дурака, изгоя или слуги: он как бы выключен из обыденной жизни, является зрителем, а не участником событий и может со стороны судить о них.

Безусловно, о постмодернистском романе «Убить пересмешника» трудно говорить как о типичной мениппее. Черты этого жанра здесь не столь очевидны, как у Сервантеса или Вольтера, или, например, у Марка Твена. Они даже менее очевидны, чем в романах Достоевского. Однако в скрытой, редуцированной форме они все же присутствуют.

Прежде всего, в романе «Убить пересмешника» присутствуют такие черты мениппеи, как злободневность и универсальность идеи (с одной стороны, роман посвящен проблемам расизма и сегрегации, с другой – он изображает современную автору жизнь американской провинции: узость взглядов, политическая непросвещенность, скудное школьное образование). И можно смело сказать, что в центре произведения стоит не столько герой, сколько идея.

В том, что касается системы персонажей, главные герои – дети – выполняют ту же роль, что и шут, дурак в карнаваловой литературе (они стоят в стороне, не являются непосредственными участниками событий и видят то, что недоступно остальным); Рэдли – это, по сути, образ типичного для карнаваловой литературы нестрашного страшилища, Дольфус Реймонд – тоже своего рода шут, изгой (его считают пьяницей, однако в бутылке у него на самом деле кока-кола, таким способом он добивается того, чтобы общество оставило его в покое).

Идея испытывается в исключительных ситуациях: обвинение в изнасиловании, суд, попытка линчевания, пожар, бегство и смерть обвиняемого, нападение на детей. В романе показаны драки, скандалы, пьянство, т.е. «безумия всякого рода», и они также служат цели испытать идею. А сцена суда – это не что иное, как наблюдение с высоты, с необычной точки зрения, помогающее взглянуть на ситуацию иначе: дети смотрят с галереи, где сидят темнокожие. Взгляд на происходящее в мениппее помогают изменить также путешествия: здесь это – поход детей в церковь для темнокожих, в суд. Причем сцена суда, особенно образы судьи и семьи Юэлов, явно карнавализована. Помимо них и нестрашного

чудовища в романе присутствуют и другие карнавальные образы: образ огня, образ индейки (в костюме этой птицы девочка возвращается из школы, когда на нее нападают). И это не просто птица, которую подают к столу на праздники. Это своеобразный неофициальный символ страны. Когда-то даже шла речь о том, чтобы именно эта птица была символом США, но потом был все же выбран орел. Кроме того, в романе присутствуют вставные жанры: письма детей в Рэдли, речи в суде.

Научный руководитель: Корнилова Елена Николаевна, д. ф. н., профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
3. Clark K., Holquist M. Michael Bakhtin. – Cambridge, London, 1984.
4. Lee H. To Kill a Mockingbird. – N.Y., 2002.

Журналист и журналистика в американской фантастике второй половины XX века

Неделько Григорий Андреевич

студент

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,

факультет журналистики, Москва, Россия

E-mail: nonereality@mail.ru

В современном обществе журналисты играют немалую роль, их даже называют «четвертой властью». Уже в конце двадцатого века мир сошел с пути индустриального развития и ступил на дорогу, ведущую к социальной организации нового типа – информационной. «Информационный социум» подразумевает под собой главенство в основных аспектах жизни информационного начала, но главенство это было бы невозможно без тех, в чьи задачи входит сбор и анализ информации и распределение ее между субъектами и объектами гражданского общества, – речь идет о журналистах. По сути, все время общество развивалось в сторону информизации, то есть постепенного перехода от других этапов общественной организации к информационной структуре. Журналисты с древних времен выполняли функции своеобразных конденсаторов и передатчиков сведений, новостей.

