

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ  
ИММАНУИЛА КАНТА**

*На правах рукописи*



**НУЖНАЯ Татьяна Владимировна  
АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ  
ФРАНЦУЗСКОГО РОМАНТИЗМА**

5.9.2. Литературы народов мира

Диссертация на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Научный консультант –  
доктор филологических наук,  
профессор Владимирова  
Наталия Георгиевна

Калининград

2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	5
<b>Глава 1. Рождение архетипического образа во французском романтизме</b> .....	33
1.1. Архетипическая образность художественного текста в поэтологическом аспекте.....	33
1.2. Разработанность темы архетипического образа в литературе французского романтизма .....	43
1.3. Особенности использования мифов, сюжетов легенд и сказаний древности во французской литературе эпохи романтизма.....	46
1.4. Человек и его представления об окружающем мире в архетипической образности романтизма .....	51
Выводы.....	54
<b>Глава 2. Персонажные архетипические образы во французской литературе эпохи романтизма</b> .....	57
2.1. Архетипический образ детства на примере произведений Э. д'Эрвильи, В. Гюго и Ж. Санд .....	57
2.1.1. Образ Гавроша в романе Виктора Гюго «Отверженные» в неомифологической проекции.....	64
2.1.2. Жорж Санд и архетипический образ ребенка, подвергающегося насилию .....	71
2.2. Архетипические женские образы, зародившиеся в литературе французского романтизма.....	76
2.2.1. Романтический архетип возвышенной и благородной красавицы.....	79
2.2.2. Архетипический образ безжалостной красавицы .....	82
2.2.3. Архетипическая оппозиция «блондинка / брюнетка».....	87
2.2.4. Архетипический образ творческой женщины .....	94
2.3. Архетипические образы мужчин, зародившиеся в литературе французского романтизма.....	100

2.3.1. Архетип романтического искателя .....	101
2.3.2. Романтический архетип рыцаря .....	104
2.3.3. Архетипические образы священников и их вариативность: от доброго самаритянина до злого религиозного фанатика.....	110
2.3.4. Архетип волшебника / человека, связанного с тайным миром..	114
2.3.5. Архетип «безумного» ученого, одержимого своими открытиями .....	116
2.3.6. Бинарная оппозиция бедного художника и богатого дельца.....	122
2.3.7. Архетипы романтического влюбленного, героя-любownika и злодея.....	130
2.4. Возникновение архетипического образа любви: вечная любовь, роковая любовь, любовь и самоубийство.....	134
2.4.1. Мотив смерти от любви во французском романтизме.....	141
2.4.2. Мистический аспект любви .....	150
2.4.3. Нравственно-социальные аспекты архетипических образов романтической любви.....	156
2.4.4. Эстетический аспект архетипического образа любви .....	159
2.4.5. Архетип романтической любви и образ творческой личности ..	160
2.4.6. Развенчание образа романтической любви в период позднего романтизма.....	162
Выводы.....	165
<b>Глава 3. Архетипическая образность пространства и времени в литературе французского романтизма.....</b>	<b>167</b>
3.1. Романтический персонаж в пространственном мире художественного текста .....	167
3.1.1. Архетип архитектурного пейзажа в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» .....	172
3.1.2. Архетип итальянского пейзажа в романе Стендаля «Пармская обитель» .....	186

3.1.3. Пейзажные соответствия: Этьен де Сенанкур и Каспар Давид Фридрих.....	193
3.1.4. Ориентальный пейзаж в книге Ж. де Нерваля «Путешествие на Восток».....	201
3.1.5. Поэтика северного пейзажа в романе О. де Бальзака «Серафита» .....	212
3.1.6. Специфика изображения антарктического пейзажа в романе Ж. Верна «Ледяной сфинкс» .....	221
3.2. Темпоральный архетип в литературе французского романтизма	230
3.2.1. Категория времени в повести Ф.-Р. де Шатобриана «Рене» .....	230
3.2.2. Категория времени в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» .....	238
3.2.3. Оппозиция поколений в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия».....	249
Выводы.....	257
<b>Глава 4. Имагологические архетипы во французской романтической традиции .....</b>	<b>259</b>
4.1. Национальные архетипические образы в авторском восприятии.....	265
4.1.1. Поиски национальной самобытности: Ж. де Сталь о французах .....	265
4.1.2. Психолого-этнографический аспект выявления национального колорита в романе Стендаля «Пармская обитель» .....	272
4.1.3. Специфика образов главных героев в новелле П. Мериме «Кармен»: национальный имагологический аспект .....	278
4.2. Герои древнего мифа и реальные исторические персоналии в новой архетипической проекции .....	283
Выводы.....	295
<b>Заключение.....</b>	<b>296</b>
<b>Библиография .....</b>	<b>304</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено архетипической образности литературы французского романтизма периода 1789 – 1850-х годов. Литературный архетип является объектом традиционно активного интереса в современном литературоведении, приобретая в процессе литературоведческого анализа новые смысловые и поэтологические проекции в изменяющемся художественном мире. При этом в последние десятилетия особую актуальность архетипическая образность демонстрирует в современной литературе и литературе XIX – XX вв. Большое внимание в литературоведении уделяется женским и мужским типам, предметам быта, жилищу, архетипам природы (животным, растениям, деревьям), хронотопическим понятиям, имагологическим архетипам, в результате чего как в отечественных, так и зарубежных литературоведческих работах появилось относительно новое понятие архетипического образа. Заметим, что в самом психоанализе оно существует давно и отличается от категории «архетип». Архетипический образ в психологии и психоанализе корреспондируется с проявлениями крайне эмоциональных, иррациональных состояний, напоминая сновидение, очень близких к закрепленным в понятии символа (М.-Л. фон. Франц, К.Г. Юнг).

Понятие «архетип» зародилось в аналитической психологии К.Г. Юнга и относится к так называемому «коллективному бессознательному» (явлению, связанному с многовековым накоплением в сознании человека определенной устойчивой информации). В статье «Инстинкт и бессознательное» (1919) Юнг впервые употребляет термин «архетип» и акцентирует внимание на том, что главным в архетипе является бессознательный образ, внешняя модель, а не содержание, которое может подвергаться изменениям [Юнг 1991]. Сам термин К. Юнг заимствует у швейцарского культуролога Я. Буркхарда, который понимал архетип иначе:

как совокупность неких готовых смыслов, характерных для определенной культуры.

Теория архетипа развивается видными литературоведами XX в.: Е.М. Мелетинским [Мелетинский 1995, 1998, 2001], С.С. Аверинцевым [Аверинцев 1985, 1994, 2001], В.Н. Топоровым [Топоров 1988, 1995], А.Ю. Большаковой [Большакова 2001], Р. Бартом [Барт 2019] и другими. Архетип исследуется и представителями ритуально-мифологической школы: М. Бодкин (Англия) [Bodkin 1963], Н. Фраем (Канада) [Frye 1957], Р. Чейзом [Chase 1969] (США). Так, например, известный английский филолог Эми-Мод Бодкин одна из первых применила теорию Юнга к литературоведческому анализу. В своей книге «Архетипические узоры в поэзии: психологические исследования воображения» она проводит глубокий анализ повторяющихся поэтических символов, выявляя в них укоренившийся первобытный смысл. Она же говорит о парадигме изменений базовых архетипов, перерастании их в ходе историко-литературного развития в литературные формы, где важнейшей чертой становится типологическая повторяемость [Bodkin 1963].

Важно отметить, что основоположники литературоведческих исследований архетипа связывают его с понятием мифа, особенно Е.М. Мелетинский («Поэтика мифа», 1995; «Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов», 1991). Советский и российский исследователь уделяет особое внимание литературе европейского романтизма, опиравшегося на древний античный миф. Этот древний миф, праобраз, начало начал лирических, драматических и эпических сюжетов есть фундамент литературного архетипа. И понимание того, что архетипы существуют в сознании авторов, создающих произведение, зарождается именно в романтизме, особенно в раннем йенском (Вакенродер, братья Шлегели, Новалис, Тик).

Теория Р. Барта о мифе («Мифологии», 1957) близка к теории повторяющихся смыслов М. Бодкин. Старый античный миф – это «мертвец»,

который продолжает двигаться и говорить с нами (мертвое в нем – это его десакрализованность, а способность «говорения» или «движения» – это его методологическая остаточность). «Мифические понятия не обладают никакой устойчивостью: они могут создаваться, искажаться, распадаться, полностью исчезать именно потому, что они историчны, история очень легко может их и уничтожить» [Барт 2019: 279]. Миф входит в литературу из глубины веков, словно типологический зомби, неся с собой вечные типы, оживляемые силой воображения конкретного автора в конкретную эпоху.

В художественном творчестве именно французские романтики стали насыщать свои произведения новыми поэтическими смыслами, создавая архетипические образы, подхваченные уже последующими поколениями писателей. Ж. де Сталь, представительница раннего французского романтизма, тесно связанная с первыми немецкими романтиками, привнесшая идею романтизма во Францию, писала в трактате «О Германии»: «Литература древних в наше время является пересаженной литературой; романтическая или рыцарская, литература для нас – коренная, именно наша религия и наши общественные институты дали ей расцвет» [Литературные манифесты западноевропейских романтиков 1980: 386]. То есть пришло осознание того, что далекое прошлое неотъемлемо от настоящего, от тех сюжетов, которые волнуют писателя сейчас, в данную минуту.

В период самого романтизма дефиниции «архетип» (в современном нам понимании) не существовало. Романтики опирались именно на понятия мифа, символа, устойчивого мотива, сюжета из легенд, фольклора и т.д. Но то, что они вложили в концепцию своей литературы (создание сюжета на основе древнего праобраза), очень близко к современному определению литературного архетипа и архетипических литературных образов. Кроме того, новые образы, созданные романтиками (образ угнетаемого ребенка, роковая женщина, женщина-творец, бедный художник и т.д.), обладают теми же методологически значимыми чертами, что и образ, возникший на основе мифа. Они настолько глубинные и жизненные, что сохраняются в литературе

(в разных авторских интерпретациях) до наших дней. То есть, помимо вечных архетипов (называемых в романтизме символами или мифами), живших в литературе столетиями, в литературе романтизма стали возникать новые типы, которые постепенно, десятилетие за десятилетием превратились в литературные архетипы, основанные на том, что можно назвать современной романтической мифологией.

В рамках данного исследования нами рассматривается вопрос о создании первичного пласта новых (периода 1789 – 1850-х гг.) образов в литературе романтизма (антропологических, природных, климатических, национальных), а также их трансформации в архетипические образы последующей литературы. Кроме того, изучаются древние архетипы, базирующиеся на античной мифологии, вошедшие в творческий актив художественных образов литературы французского романтизма.

В тексте диссертации нами используется четыре термина, связанных с изучением архетипических образов в литературе французского романтизма: «тип», «архетип», «образ» и «символ». Так как все эти определения так или иначе генетически неразрывно связаны с мифом, то термин «миф» тоже присутствует в исследовании в рамках проблемы происхождения архетипических сюжетов, выявленной Е.М. Мелетинским [Мелетинский 2001], а в нашем исследовании данная дефиниция связана с архетипическими образами. Проясняя теорию вопроса, считаем целесообразным выделить основные характеристики используемых терминов.

«Тип» – это в первую очередь персонаж, обобщенная, «внешняя форма человека» [Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий 2008: 263], связанная с окружающим его миром, социальной средой и воспроизводящая устойчивый принцип поведения. Тип в литературе – это относительно позднее явление, его разновидности появляются на разных этапах развития художественных текстов. Например, социальные типы разрабатываются писателями-реалистами второй половины XIX века, психологические типы возникают после распространения теорий З. Фрейда и К. Юнга [Виттельс

2007], национальные типы зарождаются в период активных передвижений писателей-романтиков в разные страны. Эта особенность становится отличительной чертой «типа». К фигурам, родственным современным типам, относят персонажей мифа и фольклора. В нашей работе под термином «тип» подразумевается обобщённое представление, репрезентация в литературе, прежде всего, французского романтизма, определенной категории человека: его профессии, его привязанности к той или иной стране, климату, социальной группе (романтический герой-энтузиаст, филистер, делец, богач, жестокая красавица, творческая женщина и т.д).

Литературный архетип, по определению А.Ю. Большаковой, – это «сквозная», «порождающая модель», которая, «несмотря на то, что обладает способностью к внешним изменениям, таит в себе неизменное ценностно-смысловое ядро» [Большакова 2001: 171]. Это могут быть повторяющиеся, устойчивые топосы, сюжеты, мотивы в литературно-художественных произведениях. В определении архетипа важным представляется не только закрепленность сохраняющихся, глубинных, смыслообразов, но и способность к моделированию на этой основе новых. Сам по себе архетип пуст, но проявляется, конкретизируется он в сознании воспринимающего субъекта и зависит от историко-культурного и биографического контекста. Особо значимыми признаками архетипа являются его всеобщность, универсальность и репродуцирующий характер [Марков 1990].

Архетипические образы – это «вариации на тему архетипа, проявляющиеся в мифах, сновидениях, в художественно-литературном творчестве...» [Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий 2008: 24]. Архетипический образ – одна из категорий современного литературоведения. Важно, что это – не только «художественный образ, аккумулирующий многовековой культурный опыт, допускающий вариативность, но в то же время узнаваемый и интуитивно воспроизводимый в художественном произведении» [Архетипический образ. Фонд знаний «Ломоносов»]. В западном литературоведении и искусствоведении его называют термином

«stock character»<sup>1</sup> («стандартный персонаж» или «архетип персонажа») (Chris Baldick (2008), Loukides Paul, Linda K. Fuller. (1990)), но относится данное понятие исключительно к персонажам действия («девушка в беде», «мудрый дурак», «герой», «фигура матери или отца» и т.д.) и коренным образом отличается от поверхностных клише или штампа своей более отчетливой интеллектуальной глубиной. В нашем случае архетипический образ – понятие более широкое, чем «stock character», исторически удаленное и обобщенное, оно вбирает такие признаки, как национальные черты, климатические особенности, пространственно-временные, гендерные характеристики.

Образ, согласно определению Н.Д. Арутюновой, – это «дух иносказания или риторической фигуры (метафоры, символа, гиперболы и т.д.)» [Арутюнова 1990: 24]. Применительно к нашему диссертационному исследованию – это «дух» архетипа, его глубинное, историческое, культурное, мифологическое и художественное наполнение.

Символ же в художественной литературе – это «тип образа, который имеет прямой предметный смысл, разворачивающийся в бесконечный спектр значений» [Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий 2008: 226]. Выявление и расшифровка этих значений помогают глубже понять поэтику авторского текста. Мы будем придерживаться определения символа, данного А.Ф. Лосевым, считающим, что в символе видовое явление приобретает некоторую общность, но «не погибает, не понимается как-то переносно [...], оно также реально, как и та общность, под которую оно подведено» [Лосев 1976: 138].

**Степень научной разработанности вопроса об архетипическом образе.** Исследование устойчивого образа уходит корнями в глубокую древность и начинается с изучения и классификации мифа – основы будущего архетипа. Миф как изначальная форма познания мира генетически

---

<sup>1</sup> Термин представляет собой тип персонажа, которого зрители узнают во многих сюжетах как часть традиции или условности повествования.

связан и продолжает сохранять эту связь как с философией, культурой, так и с искусством.

Начало рефлексий о мифе положено в древней Греции, в трудах Пифагора, Теагена, Платона, Эвгемера. В древнем Риме к исследованию мифа обращались Вергилий, Овидий, Апулей.

К вопросам понимания сущности мифа в контексте общеполитических рассуждений в эпоху Просвещения обращались Б. Фонтенель, Дж. Вико, Ф. М. А. Вольтер, Д. Дидро, Ф. Бэкон, Д. Юм.

В XIX веке философскую проекцию мифа развивали: Ф.В.И. Шеллинг [Шеллинг 2013], Ф. Шлегель [Шлегель 1983], Ф. Ницше [Ницше 2005]. Для XX века характерны многочисленные исследования мифа: Э. Дюркгейм [Дюркгейм 2011], З. Фрейд [Фрейд 2005], К. Юнг [Юнг 1997], Фр. Боас [Боас 2002, 2011, 2014], Дж. Фрэнк [Фрэнк 1980, 1994], Джейн Харрисон [Harrison 1908], Э. Фромм [Фромм 1998, 2011], Р. Барт [Барт 2019], Г.-Г. Гадамер [Гадамер 1988, 1991], К. Леви-Стросс [Леви-Стросс 2001; Lévi-Strauss 1963], Л. Леви-Брюль [Леви-Брюль 1994, 2010], Б. Малиновский [Малиновский 1998, 2004, 2005], П.С. Гуревич [Гуревич 1991], Э. Кассирер [Кассирер 1983, 1997, 2011], Ж.-Ф. Лиотар [Лиотар 1998, 2001].

В XX в. немалое число работ было посвящено культурологическому аспекту, появлению мифа в современном мире, в политике, философии. В числе их можно назвать исследования Р. Нибур [Нибур 1996], Р. Жирара [Жирар 2010], Ф. Дескола [Дескола 2012], Д. Джохансон и М. Иди [Джохансон 1984], П.Н. Барышникова [Барышников 2006, 2010], К.А. Богданова [Богданов 2006], Н.Г. Брагиной [Брагина 2007], Т.И. Ерохиной [Ерохина 2009], К.К. Бадиль [Бадиль 2017], С.Ю. Неклюдова [Неклюдов 2000], В.М. Найдыша [Найдыш 2002], В.П. Руднева [Руднев 1997], С.Б. Королевой [Королева 2023], Ю.Ж. Шайгородского [Шайгородский 2009], В.А. Шнирельмана [Шнирельман 2015], W.H. McNeill [McNeill 1986], О.Е. Осовского [Осовский 2015], К. Хюбнера [Хюбнер 1996], А.Л. Топоркова

[Топорков 1999], А.В. Чернышова [Чернышов 1992], Е.З. Бахтияровой, Р.А. Юрова [Бахтиярова, Юров 2019].

Немецкий философ Х. Блюменберг в своем исследовании «Работа над мифом» [Blumenberg 1979] отмечает неустранимость элементов мифа в картине мира человека, полагая, что человеческое мышление связано с рядом абсолютных метафор, не переводимых на какой-либо неметафорический язык. Согласно концепции немецкого философа Курта Хюбнера, подробный анализ которой проведен М. Томбергом [Tomberg 1996], проблема «истины» мифа, который продолжает существовать в современном мире в сферах искусства и религии, раскрывается через анализ его специфической рациональности – эмпирической и семантической intersубъективности, вступающей в конфронтацию с рациональностью новоевропейской науки.

Румынский религиовед, этнограф и философ М. Элиаде отмечает, что в современном мире миф существует не только в литературе и искусстве, но продолжает жить и в повседневной жизни, быту, политике, идеологии, сохраняя, как и архетип, способность к созданию новых образов [Eliade 1963].

Как указывает отечественный филолог и фольклорист С. Ю. Неклюдов, «по идущим из глубины веков архаическим моделям...воссоздаются старые мифы в новых социальных и национальных оболочках» [Неклюдов 2000: 19]. Современная мифология часто основана на архетипических семантических моделях, таких, как «золотой век», «апокалипсис», «мировое зло», «рай на земле», «вечная молодость» и др.

Согласно Е.М. Мелетинскому [Мелетинский 1998], одна из причин «неустранимости» мифа заключается в том, что, вопреки идеям позитивистов XIX века, наука неспособна полностью вытеснить мифологию, поскольку не разрешает метафизические проблемы, такие, как смысл жизни, исторический прогресс и т.п., в то время как мифология, обращаясь к ним, создаёт видимость их разрешения, в частности, стремится объяснить «трудные» проблемы через более понятное. А.С. Козлов в разделах книги «Современное

зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник», посвященных мифу, отмечает: «Наиболее устойчивым проявил себя повествовательно-художественный его (мифа) аспект, сохранивший свое непосредственное влияние до настоящего времени и послуживший основой для развития сначала аллегории, а затем и других форм сознательного творчества» [Козлов 1996: 222].

Среди значимых публикаций последних десятилетий в отечественной науке на тему современного мифа и его воздействия на современного человека и современного творца необходимо назвать «Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты» знаменитого исследователя постмодерна В.П. Руднева [Руднев 1997], а также монографию К.А. Богданова [Богданов 2001]. Важной вехой в российской литературоведческой науке стало появление в 2008 году книги «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тamarченко, ставшей первым опытом специального справочника по поэтике, содержащей более трехсот статей, многие из которых ранее не включались в отдельные издания такого типа.

Исследование непосредственно архетипического образа имеет отношение к работам второй половины XX в. и первым десятилетиям XXI в. «Понимание архетипического образа и литературного архетипа в литературоведении рубежа XX – XXI вв. в ряде принципиальных моментов отличается от концепции архетипа в трудах К.Г. Юнга и его последователей. Условно все концепции архетипа можно разделить на «юнгианские», в русле психоаналитики, «мифологические» и собственно литературоведческие» [Электронная энциклопедия. Фонд знаний «Ломоносов»].

В советский период отечественные исследователи анализировали основные черты трактовки архетипа в зарубежных научных трудах по философии, психологии и литературоведению. В «Литературном энциклопедическом словаре» (1987) под редакцией В. М. Кожевникова и П. А. Николаева уже обозначена возможность оперирования данным термином в советской науке. В отечественном литературоведении термин «архетип»,

помимо работ Е.М. Мелетинского, использовался также С.Я. Сендеровичем [Сендерович 2008], критически пересмотревшим, вслед за Мелетинским, теории Юнга. В.Н. Топоров рассмотрел в своих работах архетипические модели в сознании писателей. В 1990 – 2000-е гг. в отечественном литературоведении появились труды, использующие понятие «архетип» как ключевое, причем уже не как термин аналитической психологии и элемент «примитивного» мышления, а как собственно литературоведческую категорию.

**Степень научной разработанности проблемы архетипической образности в художественной литературе.** К значимым исследованиям последних десятилетий, посвященным проблеме архетипического образа в мировой литературе, относятся диссертации О.С. Крюковой «Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века» [Крюкова 2007], М.А. Хакуашевой «Формирование и развитие архетипических образов в кабардинской литературе» [Хакуашева 2008], Е.Ю. Власенко «Функции архетипов и архетипических образов в произведениях П.В. Засодимского» [Власенко 2005], Н.В. Шинкаровой «Мифопоэтика рассказов А.А. Кондратьева (сквозные архетипические мотивы и образы: сборник «Белый козел», «Улыбка Ашеры»)» [Шинкарова 2008], З.Х. Джанхотовой «Система архетипических образов в балкарской поэзии 30-50-х годов XX века (на материале произведений К. Кулиева)» [Джанхотова 2009], Т.А. Хитаровой «Архетипические образы верха и низа в романе с притчевым началом (А. Платонов, А. Мердок, У. Голдинг)» [Хитарова 2003], а также монографии Б. Сибилл «Мать. Архетипический образ в волшебных сказках» [Сибилл 2006], Е.В. Бароновой «Дочери лунной богини (архетипические женские образы в английской и американской литературе)» [Баронова 2011], Н.В. Чернявской «Архетипический образ «старик и старуха» в русской прозе XIX-XX вв.» [Чернявская 2010].

Теснейшим образом с работами по изучению литературных архетипов связаны исследования мифа и мифопоэтики<sup>2</sup>: диссертации Я.Ю. Муратовой «Мифопоэтика в современном английском романе: Д. Барнс, А. Байетт, Д. Фаулз» [Муратова 1999], Е.Н. Корниловой «Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма» [Корнилова 2002], Е.Г. Прошиной «Романтическая концепция мифа и ее отражение в малой прозе Фридриха де ла Мотт Фуке» [Прошина 2004], Г.А. Токаревой «Мифопоэтика У. Блейка» [Токарева 2006], К.Н. Паранук «Мифопоэтика и художественный образ мира в современном адыгейском романе» [Паранук 2006], Ю.С. Лилеева «Формирование мифа о поэте в лирике Р.М. Рильке: традиция немецкого романтизма» [Лилеев 2010], Н.Ю. Бартош «Мифопоэтика модерна в творчестве Оскара Уайльда» [Бартош 2009], А.В. Заугольниковой «Миф в философии культуры немецкого романтизма» [Заугольникова 2009], монографии И.П. Ильина о мифе в XX веке «Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа» [Ильин 1998].

В вышеприведенных исследованиях, опирающихся на опыт научных изысканий об архетипе и мифе В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, А.Н. Веселовского, С.С. Аверинцева, Ю. Лотмана, Н.Я. Берковского и других ученых, рассматриваются архетипические и мифологические феномены в творчестве немецких романтиков (Е.Г. Прошина, Ю.С. Лилеев), в английской поэзии У. Блэйка (в двух диссертациях – Е.Н. Корниловой и Г.А. Токаревой). Имеются примеры исследования мифологии в творчестве французских

---

<sup>2</sup>Термин «мифопоэтика» распространен в современном литературоведении. Работы, связанные с изучением мифопоэтики, мифопоэтологии посвящены творчеству писателей-романтиков (в основном в немецкой и английской литературе), поэтов Серебрянного века, романистов XX века (Булгакову, Платонову, Шолохову, Пастернаку, Голдингу и т.д.), поэтов XX в. [Маслова, Фалеева 2018; Кофанов 2012; Кузнецова 2020; Стройков 2018; Шанина 2007; Скок 2009; Солдаткина 2009, 2012; Никитина 2000, 2012; Худзиньска-Паркосадзе 2014; Тюрина 2003; Поздина 2009; Сухов 2017; Погребная 2011; Громова 2019; Сыздыкбаев 2012; Радь 2010; Маркин 2004; Романова 2011; Кормилов 2018; Софронова 2006, 2010; Мельник 2006; Кондратьева В.В. 2007, 2021; Кондратьева Е.С. 2020; Санду 2020; Абдуллаева 2014; Косяков 2006, 2007; Деменкова 2007; Бартош 2009; Каракулова 2009; Михейкина 2019; Романова Е.Г. 2004; Пермьякова 2020; Титаренко 2011, 2013; Гязова 2015; Заяц, Триморук 2023; Жужгина–Аллахвердян 2015; Костов 2000; Садунова 2009].

романтиков – Р. де Шатобриана и Ж. де Сталь (Г.А. Токарева), а также в творчестве английского романтика Дж. Байрона (Г.А. Токарева). Кроме того, уделяется специальное внимание архетипике и мифологии в английской постмодернистской литературе XX века (Т.А. Хитарова, Е.В. Баронова, Я.Ю. Муратова).

Немецкий романтизм занимает особую нишу в исследованиях по мифопоэтике и архетипике. На данный факт обратил внимание ещё Г.-Г. Гадамер, указывая, что «...проблема отношения мифа и разума – это проблема романтизма» [Гадамер 1991: 94]. Как отмечает А.В. Заугольникова, «И.В. Гёте, П. Фейерабенд, К. Хюбнер предлагают различать научное и мифологическое мышление и дают разные трактовки мифа, вследствие чего возникает острая необходимость определения мифа как такового» [Заугольникова 2009: 92]. В немецкой философии концепция мифа была разработана Ф.В.Й. Шеллингом [Шеллинг 2013]. Иенские романтики предприняли попытку создать «новую мифологию», в основу которой легла натурфилософия Шеллинга. Поскольку именно теоретики романтизма соотнесли идею мифа с феноменом сознания, исследования философии немецкого романтизма заслуженно привлекают пристальное внимание [Грешных 2001; Берковский 2001; Ботникова 2004; Шарыпина 1998].

Одним из животрепещущих вопросов изучения мифопоэтики и архетипики становится выявление истоков процесса формирования современного мифа и современной архетипической образности, которые зарождаются в момент общих эстетических и культурных изменений, происходивших на рубеже XVIII – XIX веков. Именно в этот период образуется новая парадигматика системы символов. Символ становится зыбким, неопределенным, а вся мифологическая система основывается на системе символов и архетипов. Начиная с эпохи романтизма, таким образом, архетипика тоже приобретает индивидуальный, авторский характер, зачастую теряет точную семантическую основу, но существует параллельно с античным мифом и со старой мифологической парадигматикой, то есть с

мотивами, героями или атрибутикой, обладающими четкой, установленной семантикой, даже если архетип имеет множественные версии с разными, но, тем не менее, точными, хорошо известными значениями.

В исследованиях, посвященных архетипическому образу, выделяются следующие устойчивые темы:

– архетипический образ женщины (матери, бабушки, сестры, дочери): И.Ю. Дементьева «Образы Фемме фаталь и Прометея в романах французского романтизма» [Дементьева 2010], О.Б. Кафанова «Женские образы Жорж Санд: романтический канон и его вариации» [Кафанова 2011], Н.А. Соловьева «Образ женщины в романах А. де Ламартина «Графиня де Шарни» и «Жульетта Дрек»» [Соловьева 2005], Е.А. Шамрова «Образ женщины в философско-романтической традиции французской литературы» [Шамрова 2010], Ю.А. Макрушина «Архетипический образ бабушки в повествовании в рассказах «Последний поклон» В.П. Астафьева» [Макрушина 2016], С.Д. Титаренко «Блок и прерафаэлиты (о некоторых визуальных источниках и природе трансформации архетипического образа вечной женственности)» [Титаренко 2011], М.В. Алексеенко «Архетипическая структура образа главной героини в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка»» [Алексеенко 2019], А. Вавжинчак «Архетипические образы женщин в поздней прозе Валентина Распутина» [Вавжинчак 2017], Т.М. Ляшенко «Классификация женских архетипических образов в художественном тексте» [Ляшенко 2017]; Н.В. Свитенко «Архетипическая «матрица» литературного образа «страшной матери»» [Свитенко 2018], В.К. Васильев «Об архетипическом подходе к анализу женских образов-характеров (письменный и устный текст)» [Васильев 2018], О.А. Гайнетдинова «Архетипические черты в женских образах романа «Тихий Дон»» [Гайнетдинова 2022], В.К. Васильев, С.В. Широкова «Архетипические образы «злой» и «доброй» жены в творчестве В.М. Шукшина» [Васильев, Широкова 1997], Г.Ю. Филипповский «Функция женских образов в литературе Руси и поэзии Некрасова (архетипический мотив «мать и сын»)»

[Филипповский 2010]; В.А. Степанова «Типология женских образов в прозе В. Распутина: индивидуальный выбор VS. Архетипическое начало» [Степанова 2017], Т.М. Ляшенко Женские архетипические образы в литературном тексте как смысловая универсалия (на примере романа Орхана Памука «Имя мне – красный») [Ляшенко 2023], Э.Х. Манкиева «Архетипический образ матери в кавказоведческих произведениях М.Ю. Лермонтова «Беглец», А.А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек» и Л.Н. Толстого «Хаджи-мурат» [Манкиева 2017], Т.А. Пономарева «Архетип матери в поэзии Н.А. Клюева» (2018) [Пономарева 2018]; Д.С. Манукина «К вопросу о типологии образа Маргариты из романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»» (2019) [Манукина 2019], Т.М. Ляшенко «Архетипический образ сестры в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»» [Ляшенко 2022]; Г.М. Ибатуллина, Ю.С. Ракоед «Архетипическая парадигма образа Ларисы Огудаловой в пьесе А.Н. Островского «Бесприданница»» [Ибатуллина, Ракоед 2018], О.А. Верещагин, Е.В. Верещагина «Архетипический образ Богородицы в русской литературной традиции рубежной эпохи» [Верещагин, Верещагина 2018], Б.Р. Напцок, М.М. Меретукова «Архетип семьи в «Рождественских повестях («Christmas tales») Ч. Диккенса» [Напцок, Меретукова 2013], Г.И. Полякова «Эпитет в романе «Графиня де Шарни» А. Дюма» [Полякова 2009];

– архетипический образ ребенка: Г.А. Неверович «Архетипическое и мифопоэтическое воплощение образа ребенка в цикле Федора Абрамова «Трава-мурава»» [Неверович 2016], Т.В. Пустошкина «К вопросу о семантической близости архетипического образа «печки» и мифологемы детства в русской литературе 40-50-х гг. XIX в.» [Пустошкина 2012], М.С. Пирматова «Архетипический образ семьи и домашнего очага как цитадель нравственности и морали в творчестве Ч. Диккенса (на материале рождественской повести «Сверчок за очагом»)» [Пирматова 2020], Р.В. Зиновьева «Архетипические образы ребенка и культурного героя в драматургии Э. Олби и С. Мрожека сквозь призму проблем поколений»

[Зиновьева 2021], Ю.Н. Варпаева «Архетипические образы и мотивы в трилогии Р. Риггза «Дом странных детей» (Miss peregrine's home for peculiar children), «Город пустых» (Hollow city), «Библиотека душ» (Library of souls)» [Варпаева 2022], Н. Гукасян «Тема детства во французской литературной традиции и творчестве Виктора Гюго» [Гукасян 2003], Е.Н. Суворкина «Эволюция архетипической составляющей в образах «младенца» и «отрока»» [Суворкина 2023];

– мужские архетипические образы: Т.В. Соколова «Ступени деперсонализации героя в поэзии от романтизма к символизму (Виньи и Малларме)» [Соколова 2003], О.В. Лосева «Образы героев в романе А. де Ламартина «Вертер-консул»» [Лосева 2009], Г.М. Ибатуллина, В. Огородова «Архетипический мотив дурака в образе главного героя повести Л.Н. Толстого «Казачьи»» [Ибатуллина, Огородова 2017], Е.Ю. Коренева «Образ Дориана Грея: архетипические проекции» [Коренева 2006], Е.И. Чебанная «Трансформация мифа о герое как архетипическая основа образов Гамлета и Фауста» [Чебанная 2016], М.Ф. Племянникова «Образ бунтарской индивидуальности в романах А. де Ламартина «Вертер-консул» и «Рафаэль»» [Племянникова 2011], Н.А. Лугинова, Т.Н. Пермякова «Особенности архетипических образов в философских повестях» [Лугинова, Пермякова 2013], Л.Е. Семенов «Любовь в эстетике раннего романтизма: романтический идеал в контексте культурно-исторического развития» [Семенов 1998], А.С. Юстратова «Образ «нового человека» в романе «Жан Вальжан» В. Гюго» [Юстратова 2010], Е.М. Регурецкая «Мифообраз отца в прозе Б. Шульца и Ф. Кафки» [Регурецкая 2016], М.С. Черновская «Мужские архетипические образы в нарративной структуре современного американского женского романа» [Черновская 2016], Н.В. Мокина «Архетипическое и эпохальное в образе лирического героя в творчестве поэтов серебряного века» [Мокина 2003], С.К. Савинова «Жанровые функции и художественные особенности автопортрета героя в романах А. де Ламартина и А. Дюма» [Савинова 2011], П.Е. Воронкова «Архетипический образ героя в произведении М. Петросян

«Дом, в котором...»» [Воронкова 2018], В.Д. Иванова, Г.М. Ибатуллина «Архетипическая основа образа главного героя романа А.Р. Беляева «Человек-амфибия»» [Иванова, Ибатуллина 2019], О. Волчек «Ложь реализма и правда романтизма: экономика любви в романах Ф. М. Достоевского и А. Дюма-сына» [Волчек 2019], С.А. Галь «Образ Зигфрида как архетипического героя в германском эпосе «Песнь о Нибелунгах» [Галь 2021], И.В. Гаузер, Е.А. Ермолин «Мифообраз гениального художника в художественном опыте К. Бальмонта: Рецепция испанского артистизма» [Гаузер, Ермолин 2020], М.М. Попова «Интертекстуальность и образ Гамлета в произведениях Ж. Санд» [Попова 2013];

– бинарные оппозиции архетипических образов: Т.В. Соколова «Оппозиция «узник – странник» в поэзии Виньи» [Соколова 2002], М.В. Францева «Сюжетообразующая функция архетипа «похититель» – «избавитель» в драме Г. Ибсена «Кукольный дом»» [Францева 2017], Т.Н. Романова, Т.А. Нелюбина «Джекилл» и «Хайд» как архетипические образы современной шотландской прозы» [Романова, Нелюбина 2014], М.А. Кравцова «Бинарные оппозиции в романах Вирджинии Вульф» (2010) [Кравцова 2010]; Е.Н. Богданова «К вопросу об архетипических истоках создания типов образов двойников в художественной литературе» [Богданова 2004], С.Н. Чумаков, А.П. Манакова «Архетипические образы «зла» и «добра» в поэтике Алисы Бродди» [Чумаков, Манакова 2015], Ю.Ю. Васильев «Бинарная оппозиция «живое – мертвое» в русской традиционной культуре (на материале отечественного фольклора)» [Васильев 2010], С.В. Жилияков «О некоторых архетипических дуальных образах в «Повести временных лет» [Жилияков 2018], Е.В. Сергеева «Зеркальность и отражение в романах А. де Ламартина и А. Дюма» [Сергеева 2012];

– архетипические образы зла: С.Н. Волков «Средневековый образ Люцифера как архетипический символ восприятия персонифицированного зла» [Волков 2010], А.С. Волковинский «Мифологема грехопадения в художественной интерпретации И. А. Гончарова» [Волковинский 2012],

М.В. Родина «Образ ада в повести-притче К.С. Льюиса «The great divorce» («Рсторжение брака»)» [Родина 2018]; Е.В. Шабалдина «Безумие как сквозной мотив в творчестве М.А. Булгакова (генезис, варианты реализации)» [Шабалдина 2013], Т.А. Агапкина «Демоны как персонажи народной мифологии» [Агапкина 2000], Е.С. Ефимова «Поэтика страшного в народной культуре: мифологические истоки» [Ефимова 1997]; Д.Д. Бадина «Любовь вампира: гомоэротические мотивы в поэме С.Т. Кольриджа «Кристалль» и повести Д. Шеридана ле Фаню «Кармила» в свете идей романтизма и викторианства» [Бадина 2017];

– спациологические, природные и анималистические архетипы: Н.Г. Владимирова «Дом в спациопэтике романа Питера Акройда «Дом доктора Ди»» [Владимирова 2020], О.Ю. Богданова «Поэтика пейзажа в романах Чарльза Диккенса» [Богданова 2006], Т.В. Соколова «Вариации концепта пути во французской поэзии» [Соколова 2005], Е.В. Жердев «Архетипическая сущность метонимии в художественном образе» [Жердев 2018]; Л.В. Разуваева «Образы человека и природы в романе «Отверженные» В. Гюго» [Разуваева 2009], О.Б. Краснова «Идея природы и культуры в художественном мире Б. Бартока как миф и романтическая традиция» [Краснова 2015], З.А. Кучукова «Натурфилософия А. де Сент-Экзюпери: мифообраз воды» [Кучукова 2008], А. Белоусенко «Архетипический образ горы в романе А. Иванова «Сердце Пармы»» [Белоусенко 2021], Ю.Б. Борев «Рыцарский романтизм (искусство Замка): герой в сражениях, мученик в любви» [Борев 2001], В.Н. Варламова «Архетипический образ дерева в художественном тексте» [Варламова 2015], Т.В. Васильева «Архетипические образы в анималистической прозе В.Н. Сыроева» [Васильева 2020], Е.В. Боброва «Мотивные цепочки и многозначность прочтения архетипических образов сборника Е.Ю. Кульминой-Караваевой «Скифские черепки»» [Боброва 2019], Р.А. Воронин «Стилистические средства создания арктического пейзажа в «северных» рассказах Джека Лондона» [Воронин 2019], Г.Ф. Гайнутдинова, Б.А. Нуркеева «Мифопоэтика романа Ч.

Айтматова «Тавро Кассандры» (архетипические образы природных стихий)» [Гайнутдинова, Нуркеева 2015], Е.Ш. Галимова «Архетипический образ реки в художественном мире Валентина Распутина» [Галимова 2012], М.Н. Гладцинова «Семантические составляющие архетипического образа северного человека в художественных текстах» [Гладцинова 2015], А.И. Данилова «Архетипический образ круга в русской литературе» [Данилова 2010], А.П. Деревяшкина «Художественная реализация архетипического образа воды в повести Н.В. Гоголя «Страшная месть»» [Деревяшкина 2016], Т.А. Елшина «Образы собора и башни как архетипические ключи к тайнам акмеизма» [Елшина 2013], Н.И. Завгородняя «Образы стихий и пространственная картина мира в поэзии А.С. Пушкина (мотивный комплекс, мифопоэтика)» [Завгородняя 2017], Н.В. Скородум, Е.Л. Ставницер «Образы России в творчестве Максимилиана Волошина в свете архетипического символизма и комплементарной теории» [Скородум, Ставницер 2016], Ю.А. Кошкарлова «Архетипический образ медведя в духовной культуре народов России» [Кошкарлова 2011], Е.К. Петривняя «Архетипический образ дерева в пьесе «Федра» Марины Цветаевой» [Петривняя 2023], Е.И. Пыжова «Архетипический образ дома в романе Торнтон Уайлдера «День восьмой»» [Пыжова 2014], Е.А. Стальнова «Архетипический образ птицы в рассказах английской писательницы Дафны Дюморье (на материале сборника рассказов «Яблоня»)» [Стальнова 2015].

Итак, выделим основную направленность уже осуществленных научных изысканий об архетипе и мифе в литературе.

Во-первых, это исследования, посвященные непосредственно структурированию архетипических образов в литературе, их мифологической, сказочной, фольклорной первоосновы: Н. Фрая [Frye 1957], В.Я. Проппа [Пропп 1998, 2000], Е.М. Мелетинского [Мелетинский 1995, 1998, 2001], С.С. Аверинцева [Аверинцев 1976, 1994, 1996], В.П. Руднева [Руднев 1997], А.Ю. Большаковой [Большакова 2001], Е.Н. Корниловой [Корнилова 2002], М.-Л. фон Франца [Франц 2007], К.Н. Паранук [Паранук

2012], Я.Ю. Муратовой [Муратова 1999], Т.Н. Пермязковой [Пермязкова 2013], В.В. Мурзина [Мурзин 2002], М.Н. Бабина [Бабина 2021], S. Veys [Veys 2006], Т.В. Цивьян [Цивьян 1979, 1985, 1991, 2000], К.О. Хашир [Хашир 2020], В.Б. Бакула [Бакула 2019], Г.С. Саркисян [Саркисян 2014], P. Sébillot [Sébillot 1904], А.В. Пятаевой [Пятаева 2012], С.А. Банковой [Банкова 2021], Н.М. Володиной [Володина 2017, 2019], В.А. Воронцова [Воронцов 2012], В.И. Колесниковой [Колесникова 2015], Т.О. Габовой [Габова 2018], В. Гусева [Гусев 1993], Л.Г. Дорофеевой [Дорофеева 2017], А.В. Лудуповой [Лудупова 2019], Erny P. [Erny 2000], А.П. Емельяновой [Емельянова 2017], М.-С. Levet [Levet 2006], Т.Н. Жужгиной-Аллахвердян [Жужгина-Аллахвердян 2015], В.А. Ханова [Ханов 2012], А.О. Здоровой [Здорова 2019], С.Н. Зенина [Зенин 2017], Т.П. Плахтия [Плахтий 2020], С.Н. Колесник [Колесник 2022], Т.В. Кушнир [Кушнир 2020], М.Ј. Koven [Koven 2003], P. Маркова [Марков 2013], А.А. Навасарбековой [Навасарбекова 2006], Е.В. Наместниковой [Наместникова 2017], Ю.Ю. Петрунина [Петрунин 2017], А. Эсалнек [Эсалнек 2000] и др..

Во-вторых, это работы, непосредственно посвященные мифу в литературе XIX в., в том числе в романтизме: помимо названных выше, это работы С.С. Аверинцева [Аверинцев 1989, 1993, 2010], А.В. Заугольниковой [Заугольникова 2009], Е.Н. Корниловой [Корнилова 2002], Е.Г. Прошиной [Прошина 2004], М.И. Стеблин-Каменского [Стеблин-Каменский 1976], Г.В. Косякова [Косяков 2007], С.М. Романенко [Романенко 2006], П.В. Алексеева [Алексеев 2015], А.С. Волковинского [Волковинский 2012], Е.Е. Анисимовой [Анисимова 2016], О.Н. Барановой [Баранова 2014]; L. Northup [Northup 2006], Ю.С. Лилеева [Лилеев 2010], Н.П. Баранчиковой [Баранчикова 2018], И.А. Балашовой [Балашова 2000], G. Bernard и J.P. Deschodt [Bernard, Deschodt 2008], А.А. Кухаренко [Кухаренко 2004], Д.А. Кондакова [Кондаков 2007], Э.Г. Рахимовой, И.К. Дмитриенко [Рахимова, Дмитриенко 2013], В.М. Пивоева [Пивоев 1991], О.А. Gabrielyan [Gabrielyan 2018], У.В. Матасовой [Матасова 2011], У.Т. Летовченко [Летовченко 2020], L. Scott [Scott 2009],

Консона [Консон 2014], П.С. Иванова [Иванов 2009, 2012], I. William [William 2004], И.В. Татаринцевой [Татаринцева 2008], И.А. Барабушка [Барабушка 2013], К. Воглер [Воглер 2015], N. Lesley [Lesley 2006], Г. Гачева [Гачев 2008], Я.Э. Голосовкер [Голосовкер 1987], W. Burkert, A. Horstmann [Burkert, Horstmann 1984], Г. Ельшевской [Ельшевская 2004], G. Fontenrose [Fontenrose 1966], В.В. Киселева [Киселев 2021]; Н.В. Юрченко [Юрченко 2011], Н.И. Шестова [Шестов 2005], А.В. Коротаева, Д.А. Халтуриной [Коротаев, Халтурина 2011], С. Calame [Calame 2000], В. Фрумкина [Фрумкин 2012], Т.И. Липич [Липич 2019], А.В. Громовой [Громова 2019], А.М. Лобок [Лобок 1997], И.В. Найденова [Найденков 1999], Т.А. Шинтарь [Шинтарь 2022], И.А. Сидоровой, Э.А. Радь [Сидорова, Радь 2015], В. Шуклина [Шуклин 1995], М.С. Спектор [Спектор 2004], В.П. Терина [Терин 2003], Г.А. Тиме [Тиме 2010], Т.В. Шакировой [Шакирова 2019], R. Pottier [Pottier 1994] и др..

Несмотря на большое количество исследований, посвященных представленной теме, проблему архетипики и мифопоэтики художественного текста нельзя считать полностью изученной. В исследованиях данного вопроса недостаточно представлена типология архетипики французской литературы, в частности, литературы периода романтизма (1789 – 1850 гг.), тогда как именно французская литература данного периода является богатым источником разработки разнообразных архетипических образов: о человеке и взаимоотношениях между людьми, о чувствах и эмоциях, о природе и ее феноменах, о нациях и эпохах, об имагологических аспектах.

Важно отметить, что вышеназванные труды, посвященные архетипическому образу, направлены на конкретику определенного образного явления (женские образы, образы животных, растений, явлений природы и т.д.) и в них исследуется архетипика образов конкретного автора; архетипика определенной темы. Однако нет обобщающих исследований, посвященных романтической эпохе в литературе, рождающей целую систему архетипических образов. В этой литературе сложилась определенная

типология архетипических образов, которые до наших дней являются актуальными, активно используются в художественных произведениях и являются «stock character» («устойчивыми характерами»).

**Актуальность** исследования обусловлена интересом в последние десятилетия представителей разных областей гуманитарного знания, в том числе литературоведов, к изучению архетипики художественного литературного текста. По справедливому замечанию И.А. Романова и А.В. Лудуповой, «классификация литературных архетипов является актуальной научной задачей в связи с накоплением как позитивного, так и негативного опыта их изучения в литературоведении» [Романов, Лудупова 2019:40]. В исследованиях, затрагивающих проблемы архетипики, немало аналитических лакун, которые необходимо заполнить. Одной из них является архетипическая образность французского романтизма. В современном обществе и самой современной литературе возрождается интерес к романтизму, что влечет за собой использование образов эпохи романтизма, в том числе французского в современном контексте. Таким образом, назрела насущная необходимость выявления и изучения архетипических образов французской романтической литературы, а также их типологизации.

**Объектом** исследования диссертации является французская художественная литература эпохи романтизма, а его **предметом** – архетипическая образность литературы данного временного пласта и данного направления.

**Цель** исследования заключается в выявлении, анализе и установлении типологизации архетипических образов в литературе французского романтизма, в определении специфики их развития, а также в осмыслении их влияния на систему представлений о мире в последующие эпохи.

Ключевая **гипотеза**, подтвердившаяся в результате предпринятого исследования, состоит в том, что в литературе французского романтизма 1789 – 1850-х гг. архетипические образы представляют широкую и разветвленную структуру. Они связаны со всеми сферами деятельности человека, его

взаимоотношений и имеют прямое отношение к восприятию человеком природы, архитектуры, географических пространств, а также временных и имагологических пластов. Немаловажным является и новое осмысление героя и героической личности (от персонажей древнегреческой мифологии до реальных исторических персоналий). Данная разветвлённая художественно-образная система нуждается в последовательном анализе, поскольку до сих пор типологический анализ французской архетипической образной традиции эпохи романтизма не осуществлялся.

На достижение поставленной цели и подтверждение выдвинутой гипотезы в рамках исследования направлено выполнение следующих **задач**:

- проанализировать основные теоретические подходы к изучению архетипической образности в отечественном и зарубежном литературоведении;

- описать многовековую архетипическую литературную традицию, уделяя специальное внимание работам, посвященным архетипике французской литературы и, в целом, мировой литературе периода романтизма;

- выявить конкретные, наиболее репрезентативные тексты периода французского романтизма, в которых функционируют архетипические образы;

- провести классификацию текстов по тематическому критерию и выявить используемые в них антропологические архетипические образы представителей разных профессий, социальных групп, народов и рас, а также природные, временные и исторические образы-архетипы;

- проанализировать обнаруженные примеры архетипических образов, выявить их связь с современными нам представлениями и обосновать их архетипическую сущность;

- представить выводы из проделанного анализа, определить характерные особенности французского романтического архетипа и соответствующей системы архетипических образов.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что в нем впервые системно выделяются, анализируются и типологизируются ключевые архетипические образы эпохи французского романтизма (1789 – 1850-х гг.), а именно: о человеке и его коммуникативной сущности: архетип детства и архетипические образы ребенка, женщин, мужчин, архетипические образы романтической любви, социальных групп и профессий; антропологические, философские, социологические образы, их коммуникативные проекции; архетипика пространства, растительные и ландшафтные архетипические образы; темпоральная архетипика; имагологические архетипы во французской романтической традиции.

**Теоретическая значимость** диссертации заключается в том, что в ней разработаны общие принципы исследования архетипической образности французского романтического текста и проведена типологизация основного массива архетипики литературы романтизма XIX века, а также исследована роль архетипической образности романтизма в диалоге с более поздними историко-литературными направлениями, в том числе с литературой реализма и неоромантизма, что вносит вклад в теорию сравнительного литературоведения, исторической поэтики и художественного анализа текста.

**Практическая ценность** диссертации состоит в том, что ее результаты могут быть использованы при разработке лекционных курсов по истории французской литературы, истории архетипической образности в мировой литературе, а также в дальнейших исследованиях в области изучения художественного архетипического образа, в том числе – для составления литературных энциклопедий и учебников по истории мировой литературы.

Основным **материалом** исследования послужили тексты французских романтиков: Р. де Шатобриана, А. де Ламартина, Ж. Сталь, Э. де Сенанкура, В. Гюго, Ж. де Нерваля, Ж. Санд, Э. д'Эрвильи, Ж. Верна – от раннего романтизма к позднему. Изучены также примеры из текстов авторов, находящихся на стыке романтизма и реализма (Стендаль, П. Мериме и О. де Бальзак).

**Методы исследования.** Изучение истории архетипической образности во французской романтической литературе XIX в. проводится на основе соединения культурно-исторического, сравнительно-сопоставительного и аналитического методов исследования текста. Дополнительную, но не менее важную роль играют биографический, социологический и психоаналитический методы анализа текста.