Журналистика берет начало там же, где и литература, так как ни первая, ни вторая не возникли бы без естественной необходимости и тяги людей к знаниям, к получению и передаче информации. Роли журналистики и журналиста в произведениях американской фантастики второй половины XX века не уделяют должного внимания, а между тем именно в этих произведениях наиболее наглядно проявляются фундаментальные задачи журналистского труда и творчества. Кроме того, методики раскрытия темы утилитарности и семантической значимости журналистики, которыми пользовались писатели-фантасты в указанное время, очень разнились между собой. Не меньше разнятся и действующие в фантастических произведениях герои, во взглядах и поступках которых вышеназванная тема находит воплощение. Тем более интересно рассмотрение функциональной роли и особенностей журналистов и журналистики в гражданском обществе на основе идей, которые они задают своим присутствием в литературных произведениях, и образов, в которых эти идеи воплощаются.

На основе текстов фантастических произведений (Ф. Дик, К. Саймак, Р. Сильверберг и др.) и литературно-критических материалов (В. Владимирский, И. Петрушкин и др.) в данном исследовании детально анализируется образ журналиста, его развитие и эволюция. В работе определены функции, которые выполняет персонаж-журналист в каждом конкретном произведении, и проведены аналогии, позволившие перенести такое многослойное понятие, как журналистика, из мира объективно существующего в мир литературного вымысла.

В результате проведенного анализа было выявлено все многообразие типов журналистов, действующих в фантастических произведениях периода второй половины XX века, и определена роль, которую они играют в произведениях конкретных авторов.

Существуют так называемые журналисты-наблюдатели, для которых превалирующим поведением является невмешательство и отстраненное созерцание. Их задача – увидеть ситуацию, заметить факт и дать оценку, но без непосредственного участия в событиях. (Clifford Simak, *Kindergarten*, 1956.)

Другой тип – журналисты, напрямую участвующие в происходящем. Они, в первую очередь, не очевидцы, т. е. пассивные натуры, а деятельные индивидуумы, которые своим собственным трудом и своими усилиями помогают событиям развиваться. Нередко журналисты-участники принимают в конфликте чью-то сторону, если имеет место разделение на лагеря при наличии конфронтации (*Spider-Man Comics, Marvel*, 1962.)

Третий тип носит название пограничного. Журналисты-персонажи, относящиеся к этому типу, зачастую не имеют точки зрения на предмет, они далеки от конфликтов и от всего, что требует решительных действий и четких умозаключений, они не определившиеся личности. Такие журналисты могут пребывать в постоянных метаниях, выбирая между большим количеством жизненных позиций. Из деятельных натур пограничные журналисты быстро превращаются в пассивных созерцателей, а потом вновь становятся пограничными в своих взглядах и поступках. (Kate Wilhelm. *Naming the Flowers*, 1992.)

Еще один тип журналиста – аналитик-обозреватель. Роль такого журналиста обыкновенно исполняют теле- и радиоведущие, которые пытаются решить проблему без своего непосредственного участия. Нередко проблема носит глобальный характер: это может быть и массовая дезинформация, и попытка нивелирования права на свободу слова в государственных масштабах. Журналисты-аналитики, или журналисты-обозреватели, не совершают сами активных действий для изменения существующей ситуации, но они подталкивают к ним других людей – гостей своей программы, телезрителей, радиослушателей. (Philip Dick. *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968.)

Последний, пятый, тип – журналисты-расследователи. Их цель не только обнаружить правду, но сделать это лично, в этом они схожи с типом журналистов – непосредственных участников событий, тем более что расследователи часто оказываются втянутыми в конфликт, расследованием которого они занимаются. Для того чтобы сделать нужные выводы и разрешить запутанную проблему, расследователям необходимы факты и сведения, но, в отличие от журналистов-созерцателей, они, не полагаясь ни на кого со стороны, сами занимаются поиском и сбором информации. (*Teenage Mutant Ninja Turtles, Mirage*, 1984.)