**Теоретическую базу** диссертации составили работы литературоведов А.Н. Веселовского [Веселовский 1989], М.В. Жирмунского [Жирмунский 1977, 1979, 1981, 1996], Б.Г. Реизова [Реизов 1958, 1970, 1978, 1986, 2011], Ю.Б. Виппер [Виппер 1986, 1990], Т.В. Соколовой [Соколова 1973, 1975, 1976, 1981, 1982, 1987, 1995, 1996, 2002, 2013], Т.Л. Владимировой [Владимирова 2007], Б.В. Томашевского [Томашевский 1996], Л.В. Чернец [Чернец 2004]; работы по философии мифа Э. Дюркгейма [Дюркгейм 2011], З. Фрейда [Фрейд 2005], Э. Фромма [Фромм 1998, 2011], К. Юнга [Юнг 1991, 1997, 2006], Фр. Боаса [Боас 2002, 2011, 2014], Р. Барта [Bartes 1957, 2002], Г.-Г. Гадамера [Гадамер 1988, 1991], К. Леви-Стросса [Леви-Стросс 2001], Л. Леви-Брюля [Леви-Брюль 1994, 2010], Б. Малиновского [Малиновский 1998, 2004, 2005], А.М. Пятигорского [Пятигорский 1996]; работы историков культуры, исследователей художественного образа и семиотики Д.С. Лихачева [Лихачев 1968], А.Ф. Лосева [Лосев 1993, 2001], С.С. Аверинцева [Аверинцев 1976, 1985, 1986, 1989, 1993, 1994, 1996, 2001, 2010], В.Я. Проппа [Пропп 1998, 2000], Е.М. Мелетинского [Мелетинский 1986, 1991, 1995, 1998, 2001], Ю.М. Лотмана [Лотман 1980], В.В. Ванслова [Ванслов 1966], Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 1990], В.И. Раздольской [Раздольская 2005], М.В. Разумовской [Разумовская 1997], Р. Якобсона [Якобсон 1970]; исследования по мифопоэтике и архетипике Ж. Сореля [Сорель 1892], Р. Нибур [Нибур 1996], М. Томберга [Tomberg 1996], К. Балдика [Baldick 2008], К.А. Богданова [Богданов 2001], Н.Г. Брагиной [Брагина 2007], Т.И. Ерохиной и К.К. Бадиль [Ерохина, Бадиль 2009, 2017], В.М. Найдыша [Найдыш 2002], Ю.Ж. Шайгородского [Шайгородский 2009], В.П. Руднева

[Руднев 1997], В.А. Шнирельмана [Шнирельман 2015], К. Хюбнера [Хюбнер 1996], А.Л. Топоркова [Топорков 1999], А.В. Чернышова [Чернышов 1992].

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Предпринятый в диссертации комплексный подход к анализу художественного текста позволил выявить ряд архетипических образов, функционирующих во французской литературе XIX века в эпоху романтизма: образ ребенка; женские и мужские архетипические образы во всем многообразии их специфических черт; архетипику пространства и времени; имагологические архетипы.

2. Генетически возникая как порождение коллективного бессознательного (концепция К. Юнга), именно в литературе романтизма архетипические образы появляются и закрепляются как авторизованные – созданные конкретными авторами, в связи с этим они типологически антропоцентричны и творчески индивидуализированы.

3. Архетипические образы эпохи французского романтизма характеризуются предельной жизнеустойчивостью. Они влияют на сознание и воображение писателей и читателей последующих эпох, актуализируясь, приобретая вариативность, однако вместе с тем сохраняя свои типологические особенности.

4. В обширном поле архетипов французского романтизма наиболее полно представлена группа образов, относящихся к сфере деятельности человека и его взаимоотношениям. Появляются новые архетипы женщин (деловая женщина, творческая личность, безжалостная красавица) и ребенка, семантически усложняется и поэтическое содержание мужского образа.

5. Архетипический образ в эпоху французского романтизма обновляется, социализируется, соотносясь с общественным переустройством и новым (постреволюционным) отношением общества к религии.

6. Формируются имагологические архетипические мотивы французского романтизма, связанные со сложившимся и закрепившимся образом определенной эпохи, страны, национальными обычаями. Через

осознание характерных черт той или иной нации и национальности писатели-романтики создают галерею архетипических образов (изящно-галантные французы, холодные и чопорные англичане, трудолюбивые и склонные к философии немцы и пр.).

7. Старые мифы и мифемы, определившие основу романтического архетипа, актуализируясь, приобретают вариативность. Происходит поэтологическая трансформация древних мифологических и легендарных персонажей (например, Жанны д'Арк, Ричарда Львиное Сердце, Робин Гуда и т.д.). Теряя былую семантическую устойчивость, эти архетипические образы меняют свое содержание, однако продолжают функционировать в эпоху французского романтизма.

**Об адекватности и достоверности** полученных результатов свидетельствует репрезентативное количество проанализированных примеров использования архетипических образов во французской литературе периода романтизма и неоромантизма.

**Апробация** диссертации. Основные положения и научные результаты исследования прошли апробацию на следующих научных конференциях и других научных мероприятиях, состоявшихся в России и за рубежом: на третьем международном научном форуме «Междисциплинарные аспекты диалога культур» (СПб., 14 декабря 2015 г.), IV международной конференции по компаративным исследованиям национальных культур «Фридрих Гейльдерлин и идея Европы в литературах Германии, Франции, России и США в XIX-XX веках» (СПб., 26–28 мая 2016 г.), восьмой международной научной конференции «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков» (СПб., Российский государственный гидрометеорологический университет, 24–25 февраля 2016 г.), международном семинаре «Литература и ее общественно-культурные контексты» (Польша, г. Седльце. 7–8 сентября 2017 г.), XXIII международной научно-практической конференции «Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и

инновации» (Пенза. 15 мая 2019 г.), всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Коммуникативные единицы в свете современных научных парадигм» (Уфа, Башкирский государственный университет, 26 ноября 2019 г.), XXXI международной научно-практической конференции «World science: problems and innovations» (Пенза, 30 апреля 2019 г.), международной научной конференции «Модальность. Коммуникация. Текст» (Калининград, БФУ им. И. Канта, 29 – 30 сентября 2020 г.), VIII научно-практической международной конференции «Русско-зарубежные литературные связи» (Нижний Новгород. НГПУ имени Козьмы Минина, 11–12 декабря 2020 г.), второй научной конференции с международным участием «НОМО LOQUENS: логика – язык – культура» (Калининград, БФУ им. Канта. 9–11 декабря 2021 г.), международной конференции «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков» (Москва, Российского государственного гидрометеорологического университета, 20 февраля 2021 г.), 3-ей региональной научно-практической конференции «Диалог поколений» (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологии и дизайна. 20 – 21 апреля 2022 г.), IV международной конференции «Синергия языков и культур: междисциплинарные исследования» (СПбГУ, 29 сентября – 01 октября 2022 г.), 4-ой региональной научно-практической конференции «Диалог поколений» (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологии и дизайна. 20 – 21 апреля 2023 г.), V международной конференции «Синергия языков и культур: междисциплинарные исследования» (СПбГУ, 05 – 07 октября 2023 г.).

Основные положения диссертации отражены в 50 статьях, общим объемом 22,25 п.л., 18 из которых опубликованы в рецензируемых научных журналах, включенных в перечень ВАК РФ, и монографии «Мифопоэтика пространства и времени во французской литературе» объемом 18,37 п.л.

Поставленные цель, задачи и основная научная гипотеза определили

структуру и объем диссертации, состоящей из введения, четырех глав, заключения и библиографии.

# ГЛАВА 1. РОЖДЕНИЕ АРХЕТИПИЧЕСКОГО ОБРАЗА ВО ФРАНЦУЗСКОМ РОМАНТИЗМЕ

## 1.1. Архетипическая образность художественного текста в психологическом аспекте

«Архетип (от греческого *archétypon* – первообраз, модель) в «аналитической психологии» и эстетике швейцарского психолога К.Г. Юнга – мотивы и их комбинации, наделенные свойством «вездесущности», универсальные устойчивые психические схемы (фигуры), бессознательно воспроизводимые и обретающие содержание в архаическом ритуале, мифе, символе, верованиях, актах психической деятельности (сновидения и т.п.), а также в художественном творчестве вплоть до современности» [Литературный энциклопедический словарь 1987]. Литературоведческие исследования предполагают возможную бесконечность смысловой интерпретации художественного текста, порождаемую имеющимися в нем бессознательными элементами. Однако именно наличие в архетипе устойчивого смыслового ядра позволяет сохранить целостность образа. Это ядро, т.е. совокупность значений, которые переходят из области бессознательного в область сознательного и закрепляются в памяти индивидуума, находится в поле текста и семантически взаимодействует с другими образами, что дает интерпретатору определенную опору для анализа. Как отмечает М.П. Блинова, «модель архетипического образа можно представить в виде расходящихся кругов со «смысловым ядром» в центре, при этом смысл образа не стягивается к центру, а расширяется в бесконечность» [Блинова 2011]. Отсюда можно выделить важнейшую функцию архетипа при анализе текста – архетипический образ делает доступным для рационального осмысления центральный смысл архетипа после отсечения частных атрибутов: «при этом мы приближаемся к пониманию иррационального остатка, то есть той изначальной

бессознательной структуры, которая и формировала образ – к архетипу» [Блинова 2011].

Также исследование архетипического пласта в произведениях литературы и искусства позволяет осмыслить историческую реальность в особом ракурсе, при котором созданная писателем художественная модель приобретает универсальное содержание, выходящее за «социально-исторические и пространственно-временные рамки» [Мелетинский 1995: 295].

Изучая вопросы архетипики художественного текста, помимо опоры на аналитические и биографические методы, автор, несомненно, должен апеллировать и к своему воображению. Погрузившись в текст, исследователь соучаствует, воссоздает образы, заложенные писателем той или иной эпохи: «Поэтический образ – это внезапно проявившийся рельеф психики, слабо изученный в его второстепенных психологических причинностях» [Башляр 2004: 8]. Поэтическая рефлексия, несомненно, базируется на ранее выдвинутых идеях, однако она обладает и собственной динамикой, что может привести к появлению новых образов, которые будут иметь собственное значение и могут послужить рождению нового архетипического ряда. Возникая в тексте, образы воздействуют на читателя, находят отклик в его душе и заставляют творить, выстраивать собственную картину мировосприятия.

Выявление и анализ архетипических образов поможет по-новому осмыслить как отдельный художественный текст, так и целое литературное направление. Однако архетип находится вне оценочных характеристик, он, скорее, является совокупностью всех человеческих универсалий, но, часто рождая бинарные оппозиции, предоставляет интерпретатору возможность изменить оценочные коннотации: «Архетип, как отмечает Ю.В. Доманский, просто есть, поэтому говорить о его отождествлении с ценностями любого рода и, соответственно, с нравственностью имеет смысл лишь в плане сопоставления» [Доманский 1998: 19].

XIX век стал знаковым в развитии литературы. Можно предположить, что именно в этот период закладываются основные архетипические образы, проявляющиеся в современной литературе. Романтики в прямом смысле этого слова были мифотворцами (равно как и творцами новых архетипических, устойчивых образов). Те мифообразы, которые они создали, прошли долгий путь сквозь два столетия, нисколько не утратив своей значимости, а в некоторых случаях даже ее преумножив. Современные психологи отмечают наиважнейшее влияние архетипических образов на наше восприятие самых разнообразных представлений: от самоидентификации до восприятия национальностей, профессий, гендера, возраста и т.д. И это восприятие абсолютное, неизменное: «Человек в мифопоэтике, – указывает Д.П. Козолупенко, – как и в религии, есть тайна, мистерия, но, в отличие от религии, тайна свершившаяся. Если в модусе самопорождения, которому соответствует трансцендентальная метафизическая складка человека, человек должен стать тем, что он есть, и он мыслится лишь как постоянное и по большей части бесплодное стремление к себе, то в мифопоэтике человек, несмотря на постоянное изменение, которое также можно трактовать как становление, всегда уже есть он сам» [Козолупенко 2004: 65]. Именно у ранних французских романтиков «можно проследить особенную роль архетипики и мифопоэтики как системы средств семантической и структурной организации текста, выявить конкретные структурные инварианты: систему лейтмотивов, бинарных оппозиций, образов-символов, всевозможных повторов, особенности хронотопа, создающих в совокупности целостную структуру произведений» [Нужная 2018: 65].

Например, после почти полуторастолетнего доминирования драматических жанров во французской литературе («золотой век» – эпоха классицизма), где функции пейзажа вообще отсутствовали или были сильно редуцированы, романтики вслед за сентименталистами сознательно вводят пейзаж как один из значительных компонентов мира литературного

произведения. В произведениях ранних французских романтиков пейзаж, несомненно, полифункционален, хотя отдельные его функции по-разному углубляются, развиваются у каждого автора. Так, тема «художественной взаимосвязи пейзажного пространства и национального характера» плодотворно разрабатывалась у французской писательницы XIX века Ж. де Сталь. Природа в целом как «феномен поэтического образа» представляет в ее творчестве большой интерес с точки зрения анализа ее влияния на характер и эмоциональное состояние человека» [Нужная 2017: 115].

«Не менее важную роль играет и анализ конкретных природных образов Солнца, Луны, Земли, Гор, Воды и Огня – глубинных архетипов, укорененных в коллективном бессознательном. Можно предположить, что эти архаические концепты переосмысливаются писательницей в рамках влияния на становление национального самосознания, характера и привычек индивидуума, соответственно, для читателя становится возможным осмысление национального менталитета через природные архетипы романа «Коринна, или Италия». В этом романе автор создает словесную основу приема «сопутствующего признака настроения», который затем будет активно использоваться в кинематографе. Можно отметить, что функции пейзажа в романе французской писательницы впоследствии станут образцом для следующих поколений авторов при описании южного итальянского пейзажа» [Там же].

Новизной обладают во французском романтизме урбанистические мотивы и их взаимосвязь с пейзажем в творчестве того же автора. На примере романа «Коринна, или Италия» видно, что гармоничность личностей героев Ж. де Сталь проявляется, прежде всего, в близости к природе. Герои романа находят истинное удовольствие в созерцании пейзажа, поэтому для писательницы важно показать не столько красоту природы, сколько любовь героев к природе. Аналитические наблюдения над текстом романа Ж. де Сталь дают основание для уточненного истолкования известной теории писательницы о «северной» и «южной» традициях в литературе Европы.

Можно установить культурологическую, сюжетно-композиционную функции городского пейзажа, а также связь городского пейзажа с национальными чертами и характерами жителей описываемых местностей. Образ руин Ж. де Сталь превращается в самостоятельный композиционный элемент эмоционально-выразительного характера, закладывая основу поэтики руин, развиваемую писателями следующих поколений.

Французские романтики значительно расширили круг мотивов, не имеющих в себе ничего фантастического, но сформировавших некие устойчивые образы мифотворческого, архетипического мышления, использованные впоследствии многими писателями и даже современными режиссерами. Элементы пейзажного пространства и их функционирование в тексте так детально до сих пор не исследовались. Именно из мифологической концептуализации мира идет у романтиков антропоморфизация природы, персонификация, анимизм и метафорическая идентификация природных объектов. Совокупность функций пейзажных элементов, например, в повести Шатобриана «Атала» создает особый архетипический комплекс, который становится устойчивым образцом для описания «дикой» природы в произведениях последующих поколений писателей. Архетипические символы природы (культовые деревья, экзотические растения, метеорологические определения времен года и т.д.) «являются у него звеньями, соединяющими в единое целое картины новой для Европы того времени экзотической жизни Америки» [Нужная 2016: 150].

Не менее интересным в плане выстраивания системы архетипических образов представляется еще один аспект художественного творчества писателей романтиков Ф.Р. де Шатобриана, де Сталь и Сенанкура – эстетика руин. Далее будет рассмотрен исторический контекст обращения романтиков к теме руин и развалин, а на примерах произведений «Рене», «Гений христианства» и «Замогильные записки» будет показано ее полноценное и разнообразное литературное развитие. Например, «архитектурные образы, как античные руины, так и христианские памятники в художественных

текстах Шатобриана становятся символическим или архетипическим багажом мотивов меланхолии, грусти и тоски, провоцируемых гибелью прошлого и мыслями о бренности человеческих начинаний. Безусловная заслуга Шатобриана заключается и в том, что он возродил утраченный ранее интерес к средневековой архитектуре. Все это становится типическим признаком романтического видения мира, усвоенным последующими поколениями писателей» [Нужная 2018: 36].

На рубеже веков, в периоды крутых поворотов истории, есть писатели, творчество которых проходит незаметно для современников, но уже близкие потомки распознают в романах этих авторов ценнейшие документы времени, предшествовавшие их собственным поискам, рассуждениям и мыслям, а также заложенные в них архетипические образы. К таким писателям относится и французский мыслитель, художник слова конца XVIII – начала XIX века Этьен де Сенанкур.

Хорошим обоснованием актуальности исследования давно забытых или не переиздаваемых сейчас романов, стало замечание известного российского литературоведа Б.Г. Реизова: «Исследовать только те произведения, что живут художественной жизнью вплоть до нашего времени, – значит создавать совершенно ложные представления об историческом процессе. Многие произведения, давно уже утратившие всякое художественное значение, в свое время сыграли очень большую роль. Игнорировать их при изучении прошлого – значит фальсифицировать не только литературную, но и социальную историю» [Реизов 2011: 71 – 72]. Это определение как нельзя более подходит к роману Э. Сенанкура «Оберман» (1804), который яркой звездой сиял на небосклоне зарождающегося романтизма, но потерял свою читательскую аудиторию после февральской революции 1848 года.

«Необычайные соответствия в изображении пейзажного пространства присутствуют у французского писателя Этьена де Сенанкура и немецкого художника Каспара Давида Фридриха. Можно выявить их сходство в

восприятию и воплощению горного, лесного и морского пейзажа, что обусловлено влиянием философии немецких романтиков и творчества Ж.-Ж. Руссо. Благодаря пейзажным описаниям Сенанкура дикая природа лесов Франции и альпийских предгорий стала практически национальным символом или закрепившимся в сознании читателей и писателей архетипом, а Каспар Фридрих привнес в немецкую живопись новое эстетическое восприятие пейзажа, определил особое место человека в природе и воспитал у художников вкус к изображению природных пейзажей» [Нужная 2019: 40].

В литературе середины XIX века можно отметить специфику архетипического изображения итальянского пейзажного пространства и его функции на примере романа Стендаля «Пармская обитель». Она выявляется в психолого-этнографическом аспекте, искусствоведческих ремарках, касающихся памятников архитектуры, и в исторических деталях [Нужная 2021]. В диссертации О.С. Крюковой «Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века» [Крюкова 2007] также делается акцент на устойчивость образа Италии у русского человека XIX столетия, закрепившихся представлений, многие из которых тесно связаны с высоким уровнем эмоциональности (мужчина – подвижный, пассионарный, ревнивый; женщина – красавица-брюнетка и т.д.). Анализ функций пейзажа в романе Стендаля «Пармская обитель» ранее не проводился. Изображение итальянского архетипического пейзажного пространства в романе Стендаля «играет важную характерологическую и сюжетобразующую функции. Оно выражает специфику национального самосознания, усиливает психологический портрет героев, а совокупность пейзажных элементов создает некий архетипический комплекс, складывающийся в традицию описания южного итальянского пейзажа» [Нужная 2021: 2998].

Не менее важно исследование архетипики северного пейзажного пространства, каким его видели писатели предшествующих эпох, что достаточно актуально сейчас в силу повышенного интереса к изучению заполярных регионов [Нужная 2021]. Особый интерес представляет

специфика выражения северного пейзажа в малоизученном романе О. де Бальзака «Серафита». Пейзаж у Бальзака не только создает дополнительный эмоциональный фон, влияет на восприятие характеров героев, но и становится сюжетообразующим фактором. Природное пространство изображается в романе при помощи различных средств словесной выразительности. Отличается своей спецификой, ставшее архетипическим звуковое и обонятельное выражение северной природы, экзотичной для европейского читателя XIX века. В романе формируется целостная картина северной природы, закладывающая фундамент для описания нордического пейзажа последующими поколениями писателей.

Значимым моментом романтической французской литературы представляется взаимосвязь одного из хронотопических элементов с новым типом персонажа в художественном тексте. Например, «в творчестве Ж. де Сталь проявляется присущая романтизму установка на выявление архетипической (устойчивой) исторической и национальной специфики в человеке, в его психологии, характере и судьбе. Более того, она первой из французских писателей вводит в литературу идею плодотворного межнационального общения и на уровне личных человеческих контактов, и в сфере взаимообогащения литератур. Ж. де Сталь закладывает основы нового, названного позднее романтическим, типа героя» [Нужная 2004: 122].

«Элементы автобиографии писательницы отражаются в жизни и характерах ее героев. В движениях собственной души Ж. де Сталь черпает импульс к работе воображения, в результате чего и создаются персонажи, переживающие аналогичные чувства и душевные порывы, хотя и не абсолютно идентичные авторским. В целом же повествование не становится романизированной автобиографией, а обретает форму психологического романа, который во французской традиции получает названия «личный» роман или «аналитический» роман (*le roman personnel* или *le roman intime* или *le roman d'analyse*)» [Там же: 98].

Кроме этого, вызывает большой интерес не менее архетипическая

«проблема взаимоотношений старшего и младшего поколений в русле влияния национальных традиций на судьбу отдельного индивидуума» [Нужная 2017: 293]. На примере героев начала XIX века Ж. де Сталь показывает, что выбор между следованием «отцовским заветам» и личными чувствами зачастую может привести к трагедии. «В романе «Коринна, или Италия» слышится призыв бороться с общественным мнением и национальными предрассудками, что, несомненно, приведет к улучшению и обновлению любого общества, а также к взаимопониманию между поколениями» [Нужная 2018: 299].

У этой же писательницы «прослеживается система моделирования, типологизации и функционирования временных планов в тексте романа. Выделяется сюжетобразующая и смыслоформирующая функция времени, а также использование перцептуального типа временного построения текста, связанное с субъективным авторским изложением, что углубляет психологизм и усиливает морально-этическую проблематику романа. Категория времени в романе «Коринна», помимо, сугубо рационального, приобретает дополнительное символическое значение. Ж. де Сталь превращает то или иное историческое время в некий дополнительный признак события. Индивидуально-авторская символика создается в романе посредством обращения к античной истории Италии. Не отказываясь от традиционных приемов, Ж. де Сталь реализует и свои поэтические находки. Можно смело прийти к выводу о том, что принципы темпорального построения текста романа эволюционируют в поисках новых форм» [Там же: 189].

Не менее интересна специфика, содержание и роль категории времени в повести французского писателя Ф.-Р. де Шатобриана «Рене», что способствует постижению единой картины мира художественного произведения. Перенесение темпоральных свойств и особенностей их восприятия из области частного, личного на уровень общеэстетического, становится у Шатобриана признаком мифологизации и литературного

пространства. Благодаря индивидуально-авторскому восприятию категории времени в тексте повести, это абстрактное понятие наполняется вполне осязаемыми конкретными образами, приобретая, дополнительное архетипическое значение.

Французские писатели второй половины XIX века во многом продолжают традиции своих предшественников. Центральные архетипические образы новеллы П. Мериме «Кармен» интересны с имагологической точки зрения. «Изучение образа нации, ментальности, традиций определенных этнических групп в художественных произведениях, дает возможность составить полную картину национального образа народа» [Нужная 2020: 43]. На примерах из оригинального текста новеллы можно доказать, что П. Мериме заложил основу архетипического восприятия басков и цыган, сохранившуюся до наших дней.

Таким образом, архетипическая образность в художественном тексте проявляется: в отдельных образах (мужских или женских характерах, национальных чертах, явлениях природы определенной страны, особенностей климата и т.д.), воздействующих на читателя. «Именно у ранних французских романтиков прослеживается роль архетипики, как системы средств семантической и структурной организации текста: ввод пейзажа, как одного из значительных компонентов мира литературного произведения» [Нужная 2016: 157]; в выявлении взаимосвязи пейзажного пространства и национального характера; переосмыслении глубинных природных архетипов (Солнца, Луны, Земли, Гор, Воды и Огня); появлении урбанистических мотивов и осознание их взаимосвязи с пейзажем; антропоморфизации природы, персонификациях, анимизме и метафорической идентификации природных объектов; эстетизации руин и древних развалин; выявлении специфики северного пейзажа; установке на выявление исторической и национальной специфики в человеке, в его психологии, характере и судьбе. Возникает целый ряд архетипов, связанных с особенностями национального характера, возраста, гендера. Ярким

явлением становится архетипический образ ребенка или детства как такового. Обновляется образ героя, отныне он тесно связан с конкретными историческими личностями. Именно у романтиков возникает большой интерес к проблеме взаимоотношений старшего и младшего поколений в русле влияния национальных традиций на судьбу отдельного индивидуума, «появляется новая система моделирования, типологизации и функционирования временных планов в художественном тексте» [Нужная 2018: 194]. Доказательства всех перечисленных тезисов будут даны в последующих главах с опорой на анализ конкретных текстов и выявлением наиболее репрезентативных примеров.

## **1.2. Разработанность темы архетипического образа в литературе французского романтизма**

Учитывая очевидную разработанность темы архетипики художественного образа в русской, английской и американской литературах, мифопоэтики (включая изучения архетипов и архетипических образов) в немецком, русском, английском романтизме, а также, в широком контексте в древнегреческой, древнеримской, финской, русской, немецкой литературах, главным в изучении архетипического образа на сегодняшний день является выявление пустых мест, лакун, которые на данный момент остались вне пристального внимания ученых. Одной из таких лакун можно назвать литературу французского романтизма, рассмотренную под этим углом зрения в контексте архетипической образности. Судя по опубликованным монографиям, диссертациям и статьям, данная тема практически не изучена. В диссертации Е.Н. Корниловой рассматривается тема мифа и мифопоэтики в творчестве Ж. де Сталь и Р. де Шатобриана (включенная в главу о творчестве Дж. Байрона), но отдельная глава о вкладе именно французского романтизма отсутствует. Е.Н. Корнилова дает глубокий, но общий обзор темы мифопоэтики в литературе романтизма на примерах немецкой,

французской и английской литератур, то есть в масштабе «мировой литературы» в понимании И.В. Гёте.

Вместе с тем очевидно, что не только немецкий, но и французский романтизм оказал ощутимое влияние на развитие архетипической художественной образности и мифопоэтики как следующей за романтизмом литературы, так и культуры. Хорошо известно, что миф значительно повлиял именно на романтизм, об этом очень подробно писали Е.М. Мелетинский, К. Леви-Стросс, а также этим вопросом занимались А.Н. Веселовский («Историческая поэтика»), В.Я. Пропп («Морфология волшебной сказки»). Однако ни один исследователь до сих пор не писал подробно о тех новых мифопоэтологических и архетипических нюансах, которые можно встретить в творчестве Шатобриана, Сталь, Гюго и других французских романтиков. Е.М. Мелетинский [Мелетинский 2001] больше углублялся в немецкий романтизм и писал об интересе немецких романтиков к древней мифологии, а также к различным национальным легендам и сказкам. Поэтому нашей задачей является изучение вопроса с выявлением на конкретных примерах тех основных архетипических образов, которые возникают во французских текстах эпохи романтизма.

Мы обращаемся именно к созданию романтиками целой группы архетипических образов, а не анализируем введение в текст старых мифологических и устойчивых персонажей, персонажей периода греческой и римской античности. Однако, осознавая живучесть старого мифа в романтическом тексте, мы стремимся выявить соотношение новых образов французского романтизма и образов, заимствованных из древней мифологии, особенности авторского осмысления тех и иных древних образов, а также определить отдельные факты отсутствия древних мифов и архетипических образов на определенных этапах развития романтизма.

В поле нашего исследовательского внимания находятся архетипические образы героев, образы природы, образные аспекты национального колорита, темпоральная и пространственная специфика

романтических мифообразов. Образы представителей той или иной профессии, той или иной социальной группы получают архетипическое наполнение. Это явление связано с началом постмонархической эпохи во Франции, зарождением индустриальной эры и времени разделения этого нового (постреволюционного) общества на жесткие социальные структуры.

Именно в период романтизма закладываются черты «новых богов», богов или героев истории, без которых сложно представить современную французскую литературу и культуру. Например, в творчестве В. Гюго, возникает архетипический образ Жанны д'Арк и Наполеона, других исторических персонажей. В творчестве А. Бернардена де Сен-Пьера, Р. Шатобриана, Ж. де Сталь, А. Ламартина, Ж. де Нерваля зарождаются представления о различных нациях: индейцах, африканцах, китайцах, русских, испанцах, англичанах и других. Как отмечает исследователь В.А. Коленко, многие французы представляют себе американского индейца именно таким, как его описывал в своих произведениях Р. де Шатобриан [Коленко 2001], а вовсе не из романов Ф. Купера или из современных представлений об индейцах, проживающих на территории США. Выделяются некие общие представления о характерных чертах представителей определенного народа, мифы и стереотипы, властвующие над конкретной личностью или индивидуальностью. Рождаются и представления-мифы о характерных чертах природы того или иного края. Наконец, впервые появляются архетипические описания представителей той или иной профессии (бедный художник, богатый банкир, умный профессор, прекрасная певица или актриса), стереотипы о женщинах (например, о брюнетках и блондинках), архетипический образ детства. Бальзак, например, пишет о несоединимости людей из разных социальных слоев общества: разное воспитание, разный материальный уровень, разное образование и т.д. («Дом кошки, играющей в мяч», 1829). Практически все эти архетипические образы, заложенные в литературе первой половины XIX века, живут до наших дней. Благодаря развитию исторического романа и историографии

создаются также архетипические образы эпох. Все это заложено в творчестве французских романтиков и прочно закрепилось в сознании людей. Более того, происходит их тиражирование другими авторами в более позднее время (Ж. Верн, Э. Золя, Г. Флобер, О. Мирбо, М. Дрюон и др.).

Архетипические образы, которые зарождаются во французской литературе начала XIX в., можно разделить на следующие тематические группы:

- 1) о детстве: бедный эксплуатируемый ребенок, ребенок-ангел, ребенок как нечто невинное, божественное;
- 2) о любви: вечная любовь, роковая любовь, любовь и самоубийство и т.д.;
- 3) о социальных группах и профессиях: бедный художник, беспринципный богач, молчаливая, но хитрая служанка или горничная, умный дворецкий, мудрый профессор и т.д.;
- 4) о гендерных категориях;
- 5) о нациях и национальностях;
- 6) о характерных чертах того или иного края (природа, погодные условия, ландшафт, кухня, костюмы, язык и т.д.);
- 7) об эпохах (античность, средневековье, эпоха Людовика XIV, эпоха Ришелье и т.д.)
- 8) о новых героях (романтический влюбленный, герой-любовник, злодей, рыцарь, волшебник);
- 9) о новых интерпретациях античных и библейских мифов и мифологических героев (Афродита, Венера, Персефона, Харон, Язон, Троя и Олимп, Иисуса, Девы Марии, Евы, Адама).

### **1.3. Особенности использования мифов, сюжетов легенд и сказаний древности во французской литературе эпохи романтизма**

Последняя из выделенных выше групп не менее важна для

французской литературы эпохи романизма, чем интерес к созданию романтических архетипических образов. Писатели активно обращаются к мифам, сложившимся в древности, изменяя их, подстраивая под новую реальность. Это – греческая и римская античность, Библия, восточная мифология (ассиро-шумерская, египетская, индийская, китайская). Обращаются они и к различным национальным легендам и сказаниям.

Обращение к Востоку связано не только с христианством, но и с большим интересом к зарождающейся историографии и археологии. Многие писатели первой половины XIX в. (Шатобриан, Ламартин, Нерваль) активно едут на Восток, а также в Северную и Южную Америку. Многие интересуются новыми открытиями в области изучения стран Востока. Среди французских писателей вышеназванного периода практически все известные романтики и реалисты обращаются в своем творчестве к экзотическому, в том числе ориентальному сюжету.

Шатобриан, например, описывает жизнь далекой Америки и ее коренных обитателей-индейцев. В стихах Гюго можно встретить множественные обращения к восточной теме, например, в сборнике «Восточные мотивы» (*Les Orientales*, 1829), де Виньи («*Le mont des Oliviers*», («*La fille de Jephté*», «*Moïse*», «*Le Déluge*», «*La colère de Samson*»). Жорж Санд обращается к теме Востока благодаря изучению путевых заметок путешественников, и сама писательница совершает ряд дальних поездок. «Для Санд очень важен мотив экзотической природы. Экзотическое растение символизирует для нее особый, таинственный мир фантазии. Санд создает образ природы далеких стран на основе наблюдений за флорой Испании и Италии, а также заимствуя впечатления от путешествий в записных книжках у Ж. Неро, Э. Комба (*Edmond Combes*, 1758–1848), совершившего в 1833 г. поездку в Абиссинию, Египет, Нубию, также (намного позднее) у своего сына Мориса Санда (*Maurice Sand*) (ставшего энтомологом, писателем и художником), посетившего в 1861 г. Алжир, Оран и Танжер [*Sand 1981*]. Но, показывая природу Востока, Санд, прежде всего, опирается на собственную

фантазию» [Фараджулаева 1997: 42].

О Востоке пишут А. де Ламартин, М. Деборд-Вальмор, Ж. де Нерваль, Т. Готье, О. де Бальзак и многие другие. В произведениях этих авторов всплывают восточные божества, герои восточных мифов, всевозможные загадочные существа: сфинксы, грифоны и т.д. Вообще, Восток связан с темой магии, волшебства, загадки. Старая экзотическая мифология, к которой обращаются авторы-романтики, рождает новый миф – миф о загадочном тонком Востоке (этот миф допустимо отнести к эзотерической группе или культовой, ибо зачастую авторы обращают внимание, в первую очередь, на магические свойства всего экзотического).

Древняя греческая и римская мифологии во французском романтизме тоже используется по-новому. Если в эпоху барокко и классицизма сюжеты знаменитых мифов, входящих в древние произведения Гомера, Гесиода, Эсхила, Овидия, Вергилия выполняли декоративные функции, либо становились символическими, либо, как в случае с пьесами Ронсара, происходила имитация, подражание греческой драме с ее насыщенностью культовой мифологией, то в романтизме старый миф становится таким же остро драматичным, как и в самой древности. Герои мифов рассматриваются романтиками как герои личностных трагедий. У Гомера или Овидия драматизм был несколько иного плана. В древних текстах констатировалась неизбежная участь богов и героев. На все была непреклонная воля Кроноса, Зевса, Геры, Аполлона и других высших обитателей Олимпа. В романтизме же все древние герои рассматриваются как неповторимые личности, со своей уникальной трагедией. Большой интерес направлен на фигуры Аполлона, Прометея, Венеры или Афродиты, Зевса, Дианы, Танатоса и Гипноса, некоторых других богов и богинь. Среди писателей-романтиков к теме трагедии богов обращаются В. Гюго, А. де Виньи, А. де Мюссе, Ж. де Нерваль. Трагедию библейских персонажей: Бога-отца, Иисуса, Девы Марии, Евы, Адама, Змея-искусителя, Иуды, Авраама, Каина и Авеля и многих других, именно как живых личностей, как людей со своей жизненной

судьбой, демонстрируют Р. де Шатобриан, В. Гюго, А. де Виньи, М. Деборд-Вальмор, Ж. де Нерваль и многие другие.

Как известно, немецкие и французские писатели-романтики обратили пристальное внимание на литературу эпохи Ренессанса. Именно благодаря братьям Ф. и А.В. Шлегелям и участникам «йенского кружка» были популяризированы Шекспир, Данте, Сервантес. Во французском романтизме прослеживается интерес к творчеству П. Ронсара и его группе поэтов «Плеяды». В творчестве писателей эпохи Ренессанса к древним богам тоже пытались присматриваться внимательно. Боги, хотя и обладали определенным набором традиционных качеств и символической атрибутики, впервые стали рассматриваться авторами как живые персонажи – со своими эмоциями, драмами, конфликтами.

Помимо древнегреческих мифологических фигур, «живыми» в эпоху романтизма, становятся герои сказок, древних национальных легенд, местных сказаний. Данная традиция возникла ранее, еще в XVII в. В сказках Шарля Перро появлялись герои, идущие из глубин истории и фольклора Франции, сюжеты же нередко представляли собой отголоски реальных событий или становились результатами воспроизведения народной молвы. Яркий пример демонстрирует сюжет сказки «Синяя борода» [Перро 1985], в центре которой действует таинственный и зловещий дворянин, которого сопоставляли с бароном Жилем де Рэ (1405 – 1440), вероятно совершившим серию преступлений. В европейском романтизме данная традиция получила продолжение. Братья В. и Я. Гримм, Г.Х. Андерсен, норвежские учёные П.К. Асбьёрнсен и Й. Му, собравшие и опубликовавшие «Норвежские народные сказки» («Norske Folkeeventyr», 1841), создали из фольклорных архетипов разветвленный мир образов, сюжетов, событий и неповторимых героев. Этот мир стал основой новой мифологии – живой и неповторимой. На этой основе возникает литература для детей, которая в конце XIX и в XX вв. станет настоящей массовой индустрией.

Сказочные и легендарные персонажи, зародившиеся в эпоху романтизма, стали основными действующими лицами новой мифологии – это Белоснежка и семь гномов, Красная Шапочка, Золушка, Спящая красавица, Снежная королева, Рапунцель, Русалочка. Данные персонажи являются героями современных фильмов, сериалов, мультфильмов и комиксов, но не новых мифов. Более того, в психологии некоторые из них, наряду с героями древнегреческой мифологии и литературы, стали нарицательными именами, характеризующими определенные психотипы или психологические комплексы (Эдипов комплекс, например). Об устойчивости и популяризации этих имен говорит и то, что часто девочку с длинными волосами сегодня называют Рапунцель, и ни у кого это имя не вызывает вопроса.

Еще одним важным вариантом использования в литературе романтизма старого мифа стало смешение, синкретизм – соединение древней античной мифологии с библейской. Это была попытка глобализировать или мондиализировать миф, сделать индивидуальное, различное, целым. Это было желанием интегрировать разные культуры. Можно назвать подобный подход к рассмотрению разных чуждых друг другу культур как общепланетарного единого целого, как романтический идеализм или литературный «глобализм», подчеркивающий универсальность романтических архетипов и мифообразов. Мир представляется включающей в себя всё монадой. В ней и германский эпос, и Боги греческого Олимпа, и кельтская, и славянская, и арабская мифологии, и мир христианской Библии. Начало подобного подхода закладывает Новалис в романе «Генрих фон Офтердинген». В его произведении соединяются германский эпос, демиургология, софиология, древнегреческая мифология, библейские мотивы. Е.Н. Корнилова в своей диссертации обнаруживает тот же принцип в «Мучениках» Р. де Шатобриана [Корнилова 2002]. Мы находим яркий образец подобной методики в творчестве В. Гюго, который соединяет античный миф (греческий и римский) с библейскими сюжетами. Примеры

такого синтеза встречаются во многих его стихотворениях, а также в романах «Собор парижской богородицы», «Отверженные», «Человек, который смеется» [Гюго 1988].

#### **1.4. Человек и его представления об окружающем мире в архетипической образности романтизма**

На рубеже XVIII – XIX вв. и в первой половине XIX в. формировалась традиция романтизма, основанного на мифе и иррациональном восприятии символа (будущего архетипического образа), закладывался фундамент мифологии, основанной на фантазии авторов. Эта мифология нового типа развивалась наравне с новым восприятием античной мифологии.

Новая иррациональная линия в архетипике литературы была связана с трансцендентальными философскими концепциями конца XVIII – начала XIX вв. (Кант, Фихте), а также с философией романтизма (Шеллинг, Новалис, Гегель). Как реальность становится отныне наполненной непостижимыми ноуменами и монадами, так и миф утрачивает былую буквальность. Аллегория словно бы теряет внешний антропоморфный облик и предстает в своем содержательном виде: характеров, этнических характеристик, национальных черт, географических особенностей и т. д.

При всем сложнейшем подходе к созданию образа в романтизме, при всей его многоплановости и иррациональности именно в эту эпоху рождается большое количество устойчивых архетипических образов. Возможно, это происходит во многом потому, что образ становится семантически неустойчивым и воздействует на воображение читателя сильнее, чем обычные шаблоны или клише. Читатель словно домысливает новых героев, которые становятся архетипическими литературными образами.

Французам удалось создать целую галерею мифов-представлений о профессиях, социальных группах, всевозможных гендерных чертах, о детстве, молодости, старости, любви, вступлении в брак и о многом другом.

В данном случае конкретные персонажи (Жан Вальжан – борец за справедливость, бедный художник – Рафаэль де Валентен, роковая женщина Кармен и т.д.) не играют такой важной роли, какую исполняет то качество или идея, которые в них заложены.

Современное общество стремительно меняется, но до сих пор многие люди находятся под воздействиями таких мифологических клише, как, например, любовь. Многие ищут любовь, не находят ее, впадают в отчаяние. На самом же деле, любовь – один из самых ярких романтических архетипов. Именно в романтизме возникает архетипический образ неземной, предрешенной любви. Человек непременно должен встретить свою половину. Литература первой половины XIX в. наполнена сюжетами о неразделенной, несчастной любви. В какой-то степени сама идея идет из драматургии В. Шекспира, особенно из драмы «Ромео и Джульетта» и ее «вечных образов». Возникают истории о страданиях юного Вертера, история роковой любви Рафаэля де Валентена к светской львице Феодоре из романа «Шагреновая кожа» («La Peau de Chagrin», 1830—1831) О. де Бальзака, те же темы поднимаются в творчестве Р. Шатобриана, А. Ламартина, Ж. Санд, В. Гюго.

До XIX в., за исключением периода, связанного с куртуазной литературой, во многом подхваченной романтиками, любовь было не принято романтизировать. Браки заключались для слияния капиталов или ради продления рода. В жены или мужа выбирали наиболее подходящую с практической или социальной точки зрения кандидатуру. Подобное отношение шло из Древней Греции и Древнего Рима, где некоторым категориям женщин даже законодательно запрещалось влюбляться, а мужчины должны были скрывать свои чувства даже к собственным женам, чтобы не прослыть слабым человеком, плохим правителем и т.д. [Киньяр 2020]. Брак больше походил на совершение выгодной сделки, на предприятие. Еще в «Одиссее» Гомера тема семейных отношений высвечивает практический, немного приземленный характер отношений

между Пенелопой и Одиссеем, а также женихов Пенелопы, претендующих занять место Одиссея, то есть стать правителем и обладателем определенного количества благ. Романтизирование отношений между Пенелопой и Одиссеем, например, относится к более позднему периоду, в том числе к литературе романтизма и еще более позднему, модернизму (например, в романе «Улисс» Дж. Джойса).

Еще одним распространенным клише является архетип слабой женщины. До XIX в. представления о женщине были в корне другими. Простолюдинки (городские жительницы или сельские) были работницами, выращивали детей (тоже будущих работников), а женщины из богатых и высокородных семей обладали теми правами, которые им предоставлял их титул. Только под воздействием гениальных романов Шатобриана, Санд, Гюго, Бальзака ситуация в корне изменяется. Появляется представление о женщине – представительнице «слабого пола». Женщина уподобляется прекрасной даме из рыцарских романов, модных в первой половине XIX в., ее сердце должен покорять рыцарь, он же должен ее защищать и т.д. «Слабая женщина» и сильный мужчина, женщина-леди и мужчина-джентльмен – еще одно из наиболее укорененных клише XIX в., культивируемых, в том числе, во французской и английской романтической литературе, а также в готических романах. В наше время очень сложно избавиться от этих мифологем. Они служат поводом для многочисленных общественных споров, даже целых баталий на тему о том, что должна делать современная женщина и чего она делать не должна. И те же споры затрагивают тему обязанностей мужчины.

Ребенок и детство – тоже архетипический образ, расцветший в литературе XIX в., хотя появляется он немного раньше, в XVIII в., – сначала в философии Дж. Локка, затем в книгах Ж.-Ж. Руссо. Именно в XVIII в. зарождается детская литература. Появляются первые учебники для детей. Вообще ребенок начинает восприниматься не как маленький взрослый, а как отдельная социальная категория. Хотя изначально это явление коснулось

лишь представителей высших социальных кругов. Культивация данного мифоборазы имеет место в творчестве В. Гюго и Ж. Санд, а позднее она влияет на произведения Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и О. Уайльда.

В романтизме появляется архетипика возвышенного, чувственного, трансцендентного, миф о возможности покончить с собой от любви, миф красоты, миф дружбы. В немецкой литературе его своеобразной эмблемой становится голубой цвет, а во французском – это, по большей части, социальная принадлежность, например, бедный художник, безнадежно влюбленный в свой идеал. Все эти возвышенные идеи будут последовательно развенчиваться в эпоху декаданса, эпоху «конца века», то есть конца века романтизма, продолжают развенчиваться и в XX в. Потом возродятся неоромантиками, но не смогут противостоять натиску новой авангардной литературы, низвергающей все старые традиции, включая романтизм. Наиболее радикальным течением в литературе, развенчивающим или деконструирующим (термин Ж. Дерриды) романтические мифы, станет постмодернизм. Как ни парадоксально, в последние десятилетия нашего времени романтические мифы возвращаются и снова завоёвывают свое место под солнцем литературы, воплощаясь в метамодернизме или неоромантизме 1990–2020 гг.

### **Выводы**

Таким образом, можно отметить, что тема формирования архетипических образов во французском романтизме практически не исследована, о чем свидетельствует небольшое количество диссертационных и иных научных работ, посвященных данному вопросу. Вместе с тем можно с уверенностью сказать, что именно у ранних французских романтиков прослеживается роль архетипической и символической праобразности как системы средств семантической и структурной организации текста: введение пейзажа, как одного из значительных компонентов мира литературного произведения; выявление взаимосвязи пейзажного пространства и

национального характера; переосмысление глубинных природных архетипов (Солнца, Луны, Земли, Гор, Воды и Огня). У романтиков появляются урбанистические мотивы и осознание их взаимосвязи с пейзажем, антропоморфизация природы. Они используют такие приемы как: персонификация, анимизм и метафорическая идентификация природных объектов, эстетизация руин и древних развалин. Писатели эпохи романтизма выделяют особенности северного и южного пейзажа, у них формируется установка на выявление исторической и национальной специфики в человеке, в его психологии, характере и судьбе.

Возникает целый ряд архетипов, связанных с особенностями национального характера, возраста, гендера, имагологические архетипы. Ярким явлением становится архетип ребенка или детства как такового. Обновляется образ героя, отныне он крепко связан с конкретными историческими личностями. Именно у романтиков возникает большой интерес к проблеме взаимоотношений старшего и младшего поколений в контексте влияния национальных традиций на судьбу отдельного индивидуума появляется новая «система моделирования, типологизации и функционирования временных планов в художественном тексте» [Нужная 2018: 194].

Архетипические образы, которые зарождаются во французской литературе начала XIX в., можно разделить на отдельные категории:

- 1) о детстве: бедный эксплуатируемый ребенок, ребенок-ангел, ребенок как невинное, божественное существо;
- 2) о любви: вечная любовь, роковая любовь, любовь и самоубийство и т.д.;
- 3) о социальных группах и профессиях: бедный художник, беспринципный богач, молчаливая, но хитрая служанка или горничная, умный дворецкий, мудрый профессор и т.д.;
- 4) о гендерных категориях;
- 5) о нациях и национальностях;

6) о характерных чертах того или иного края (природа, погодные условия, ландшафт, кухня, костюмы, язык и т.д.);

7) об эпохах (античность, средневековье, эпоха Людовика XIV, эпоха Ришелье и т.д.);

8) о новых героях (романтический влюбленный, герой-любовник, злодей, рыцарь, волшебник);

9) о новых интерпретациях старых мифов и мифологических героев (Афродита, Венера, Персефона, Харон, Язон, Троя и Олимп, Иисуса, Девы Марии, Евы, Адама).

Писатели-романтики активно обращаются к разного рода древним мифам, часто изменяя их, подстраивая под новую реальность. Среди французских писателей XIX века практически все выдающиеся романтики и реалисты обращаются в своем творчестве к экзотическому, в том числе ориентальному сюжету. Экзотическая образность, к которой апеллируют авторы-романтики, рождает архетип загадочного тонкого Востока (этот архетип допустимо отнести к эзотерической группе или культовой, ибо зачастую авторы концентрируют внимание, в первую очередь, на магических свойствах всего экзотического).

Древнегреческая и римская мифологии во французском романтизме тоже представляется по-новому. Герои мифов рассматриваются романтиками как герои личностных трагедий. Помимо древнегреческих мифологических фигур, «живыми» в эпоху романтизма становятся герои сказок, древних национальных легенд, местных сказаний. Сказочные и легендарные персонажи, зародившиеся в эпоху романтизма, стали основными действующими лицами новой архетипической образности. Одним из важнейших элементов использования в литературе романтизма старого мифа стало смешение, синкретизм – соединение древней античной мифологии с библейской. Это была попытка глобализировать миф, сделать индивидуальное, различное, целым.

## ГЛАВА 2. ПЕРСОНАЖНЫЕ АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

### 2.1. Архетипический образ детства на примере произведений

Э. д'Эрвильи, В. Гюго и Ж. Санд

Ребенок как маленький, беззащитный, несчастный обитатель страны детства – это один самых ярких архетипических образов<sup>3</sup>, сложившихся в романтической литературе XIX в. вне зависимости от жанра произведений, в которых появляется такой образ. И укореняется он не только с появлением в литературе героя-ребенка, но немного ранее, с возникновением литературы для детей, философии, в центре которой расположен ребенок, а также с появлением первых работ о воспитании ребенка, возникших в общем потоке исследований эпохи Просвещения.

Ранние произведения для детей состояли из устных рассказов, песен, стихотворений, создаваемых с целью обучения, развлечения и наставления. Лишь в XVIII веке появилось представление об институте детства, что привело к выделению в литературе нового направления литературы для детей и о детях. В XVII – XVIII вв. начинается утверждение в письменной литературе сказки как самостоятельного художественного жанра. Она связывается сначала с новыми идеями в педагогике, далее – с ростом интереса к культуре колониальных стран и, наконец, с романтическим увлечением «народной» стариной. В эпоху романтизма развитие французской литературной сказки наблюдается в творчестве Шарля Нодье, возглавлявшего кружок романтиков. В статье «О фантастическом в литературе» [Литературные манифесты западноевропейских романтиков 1980] он призывает писателей обратиться к народным сказкам и легендам.

---

<sup>3</sup> Важно отметить, что работ, посвященных именно архетипическому образу ребенка во французской романтической литературе, крайне мало. Нами обнаружено буквально одно небольшое исследование, посвященное творчеству Б. Шульца [Регурецкая 2016: 110-114]. Есть работы о Гавроше и Козетте у Гюго, о философии детства Э.-Э. Шмитта, в романах «Врата ада» Л. Годе и «Танатонавты» Б.Вербера.

Детская литература как отдельное направление появляется гораздо позже других видов литератур, но также активно отражает состояние современного ей общества, его проблемы и реалии окружающей действительности. История развития, содержание и форма литературы для детей – это вопросы, не теряющие своей актуальности в любое время. К изучению феномена детской литературы обращались такие исследователи, как И.Н. Арзамасцева [Арзамасцева 2005], И. Г. Минералова [Минералова 2002], Т.Н. Леонова [Леонова 1982], Л.И. Скуратовская [Скуратовская 1989], С.М. Лойтер [Лойтер 1999], М.П. Чередникова [Чередникова 1995] и др. Однако исследование творчества французского писателя Э. д'Эрвильи (1839–1911) не становилось объектом специального анализа, что определяет новизну представленного ниже исследования.

После выхода в свет первого перевода арабских сказок «1001 ночь» А. Галлана появляется интерес к новым, не описанным раньше темам и в детской литературе: морские приключения, странствия по лесам и прериям диких стран (после публикации повести Шатобриана «Атала»). Еще позже в литературе для детей возникает тема социальных контрастов и «большого города» с открытием общеобразовательных школ – жанр «школьных», учебных, реалистичных повестей. С развитием научно-технического прогресса и распространением натурализма рождается жанр научно-популярной фантастики для детей.

Французские романтики, вслед за В. Скоттом, обращаются к историческим сюжетам, исследуя и описывая прошлое своего народа. Но одним из необычных явлений в литературе позднего романтизма становится обращение малоизвестного в России французского писателя Эрнеста д'Эрвильи не просто к историческому сюжету, а к периоду доисторического развития человека, эпохе каменного века.

Мари Эрнест д'Эрвильи (Ernest d'Hervilly) – французский поэт, драматург, журналист, потомок старинного знатного рода графа д'Эрвильи. Когда мальчик родился, его семья лишилась богатства, и юноше пришлось

обеспечивать себя самому. Он окончил лицей и работал инженером в Северной железнодорожной компании, где принимал участие в переустройстве дорог и мостов Парижа. Но свое истинное призвание он нашел в литературном творчестве и журналистике. Эрнест сдружился с поэтами Парнаса и Виктором Гюго. Его портрет запечатлен на знаменитой картине Анри Фантен-Латура «Угол стола», где среди картин и цветов вокруг стола располагаются самые известные французские поэты: П. Верлен, А. Рембо, Ж. Экар и Э. Блемон.