Проведенный анализ показал, что наличие профессии журналиста и заинтересованности в ней имеет определяющее значение для гражданского общества, а динамичное развитие информационного социума невозможно без журналистики как его основы. Без такого явления, как журналистика, люди никогда не смогли бы узнать всей правды, и как раз в фантастике эта очень важная мысль раскрывается во всей своей полноте. Журналист в фантастическом произведении не тот, кто занял сторону правды или неправды, добра или зла, – журналист всегда между этими понятиями, он посредник, он передатчик, благодаря ему люди знают правду. Без журналистики невозможно само

существование правды, и именно в фантастике эта ключевая, общечеловеческая идея находит наиболее образное и вместе с тем ясное воплощение.

Научный руководитель: Михайлова Лариса Григорьевна, к. ф. н., старший научный сотрудник кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Литература

1. Петрушкин И. Стигматы судьбы Человека в Высоком Замке. – М., 2002.
2. www.mirf.ru (сайт журнала «Мир фантастики»).
3. www.scifi.spb.ru (Энциклопедия фантастики).
4. www.snovafsf.com (сайт журнала «Сверхновая. F&SF»).

«Остранение» Виктора Шкловского: к истории интерпретации одного термина

Пашолок Мария Михайловна

аспирант

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,

факультет журналистики, Москва, Россия

E-mail: aquamarya@gmail.com

Термин «остранение» был введен лидером русской формальной школы Виктором Шкловский в его программной статье «Искусство как прием» и сразу стал «визитной карточкой» формалистов, а вместе с тем, пожалуй, и одним из самых сложных и многогранных понятий в литературоведении XX века.

Сам Шкловский определяет «прием остранения» так: «не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание видения его, а не узнавания». Особое восприятие создается «затруднением формы» художественного произведения, например, тем, что вещь не называется своим именем, но описывается как впервые увиденная. Прием остранения, по Шкловскому, выводит вещь «из автоматизма восприятия», заставляет взглянуть на нее по-новому и удивиться знакомому. Остранение – это представление привычного предмета в качестве незнакомого, необычного, странного, что позволяет нам воспринимать его заново, как бы впервые.

Поэтому так важно было для Шкловского изначально написать термин через удвоенное «н», показав тем самым его внутреннюю связь со «странностью» немецких романтиков (Новалис: «Делать вещи необычными, странными – вот суть романтической поэтики»). Однако, по свидетельству Шкловского, из-за ошибки печати слово «остраннение» было написано с одной буквой «н», и именно этот вариант распространился в литературе. (Шкловский В.Б.: «термин вошел в жизнь с 1916 года в таком написании»). В поздних работах и сам автор употреблял его с одним «н». По воле случая потеряв одну букву, термин приобрел «более пространственное» звучание – как «о-сторонение», «от-странение», отдаление, что налагало особый отпечаток и на его интерпретацию.

Таким образом, термин «остранение» вошел в русскую культуру фактически неологизмом, и уже в рамках русского языка существовало несколько вариантов его написания и, соответственно, трактовки. Это представляло определенные сложности для перевода и объяснения термина на других языках.

Бертольд Брехт, знакомый с работами Шкловского, одним из первых перевел «остранение» как «die Verfremdung» (буквально – отчуждение, охлаждение, от fremd – чужой, инородный, посторонний). Это понятие при обратном переводе на русский язык смешивали с марксистским понятием «die Entfremdung». В русской традиции оно

существует как «отчуждение» и применяется в контексте работ Маркса и Брехта. Тем не менее именно как «остранение» оно вошло в европейскую культуру и по сей день существует в европейских языках как «V-effect» – особый прием эпического театра Бертольда Брехта.

Только в 50-60-е гг. XX века труды русских формалистов были переведены за рубежом, и произошло их открытие для мировой культуры. Многие антологии зарубежной критики при переизданиях стали включать их статьи. Уже к концу 70-х годов «Искусство как прием» было переведено на несколько европейских языков.

Определенную сложность для перевода представлял именно термин «остранение» – здесь важно было на лингвистическом уровне сохранить исконное значение русского неологизма и в то же время провести границу с «отчуждением» Брехта. Так, в современные европейские словари литературных терминов и статьях о русском формализме можно выделить три тенденции перевода слова «остранение». Во-первых, это простая транслитерация слова по законам европейской фонетики. Сегодня довольно часто в словарях можно встретить статью «*Ostranenie*». Многие авторы, убежденные в непереводаемости этого слова, считают верным употребление именно такого варианта, что, конечно, приемлемо не для всех. Для второй тенденции характерно нахождение более или менее близкой кальки этого термина: *device of making strange* (англ.), *efecto de extrañamiento* (исп.), *straniamento* (ит.), *efeito de estranhamento* (порт.) и т.д. Эти переводы демонстрируют связь «остранения» с языками-прародителями – латинским, греческим и т.д., что подчеркивает универсальный характер нового термина. Третий вариант – это нахождение собственного эквивалента слову: *defamiliarization* (англ., буквально «раз-ознакомление»), *efeito de distanciamento* (порт. «дистанцирование»), *desvío* (исп., буквально – «сбиваться с пути») и др. Этот путь перевода кажется нам особо интересным для интерпретации, так как именно здесь происходит своеобразное «второе рождение» термина, осмысление его во внутренних категориях нового языка, то есть своеобразное «остранение остранения» – новый взгляд на старое.

Новые переводы рожают и новые интерпретации.

Так, английский вариант «остранения» – *defamiliarization* исследователи сопоставляют по принципу фонетической схожести с термином Жака Деррида «дифферанс» (*différence*). Интересно, что основатель деконструктивизма не испытывал прямого влияния русской формальной школы, но специфика перевода позволила исследователям сравнить два термина: *дифферанс* Дерриды и *остранение* Шкловского – и найти в них много общего.

Итальянские теоретики литературы, предложившие свой перевод остранения, видят специфику термина в несколько ином ракурсе. Так, историк литературы Карло Гинзбург предполагает, что «остранение представляет собой эффективное средство противодействия тому риску, которому подвержены все мы: риску принять реальность (включая сюда и нас самих) за нечто самоочевидное, само собой разумеющееся». Применяв прием остранения к исторической науке, ученый пытается выступать против модных теорий, стремящихся размыть границы между историей и вымыслом до полной неразличимости, и отстаивает свободу творчества в изложении исторических фактов.

В конце концов, переосмысленный благодаря новым переводам термин, вернулся на родину «молодым», как будто незнакомым, и сейчас переживает свое новое «остранение», порождая необычные теории и интерпретации. Современный культуролог и теоретик литературы Михаил Эпштейн применяет термин «остранение» в своих исследованиях «эротемы» в литературе. По словам критика, «искусство и эротика совпадают в главном своем «приеме», который, следуя Виктору Шкловскому, можно назвать остранением».

Таким образом, термин Шкловского продолжает и сегодня свое существование, основанное на законах «им самим над собой установленных» – делать знакомые вещи

новыми, странными, неузнаваемыми. Зародившись почти век назад, «остранение» В.Б.Шкловского ново и необычно и по сей день.

Научный руководитель: Балдицын Павел Вячеславович, д. ф. н., доцент кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Литература

1. Шкловский В. Б. Искусство, как прием / О теории прозы. – М., 1929.
2. Шкловский В. Б. Тетива: О несходстве сходного. – М., 1970.
3. Эпштейн М. Все эссе. В 2-х тт. – М., 2005.
4. Ginzburg C. Straniamento: Preistoria di un procedimento letterario // Ginzburg C. Occhiacci di legno: Nove riflessioni sulla distanza. – Milano, 1998.
5. Sherdon R. An international bibliography of Viktor Schklovsky. – Ann Arbor, 1977.

Система персонажей в «Сказках Дядюшки Римуса» Джоэля Чанлера Харриса *Рубайлов Александр Александрович*

студент

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
факультет журналистики, Москва, Россия
E-mail: shmel777@list.ru*

По сравнению с традиционной африканской животной сказкой, система персонажей в «Сказках Дядюшки Римуса» претерпела значительные изменения.