Сначала д'Эрвильи добился признания в драматургии. Его короткие, острые и смешные водевили имели большой успех у парижской публики. Позже он стал сотрудничать с изданиями, состоящими в республиканской оппозиции власти Второй империи, поэтому был вынужден скрываться под псевдонимом. Публиковался д'Эрвильи и в газете «Фигаро». В 1868 году он опубликовал свой первый сборник стихов «La Lanterne en vers de couleurs» («Фонарь в цветных стихах»). По стилю его творчество примыкало к творчеству поэтов Парнаса, в чем сыграла немаловажную роль дружба с великим В. Гюго, в доме которого Эрнест часто бывал. Тексты стихов д'Эрвильи были опубликованы во втором (1871) и третьем (1876) томах сборника «Современный Парнас». В газете *Le Rappel* на протяжении десяти лет выходили очерки и статьи д'Эрвильи, а под псевдонимом «Прохожий» он вел целую колонку о жизни тогдашнего парижского общества. С годами Эрнест стал писать все больше романов, рассказов и сказок, предназначенных для детей и подростков. Свою самую известную повесть «Приключения доисторического мальчика во Франции» д'Эрвильи посвятил десятилетней дочери Жоржетте.

Книга «Приключения доисторического мальчика» (*Aventures d'un petit garçon préhistorique en France*, 1888) – единственное переведенное на русский язык произведение писателя. Оно имело такой успех в России, что еще при жизни автора, в конце XIX века, выдержало семь переизданий благодаря переводу Августы Владимировны Мезьер – переводчицы и библиографа. Со

второй половины XX века в России книгу многократно переиздавали с комментариями и предисловиями ученых антропологов и иллюстрациями известных художников. «В начале XX века в России эта повесть привлекла такое внимание, что сразу задумывалась издателями как книга с реалистическими и поучительными иллюстрациями, для создания которых специально были приглашены знатоки доисторического мира и этнографии, художники Государственного Дарвиновского музея М.Д. Езучевский и В.А. Ватагин. Эти художники были иллюстраторами многих детских книг в России. А М.Д. Езучевский в 1919 году даже состоял в комиссии по изучению и созданию детской книги» [Васильева 2020].

Повесть «Приключения доисторического мальчика» обладает ярко выраженным идейным своеобразием: появление новой тематики – эпохи доисторического человека; раскрытие образа ребенка и процесса его взросления; описание деталей быта и природных пейзажей древнего мира. Удивительно само обращение автора к эпохе позднего палеолита, мало исследованной в тот момент времени. Возможно, д'Эрвильи, знакомого со всеми актуальными новостями благодаря работе в газете, к написанию книги подтолкнула заметка о находке нескольких жилищных построек эпохи кроманьонцев, обнаруженных на берегу Женевского озера. Само название кроманьонцы происходит от названия грота Кро-Маньон во Франции, где в 1868 были обнаружены человеческие скелеты вместе с орудиями труда. Позднее многочисленные останки кроманьонцев были найдены в Италии и других странах Европы. «Кроманьонцы – наиболее ранние люди современного типа – появились 40000 лет назад в период длительного потепления климата. Они привнесли в культуру искусство настенной графики, росписи тела, украшение бытовых предметов. Эти артефакты были обнаружены на территории южной Франции» [Козлова 2019: 68].

Творческое воображение писателей часто подстегивалось газетными или журнальными публикациями (так написал свой роман Д. Дэфо, Стендаль и др.). Однако только неудержимая фантазия подлинного писателя способна

«оживить» картины природы и деятельности человека столь раннего доисторического периода. Д'Эрвильи, скорее всего, был знаком с находками современных ему ученых-антропологов. На страницах повести «Приключения доисторического мальчика» автор описывает пещерных жителей меловых холмов, еще не научившихся добывать огонь самостоятельно, но бережно хранивших его в своем очаге. Главный герой рассказа – девятилетний мальчик Крек, за приключениями и взрослением которого читатель наблюдает на протяжении повествования. Благодаря авторскому описанию можно воссоздать внешний образ кроманьонца, вполне знакомый сейчас современному человеку по учебникам истории: «Широкое лицо Крека было покрыто красным загаром, над лбом торчали жидкие рыжие волосы, жирные, спутанные, засыпанные пеплом и всяким сором» [Эрвильи 2016: 11]. Идейным своеобразием являются и описания особенностей быта и обычаев доисторических людей. Те факты, которые знакомы сейчас любому школьнику, в XIX веке не были широко известны: необходимость поддержания огня в пещере, беспрекословное подчинение старейшине племени, правила поведения на охоте, умение различать шорохи и звуки дикой природы, правила сбора съедобных кореньев и ягод, секреты обтесывания камня для производства топоров и крючков и др. Даже современным мальчишкам из повести д'Эрвильи интересно узнать подробности обработки камня или возможности сделать в нем отверстие для изготовления настоящего оружия: «На топор они насыпают мелкий песок, поливают его водой, затем сильно надавливают на него костяной палочкой и начинают ее вращать. Все время они подсыпают песок и подливают воду. Сначала получается маленькая впадина, постепенно она становится все глубже и глубже и, наконец, превращается в дыру» [Эрвильи 2016: 98].

Композиционный уровень повести также отличается оригинальностью. Сюжет построен вокруг приключений главного героя, изгнанного из племени из-за «потери» огня, поддерживать который его оставили взрослые, ушедшие на охоту. Потеря огня грозила в те времена гибелью от холода, голода и

нападения диких животных всему племени, поэтому безжалостно каралась. Выжить вне племени тоже было практически невозможно. Крек был обречен, но его ум, сильный дух и стойкий, закаленный характер, помогли ему сохранить жизнь и повзрослеть. Спустя несколько лет Крек узнал, что племя простило его, и он очень обрадовался, поскольку даже в те времена социализация играла важную роль. Трудно с уверенностью представить психологические движения души первобытного человека, но автор книги счастливым концом подчеркивает торжество справедливости и благородство духа древнего мужчины. Крек – один из первых образцов первобытного романтического героя, сочетающий в себе все его характерные признаки: необычный герой, действующий в необычных (в данном случае даже экзотических) обстоятельствах, яркая, пылкая, тонко чувствующая личность с богатым внутренним духовным миром.

Несомненным художественным своеобразием отличаются описания жилища первобытных людей, природы, древних животных и орудий труда. Современного читателя потрясают такие детали быта. Почти на две страницы произведения д'Эрвилли растягивается характеристика пещеры, где жило племя Крека. Красочное описание дополняется авторскими комментариями, поясняющими детали: «На наше счастье, мы можем проникнуть туда только мысленно. Иначе мы, наверное, задохнулись бы от ужасающего зловония и спертого воздуха, царивших в этом мрачном убежище первобытных людей» [Эрвилли 2016: 29]. Вызывает восхищение сцена сражения двух грозных животных – мамонта и носорога. Благодаря мастерству писателя читатель может даже «услышать» их предсмертный рев: «Зверь стоял, с трудом опираясь передними ногами на края трещины; изогнутые клыки были подняты кверху, а из хобота, торчавшего словно мачта, бил к небу непрерывный кровавый фонтан. Все тело зверя было залито кровью, струившейся из пронзенного брюха. Он рычал и ревел в предсмертных судорогах» [Эрвилли 2016: 22].

Очень реалистично описывает автор взаимоотношения первобытных

людей, где их взаимодействие основано на необходимости выживания племени: в походе за пропитанием, мальчики были очень голодны, им хотелось сорвать и съесть дикie плоды или ягоды, но «есть в одиночку строго воспрещалось. Дети привыкли, что только в пещере, после осмотра старшими, добыча делилась между всеми» [Эрвильи 2016: 15]. Все подчинялись словам старейшины, которого уважали в любом племени, не только как носителя знания и мудрости, но и как человека, способного спасти членов общества от верной смерти при отравлении, ранах или в других экстремальных ситуациях. Старейшине отдавали лучший кусок, но и старейшины с пониманием берегли молодую поросль: «...старик тихонько оттолкнул протянутую руку мальчика и сказал: – Это вам! Если нет жареного мяса, я буду жевать корни. Я привык к этому; так делали мои отцы. Посмотрите на мои зубы – вы увидите, что мне часто приходилось есть сырое мясо и разные плоды, и корни» [Эрвильи 2016: 17]. Старейший всегда остается гордым, уверенным и спокойным членом общества среди диких, эмоциональных мальчишек, пугливых малышей и слабых женщин.

Как тонкий психолог д'Эрвильи описывает процесс взросления и возмужания своего героя. Стойкость духа и мужество мальчика может служить настоящим примером для подростков любого времени: «Природа была для него чудесной школой, а строгими учителями – нужда и лишения, и иногда многолетний опыт Старейшего» [Эрвильи 2016: 76]. Благодаря помощи Старейшего и двух друзей Крек выжил, вырос и стал вождем племени. Акцентируя внимание на эмоциональном состоянии героя, автор заставляет читателя, а это в первую очередь ребенок, сопереживать и сравнивать свои чувства с чувствами персонажей, что приводит к необходимому поучительному и просветительскому эффекту.

Значимыми находками автора повести является описание встречи пещерных обитателей с озерными жителями, их стремление к пониманию чужого, принятие в свой круг. Это воссоздание первых эпизодов социализации и адаптации друг к другу различных по устройству быта

сообществ вполне достоверно и правдоподобно.

Таким образом, благодаря повести Эрнеста д'Эрвильи в литературе XIX века появляется тема доисторического прошлого человека, возникает интерес к первобытному обществу и психологии возмужания подростка, складывается образ древнего человека. На композиционном уровне с учетом авантюрного регистра автор привлекает внимание к малоизвестным страницам истории человечества: бытовым условиям жизни древнего человека, описаниям дикого природного пространства и животного мира (битва между мамонтом и шерстистым носорогом), первым примерам социализации героев (помощь старику из враждебной общины), взаимодействию разных племен (встреча пещерных и озерных жителей) и путешествиям доисторических людей (сплав на бревнах по реке). А благодаря различным средствам художественной выразительности (метафорам, эпитетам, олицетворению природы) автор создает реалистическую картину жизни, природы и быта кроманьонцев.

В рамках обозначенной нами в данном подразделе темы, значимым у Эрнеста д'Эрвильи является создание образа ребенка, жившего когда-то в далекие времена. Он познает мир, он отличается от взрослых по весу, росту, способности мыслить, ему сложнее приспосабливаться к трудностям и опасностям, которые готовит новый день. Одним словом, он представляет собой архетипический образ того долгого «несуществования» ребенка как отдельной антропологической категории, которая преодолела свое «небытие», стала важной частью литературного дискурса, непосредственно самой реальности.

### **2.1.1. Образ Гавроша в романе Виктора Гюго «Отверженные» в неомифологической проекции**

В. Гюго (Victor Marie Hugo, 1802—1885) «стоял», как указывает Р. Барт, у истоков обновления литературы. Он одним из первых менял риторику

образа, да и всего текста, еще задолго до тех преобразований, которые Р. Барт назовет «нулевой степенью письма» и обнаружит ее примеры в текстах Малларме и Пруста. Среди самых разных симптомов трансмутации текста Бартом назван феномен «говорящего трупа» (он выделяет этот прием в своих «Мифологиях» [Bartes 2002: 845]). Под «говорящим трупом», как было отмечено выше, Р. Барт подразумевает старый миф. Миф – это мертвая субстанция, но продолжающая говорить с нами. Феномен «говорящего трупа», на наш взгляд, вписывается в концепцию «нулевой степени письма», ибо текст, по Барту, тоже говорит сам по себе, его движущая сила вроде бы мертва. Текст становится глубже, меняется репрезентация идей и образов (от диегезиса к мимесису), автор «замолкает», словно становится сказочной «спящей красавицей», буквально ничего не поясняет читателю, но словно бы вводит его в свои сновидения или откровения, сделанные под гипнозом. Он только показывает, создает подробный мир. Образы этого мира начинают молча говорить с читателем – через аффект, через поверхность, под которой скрывается бесконечная глубина. Текст напоминает нечто сверкающее, притягательное. Читателя так и тянет в него окунуться поглубже» [Нужная 2021: 93].

Пример такого «говорящего молчания» выделяет немецкая исследовательница Карин Петерс [Петерс 2018: 82], которая, анализирует сцену с колодецем мертвецов на равнине Ватерлоо в романе «Отверженные» («Les Misérables», 1862). Колодец наполнен убитыми солдатами. Но, возможно, кто-то из них еще жив. Глубокий колодец издает звуки, напоминающие рыдания, завывания. Мертвые пытаются воззвать к живым, рассказать о своей боли. Петерс напоминает, что Барт именовал подобный пример говорения мертвого персонажа с читателем «отсроченной смертью» [Barthes 2002: 81]».

Еще одним таким же «говорящим мертвецом» (мы используем терминологическую метафору Барта, слегка перефразируя ее) становится в произведении В. Гюго Гаврош Тенардьё. В его случае мы имеем дело с

классической отсроченной смертью, но она показана как бы наоборот. «Труп» говорит, еще не будучи трупом. Гаврош становится у Гюго ярким примером романтического героя эпохи контрастов, выдающихся личностей, конфликтных, исключительных событий. Романтизм же всегда соединен с аффектом, с самыми яркими чувствами – они, словно невидимые и неслышимые механизмы, заставляют читателя внимательно следить за судьбой маленького героя, переживать за него и ужаснуться его гибели.

Степень аффекта, производимая Гаврошем на читателя, – зашкаливающая. Гюго создает его образ так, чтобы подготовить читателя к его трагической и одновременно героической смерти. Писатель напрямую не открывает свои ассоциации с Гаврошем, связанные одновременно с языческими и христианскими коннотациями. Он только детально показывает, как его герой идет к своей смерти (в его случае это не «отсроченная смерть», а, скорее, «готовящаяся смерть»), как он становится символом несчастного, отверженного ребенка. Тем не менее в его образе, безусловно, можно узреть как Христа, так и Адониса, и Гиацинта или иного персонажа древних метаморфоз, который, умирая, возрождается (либо в виде животного, птицы, цветка, либо в собственном облики). И смерть его, с одной стороны, жертвенная, осознанная: он явно готов умереть во имя свободы и это напоминает гибель Христа, но, с другой, – все же неожиданная (в этом ощущается намек на гибель Гиацинта). Как известно, Гюго пытался объединять как бы несоединяемое: в своем варианте пантеизма он «скрещивал» язычество и христианство («Лесная церковь», «В лесу был найден Храм»), пытался примирить разные взгляды на культуру и веру («Празднование 14 июля в лесу»), соединять разные мифы («Васильки»), разные временные пласты. Гаврош тоже становится ярким примером такого синтеза. Он объединяет мифологию разных столетий и сам становится новым мифом, объединяет как символ самые разнообразные социокультурные коннотации (обездоленность, сиротство, положение детей в постреволюционное время и т.д.).

«После смерти (уже как «говорящий, но молчаливый миф») Гаврош продолжает бесконечный диалог с читателем, пытающимся анализировать образ юного героя. Прием молчаливой репрезентации говорящего персонажа, а в данном случае «говорящего мертвеца», да еще и ребенка, стал своего рода эмоциональным детонатором – как для создания другими авторами схожих героев, так и для сосредоточения пристального внимания людей (читателей) на данном явлении как на серьезной социальной проблеме. Маленький герой «Отверженных» как бы возрождался после своей смерти множество раз, возрождается он и в наши дни в качестве аллегории детской обездоленности» [Нужная, Горбовская 2021: 95].

«В исследованиях, посвященных Гаврошу (Р. Мессак «Вокруг Гавроша» [Messac 1928]; Ж. Зибачер «Могила Гавроша», [Seebacher 1985], М. Лапарр «Край где “крысы пожирают котов” или история Гавроша и слона», 2 [Laparra 2011]), поднимается вопрос обездоленности ребенка из низших слоев общества, несоблюдения прав ребенка как в XIX в., так и в более ранние времена. По сути, дети в тот период, едва появляясь на свет в бедных семьях, становились маленькими взрослыми. У них не было детства как такового, они не учились и могли в будущем претендовать лишь на неквалифицированную работу, тем самым являясь продолжением того социального класса, в котором рождались. Такое положение детей имело место и в XX в. Первая декларация прав ребенка была провозглашена Ассамблеей лиги наций в Женеве лишь в 1923 г.» [Нужная, Горбовская 2021: 94].

Гюго намекает на то, что подобные Гаврошу герои нередко были отвергнуты своими родителями, но, тем не менее, испытания только закаляли их характер. Если опять обратиться к мифологическим параллелям, то в этой связи можно вспомнить Гефеста, отвергнутого Зевсом, Аполлона, также воспитанного вдали от отца, Эдип был отдан рабу своим собственным отцом, чтобы тот убил младенца, да и сам великий Зевс был вместе со своими братьями и сестрами отвергнут Кроносом [Кун 1989: 14,30,61,428].

«Гаврош тоже становится героем, героем нового мифа. Несмотря на свой юный возраст, он взрослеет внутренне. На улице он ведет себя, как взрослый. Он возмужал, стал великим, как древнегреческий герой. Намеком на Древнюю Грецию может быть у Гюго и скульптура слона на площади Бастилии, в котором живет Гаврош. Она чем-то напоминает Троянского коня из «Илиады» Гомера. В итоге, Гаврош действительно становится уподоблением древнегреческого героя или бога. Он, как многие герои мифологии, заранее обречен на гибель, но, одновременно, становится бессмертным. Безусловно, как было отмечено выше, в Гавроше чувствуется и намек на Христа. Он заранее все всем прощает, он принимает свои трудности как данность, он находится как бы над всем земным» [Нужная, Горбовская 2021: 95].

Гюго демонстрирует, «что его персонаж наделен лучшими чертами «отверженных» людей из народа: независимость, нравственная чистота, самоотверженность и милосердие. Он – именно герой. Героизм, благородство прочитываются из действий и слов самого Гавроша. Близко общаясь с ворами и бандитами из банды «Петушиный час», он не участвует в их налетах, зато охотно содействует побегу арестанта Тенардье (его же отца) из тюрьмы (хотя этот поступок никак не будет оценен отцом) (возможно намек на Эдипа или на детей Сатурна); при виде кошелька с деньгами, опрометчиво врученного преступнику, мальчик исправляет несправедливость — выкрадывает кошелек и подбрасывает его бедняку, более достойному помощи (его образ в этом ракурсе является аллюзией Христа). Встретив на улице двух бездомных детей, он, даже не узнав в них своих маленьких братьев, немедленно начинает опекать их как взрослый (здесь можно опять узреть отдаленные параллели с Христом)» [Там же].

«Финал судьбы Гавроша логически вполне обоснован и подготовлен автором и его, живущим своей самостоятельной жизнью, а также будущей и неизбежной смертью, персонажем. Неунывающий гамен, с детства научившийся ненавидеть сытых и самодовольных буржуа, оказывается среди

активных участников баррикадных боев во время парижского восстания. Он идет на баррикады не только под воздействием душевного порыва, но и осознанного выбора. Он как бы приносит себя в жертву ради всего человечества, ради лучшей доли людей» [Там же: 96].

Подобный Гаврошу «образ (ребенок, потерявший родителей, ребенок улицы) встречается в творчестве Гюго неоднократно. Например, Эсмеральда в детстве: девочку, потерявшую родителей, вырастили цыгане («Собор Парижской Богоматери», 1831), Гуинплен, английский аристократ, украденный в детстве, воспитанный бродячими актерами, а также маленькая Дзя, спасенная Гуинплэном («Человек, который смеется», 1869). Близкая к «Человеку, который смеется» тема ребенка-бродячего актера, потерянного родителями, поднимается позднее в романе Г. Мало «Без семьи» (1878)» [Там же].

Также Гюго обращается к теме гибели ребенка во время военных действий. В стихотворении «Воспоминание о ночи 4 декабря» («Souvenir de la nuit du 4») («Возмездие» («Les Châtiments», 1853), а именно в словах «У мальчика две пули в голове» [Гюго 1988: 254-255] (« L'enfant avait reçu deux balles dans la tête») [Hugo 1880: 99-101] он описывает сцену гибели ребенка из семьи бедняков, который поражен шальной пулей во время очередного постреволуционного государственного переворота (2 декабря 1851 г.). Ребенок – символ чистоты и невинности. Он, его случайная преждевременная смерть, определяют всю степень несправедливости и ужаса войны, особенно войны гражданской, революционной, внутри самого общества, раздираемого противоречиями.

Образ ребенка, созданный Гюго, волновал многих его современников. Герои-дети появляются в творчестве Ч. Диккенса, Ж. Санд, А. Рембо, Э. Золя, Г. де Мопассана, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, О. Мирбо и др. В поэзии А. Рембо. Например, возникает образ детей-сирот («Сироты», 1871), а также убитого во время войны совсем юного солдата, почти ребенка («Спящий в ложбине», 1871), лежащего посреди луговых растений, почти

слившегося с цветами. Его фигуру допустимо сопоставить с образами Гавроша и убитого малыша из стихотворения «Воспоминание о ночи 4 декабря», обнаруживая в смерти подобных героев символ обновления, рождения новой Франции, которая то гибнет, то возрождается в сложный период становления государства после революции и смены режимов правления [Горбовская 2017: 207] Во всем этом ощущается тотемное, мифологическое, прочитывается овидиевская метаморфоза.

XIX век, как отмечали мы в одной из статей [Нужная, Горбовская 2021: 96], становится периодом, когда авторы пристально смотрят на ребенка. И, что важно, не с умилением, как в традиционных рождественских историях, а пытаются приглядеться к проблемам детей, к их сложным судьбам». Одним из наиболее ярких обращений к бедственному положению детей в XIX в. можно назвать «Письма о тюремной жизни» О. Уайльда [Уайльд 1912]. Он не в художественной форме, а в письмах друзьям, а также в официальных обращениях, которые он направлял из тюрьмы в самые разные организации, просил обратить «пристальное внимание на несправедливое отношение к детям в тюрьмах» [Уайльд 1912: 283 – 284]. Согласно его наблюдениям, к детям применялись те же меры, что и к взрослым. Им не делали никаких поблажек.

Помимо Уайльда, детям оказывали помощь и другие писатели того времени. Ж. Санд и Л. Толстой открывали школы для детей крестьян. Ж. Санд писала сказки для детей. Ч. Диккенс, сам прошедший часть детства с родителями и сестрой в долговой яме, во всех своих произведениях выводил самые разные образы детей со сложной судьбой. Дети бедняков (маленькие помощники) вносят живость в истории о «Шерлоке Холмсе» А. Конан Дойла. Острейшим лейтмотивом для многих произведений XX в. стало знаменитое высказывание Ф.М. Достоевского о «слезе ребенка».

Деятельность и творчество писателей XIX в., подспудно повлияли на принятие решений о Декларации прав ребенка. Самые ранние шаги были сделаны английским правительством еще в 1919 г.

Таким образом, можно отметить, что «Гюго удалось, через аллюзии на героев и богов Древней Греции, а также на образ Иисуса в христианстве, соединить Гавроша (как образ обездоленного, отвергнутого ребенка) со всей долгой историей человечества, а через неизбежные (Гюго наверняка их предвидел) будущие сопоставления с другими литературными персонажами – связать его (как социальную проблему) со всем миром. Он создал из образа Гавроша архетип детской обездоленности, незащитности. Образ Гавроша уникален тем, что, пожалуй, впервые в истории литературы Гюго смог создать образ совершенно новой конструкции, основанной на новейших методах построения образа и персонажа. Задолго до теорий Барта он прибегает именно к помощи мифа – пусть древнего, но, совершенно очевидно, соединенного с чем-то безоговорочно новым. Он показывает героя, который, демонстрируя все то, что было до его превращения в «труп», готовит читателя к неизбежной гибели полюбившегося героя, а также к его потенциально бесконечной жизни после смерти» [Нужная, Горбовская 2021: 96].

### **2.1.2. Жорж Санд и архетипический образ ребенка, подвергающегося насилию**

Жорж Санд (Аврора Дюпен, 1804–1876), создатель множества романов, пьес и рассказов, опубликовала под конец жизни два сборника для детей «Бабушкины сказки» («Les Contes d'une grand'mère»). Данные издания представляют собой две книги из тринадцати сказок (первая – пять сказок и вторая – восемь), опубликованные в Париже Мишелем Леви Фрером в 1873 и 1876 годах. Это последняя книга, изданная Ж. Санд при жизни.

Рассказы первой серии, опубликованные или сгруппированные в томе в 1873 году, включают «Замок Пикторду» («Le château de Pictordu»), «Королева Коакс» («La Reine Coax»), «Розовое облако» («Le nuage rose»), «Крылья храбрости» («Les ailes de courage») и «Великан Йеус» («Le Géant Yéous»).

Сказки второй серии, опубликованные или сгруппированные во втором

томе в 1876 году, это: «Говорящий дуб» («Le chêne parlant»), «Пес и священный цветок» («Le chien et la fleur sacrée»), «Орган титана» («L'orgue du Titan»), «Что говорят цветы» («Ce que disent les fleurs»), «Красный молот» («Le marteau rouge»), «Фея пыли» («La fée poussière»), «Устричный гном» («Le gnome des huîtres») и «Большеглазая фея» («La fée aux gros yeux»). Некоторые сказки впервые увидели свет в обзоре. «Королева Коакс» была опубликована в «Revue des deux Mondes» 1 июня 1872 г.. А «Великан Йеус» появился в «Revue des deux Mondes» 15 апреля 1873 г.

Сказки Ж. Санд отличаются тем, что она вносит в них большую долю описания повседневной французской жизни, практически превращает их в фантазийные рассказы, а также вводит в них много героев-детей. То есть это не только сказки с интересным сюжетом для детей, но и сказки о детях и их судьбах с той же социальной направленностью, которую мы обнаруживаем в романах В. Гюго или Г. Мало. В своих сказках Ж. Санд создает не менее устойчивый архетип ребенка, чем В. Гюго.