Если для африканской народной сказки характерно небольшое количество персонажей (2-3), то в «Сказках дядюшки Римуса» помимо главного героя (трикстера) и его антагонистов (Братца Кролика и Братца Лиса), введено множество дополнительных героев, роль которых не ограничивается «вторым планом». Это и Братец Волк, и Братец Медведь, и Братец Опоссум, и Братец Черепаха и многие-многие другие. Всех героев можно условно поделить на две группы: одни принадлежат к стану «слабых», другие – к лагерю «сильных». К «слабым» относятся, прежде всего, Братец Кролик, Братец Черепаха, Сестрица Лягушка, Братец Опоссум. Эти герои не обладают выдающимися физическими возможностями и завоевывают свое место «под солнцем» с помощью хитрости.

Однако «слабыми» их можно назвать только условно. В иные моменты герои этой группы используют обман и хитрость не только для спасения собственной жизни, но и для достижения своих корыстных целей. Так Братец Кролик с помощью хитрости отбирает у Лиса добычу, выдаивает Матушку Корову, съедает масло, когда все работают. И если в случае с Матушкой Коровой, его еще можно оправдать тем, что он восстанавливает справедливость, то в других случаях никакого оправдания нет. И таков не только Братец Кролик. Братец Черепаха с помощью обмана побеждает в соревновании на скорость лишь для того, чтобы утвердиться в глазах окружающих. Это замечает и мальчик Джоэль:

«— Так ведь это просто обман был, дядюшка Римус!».

На что Дядюшка Римус ему отвечает:

«— Ну, конечно, дружок, просто хитрая шутка. Сперва стали звери шутить друг над дружкой, а от них научились люди, так оно идёт и идёт».

Таким образом, «слабые» персонажи иной раз и сами не прочь обидеть того, кто слабее и менее хитер, ради достижения своекорыстных целей.

Следуя вышеизложенному, можно сделать вывод, что в «Сказках Дядюшки Римуса» нет однозначного деления на «хороших» и «плохих» героев. Все звери, в зависимости от ситуации, выступают то в роли обманщиков, то в роли обманутых, то в роли угнетаемых, то в роли угнетателей. Также нет разделения главных и второстепенных персонажей. Мы можем только выделить героев, которые встречаются чаще других – Братца Кролика и Братца Лиса – но с точки зрения «значимости» эти персонажи ничуть не превосходят прочих. Единственное разделение животных, населяющих мир «Сказок Дядюшки Римуса», которое может быть проведено, это деление на «братцев – сестриц» и обычных. Последние являются эпизодическими персонажами (собака, с которой дрался Братец Енот, корова, принадлежавшая Братцу Кролику); они введены в повествование лишь для развития сюжета и не обладают индивидуальными чертами.

Стоит также отметить преобладание героев мужского пола (большое число «братцев» и незначительное количество «сестриц» и «матушек»). Большинство персонажей являются главами семейств и выходят «в мир», чтобы раздобыть пропитание и другие материальные средства для своих «домашних».

Вообще, герои Харриса, наделены более четкими социальными характеристиками, чем их «родственники» из африканской животной сказки. В образах зверей из «Сказок Дядюшки Римуса» мы узнаем представителей американского Юга начала и середины XIX века. Их задиристость, изворотливость и напор заставляют вспомнить не только животные сказки Африки, но и фольклор американского фронта. Поэтому в персонажах Харриса угадываются не только черты чернокожих рабов с плантаций, но и оголтелых ковбоев с бескрайней «движущейся границы».

Однако, несмотря на социальные характеристики (семейное положение, роль в обществе, род занятий), персонажи «Сказок...» окружены мифологической мглой. Мы не знаем конкретно, когда и где они жили. Между тем, в тексте есть несколько намеков на то, что повествование относится ко времени далекого, но тесно связанного с современностью прошлого:

«— Было когда-то время, — говорил Римус, взбалтывая остатки кофе в кружке, чтобы собрать весь сахар, — было когда-то время — все звери жили дружно, как добрые соседи.

— Как только верёвка не порвалась... — задумчиво сказал мальчик.
— Верёвка! — воскликнул дядюшка Римус. — Милый мой, да ты знаешь, какие тогда были верёвки? У Матушки Мидоус такая была верёвка — хоть быка на ней вешай!..».

Из этих цитат видно, что действие «Сказок...» относится к своеобразному «золотому веку», когда духовные и материальные связи были невероятно прочны. С другой стороны, бельевая веревка, как и прочие детали, встречающиеся в сказках (уздечка, седло, варение леденцов, возделывание делянок и проч.) относит нас к миру Америки XIX века.

Героев этих сказок можно назвать и своеобразными мифологическими прародителями. С тех пор как Братец Кролик лишился великолепного пушистого хвоста, у всех его «деток» – то есть у всех ныне живущих кроликов – сзади виднеются куцые обрубки. Также и белые пятнышки на кончиках лисьих хвостов – следствие того, что Братец Лис, перепрыгивая однажды костер, опалил кончик своего «шлейфа».

Кроме того, отметим, что характеры зверей в большинстве случаев наделены немногими чертами. Так, Братца Медведя отличают недалекий ум и выдающаяся сила; Братца Опоссума – лень, невоздержанность, трусость, но в то же время и хитрость; Братца Кролика – своекорыстие, изворотливость, задиристость; Братца Черепаху – меланхолия и увертливость; Братца Лиса – жадность, любопытство, лукавство... Харрис предоставляет читателю самому додумывать остальное.

Отдельное место среди других персонажей занимает Матушка Мидоус. Ее дом является оплотом культуры и благовоспитанности среди общей дикости и беспорядка.

Естественно, ни в африканских сказках, ни в европейском фольклоре такого образа не было – это нововведение Харриса. Матушка Мидоус является воплощением европейской салонной культуры, несмело приживающейся на американской земле.

Таким образом, система персонажей в «Сказках Дядюшки Римуса» значительно отличается от африканских животных сказок и европейского животного сатирического эпоса и «плутовского» фольклора. Это отличие состоит в том, что классическим героям типа «трикстера» были присвоены черты жителей американского Юга начала и середины XIX века при сохранении их сказочного облика и антуража.

Научный руководитель: Балдицын Павел Вячеславович, д. ф. н., доцент кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Литература

1. Харрис Д.Ч. Сказки Дядюшки Римуса (<http://lib.aldebaran.ru>)

Развитие образа зеркала в поэзии У.Х. Одена 1933-1955 гг.

Спиридонов Денис Александрович

студент

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,

факультет журналистики, Москва, Россия

E-mail: shpakkk@yandex.ru

Уникальность поэзии англо-американского поэта У.Х. Одена (1907–1973) в том, что к ней с полным основанием применимы обычно противоречащие друг другу определения: дидактичная и ироничная. Еще одним ее свойством можно назвать обезличенность, видимое отсутствие «лирического героя».

Органичность этих трех, несовместимых на первый взгляд характеристик доступнее всего пояснить через важнейший для поэзии Одена образ зеркала. Понимание этого парадокса достигается не совсем обычным путем. Если при классическом исследовании мы попытались бы проанализировать, как образ зеркала реализует дидактический, иронический и (доминирующий!) обезличенный подход Одена к творчеству, то метод, которым мы будем пользоваться – прямо противоположный. Целью данного исследования является показать уникальное, двойственное понимание Оденем самой логики работы зеркала как производителя отражений (наиболее частый вариант использования образа) и зеркала как производителя искажений (ключевое для Одена). Образ зеркала в его стихах развивался от первого варианта ко второму. В ранних сборниках зеркало оказывается неким избирательным отражателем. Например: «*O look, look in the mirror, // O look in your distress; // Life remains a blessing // Although you cannot bless*» (*As I walked Out One Evening*, 1937), – по сути, из всего отражения смотрящегося в зеркало выделена только боль, недомогание («*distress*»). Мотив избирательного отражателя в стихах «переходного периода» – в «*1 September 1939*», выхватывающего суть-причину: «*Out of the mirror they stare/ Imperialism's face/ And international wrong*».