Важно отметить, что героини-дети появлялись и в более ранних французских сказках, прежде всего, речь идет о Красной Шапочке, Мальчике-с-пальчик, Золушке, которые олицетворяли образы детей со сложной судьбой, но, все же они, скорее, показаны как дети, выполняющие свои домашние обязанности. Лишь в сказке про Золушку присутствует намек на то, что злая мачеха эксплуатирует ребенка, но все же у Ш. Перро этот мотив вводится, скорее, для антитезы: несправедливость в начале сказки и затем, наступает счастливый конец. Мальчик-с-пальчик сталкивается с насилием со стороны взрослых, да и Красная Шапочка, выполняя просьбу матери, тоже подвергается жестокости внешнего мира, то есть за стенами дома. Дома же ее любят и рассматривают как маленькую помощницу. В двух последних сказках важным акцентом является создание атмосферы ужаса, это не имеет никакого отношения к социальной проблеме, которую два века спустя будет затрагивать Ж. Санд. Сказка и миф – разные жанры, если говорить о литературном авторском мифе.

В XVIII в. главными французскими сказочницами были Габриэль-Сюзанна Барбо де Вильнёв (Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, 1685 – 1755) и Жанна-Мари Лепренс де Бомон (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, 1711 – 1780). Они популяризировали знаменитую сказку «Красавица и чудовище». При этом Ж.-М. де Бомон была педагогом и создала первые сборники сказок-учебников для детей, такие, как «Magasin des Enfants ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses eleves de la premier distinction» (Лондон, 1756; в русском переводе «Детское училище или нравоучительные разговоры между разумною учительницею и знатными разных лет ученицами», СПб., 1761 – 1767).

Исследователь Д. Венц отмечает, что в сказках Ж. Санд, продолжившей все предшествующие традиции данного жанра, в том числе и педагогические, соединились очень многие сказочные «методики» или жанровые черты прошлого, а также были добавлены черты, свойственные только самой писательнице из Ноана [Wentz 1985]. Действительно, сказки Ж. Санд очень близки по своей манере соединять реальный быт французской глубинки с миром волшебства, что присутствовало, например, в знаменитых баснях и сказках Леонардо да Винчи. В его сочинениях, напоминающих басни, волшебный мир животных и растений, соединяется с бытом простого жителя итальянских деревень и городов XVI в. В сказках знаменитого художника очень много деталей из повседневной жизни того времени («Бумага и чернила», «Богач и бедняк», «Мельник и осел» и т.д.).

Маленькие герои и героини Ж. Санд – это обитатели деревень (мальчик Эмми из сказки «Говорящий дуб»), небольших провинций (внучка Аврора из сказки «Что говорят цветы») и старинных замков (Диана и Бланш из сказки «Замок Пикторду», Маргарита из «Королевы Коакс»). Только дома и замки в этих сказках не волшебные, а как в реальности, в постреволюционное время Реставрации – разрушенные, нуждающиеся в восстановлении.

Две сказки и два героя развивают у Ж. Санд ту же тему, которую поднимал в своих произведениях В. Гюго. В сказке «Говорящий дуб»

центральный герой – маленький сирота Эмми. Он живет на ветвях и в дупле огромного лесного дуба. Дуб стоит в этой местности пять столетий, он повидал многое. Он – волшебный, он умеет разговаривать с теми, кто способен его услышать. Он помогает Эмми, спасает его от злых людей, дает ему приют. Ж. Санд, как и В. Гюго на примере образа Гавроша, показывает злую сущность людей, их безразличие к несчастьям детей, желание эксплуатировать ребенка как дешевую рабочую силу. Та же тема поднимается в романе Ч. Диккенса «Лавка древностей» (1840–41). Маленькая Нелли вынуждена работать, чтобы спастись самой и спасти деда от злодея Квилпа. Ту же роль играет в романе Диккенса Кит, вынужденный с самого детства кормить мать и маленьких братьев.

Ж. Санд создает образ обездоленного ребенка и констатирует факт его эксплуатации без лишнего пафоса или изобличения. Она рассказывает об этих явлениях как о само собой разумеющихся событиях деревенской жизни. Тем не менее, создается образ, не уступающий Гаврошу у В. Гюго в своей полноте фактов эксплуатации ребенка. Вот как рисует героя Ж. Санд в самом начале сказки, явно намереваясь вызвать у читателя сочувствие по отношению к несчастному ребенку: «Жалко было смотреть на него, в тряпье вместо одежды, с открытой головой, с развевающимися по ветру волосами, с маленьким худеньким лицом землистого цвета, на котором отражалось что-то грустное, испуганное и страдальческое, с понурой головой и косым взглядом, он гнал перед собой стадо этих хрюкающих и всегда угрожающих животных» [Санд 1991: 244]. Эмми – свинопас, но он боится свиней. Ему всего девять лет, а он уже давно работает на ферме, значит, пасет свиней лет с шести-семи. Свиньи – опасные животные. И в итоге Эмми приходится спасаться от них на ветвях дуба. Родной тете Эмми нет дела до племянника, она не интересуется его судьбой. На ферме о нем вспоминают только из-за того, что теперь некому пасти свиней и нужно найти нового работника. Катиш пытается продать Эмми циркачам-канатоходцам. Но мир не без добрых людей. Эмми спасает старик-дровосек, учит его своему мастерству,

дает ему кров. Благодаря дровосеку Эмми устраивается в жизни. Дровосек Винсан чем-то напоминает оживший дуб – он такой же старый и добрый, дающий Эмми возможность выжить в этом несправедливом мире.

Жанр сказки обязывает Санд подытожить свое повествование счастливым финалом. В отличие от трагического завершения жизни Гавроша, Эмми взрослеет, женится и доживает до старости. Но Санд перечисляет все возможные факты эксплуатации ребенка и насилия над ним: безразличие к ребенку, оставление в опасности (из-за свиней Эмми получает травмы, остается один в лесу, без пропитания), продажа циркачам, понуждение к воровству и попрошайничеству, прямое насилие (избиение) и т.д. Все эти факты способствуют созданию ярчайшего образа ребенка, подвергающегося насилию со стороны взрослых.

Еще один важный мотив нового подхода к восприятию ребенка отражен в сказке «Что говорят цветы». Ж. Санд обращается в этом произведении к своей внучке Авроре и описывает свой сад в Ноане. Таким образом, Санд вводит в текст эмоциональный элемент. Сказочное повествование соединяется с деталями повседневной реальной жизни писательницы. С помощью приемов синтеза сказочных и реалистических образов она приближается к стихам В. Гюго (сборник «Искусство быть дедом»), обращенным к своим детям и внукам. Кроме того, здесь чувствуется и переключка со знаменитым философским произведением Ж.-Ж. Руссо «Эмиль, или Воспитание», а также с другой его работой – «Ботанические письма» («Lettres élémentaires sur la Botanique, à M-me Délessert», 1771 – 1773) [Rousseau 1903], в которых Руссо рассказывает своей маленькой родственнице, как правильно ухаживать за растениями и гербаризировать их.

Ж. Санд в сказке «Что говорят цветы» воспитывает свою внучку, приучая ребенка видеть красоту природы, слышать природу, понимать ее сложное устройство. Данные примеры говорят о том, как именно Санд понимает процесс воспитания ребенка, в чем она видит возможность правильно воспитать внучку. Сказки Санд, таким образом, – это широкая

палитра контрастов. Она показывает все возможные варианты судеб маленьких детей, передает возможные способы их воспитания и обращения с ними. При этом Санд удается говорить о воспитании завуалированно, без особого пафоса.

Итак, через создание образов угнетаемых детей, детей, подвергающихся насилию, Ж. Санд, вслед за В. Гюго, создает архетип несчастного ребенка (если он один, сирота, то за ним непременно кто-то охотится, его хотят использовать злые взрослые, он является также чем-то вроде лакмуса для определения способностей эмпатии, доброты для взрослого человека, в романтической традиции несчастного ребенка непременно спасают, ему помогают и т.д.), нуждающимся в защите, в правах, в необходимости обучения профессии. Без образования ребенок остается на той социальной ступени, на которую вступает в ранние годы своей жизни. Без образования и воспитания он так и останется свинопасом, воришкой или чьим-нибудь слугой. Писатели романтики, а за ними и реалисты (Бальзак, Диккенс), натуралисты (Золя), символисты (Рембо, Уайльд) впервые заговорили о необходимости изменений в отношении к детям, об их обязательном воспитании и обучении. Только получив необходимое обучение, любой ребенок, к какому социальному классу он бы ни принадлежал, переходит в мир взрослых людей и имеет возможность стать кем угодно, в зависимости от своих собственных способностей.

## **2.2. Архетипические женские образы, зародившиеся в литературе французского романтизма**

Немало женских архетипических образов возникает во французской литературе эпохи романтизма. Стоит отметить, что архетипический образ женщины изучен достаточно широко. Из обнаруженных нами исследований, назовем статью С. М. Заяц, Е. Д Триморук, посвященную образу женщин в творчестве Н.А. Некрасова [Заяц, Триморук 2023: 62 – 70], диссертацию Е.В.

Башковой на тему мифообраза матери в латиноамериканском романе 1970–2010-х гг. [Башкова 2017]. Также имеются многочисленные исследования об архетипических литературных образах матери, бабушки, сестры: Ю.А. Макрушина «Архетипический образ бабушки в повествовании в рассказах «Последний поклон» В.П. Астафьева [Макрушина 2016]; С.Д. Титатренко «Блок и прерафаэлиты (о некоторых визуальных источниках и природе трансформации архетипического образа вечной женственности)» [Титатренко 2011]; М.В. Алексеенко «Архетипическая структура образа главной героини в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка»» [Алексеенко 2019]; А. Вавжинчак «Архетипические образы женщин в поздней прозе Валентина Распутина» [Вавжинчак 2017]; Т.М. Ляшенко «Классификация женских архетипических образов в художественном тексте» [Ляшенко 2017]; Н.В. Свитенко «Архетипическая «матрица» литературного образа «страшной матери»» [Свитенко 2018]; В.К. Васильев «Об архетипическом подходе к анализу женских образов-характеров (письменный и устный текст)» [Васильев 2018]; О.А. Гайнетдинова «Архетипические черты в женских образах романа «Тихий Дон»» [Гайнетдинова 2022]; В.К. Васильев, С.В. Широкова «Архетипические образы «злой» и «доброй» жены в творчестве В.М. Шукшина» [Васильев, Широкова 2007]; В.А. Степанова «Типология женских образов в прозе В. Распутина: индивидуальный выбор VS. Архетипическое начало» [Степанова 2017]; Т.М. Ляшенко «Женские архетипические образы в литературном тексте как смысловая универсалия (на примере романа Орхана Памука «Имя мне – красный»)» [Ляшенко 2023]; Э.Х. Манкиева «Архетипический образ матери в кавказоведческих произведениях М.Ю. Лермонтова «Беглец», А.А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек» и Л.Н. Толстого «Хаджи-мурат»» [Манкиева 2017]; Т.А. Пономарева «Архетип матери в поэзии Н.А. Клюева [Пономарева 2018]; Д.С. Манукина «К вопросу о типологии образа Маргариты из романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»» [Манукина 2019]; Т.М. Ляшенко

«Архетипический образ сестры в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»» [Ляшенко 2022].

Вместе с тем, несмотря на обширную библиографию, архетипический образ женщины в литературе французского романтизма представляет собой очевидную лакуну, поскольку большинство исследований посвящено другим национальным литературам и периодам.

Основной отличительной чертой женских персонажей начала и середины XIX в. от женских типов предыдущих веков является, прежде всего, стремление их к самостоятельности. В романтизме еще нет той полноты влечения женщины к эмансипации, которая проявится в литературе второй половины столетия и, тем более, его конца, но первые признаки уже появляются, которые особенно отчётливо ощущаются в образах творческих женщин, женщин, стремящихся к образованию, к исследованию.

Помимо самостоятельной и творческой женщины, основными архетипическими женскими фигурами литературы французского романтизма можно назвать:

- безжалостную красавицу;
- благородную девушку, устремленную к самым высоким идеалам; нередко такой персонаж крайне религиозен, боится совершить грех, за ней закрепился ярлык «представительницы слабого пола».

Эти образы, как и мужские, нередко заимствованы из более ранней культуры и литературной традиции, античной и средневековой, но есть среди них и обновленные, относящиеся к эпохе романтизма. Однако стоит заметить, что архетипы, пришедшие из античности или средневековья, раскрываются в романтизме по-новому.

Что касается конкретных текстов, в которых появляется архетипика женских персонажей, то, по сути, все французские писатели-романтики развивали или создавали женские типажи. Р. де Шатобриан изображает тип возвышенной христианки Атала, которая, чтобы не совершить грех прелюбодеяния, совершает еще больший грех, – кончает жизнь

самоубийством. Ж. де Сталь, В. Гюго, Ж. Санд, А. Дюма-отец создают целую галерею творческих женщин, а также женщин, стремящихся к познанию, к обучению. О. де Бальзак и В. Гюго создают образы жестоких красавиц. Все основные, перечисленные архетипы будут детально рассмотрены в последующих разделах.

### **2.2.1. Романтический архетип возвышенной и благородной красавицы**

В литературе романтизма в качестве оппозиции в произведениях нередко присутствуют два женских типажа: честная и благородная девушка, чаще всего очень приятной наружности, а также жестокая красавица, которая живет тем, что разбивает мужские сердца, а также не церемонится с теми, кто ее окружает. Первая из двух противоположностей обязательно помогает главному герою, спасает его, нередко ее судьба трагична. И не всегда она вводится в текст исключительно для контраста ко второму женскому архетипу.

Яркими примерами самоотверженной красавицы, чей образ нарочито идеален, являются Атала в повести Р. де Шатобриана, Эсмеральда в произведении В. Гюго, Полина в повести «Шагреновая кожа» О. де Бальзака, Консуэло в романе Ж. Санд. Именно «ореол» идеальности этих персонажей является основным признаком их романтической архетипизации.

Атала спасает Шактаса, бежит с ним из родного племени, в чем-то повторяет судьбу Джульетты из знаменитой пьесы У. Шекспира. Она крайне набожна, боится совершить грех, но одновременно любит своего избранника, не смеет предать его. Именно ради Шактаса она решается совершить страшный грех для христианки – покончить жизнь самоубийством. Но ее жертва не напрасна: благодаря ей Шактас принимает христианство. Для раннего французского романтизма, представителями которого были аристократы и убежденные христиане, желающие вернуть во Францию

старый порядок, подобный итог имеет огромное символическое значение. Гений христианства торжествует посреди дикого пространства джунглей (Шатобриан сравнивал человека постреволюционного времени во Франции с варваром и дикарем, считая, что природу человека необходимо усмирять, а именно обращать в христианскую религию).

Эсмеральда в романе В. Гюго – образ, тоже тесно связанный с религиозной темой. В. Гюго удалось создать сложнейший синтез ложных представлений об Эсмеральде и ее истинных качеств. Французский писатель виртуозно продемонстрировал всю разрушающую мощь того, что сегодня называют общественным мнением. Это сгусток лжи об Эсмеральде, зависти к красоте героини, страха перед ее гипотетической связью с нечистой силой, мужской и женской ревности и еще множества других казуистических нюансов. При этом для толпы Эсмеральда была абсолютной «незнакомкой». Люди ничего не знали о девушке, они наблюдали лишь за ее прекрасным обликом, за ее виртуозной манерой петь и танцевать. Можно прийти к выводу, что Эсмеральду губит Клод Фроло или Феб де Шатопер. Но все же, они являются лишь символическими «руками толпы», которые губят источник всеобщего беспокойства.

Наиболее символичной фигурой из всей является, на наш взгляд, затворница Гудула – Пакетта Шантфлери. Она ненавидит Эсмеральду за то, что та цыганка, ведь именно цигане похитили ее маленькую дочь Агнессу. Женщина издевается над Эсмеральдой, оскорбляет ее. Когда же она узнает, что Эсмеральда и есть Агнесса, она получает наказание за свою ненависть к невинному человеку. Гудула гибнет сама и позднее, гибнет и сама Эсмеральда. Гудула подогревала ненависть к Эсмеральде, подготавливала ее гибель на протяжении всего повествования.

Эсмеральда символизирует в романе почти детскую наивность и невинность. Все, что она совершает, идет от сердца, от чувств. Она не просчитывает свои действия. Она веселит толпу, не задумываясь о том, что о ней думают. Она влюбляется в Феба, не подозревая об истинной сущности

этого лживого человека. Она напоминает ангела, которого Господь послал людям, чтобы проверить, насколько точно они понимают слова о всепрощении, о том, что под любой «личиной» может скрываться Ангел божий, что Господь может прийти в их дом под любым обликом. Так под обликом цыганки скрывалась француженка Агнесса.

Имя героини – означает изумруд – это может быть связано с образом Ковчега. Через него, украшенного драгоценными камнями, люди в древние времена получали послания Господа. Драгоценными камнями в средних веках украшали церковную утварь, иконы, различные элементы декора и т.д. В любом случае, символическое составляющее имени героини имеет глубокий религиозный и метафизический смысл и предполагает самые разнообразные варианты его дешифровки.

Эсмеральда – образ крайне необычный, нестандартный. Это индивидуально авторский образ, но он становится всеобщим архетипом. В образе Эсмеральды содержится множество семантических проекций: она и ангел, и демон, и Красота, и колдовство, и цыганка, и француженка. В нее влюблен не прекрасный юноша, а горбун Квазимодо, чья красота тоже скрыта, эта духовная внутренняя красота приемного сына Клода Фроло – это красота души.

Полина в повести О. де Бальзака «Шагреновая кожа» – образ контрастный, совмещающий в себе два противоположных типа. В начале произведения она – скромная хозяйка съемных комнат. Она – юная, веселая, чистая девушка. Ее возлюбленный, Валентен, находит в ней друга, поддерживающего его в момент душевных страданий. Он влюблен не в нее, а в жестокую красавицу Феодору. Во второй части повести многое меняется. Полина становится богатой, но внутри нее все остаётся по-прежнему. Она и теперь любит Валентена, она добра, внимательна, она поддерживает своего жениха до самой последней минуты его жизни. Валентен же разочаровывается в Феодоре. Но в Полине, несмотря на желание взять ее в жены, он и теперь видит лишь близкого друга, помощницу, девушку, которая

его поддерживает. В нем нет той страсти, которую он испытывал к Феодоре, и которая побудила его приобрести волшебный артефакт. Любовь к Феодоре медленно истощила Валентена и в итоге убила его. Полина же, на наш взгляд, не смогла занять ее место только лишь потому, что Валентен способен испытывать страсть только к жестокосердным красавицам, таким, как Феодора.

Наконец, рассмотрим образ Консуэло с точки зрения ее принадлежности к образу доброй и благородной красавицы. Главная отличительная черта подобного архетипического образа – самоотверженная любовь, желание поддерживать своего избранника, спасти его, быть ему верным другом. Консуэло именно так относится к своему супругу графу Альберту. Несмотря на все его странности, на слабое здоровье, даже на его смерть, она верна ему и вся ее жизнь направлена на то, чтобы ему помочь. Граф Альберт при этом долго наблюдает за ее действиями, не выдает себя, будучи переодетым в другого человека. Он словно проверяет ее верность и надежность. В конечном итоге Консуэло заслуживает его полного доверия и приходит к счастливому финалу своих долгих приключений.

Итак, образ верной, самоотверженной, доброй красавицы идеален. Подобный образ – один из наиболее связанных с самим духом романтизма. Прекрасная девушка-ангел, готовая все стерпеть и прийти в нужный момент на помощь своему герою, чаще живет лишь в мечтах мужчин об идеальной подруге. Более близким к действительности представляется образ жестокосердной красавицы.

### **2.2.2. Архетипический образ безжалостной красавицы**

Образ «безжалостной красавицы» появляется в романтической традиции в поэме Дж. Китса «*La Belle Dame sans Merci*», опубликованной в журнале «*The Indicator*» 10 мая 1820 года. Образ таинственной жестокой дамы подхватывается английским романтиком, но берет свое начало в

немецкой легенде о Тангейзере из поэмы Э. Спенсера «Королева фей» (1590) и поэмы «Анатомия Меланхолии» (1621) Роберта Бёртона (описание рыцаря, страдавшего от меланхолии). Само название Дж. Китса заимствует из поэмы французского средневекового поэта Алена Шартье.

В балладе Дж. Китса описывается встреча безымянного рыцаря и загадочной феи. Одиноким рыцарь бродит по бесплодной пустыне, измождённый и печальный. Автор обращается к нему, и рыцарь рассказывает свою историю. Однажды он встретил прекрасную девушку с «дикими глазами». Рыцарь усадил её рядом с собой на коня, и она увезла возлюбленного в грот эльфов. В гроте девушка горько рыдала, и рыцарь целовал её дикие глаза. Заснув, рыцарь увидел «бледных королей и принцев», которые предостерегали его, крича, что его захватила в плен безжалостная красавица. Он проснулся в краю холодных холмов и с тех пор, такой же бледный, бесцельно там бродит.

Основной символический подтекст архетипического образа «безжалостной красавицы» связан с непреодолимостью ее безжалостности и отчуждения от любого, кто в нее влюбляется, с ее предрешенностью быть такой, каковой она является. Если у Дж. Китса сюжет, связанный с безжалостной красавицей, относится к жанру баллады, сказки, то во французском романтизме дело обстоит иначе. Безжалостная дама – активный член общества, зачастую это аристократка или богачка, светская львица. Но ее мистическая безжалостная сущность от этого не становится менее демонической или более мягкой. Будучи персонажем реальным, эта дама изображается французскими писателями как персонаж одновременно трагический и крайне жестокий.

Обратимся к нескольким примерам из творчества В. Гюго (герцогиня Джозиана из романа «Человек, который смеется» и Флер де Лис из романа «Собор Парижской Богоматери») и О. де Бальзака (Феодора из повести «Шагреновая кожа» и госпожа Луиза де Баржетон из романа «Утраченные иллюзии»).

Примеры, выбранные нами из произведений В. Гюго, связаны с романтической традицией, отталкивающейся от притчевой, сказочной основы. И герцогиня Джозиана, и Флер де Лис – фигуры, близкие к образам средневековых королей или придворных дам. В них можно обнаружить черты «снежной королевы» из сказок братьев Гримм. Они надменны, безжалостны, наделены властью, они возвышаются над миром простых людей.

Герцогиня Джозиана – представительница высших аристократических кругов Англии. Она обращает внимание на Гуинплена только потому, что он кажется ей представителем наиболее низких кругов, да еще и чудовищно уродливым. Она настолько пресытилась жизнью, что интерес вызывает только нечто чрезмерное, переходящее рамки обыденности. Она не испытывает к нему жалости или каких-либо нежных чувств. Речь идет об удовлетворении нездорового любопытства. Гуинплен для нее – диковина, словно музейный экспонат. Ее подстёгивает и то, что он не отвечает ей взаимностью. Когда же она понимает, что он ей ровня, да еще и может стать ее супругом, приходит разочарование, отторжение.

Важно отметить, что характер герцогини Джозианы полностью отвечает тем обычаям, которые формируют отношения в высших кругах, описанных В. Гюго. Она относится к людям так, словно они не живые создания, а куклы или статуи. Это соотносится с тем, что она сама обязана выйти замуж не за конкретного человека, а за титул, прописанный в договоре. Под титулом может скрываться кто угодно. Сначала это брат Гуинплена, а затем сам Гуинплен. В роли супруга он герцогиню не устраивает. Гуинплен нужен ей на одну ночь, ради забавы.

Невеста капитана Феба де Шатопера, Флер де Лис, – образ, лишь частично схожий с герцогиней Джозианой. Ее надменность и жестокость распространяется не на возлюбленного, а на потенциальную соперницу – Эсмеральду. Соперничество заключается даже не в том, что Феб на какое-то мгновение увлекается цыганкой, а в красоте девушки. Все подружки Флер де

Лис и сама аристократка понимают, что Эсмеральда превосходит их в красоте. Однако план высмеять и унижить девушку терпит крах. Все оборачивается для Флер де Лис опасностью потерять жениха, ведь он увлекается юной танцовщицей, удивляется трюком с его именем (козочка складывает его имя «Феб» из букв), его влечет ее ослепительная красота. Но в конечном итоге. Флер де Лис побеждает, но победу одерживает не она сама, а ее положение в обществе, ее недосыгаемость. Феб хочет побыстрее забыть о своих злоключениях и возвращается к высокопоставленной невесте. Флер де Лис – это символ средневековой аристократии. Ее имя, обозначающее лилию на королевском гербе, говорит о недосыгаемости людей ее положения, о непреодолимом разрыве между небожителями (имя Феб, то есть Аполлон говорит о пребывании капитана на недостижимом Олимпе) и низами.

Русская светская львица Феодора в романе О. де Бальзака наиболее близка образу «безжалостной красавицы» из поэмы Дж. Китса. Ее образ наполнен особым мистицизмом. В ней присутствует тайна, разгадать которую не под силу никому, кто окружает ее. Тайна – в ее прошлом, связанном с Россией, а оно недостижимо.

О. де Бальзак рисует ее портрет очень точно и подробно. Для этого он помещает Валентена за занавеску, как бы делает его невидимым вуайером, и он может рассмотреть ее во всех подробностях, когда она остается наедине с собой, совершенно беззащитная, фактически представляя объект, за которым ведется подробное наблюдение. Тем не менее, ее тайна так и остается тайной. Молодой влюблённый лишь зря потратил нервы и время: она – абсолютный ноумен. Валентену доступна лишь ее оболочка. Пусть он в итоге разочаровывается в ее внешности, ему становится ненавистен ее скрытный и холодный ум, но она остается неразгаданной. Его признание в том, что он наблюдал за ней в ее комнате, не оскорбляет ее, не выводит из себя, она кажется еще более неприступной после его отчаянного откровения. Более того, он понимает, что она теперь презирает его, а до его сумасшедшего

поступка всего лишь играла им, как и всеми своими поклонниками.

Феодора – загадочный образ, по своей таинственности приближающийся к образу другой героини Бальзака – андрогина Серафиты. Феодора – женщина, которую совершенно не интересуют мужчины. Они нужны лишь в качестве декораций ее маленького театра, не более того. Важно отметить, что на роль загадочной женщины Бальзак выбирает русскую. Для европейцев все, что было связано с Россией, оставалось почти таким же экзотическим, как если бы речь шла о Китае, Японии или Америке. Европейцы пытались изучить и понять Россию – страну, внешне напоминающую Европу, но внутренне в чем-то непостижимо отличную от всех европейских государств. Попытки европейцев постичь «русскую душу» чаще всего заканчивались всплеском негодования, обвинения России в варварстве или же, наоборот, в Россию влюблялись, понимая, что разгадать все сложности и странности этой страны и ее народа, попросту невозможно.