В вершине творчества Одена – *The Shield of Achilles* (1952) – образ зеркала можно описать строками Г. Иванова: «Друг друга отражают зеркала, // Взаимно искажая отраженья».

Притом в стихах раннего периода (например, в *On this Island*, 1936) зеркало подчас оказывается не более чем устойчивой, общепозитической метафорой: «*And move in memory as now these clouds do, That pass the harbour mirror*», особенно интересен

переход поэта к таким строкам, как: «*My dear is mine as mirrors are lonely, And the high green hill sits always by the sea*» (*The sea and the mirror*, 1944). Основные «узлы» поэтической композиции здесь сохранены: море, одиночество, зеркало. И суть перемены, конечно, не в переходе от простого тропа (общепозэтической метафоры *harbour mirror*) к более сложному (олицетворению *mirrors a lonely*). «Очеловечивание» зеркала у Одена – отнюдь не формальный прием. Глубже проникая в тонкости раскрытия этим поэтом данного образа, в докладе мы попытаемся показать, что зеркало для Одена – главная метафора его самого, его поэзии. В своих стихах Оден нередко оказывается именно отражением, искажением того, что он видит, изучая мир, цивилизацию, эпоху. В этом отношении строки «*Blow the cobwebs from the mirror // See yourself at last*», – может восприниматься как косвенный призыв поэта к своему читателю: «*see yourself at last*», применимое к зеркалу по Одену, скорее означает «познай себя, поняв мою поэзию». Но главное – все это дает нам ключ к разрешению основного парадокса в поэзии Одена – лирики без видимого лирического героя. Действительно, ведь «личность» зеркала может быть только отражаемое в нем. В таком случае наиболее подлинными чертами лирического героя оказывается то, что, привнесено самим зеркалом, которое, отражая, искажает – самим Оденем.

Главная цель данной работы – пользуясь образом зеркала, выразить то, что, заимствуя выражение у пушкиниста М. Гершензона, можно обозначить как «Мудрость Одена». «Мудростью», заключающую себя ипостаси: дидактизм, ироничность и обезличенность.

Научный руководитель: Балдицын Павел Вячеславович, д. ф. н., доцент кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Литература

1. Auden W. H. *Collected Poems by Auden, W.H.* (Edited by Edward Mendelson). – London, 2004.

Теория экспериментального романа Эмиля Золя и символика образа Нана в одноименном романе

Шевченко Елизавета Александровна

студентка

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,

факультет журналистики, Москва, Россия

E-mail: elizshevchenko@yandex.ru

Теория экспериментального романа была сформулирована главой натуралистической школы Эмилем Золя. Цикл романов «Ругон-Маккары» должен был, по мнению его автора, стать примером воплощения теории на практике. Герои экспериментального романа в соответствии с теорией следуют определенным законам существования. Цель данной работы – выявить те характеристики, которые на самом деле являются значимыми в образе главной героини романа «Нана», соотнести характеристики образа с нравственным пафосом романа, определить, какую роль играют те или иные особенности художественного образа в воплощении идеи романа.

По замыслу Золя, слова, поступки героя должны определяться тремя факторами: наследственностью, средой и обстоятельствами. В экспериментальном романе важна детерминированность характеров и событий, у всего есть причина и следствие. Автор, подобно ученому, наблюдает за ходом эксперимента, не вмешивается в его ход, а лишь фиксирует его результаты. Литература изучает человека с помощью метода, взятого из

естественных наук; романист-экспериментатор познает механизм природы и не ищет первопричины вещей, пытаясь лишь ответить на вопрос: *каким образом*.