Наконец, госпожа де Баржетон – героиня романа «Утраченные иллюзии» – представляет собой не столько безжалостную красавицу, сколько пародию или карикатуру на этот литературный образ. Люсьен Шардон, по замыслу Бальзака, должен был видеть в Луизе де Баржетон подобие Юлии д'Анжен, а в провинциальном салоне – салон маркизы де Рамбуйе. Ведь именно для госпожи де Баржетон и ее салона он создает «цветочные сонеты», напоминающие знаменитую «Гирлянду Юлии» («La Guirlande de Julie», 1638).

Образ госпожи де Баржетон создан Бальзаком в более реалистичной традиции. Она – не образ-символ, она живой персонаж, человек со всеми своими достоинствами и недостатками. Она колеблется, не может определиться в своём выборе. Именно так и бывает с людьми в реальной жизни. Человеку свойственно сомневаться и ошибаться. Она бежит в Париж с Люсьеном, но там начинает стыдиться его общества. Он в сравнении с блестящими парижскими аристократами кажется ей жалким юнцом, всего лишь сыном аптекаря. Она неожиданно отчетливо понимает, насколько ее

действия смехотворны. Чтобы попытаться спасти свою репутацию, она игнорирует своего героя, буквально оставляет его без средств к существованию. Если она и жестока, то жестокость ее буквальна, материальна, она озвучена Бальзаком в конкретном денежном исчислении. И жестокость этой дамы будет преследовать Жюльена до самого финала произведения.

Таким образом, жестокая красавица – образ неоднозначный и многосложный. Мы рассмотрели, по крайней мере, четыре разных типа: от сказочного, притчевого до реалистичного. Именно в романтизме этот образ акцентируется, закрепляется, становится архетипическим, заставляя читателя вспоминать подобных героинь из древней литературы и думать об отличии этого нового образа, заключающегося в особой таинственности и необъяснимости ее жестокости, от всех предыдущих, достаточно мотивированных героинь-злодеек. Он становится контрастом для благородной и чистой красавицы. Он же будет весьма популярен в литературе декаданса, соединится с образом женщины-демона (Клара из «Сада пыток» О. Мирбо).

### **2.2.3. Архетипическая оппозиция «блондинка / брюнетка»**

Во все времена «для человека свойственна двоичность в восприятии мира, характер которой обусловлен диалектическим представлением о мире, а также антропологической бинарной природой человека» [Руднев 1997]. Еще «в архаическом обществе человек пытался упорядочить свои представления, категоризируя явления по принципу «мужское – женское», «верх – низ» и т. д., его мысли были организованы по принципу противопоставления и объединения окружающих явлений в пары противоположностей» [Соловьева 2014]. Вопросы бинарной оппозиции в различных ее аспектах не раз становились объектом внимания современных литературоведов, что подчеркивает актуальность затрагиваемой темы.

Большой интерес в этом отношении представляют диссертационные исследования М.А. Шардановой «Эстетическая бинарная оппозиция «прекрасное/безобразное» в разносистемных языках» [Шарданова 2006] и Ю.Ю. Васильева «Бинарная оппозиция «живое – мертвое» в русской традиционной культуре (на материале отечественного фольклора)» [Васильев 2010]. Статья Н.В. Соловьевой «Бинарные оппозиции как основополагающие элементы мифологической и фольклорной картин мира» выявляет существующие в лингвистике представления о бинарных оппозициях в мифологических и фольклорных текстах. В работе Э.П. Карпеева «Бинарная оппозиция необходимости и случайности в бытии Человека» [Карпеев 2006] предпринимается попытка философского определения степени воздействия «необходимости» и «случайности» в жизни субъекта. Немало статей посвящено исследованию различных категорий оппозиций как в российской, так и зарубежной литературе, например: А.Т. Камалова «Бинарная оппозиция индивидуальное – коллективное в произведениях русского киберпанка» [Камалова 2020], М.А. Кравцова «Бинарные оппозиции в романах Вирджинии Вульф» [Кравцова, 2010] и др.. Однако оппозиция «блондинка/брюнетка» во французской литературе никогда не выделялась, хотя именно в романтической литературе формируется архетипическая образность женского типа, связанного с цветом волос и кожи.

Противоположные объекты или явления часто воспринимаются либо по внешнему признаку, либо происходит перенос внутренних особенностей на уровень внешних различий. Художники и писатели пользуются этим, выявляя, описывая и классифицируя бинарные оппозиции, которые впоследствии нередко становятся устойчивыми стереотипами или архетипическими образами. Французские романтики заложили основу многих мифопоэтических комплексов в литературе. Они же закрепили известную и в наше время бинарную оппозицию «блондинка/брюнетка».

«Склонность романтиков к контрастным образам предопределяется самой концепцией романтического героя, а точнее двух его типов: яркого,

смелого бунтаря, действующего в разрез общественным представлениям и героя-мечтателя, предпочитающего создавать свой собственный, воображаемый мир в противовес реально существующему» [Нужная 2022: 2457].

Важным моментом в формировании образа героя является описание его внешности, соотносящееся впоследствии с его психологической характеристикой. Главная героиня романа Ж. де Сталь – Коринна – брюнетка, как и сама писательница: «Многие современники узнавали в Коринне Ж. де Сталь с ее прекрасными руками, исполненными огня глазами и восхитительными черными волосами» [Сорель 1892: 130]. Коринна – талантливая актриса, певица, импровизатор, словом, человек с творческой и страстной натурой, ее первое появление на страницах романа, сразу привлекает внимание читателя: «...Индийская шаль, повязанная тюрбаном, из-под которого выбивались прекрасные черные волосы [...] Руки Коринны были ослепительной красоты; ее высокая статная фигура придавала ей сходство с греческой статуей; взор ее сиял вдохновением, вся она дышала молодостью и счастьем» [Сталь 2014: 15]. Физический облик героини дополняется вещами, которые ее окружают. Ж. де Сталь «одевает» Коринну в соответствии с ее характером: артистическим, женственным, эмоциональным. Наряды героини часто экзотичны. Внешний вид Коринны, ее одежда, украшения, как правило, подчеркивают ее настроение: «Она была одета как сивилла с картины Доменикино. [...] белое платье, голубая накидка, падавшая легкими складками на грудь, – весь ее наряд был весьма живописен, но не настолько отклонялся от общепринятой моды, чтоб показаться театральным. Поза, в которой Коринна сидела на колеснице, была полна благородства. [...] Выражение ее лица, глаз, ее улыбка привлекали к ней сердца...» [Сталь 2014: 15]. Все эти элементы создают психологическую характеристику героини, четко закрепляя в сознании читателя образ темноволосой женщины, как яркой, страстной, активной и талантливой.

В качестве «оппозиции Коринне Ж. де Сталь вводит в повествование

Люсиль – скромную, тонкую, грациозную блондинку с голубыми глазами. Облик Люсиль, нежного и хрупкого создания, прямо противоположен яркой, бросающейся в глаза своей красотой, внешности Коринны. Эти две женщины противопоставлены друг другу не только внешними, но и психологическими чертами. Люсиль – скромная, тихая девушка, не привлекающая к себе внимания в обществе, воспитанная в традиционных представлениях о роли женщины в семье и браке, где женщинам запрещалось вести беседы с мужчинами за столом, декламировать стихи и привлекать к себе внимание яркими танцами или импровизацией. Холодность, чопорность и молчаливость англичанок ставились, как пример хороших манер, свободной в общении и страстной в речах Коринне: «... здесь живут не так, как в Италии: у нас женщины призваны лишь выполнять домашние обязанности; твои таланты помогут тебе не скучать в одиночестве; быть может, ты найдешь себе мужа, которому они скрасят жизнь; но в таком городке, как наш, все, что привлекает внимание, возбуждает зависть, и ты никогда не выйдешь замуж, если узнают, что твои склонности так несовместимы со здешними нравами; весь наш житейский уклад подчинен старинным традициям глухой провинции» [Сталь 2014: 15]. Эта антитеза физического облика двух девушек и связанных с ним психологических стереотипов, становится сюжетообразующим фактором: ведь лорду Нельвилю приходится делать выбор именно между этими психологическими типажам. Такой сюжетный поворот делает особенно драматичным и большую часть повествования, и развязку романа» [Нужная 2022: 2458].

«Противопоставление блондинок и брюнеток в литературе началось еще в эпоху Возрождения в сонетах Шекспира и Ронсара. Главенствовавший тогда идеал белокурой дамы с голубыми глазами уже начал подвергаться сомнению к концу XVIII века. До конца же XVIII века существовала некая относительная закреплённость психологических свойств за внешним обликом. Противоположными чертами наделялись, как правило, сестры или подруги. Светлые волосы означали нежность, мягкость, некоторую слабость

такой природы; темные волосы – чувственность, веселость, иногда эксцентричность. Поэтому можно уверенно говорить о привычной взаимосвязи внешнего облика героинь романа с их психологическим портретом, ставшей в начале XIX века своего рода архетипом, особенно потому, что Люсиль и Коринна являются сестрами. Аналогичное противопоставление персонажей встречается у Руссо, Лакло и Кребийона-сына, а Ж. де Сталь, как известно, была большой поклонницей этих авторов» [Нужная 2022: 2458].

Очевидно, что дошедшая до наших дней оппозиция блондинка / брюнетка появилась уже давно и настолько закрепились и в литературе, и в представлении читателя, что развеять этот архетип невозможно. Однако добавление к описанию физического образа специфических черт характера и национального стереотипа происходит именно в эпоху романтизма, когда начинается изучение, анализ и выделение национальных характеристик и условное разделение литературы и искусства на «северную»/«южную». Ж. де Сталь еще дальше идет в усилении оппозиции: кроме противопоставления по цвету волос и кожи, она «закрепляет» за героями контраст по национальному признаку. Национальная специфика того или иного народа – это универсальная характеристика для большой группы людей, и выявление этой специфики складывается в социуме постепенно. Литература отражает основные идеи, этические и эстетические концепции, возникающие в обществе. Французская писательница одной из первых в западноевропейской литературе проводит разделение на «север»/«юг». Идея о том, что литература отражает условия существования народа и в первую очередь климатические, природные факторы, разрабатывалась разными авторами на протяжении XVIII-XIX веков. В своем трактате «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» м-м де Сталь отмечает: «Северные поэты подвержены одним картинам, южные – другим, и объясняется эта разность, прежде всего несходством климатов. Воображение может подсказать поэту образы самые необычные, но во всем, что выходит из-под его пера,

неминуемо отражаются впечатления повседневные» [Сталь 1989: 186]. Ж. де Сталь возводит эту идею в важнейший закон, формулируя антитезу «южной» и «северной» литературы. Разделение на «север» и «юг» касается любой области человеческой мысли в творчестве Ж. де Сталь. О литературе и искусстве «севера» и «юга» м-м де Сталь писала в своем теоретическом трактате, но разделение это на северные и южные обычаи, касающееся религии, а также и психологии женских типов впервые так полно рассматривается только в романе «Коринна».

Считается, что большинство брюнеток – южанки. Отчасти это верно, антропологи доказали, что темный цвет кожи связан с высоким уровнем радиации в солнечных регионах, поскольку темный пигмент (меланин) предохраняет от ультрафиолетового излучения. Южные жители обладают также крепким телосложением. Светлокожие обитатели северных широт чаще тонкокостные, что связано с недостатком витамина D, для синтеза которого необходим ультрафиолет. Это создает впечатление хрупкости, воздушности и утонченности «северных» красавиц. Темный цвет волос делает черты лица ярче, резче, в то время как светлый – придает нежность и мягкость. Даже овал лица у блондинок кажется тоньше. Темные волосы, окаймляющие лицо брюнеток, подчеркивают скулы и подбородок, создавая впечатление резкости, стремительности, контрастности. Удивительно, что задолго до появления всех этих научных обоснований Ж. де Сталь наделяет своих героинь именно такими физическими характеристиками.

«Климатические особенности формируют и различия в характере блондинок / брюнеток. В жарком климате люди ведут особый образ жизни: встают рано, в дневной период чрезмерной солнечной активности устраивают сиесту, чтобы иметь силы и возможность для общения поздним вечером. В холодных странах люди менее энергичны, они сохраняют физические силы и энергию организма, требующиеся для борьбы с холодом. Северным жителям более присуща медлительность, размеренность, спокойствие, южным – импульсивность, подвижность, стремительность.

Главная героиня одноименного романа – брюнетка Коринна – поэтесса, блистающая в обществе, воплощает специфику своего национального типа: «Итальянцы всегда терпеливы и стойки; они приукрашивают с помощью воображения все, чем обладают; воображение заполняет им жизнь, но не лишает покоя; все представляется им гораздо более значительным и красивым, чем в действительности; люди других национальностей кичатся своей просвещенностью, меж тем как у итальянцев тщеславие или, вернее, врожденная пылкость и живость выражаются в неумеренных восторгах» [Сталь 1969: 171]. Соперница Коринны – Люсиль – демонстрирует особенности национального характера северной, английской нации: приверженность пуританизму и традиционной морали, идеал английской супруги: скромной, незаметной женщины, умной, но не стремящейся к славе и общественному признанию» [Нужная 2022: 2458].

Все свои теоретические измышления о различии национальных характеров, культур, литератур и религий, затронутые в трактатах, Ж. де Сталь развивает в художественной форме в романе «Коринна, или Италия». Интерес к национальным особенностям пронизывает все ее творчество. Местом действия своего романа писательница избрала Англию, которую посетила за двенадцать лет перед написанием романа, и Италию, из поездки по которой она вернулась в 1807 г. Италия интересовала ее как страна с богатым историческим прошлым и как выразительное обрамление для душевной трагедии героини романа. Итальянцы очаровали ее. Она заметила, что нравы Италии потворствуют страстям и вполне естественны в стране, в которой, как она считала, только тем и занимаются, что любят. Ж. де Сталь находила, что эта нация представляет собой смесь простоты нравов и нравственной испорченности, естественности и скрытности, добродушия и жестокости, слабости в характере и энергии в страстях. Англия же со своими укоренившимися традициями, аристократическими предрассудками и условностями являлась блестящей антитезой Италии, антитезой, на основе которой и может возникнуть трагедия. Италия – это страна прекрасных

женщин, Англия – сильных мужчин; поэтому героями романа Ж. де Сталь становятся: Коринна – итальянка, с английскими корнями в родословной, и Освальд – «чистый», т.е. чистокровный англичанин, воспитанный в духе своей страны. Герои Ж. де Сталь созданы с учетом национальной специфики и исторического времени, духа современного общества. Ж. де Сталь закладывает основы нового, названного позднее романтическим, героя.

Таким образом, «французская писательница XIX века Ж. де Сталь выявляет и формирует основу архетипического восприятия блондинок и брюнеток в литературе на композиционном уровне в рамках системы персонажей, на универсальном уровне – в границах национального характера. А на идейном уровне физических/психологических образов закрепляет в литературе типажи блондинки/брюнетки как бинарной оппозиции, послужившей примером для последующего поколения писателей» [Нужная 2022: 2461].

#### **2.2.4. Архетипический образ творческой женщины**

Как уже было отмечено выше, женщина, стремящаяся выразить свой внутренний мир, показать свои творческие способности или таланты постижения науки, становится новым явлением в литературе романтизма. До XIX в. женщина описывалась только лишь как объект любовного стремления мужчины, как образ матери, дочери, сестры, как обслуживающий персонал (няня, кухарка, горничная, служанка и т.д.). Женщина была чем-то вроде второстепенного субъекта, который всегда зависит от мужчины или каком-то образом с ним неразрывно связан.

С начала XIX века ситуация постепенно меняется. Образ эмансипированной женщины в полную силу раскроется лишь к концу века, но первые шаги в этом направлении делаются именно в эпоху романтизма, а также раннего реализма. Именно в это время в романтической литературе рождаются два архетипических образа – творческая женщина и женщина-

исследователь. Эти образы взаимодействуют, дополняют друг друга. Такие женщины должны доказывать обществу право на свой талант, право на свободу своих действий и своей воли, они должны ломать устои (общественное мнение по поводу поведения женщины, миф о том, что ученым может быть только мужчина, о том, что писателем, художником, музыкантом и т.д. может быть только мужчина и т.д.)

Помимо темы преодоления творческой и талантливой женщиной различных трудностей и препятствий, возникает тема несчастья талантливой натуры в личной жизни, ее одиночества, столкновения со стереотипами правил поведения в обществе в данном ключе. Например, как отмечает В. Карельский, «...они [героини романов Сталь. – Т.Н.] отчетливо являют и движение к романтической характерологии. Обеими героинями глубина чувства осознается как благословение и проклятие одновременно; «энтузиазм» дает им бесценное ощущение полноты и достоинства бытия, но он же делает их легко уязвимыми для тягот быта с его социальными и моральными условностями» [Карельский 1989: 3]. Представление о страсти как не только источнике всех возвышенных деяний, но и залого несчастий самой страждущей души достаточно отчетливо прослеживается Ж. де Сталь уже в ее трактате «О влиянии страстей».

Согласно Шеллингу, «универсум равен абсолюту, раскрытому в полноте всех идеальных определений» [Шеллинг 2020: 243]. Правда, «ранние французские романтики, более тесно связанные с руссоизмом, нежели с немецким идеализмом, с которым мадам де Сталь познакомила своих соотечественников лишь в 1810 г. в трактате «О Германии», предпочитали другой термин – «чувство»» [Бондарев 2016]. В трактате Симона Баланша «О чувстве, рассмотренном в его соотношении с литературой и изящными искусствами» (1801) читаем: «Чувство – это нравственная сила, которая инстинктивно, без помощи разума выносит суждение обо всем, что живет по законам нашей животной, личностной и духовной природы. Чувство никогда не разделяет эти три сферы: оно воспринимает их мгновенно и разом»

[Баланш 1982:37].

«В трактате «О Германии» мадам де Сталь, ревниво оценивая итоги полуторавековой полемики двух европейских философских школ – «спекулятивной» и «экспериментальной», слегка завидует немцам (Канту, Фихте и Шеллингу), сумевшим развернуть убедительный вариант трансцендентального разрешения противоречия между идеалом и действительностью. В истории философии нового времени истоки этих двух классических традиций следует, согласно мадам де Сталь, искать, соответственно, в рационализме Рене Декарта и сенсуализме Джона Локка, который, в свою очередь, многим обязан «экспериментальной метафизике» Френсиса Бэкона. Сенсуализм Локка и его французских последователей – Кондильяка и Гельвеция – основываясь на ощущениях и опыте, выдвигает в качестве обоснования нравственности теорию правильно понятого интереса, главное заблуждение которой, по мнению мадам де Сталь, состоит в том, что она игнорирует неподкупный голос совести» [Там же: 37]. «Французам, – считает мадам де Сталь, – следовало бы развивать благотворные потенции, заявленные в рационалистически ориентированном наследии Декарта: «Если бы французы следовали традиции своих великих соотечественников XVII века, они пришли бы сегодня к тем же выводам, что и немцы, поскольку Лейбниц является непосредственным наследником Декарта и Мальбранша, а философия Канта – естественным продолжением философии Лейбница» [Staël 1958: 31]» [Там же: 37]. «В философии Канта мадам де Сталь импонирует учение об априорных синтетических суждениях, наделяющих понятие долга всеобщностью и необходимостью: «Строгими и безупречными предстают не только моральные принципы Канта – этого следовало ожидать от его непреклонной философии. Главное заключается в том, что он связывает правду сердца с истиной суждения и находит особое удовольствие в том, чтобы абстрактным учением о природе разума поддержать самые ясные и глубокие чувства» [Staël 1958: 14]» [Бондарев 2016].

Таков продуманный раннеромантический концепт мадам де Сталь

(связь «правды сердца и истины суждения», связь сердца и разума). «Положив его в основу интриги своего знаменитого романа «Коринна, или Италия» (1806), де Сталь не только воплотила в нем все лучшее, что было наработано йенскими романтиками, но и пошла дальше своих немецких единомышленников. Показав на примере судьбы Коринны драматическую невозможность выбора между ограниченными формами реальной жизни без ущерба для изначальной целостности абсолюта, она, с одной стороны, конкретизировала шеллингианскую философию тождества, воплотив ее в образе всесторонне одаренной героини, а с другой, – показала неотвратимость кризиса позиции раннероматического героя (выбора между сердцем и разумом), чреватого выходом на более широкие пространства исторической жизни» [Бондарев 2016].

В романе «Коринна» свою мысль о невозможности личного счастья для талантливой натуры, писательница вкладывает в уста второстепенного героя – князя Капель-Форте, друга Коринны: «Он сетовал на то, как трудно выдающейся женщине встретить человека, чей идеальный образ она сама создала себе, человека, наделенного всеми дарами, о которых только могут мечтать сердце и гений» [Сталь 2014: 16].

Героиня романа сама прекрасно понимает разницу национальных правил поведения в обществе и, как натура чувственная и одаренная, тревожится о том впечатлении, которое могут произвести на Освальда ее успехи: «Она порой умолкала в самом разгаре блестящей беседы, пораженная наружным спокойствием Освальда, не зная, одобряет ли он ее или же втайне порицает и может ли человек с английским образом мыслей относиться благосклонно к шумным успехам женщины в обществе» [Сталь 2014: 26]. Даже самый легкомысленный герой романа – граф д'Эрфейль – высмеивает само предположение о том, что можно взять в жены такую женщину, как Коринна: «...что до женитьбы, то тут всегда следует считаться со светскими приличиями» [Сталь 2014: 31].

В статье Н.А. Литвиненко «Семантика любви как культурно-

исторического феномена и романтизм» отмечается следующее: «Сентиментальная модальность в романтизме поглощается более сильной, доминантной структурой, становится необходимым, но недостаточным признаком романтического героя, обладает различной спецификой – в соответствии с индивидуальным художественным видением и решаемыми эстетическими задачами» [Литвиненко 2005: 54]. По мнению исследователя, именно эта сентиментальная традиция приводит героев произведений к трагическому финалу, она становится показателем «преемственной связи традиций», феноменом «эстетической переходности», но и она же демонстрирует появление нового типа романтического героя, так как дополняется «иными, более сильными, доминантными признаками», трансформируясь в общеромантический штамп [Там же].

Во многом образ женщины-творческой личности связан в романтизме с фигурой писательницы, создающей этот образ. Сами писательницы в эпоху романтизма отстаивали свои права писать, учиться, наблюдать, анализировать, высказывать свою точку зрения по поводу того, что они видят. И не обязательно речь шла о женщинах из аристократических кругов. Например, актриса и писательница Марселина Деборд-Вальмор была из семьи ремесленника, мастера по изготовлению решеток.

Одной из самых ярких фигур XIX в., прародительницей эмансипации и феминизма была Жорж Санд, женщина-писательница, взявшая мужской псевдоним. Жорж Санд сама зарабатывала на жизнь, разрисовывая фарфор, занимаясь литературной деятельностью. Она была также страстным ботаником и садоводом. Ее жизненная позиция отразилась и на ее героинях. Ж. Санд – автор нескольких десятков романов, в центре которых чаще всего, действуют именно женщины. И это в основном представительницы творческих профессий, женщины, зарабатывающие на хлеб каким-нибудь ремеслом. Среди ее героинь стоит, прежде всего, назвать певицу Консуэло, женщину смелую, решительную, самостоятельную, обладающую удивительным талантом. В творчестве В. Гюго есть два образа, близких

Консуэло, – это танцовщица Эсмеральда и актриса Дея. Но Гюго показывает этих героинь в условиях той эпохи, когда женщина в принципе не рассматривалась как самостоятельная личность, обладающая талантом. И Эсмеральда, и Дея всего лишь веселили публику, рассматривались зрителями как механизм представления. О каком-либо отстаивании прав этих женщин здесь речи нет. Консуэло же, несмотря на эпоху, предшествующую XIX в., именно героиня нового времени.

Помимо Консуэло, в романах Ж. Санд появляется такая героиня, как Женевьева из романа «Андре» («André», 1835). «Главный герой произведения – аристократ Андре изучает ботанику. Неподалеку от своего дома, посреди лугов, в зарослях полевых цветов он встречается юную Женевьеву, которая внимательно рассматривает цветы. Женевьева – флористка (*la jeune fleuriste*), в XIX в. во Франции так называли ремесленников, изготавливающих искусственные цветы» [Горбовская 2021: 144].

«Между молодыми людьми, – пишет С.Г. Горбовская, – вспыхивает любовь, и они тайно венчаются, так как отец Андре против их брака. В конце романа Женевьева, вынужденная жить в замке деспотичного свекра и трусливого, подчиненного воле отца, мужа, теряет ребенка и умирает. Возможно, таким финалом Жорж Санд хотела сопоставить Женевьеву с растением из гербария, который собирал Андре. Так же эти сухие цветы похожи на бумажные, которые изготавливала Женевьева. В итоге она становится одним из таких мертвых цветов, которые ассоциируются не только с деталями одежды, но и кладбищем, траурными венками» [Там же].

На примере Женевьевы Ж. Санд демонстрирует, насколько важна для женщины ее времени самостоятельность. Пока Женевьева рассчитывала на свои силы, она была независима. Пусть она не была богата, но она была счастлива. С Андре ее жизнь в корне переменилась. Она стала человеком зависимым, но при этом поддержка в лице Андре была более чем иллюзорной. В итоге все пришло к трагическому финалу. Ж. Санд создает

архетипический образ несчастной женщины, зависимой от мужчины. И данный образ живет и в наши дни.

Итак, образы первых независимых и творческих женщин будут развиты во французской литературе конца века, определив целую галерею сильных женских персонажей. Если в начале XIX в. женских новых героинь было крайне мало, по сравнению с галереей мужских типов, которые развиваются из более ранней традиции, то в конце века и в XX столетии новых женских типов становится в разы больше: в романах Э. Золя, Франсуазы Саган, Симоны де Бовуар, Франсуазы Малле-Жорис, А. Голон, М. Дюрас и других. Особенно ярко архетип сильной женщины проявляется в английской и американской литературе: Джейн Эйр Шарлотты Бронте, Скарлет О'Хара из «Унесенных ветром» М. Митчелл, героиня романа «Сестра Кэрри» Т. Драйзера, Джулия Ламберт из романа «Театр» С. Моэма и многие другие.