В ходе анализа романа становится очевидным, что сведения о семье, детстве и среде, из которой вышла главная героиня, недостаточны для того, чтобы изменения в ее судьбе выглядели правдоподобными. Напротив, некоторые факты в романе опровергают теорию автора. Например, не согласуются «гнилая кровь» семьи и пышущая здоровьем героиня. Утверждения, что Нана, дитя улицы, в силу своего происхождения унаследовала все дурные наклонности из низших слоев общества, никак не объясняет уникальности ее судьбы, вознесшей ее на «парижский олимп».

В романе не показан процесс расставания героини со своей первоначальной средой, поэтому невозможно определённо судить о том, что и в какой степени она могла перенять из прошлого. Среда, из которой вышла Нана, остается за рамками авторского повествования. Ее жизнь похожа на череду неосознанных, сменяющих друг друга порывов, и читатель может лишь догадываться, что обусловлено воздействием среды.

На первое место выступает мир, в который она попала, где вращаются актрисы, подобные ей, журналисты, банкиры и титулованные дворяне. Сама Нана показана скорее не «продуктом среды», но «фактором воздействия»: она сходится с разными людьми, и под конец романа часть из них умирает, другие разоряются, рушатся семьи и состояния. Нана наделена многими качествами, которые никак не обусловлены средой, но оказывают почти сверхъестественное влияние на людей. Свойства эти и составляют саму суть ее образа, о них в романе говорится больше, чем, например, о ее характере и привычках. На первый план в ее образе выходят не черты реального человека, а иные, четко продуманные и неоднократно подчеркнутые автором характеристики, которые не нуждаются в обосновании наследственностью, средой или обстоятельствами. Эти характеристики формируют символический образ.

Этот символ складывается из целого ряда сравнений, мотивов, метафор. Нана предстает и Венерой, воплощением идеальной красоты, и дьяволом, божьей карой, адским пламенем, и фантастическим чудовищем, заглатывающим земли и состояния, и ничего не понимающим животным, и неизбежным роком. В повествовании доминируют те описания героини, которые позволяют говорить о символике. Не герои, но автор видит и объясняет ее суть. Статья в «Фигаро», где Нана названа «золотой мухой, поднявшейся со дна общества», которая, сама того не желая, растлеват весь Париж, является одним из воплощений явно символического смысла.

Все, что существует в образе героини помимо ее животной притягательности и простоты, обусловлено поведением окружающих её персонажей. Разными ролями Нана наделена обществом, но все эти маски с легкостью слетают с нее, никак не влияя на ее личность. Все сопровождающие этот образ детали и сравнения складываются в символ нравственного растления общества. Чем больше образ тяготеет к символике, тем понятнее становится, что Нана вовсе не повинна в том, что происходит. Виновна сила, которую олицетворяет героиня, и само общество стремится признать эту силу и поклониться ей. В ее образе выявляются несомненные признаки упадка цивилизации. Страсти, рожденные самим обществом, тянут его на дно, разрушают нравственность и ведут к катастрофе.

Без образа героини высокий моральный пафос романа был бы невозможен, но это не полнокровный художественный характер, а чистый символ. Роман имеет важное нравственное значение, он не просто отражает реальность, он призывает к ее изменению. Так экспериментальный роман приобретает глубокий смысл за счет символики.

Научный руководитель: Балдицын Павел Вячеславович, д. ф. н., доцент кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Литература

1. Вопросы зарубежной литературы (О творчестве Э. Золя, А. Барбюса, В. Бределя). – Ташкент, 1967.
2. Дынник В. А. Романтик натурализма (Э. Золя). – М., 1929.
3. Кучборская Е. П. Реализм Эмиля Золя. «Ругон-Маккары» и проблема реалистического искусства XIX в. во Франции. – М., 1973.
4. Кучборская Е. П. Эмиль Золя – литературный критик. Из истории реалистического романа во Франции XIX в. – М., 1978.
5. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство – М., 1976.
6. Мелик-Саркисова Н. В. Концепция человека и творческий метод Э. Золя. – Махачкала, 1975.
7. Потапова З. М. Натурализм. Эмиль Золя. / История всемирной литературы: В 9 томах. Т. 7. – М., 1991.