### **2.3. Архетипические образы мужчин, зародившиеся в литературе французского романтизма**

Во французской литературе первой половине XIX в. появляется целый ряд архетипических мужских образов, связанных с определенными характерами, профессиями, поведением в обществе. Многие из этих архетипов живы и в наши дни, как в различных представлениях людей, так и в литературе.

Самыми знаменитыми мужскими романтическими архетипами можно назвать:

- рыцаря;
- искателя: смысла жизни, религиозных ценностей, философской истины, любви и т.д.
- ученого;
- священника;
- бедного художника или поэта;

- богача;
- героя-любownika, Дон Жуана, сердцеда;
- волшебника;
- злодея.

Данные архетипы частично заимствованы из более ранней культуры и литературной традиции, например, античной и средневековой, но есть среди них и новые. Однако стоит заметить, что средневековые мифы раскрываются в романтизме совершенно по-новому. И в наши дни они живут именно в своей романтической версии. Несмотря на наличие исследований, посвященных мужским архетипам (чаще всего встречаются работы по русской, немецкой и английской литературе), данная тема малоизучена во французской литературе. Из обнаруженных нами исследований, целесообразно отметить работы об образе гениального художника, а также о мифообразе отца (см., например: [Регурецкая 2016; Ермолин 2020]).

Что касается конкретных текстов, в которых складывается архетипика мужских образов, то это самые разные образцы. По сути, все французские писатели-романтики развивали или создавали подобные типовые фигуры. Р. де Шатобриан создает образ героя-скитальца, который ищет истину вдали от дома, но он же – религиозный миссионер, жаждущий посвятить в христианство иноверцев, а также донести до французского читателя мысль о важности христианства, о страшных последствиях забвения религии и Бога, о быстром «одичании» цивилизованного человека. Выявленные во французской литературе XIX века мужские архетипы подробно проанализированы в последующих параграфах.

### **2.3.1. Архетип романтического искателя**

Рене – герой повести Р. Шатобриана «Рене, или следствие страстей» (1802), наследник старинной дворянской фамилии, становится искателем смысла жизни, стремящимся к расширению жизненного опыта. Он желает, с

одной стороны, бежать от кровосмесительной страсти (любви к своей сестре), но, с другой стороны, пытается познать саму жизнь – не из книг, а из самой реальности. Рене назовут предвестником более поздних литературных героев, «зараженных» «болезнью века». Речь идет о переживаниях героев, связанных с постижением бытия, с тоской бытия, с более поздней, экзистенциальной, «тоской другого», с тошнотой, которая вызвана самим процессом существования. Рене ищет спасения в своих скитаниях, но, по сути, не находит его. Временное избавление от тоски – в самом движении, в процессе перемещения из одной страны в другую. Романтический образ ищущего человека повлияет и на героя эпохи декаданса. Это наиболее «упаднический» из всех романтических мифологических героев – «лишний человек». Не маргинал, но не сумевший (по разным причинам) найти свое место в том обществе, где родился и должен жить. В нем уже прочитывается лирический герой Бодлера, Дез Эссент Гюисманса, герой-странник из романа «Сад пыток» О. Мирбо.

Важно отметить, что подобный герой-искатель – не изобретение эпохи романтизма. В поэмах Гомера главным посылом является поиск, открытие новых миров, стремление к спасению другого. Рыцарь путешественник фигурирует в средневековых романах Альберика из Безансона, Васа, Кретьена де Труа. В эпоху сентиментализма одним из излюбленных жанров является роман-путешествие аббата Прево, Ж.-Ж. Руссо, А. Бернарден де Сен-Пьера. Но именно в романтизме герой-искатель становится особым героем, новой архетипической фигурой. Это человек, ощущающий воздействие «волны страстей» («*vague des passions*»), о которой Шатобриан пишет в «Гении христианства» («*Genie du Christianisme*», 1802), и стремящийся эту волну подавить путем поиска новых впечатлений. По мнению писателя, чем больше народы продвигаются в сторону цивилизации, тем более возрастает это состояние смятения, тоски, ибо оно есть меланхолия, связанная с развитием христианства – вечность, которую оно обещает, но делает земную жизнь, здесь и сейчас, еще более горькой. Как

отмечает сам Шатобриан, «остаётся сказать о состоянии души, которое, как нам кажется, ещё недостаточно изучено: это то состояние, которое предшествует развитию страстей, когда наши способности, молодые, активные, целые, но замкнутые, были направлены только на себя, без цели и без объекта. Чем больше люди продвигаются вперед в цивилизации, тем больше возрастает это состояние смутности страстей; ибо тогда происходит очень печальная вещь: множество примеров перед глазами, множество книг, трактующих о человеке и его чувствах, делают искусным без опыта. Мы не обманываемся, не насладившись; есть ещё желания, и больше нет иллюзий. Воображение богато, обильно и чудесно; существование бедное, сухое и разочарованное. Мы живем с полным сердцем в пустом мире и, ничем не воспользовавшись, во всем разочаровываемся» (перевод с французского наш. – Т.Н.) [Chateaubriand 1857: 243].

Шатобриан, Шарль Нодье, Сенанкур, Бенджамен Констан относятся к числу тех авторов рубежа эпохи Просвещения и раннего романтизма, которые создавали образы юных героев, поглощенных ощущениями, более или менее близкими к «волне страстей», болезненной скуке и отвращению к жизни в возрасте, когда сердце переполняется самыми разнообразными страстями. Цивилизованный молодой человек становится «искусным без опыта», поскольку он может постигать человеческие чувства по книгам, а не по жизни. Разочарованный герой видит, таким образом, огонь страстей, погасший прежде, чем он успел разгореться.

Герой словно бы вбирает в себя черты всех искателей былых времен – и рыцаря, и мореплавателя, и церковника-миссионера, и влюбленного, ищущего либо свою любовь, либо средство забыть о любви. Именно с искателем времен романтизма ассоциируется архетип нового мужского образа авантюриста, исследователя, увлеченного человека, ведь в первой половине XIX в., особенно в первые десятилетия, возникают в основном образы искателей-мужчин. Персонаж женщины-ученого или женщины-искательницы истины появляется позднее, прежде всего в романах Жорж

Санд, то есть примерно с 1830-х годов. В наши дни образ мужчины-искателя непременно ассоциируется с такими персонажами эпохи романтизма, как Рене Р. де Шатобриана, Чайльд Гарольд Дж. Байрона, Евгений Онегин А.С. Пушкина, Григорий Печорин М.Ю. Лермонтова.

Важно отметить, что образ искателя подпитывался и стремлением самих авторов периода романтизма отправляться с разными миссиями в далекие страны. Чаще всего речь шла о различных паломничествах, прежде всего в страны Востока. Р. Шатобриан, А. Ламартин, Ж. де Нерваль отправлялись на Ближний Восток с целью посетить святыне места, испытать удачу, воочию увидеть тот мир, о котором было написано в Библии, а также в древней и современной на тот момент литературе. Французские писатели посещали Египет, Грецию, Турцию, Иерусалим, Палестину. Излюбленным направлением для путешествий была также Италия. С одной стороны, писателей вдохновляла удивительная красота природы этой страны, но, с другой стороны, их влекла ее связанность с Древним Римом – с наследием Вергилия и Овидия. Равно как путешествие в Грецию было по определению Шатобриана подобно «прогулке вглубь веков» в эпоху Гомера, Гесиода и Сапфо. Библейские истории, древний Восток, Древний Египет, Древняя Греция и Древний Рим – являлись самым воплощением древней архетипики. Они привлекали искателей эпохи романтизма своим вневременным магнетизмом, волшебством своего архетипического наследия. Соприкасаясь с миром древних культур, романтики словно бы заражались этим волшебством, сами становились создателями новых архетипов – о поиске смысла жизни, красоты, любви, веры в Бога и множества других заманчивых целей как реального, так и метафизического путешествия.

### **2.3.2. Романтический архетип рыцаря**

Одним из прообразов героя-искателя нами был назван средневековый рыцарь. В литературе романтизма образ рыцаря возрождается, но связан он с

новыми коннотациями, которые коррелируются с архетипическим восприятием средневековья. Рыцарь в романтической литературе – это мужчина, с особым уважением относящийся к женщине, боготворящий женщину, спасающий обездоленных, помогающий детям, то есть благородный – со всех точек зрения – человек.

Подобный герой так или иначе присутствует в произведениях практически всех французских писателей эпохи романтизма: Р. де Шатобриана, В. Гюго, Ж. Санд, О. де Бальзака. Во французской версии такой герой «зачастую «растворен» в потоке современной жизни (в отличие от героя-рыцаря в немецком романтизме, нередко связанного со сказочным, волшебным сюжетом или с вопросами трансцендентного, метафизического), наделен чертами «обыкновенного» человека, служащего или аристократа, богача или артиста» [Нужная 2004: 148]. Но рыцарская, благородная суть проявляется в нем как бы помимо той роли, которую он играет в современном обществе, в нем рыцарское наполнение таится как некий вневременной и внесоциальный дух. Подобный герой живет и не подозревает о предначертанности этого свойства, но когда наступает момент оживления рыцарского духа, то герой-рыцарь словно выходит наружу из оболочки клерка, художника, помещика, студента, каторжника. Он понимает, что его время пришло.

Яркими примерами героя-рыцаря являются Жан Вальжан из романа В. Гюго «Отверженные», а также Гиацинт Шабер и мэтр Дервиль – главные герои романа О. де Бальзака «Полковник Шабер».

Жан Вальжан – это рыцарь нового времени, чье благородство соткано из множества самых противоречивых и парадоксальных компонентов. Вроде бы речь идет о каторжнике, человеке, совершившем кражу, но уже в самом преступлении Жана заключается момент подвига ради жизни обездоленных. Он крадет хлеб не ради наживы, а чтобы накормить голодных детей. Это человек, родившийся в сложное и смутное время – эпоху революции. Он ранен революционным временем.

В фигуре Жана Вальжана соединены компоненты древней архетипики и повседневной жизни. Архетипический синкретизм – излюбленный прием В. Гюго. Он соединяет мотивы древнегреческой и библейской мифологии, реальные прототипы с легендарными фигурами. Он есть идеализированный образ прощенного преступника, который оценил действия того, кто его простил и дал шанс на исправление и переосмысление жизни.

Епископ Мириэль транслирует волю Христа, призывающего к всепрощению, особенно к прощению тех, кто оступился. Гюго на примере этих двух персонажей (Вальжана и Меризэля) показывает идеальную картину исполнения христианского долга. Он показывает священника, который не просто следует своему долгу, культу, а воспринимает то, что написано в Библии, буквально. Его поступок (оправдание Вальжана перед жандармами) буквально преображает бывшего каторжника. Он не может больше воровать. Его последним преступлением становится воровство, а, точнее, укрывательство 40 су, оброненных трубочистом. Вальжан осознает, что отнял деньги у несчастных бедных людей и понимает, что больше не способен на ненависть и не может совершать преступления. Он переродился, из преступника стал своей полной противоположностью. Отныне он – именно рыцарь, спасающий людей, ищущий обездоленных и помогающий им.

В. Гюго прибегает еще к одному из своих излюбленных приемов – метаморфозе. Его рыцарь – это рыцарь, претерпевший духовную трансмутацию. Недаром у Вальжана меняются не только жизненные убеждения, но и имена. Он словно состоит из множества сущностей. Но его внутренний, скрытый рыцарь неизменно присутствует в каждой из них, даже в каторжнике.

Из реальной прототипики для своего героя Жана Вальжана Гюго заимствует черты знаменитого полицейского и детектива Эжена-Франсуа Видока, который был в первой половине своего жизненного пути преступником [Reboussin 1969: 524–532].

Жан Вальжан мог вобрать в себя личность некоего Пьера Морена, укравшего хлеб ради того, чтобы накормить семерых голодных детей своей сестры. Данная версия была озвучена в 1879 г. журналистом Арманом де Понмартеном, ее подхватили Гюстав Симон, Андре Моруа [Моруа 1983] и другие биографы Гюго. Пьер Морен был, якобы, осужден в Форкалькье в 1801 г. и отправился на каторгу на пять лет за свое преступление. Подобно тому, как Жан Вальжан преобразился благодаря встрече с епископом Мириэлем, Пьер Морен преобразился благодаря встрече с епископом Миоллисом, которая должна была состояться в октябре 1806 года. Приняв бывшего каторжника, епископ стремился реабилитировать его и направил на службу к своему брату генералу де Миоллису. Последний нанял Пьера Морена санитаром на поле боя и тот проявил храбрость и самоотверженность. Понмартен утверждал, что собрал показания каноника отца Анджелина, состоявшего на службе у епископа Миоллиса. Но в 1962 году эту версию подверг сомнению литературовед Жано Поммье [Pommier 1962: 548–550], который указал на то, что нет никаких исторических данных, подтверждающих существование каноника по имени Анжелен в окружении Миоллиса, ни осуждения в реестрах Форкалькье некоего Пьера Морена, и предположил, что эти персонажи были всего лишь вымыслом Понмартена. Даже это стремление исследователей придумать прототипу Вальжана, принять на веру этот художественный вымысел Гюго служит подтверждением появления нового романтического архетипа, нового образа благородного рыцаря, который когда-то был преступником.

Есть в Вальжане и черты самого В. Гюго. Например, речь в данном случае идет об аресте Фантины. М. Мадлен (Вальжан) выступал против этого. В. Гюго присутствовал при аресте проститутки, которая, как говорили, напала на буржуа. В. Гюго, видевший ссору, потребовал, чтобы ее отпустили (факт изложен в посмертном сборнике В. Гюго «Choses Vues», 1987) [Chenet-Faugeras 1995: 38].

Жан Вальжан совершает целую серию подвигов, которые относятся к категории благородных поступков и вписываются в христианскую схему любви к ближнему и любви к врагу. Самый большой подвиг Вальжана – вызволение Козетты, дочери Фантины, из семейства трактирщиков Тенардье. Вальжан воспитывает девочку, дает ей возможность состояться в жизни. Вальжан спасает моряка, узнает в нищем своего знакомого и помогает ему, спасает раненного на баррикадах Мариуса, наконец, он спасает своего главного врага – инспектора Жавера, который преследовал Вальжана на протяжении всего повествования. Этот поступок настолько поражает Жавера, что тот не выдерживает и кончает жизнь самоубийством.

В. Гюго красочно проиллюстрировал несочетаемость убежденности законника в правоте своих действий и глубокого чувства веры бывшего каторжника и истинного понимания верующего смысла Нагорной проповеди Христа. Рыцарство Жана Вальжана, таким образом, символизирует надежду В. Гюго на возрождение в постреволюционном обществе истинных ценностей, в том числе первоначального, подлинного христианства.

Если в романе «Отверженные» архетип рыцаря раскрывается на примере истории жизни каторжника, то в романе «Человеческая комедия» Бальзака вариантом воплощения того же архетипа является такая, казалось бы, не романтическая профессия, как стряпчий. Мэтр Дэрвиль – герой целой серии произведений О. де Бальзака особенно ярко проявляет своей рыцарский характер в романе «Полковник Шабер» («Le Colonel Chabert», 1830), хотя впервые появляется в повести «Гобсек» («Gobseck», 1832 и 1847) как ученик мэтра Бордена. В романе «Полковник Шабер» Дэрвиль практически бескорыстно пытается помочь несчастному военному, попавшему в немецкий плен и вернувшемуся во Францию спустя десять лет после своего исчезновения. Все, включая жену Гиацинта Шабера, офицера наполеоновской армии, не верят, что он жив. Ему приходится доказывать во всех инстанциях, что он – это он. За время его исчезновения жена вышла замуж, сменила фамилию, все состояние полковника перешло к ней.

Бальзак, подобно В. Гюго, применяет прием метаморфозы. Полковник наполеоновской армии становится нищим, он не может доказать, что владеет большим состоянием, что принадлежит к высшим слоям общества. Он благороден, поэтому не может причинить вред своей жене и ее детям. Как истинный рыцарь он предпочитает остаться отверженной «невидимкой», нищим из приюта для бедных. Лишь Дэрвиль стремится помочь ему, но отступает, когда осознает, что Шабер твердо намерен оставить семью жены в покое и поселиться до конца своих дней в приюте для бедных. Здесь прочитывается гомеровский сюжет о возвращении Одиссея в родную Итаку. Только образ стойких героических людей древней эпохи рушится. Одиссей – действительно дряхлый старик, он не притворяется, а Пенелопа давно забыла о своем муже и откровенно испугалась его возвращения.

Таким образом, Бальзак выводит в этом романе два типа героев-рыцарей. Один – Шабер, практически средневековый рыцарь и отважный воин. Он сражался в боях и служит до конца прекрасной даме. Для него выше всех денег честь. Он не смог бы жить дальше, осознавая, что его жена обещана. Второй рыцарь, Дэрвиль, – герой нового времени. Он пытается честно выполнять свои обязанности, все делать по закону, но он благороден. Он берется за безнадежное дело только потому, что искренне проникается сложными обстоятельствами судьбы полковника.

Дэрвиль, словно «рыцарь» юриспруденции, переходит из одного произведения Бальзака в другое, наполняя «Человеческую комедию» духом надежды на справедливость. Он появляется в романах «Цезарь Бирото» (1837), «Темное дело» (1841), «Блеск и нищета куртизанок» (1838, 1844), «Отец Горио» (1835), «Банкирский дом Нусингена» (1838) и некоторых других. Его честные порывы ничем не оканчиваются. Он символизирует идеальной облик закона. Его безрезультатные усилия говорят о том, что в новое время, время торгашества и коррупции фигура честного юриста может вызвать лишь грустную улыбку. И сам он, глядя на происходящее вокруг

себя, будучи трезвомыслящим скептиком, лишь печально смотрит на тех, кому тщетно хочет помочь.

### **2.3.3. Архетипические образы священников и их вариативность: от доброго самаритянина до злого религиозного фанатика**

Французская романтическая литература создала архетип доброго, самоотверженного священника или священника-миссионера. Он представляет собой идеализированный образ христианина: честный, справедливый, готовый отдать последний кусок хлеба нуждающемуся. Этот архетипический образ очень устойчивый. Несмотря на все попытки развенчать его в литературе декаданса и натурализма, а также в литературе XX века, он жив до сих пор. Образы добрых священников появляются и в литературе самых последних лет (Э. Гилберт «Происхождение всех вещей» – преподобный Уэллс), а также многие верующие идеалистически, с особым пиететом относятся к современным служителям культа. Именно французские романтики – творцы архетипа богообразного святого отца или доброго и справедливого кюре, ибо в более ранней литературе служители культа изображались с немалой долей злой иронии или откровенной критики (Боккаччо, Дидро, Вольтер).

Рассмотрим идеальный образ священника на следующих примерах: отец Обри в повести Р. де Шатобриана «Атала», епископ Мириэль из романа В. Гюго «Отверженные» и старший каноник собора святого Стефана в романе Ж. Санд «Консуэло».

Отец Обри в повести Р. де Шатобриана олицетворяет миссионера времен колониальных захватов территории Америки в XVIII в. Одними из самых знаменитых французских миссионеров того периода были, например, миссионер-иезуит Клод Сикар (Claude Sicard, 1677–1726), путешественник и исследователь Египта, первооткрыватель древнеегипетских Фив, Абидоса и Идфу, составитель первой известной карты Египта, а также Пьер Пиньо

(Pierre Joseph Georges Pigneau 1741–1799) католический прелат, епископ, апостольский викарий вьетнамской Кохинхины с 24 сентября 1771 года по 9 октября 1799 год. Оба миссионера отдали жизни, выполняя свой христианский долг.

Образ священника, обращающего индейцев в христианство, в повести Шатобриана идеалистический. Он показан французским писателем как самоотверженный христианин, готовый пожертвовать жизнью и собственным благополучием ради обращения язычников в истинную религию. Он представлен в облике старца, доброго и честного. Он помогает Шактасу и Атале, дает им приют, рассказывает о христианской религии, цитирует Библию, помогает индейцу Шактасу стать христианином.

Несомненно, образ отца Обри – символический. В реальности роль священников миссионеров в далеких странах была не такой бескорыстной и самоотверженной. Это были люди, которые несли христианство в другие миры и одновременно выполняли ряд политических заданий, которые ставили перед ними те, кто их отправлял с миссией: колонизация территорий, освоение рынков (например, рынка специй), пропаганда западного образа жизни, влияние на местные власти. Посвящение в христианскую религию был одним из мощнейших рычагов психологической манипуляции местным населением. Немалое число миссионеров было шпионами, которые приезжали на заморские территории с целью сбора информации. Приведенные выше примеры деятельности реальных миссионеров – свидетельство того, что они были людьми, повлиявшими на колонизацию Ближнего Востока (в разные периоды с 1560 по 1960-е гг.: Ла-Калла, Менорка, Корсика, Мальта, Египет, Алжир, Тунис, Марокко и т.д.) и, особенно, Вьетнама, находившегося с середины XIX в. и до 1940 г. в колониальной зависимости от Франции. Колонизация этих земель, безусловно, сопровождалась войнами, восстаниями, сопротивлением местного населения, а значит, гибелью людей, голодом, отъемом имущества.

Все это очень далеко от того идеального портрета миссионера, который рисует Р. де Шатобриан в повести «Атала».

Выше нами уже был упомянут епископ Мириэль – герой романа В. Гюго «Отверженные». Образ епископа Мириэля олицетворяет знаменитую фигуру из Притчи о добром самарянине (или Притче о добром самаритянине) – одной из известных притч Иисуса Христа, упоминаемой в Евангелии от Луки (Лк. 10:25-37). Притча повествует о милосердии и бескорыстной помощи попавшему в беду человеку со стороны прохожего самарянина (представителя этнической группы, которую евреи не признают единоверцами). Данная притча показывает, что примеры человеческой доброты встречаются у всех народов и во всех конфессиях, что Закон и заповеди Божии исполняют люди самых разных национальностей и разных вероисповеданий.

Название «Добрый Самарянин» («Добрый Самаритянин») часто использовалось и используется благотворительными организациями и вообще стало нарицательным для обозначения доброго и бескорыстного человека, готового помогать каждому, кто попадет в беду. Епископ Мириэль помогает Жану Вальжану, попавшему в беду, то есть лишённому крова и близких. Кроме того, епископ Мириэль, как уже отмечалось выше, заимствует черты Иисуса Христа. Он милосерден к совершившему грех. Он дает шанс на исправление тому, кто преступил закон, даже нарушил одну из десяти заповедей – «не укради». У Мириэля даже есть говорящее прозвище «Бьенвеню», что значит «добро пожаловать».

Образ епископа Мириэля, без сомнения, идеален, и нужно отметить, что сам В. Гюго это отчетливо осознает. В другом своем романе – «Собор Парижской Богоматери» – он создает образ священника, отражающего внутреннюю борьбу религиозного фанатика, разочаровавшегося в религии. Клод Фролло – пример фанатичного католика, обуреваемого страстями. Его образ невероятно сложный. С одной стороны, в нем есть что-то от епископа Мириэля, ведь он усыновляет Квазимодо, дает ему приют, любит его. Но, с

другой стороны, он увлекается алхимией, что явно противоречит безукоризненной репутации священника. Кроме того, он безответно влюблен в Эсмеральду. Его любовь греховна с многих точек зрения, ведь он дал обед безбрачия, значит, его любовь к ней носит поверхностный характер. Он попросту хочет использовать ее, так сказать, познать плотскую любовь как испытатель познает еще одну сторону мира. Но Эсмеральда отказывает ему. Его любовь превращается в дикую страсть, разрушающую все на своем пути. Он способен на убийство, на предательство, на подлость. И его низменные желания прикрываются ширмой религии, маской архидьякона Собора Парижской Богоматери.

Священник в восприятии прихожанина или в данном случае читателя всегда ассоциируется с божественной волей, как и с отражением божественного лика на земле. Если священник предстает перед читателями в такой неоднозначной трактовке, то и их представления о религии начинают меняться или подвергаться сомнению. Если священник лишь притворяется священником, то и религия начинает восприниматься как нечто неправдивое, неискреннее. Приходит разочарование. Образ Клода Фролло – злого, фанатичного и неискреннего священника – будет заимствован литературой натурализма и особенно проявится в творчестве Э. Золя и Г. де Мопассана.

В представлении многих верующих религия ассоциируется, помимо четкой структуры культа, еще и с чем-то волшебным, не поддающимся пониманию и просчету, с чудом. Есть понятия чудотворных икон, чудесного воскресения из мертвых, чудесного исцеления, воскресения Христа из мертвых, библейских чудес, связанных с фигурой Христа, чудесного перевоплощения или преображения людей из грешников в святых и много другого.

Момент культового волшебства, идущий из глубины веков, гармонично вписывается в романтическую концепцию. Отчетливее концепт волшебства и сказочности проявляется в произведениях немецких романтиков. Но и во французском романтизме есть свои примеры. Одним из

наиболее ярких, на наш взгляд, является описание мира, окружающего дом старшего каноника собора святого Стефана в романе Ж. Санд «Консуэло», особенно, когда речь идет о саде, в котором отдыхает Консуэло. Она слышит песни и голоса цветов. Мир вокруг церкви и дома каноника – это мир волшебства. В данном случае исследовательский интерес вызывает не сама фигура каноника – возвышенная и утонченная, а именно сад вокруг его жилища, который символизирует библейский Эдем. Важно отметить, что во французской литературе этот образ возникает в литературе неоднократно. При этом образ сада-эдема меняется: от восприятия его авторами именно как райского сада (Ж.-Ж. Руссо, О. де Бальзак) до мрачных картин «кладбища цветов» (Э. Золя) или «сада пыток» (О. Мирбо). Сама Ж. Санд во многих своих романах создает образы садов [Симонен 2017: 63 – 70], чаще всего ассоциирующихся именно с образом Эдема.

Важно отметить, что фигура каноника или священника, живущего в прекрасном саду, где цветут волшебные цветы, – это ярчайший из архетипов эпохи романтизма. При этом мы имеем дело в данном случае с целым мифологическим или символическим комплексом, с гиперсимволом, и важно отметить, что данный архетип, являвшийся актуальным в XIX и XX веках, жив до сих пор.

#### **2.3.4. Архетип волшебника / человека, связанного с тайным миром**

Образ мира волшебников больше связан с немецким романтизмом. В сказках Э.Т.А. Гофмана он ассоциируется с такими персонажами, как архивариус Линдхорст или колдунья Фрау Рауэрин. Данные архетипы в восприятии читателей теснейшим образом связаны именно с романтизмом.

У немецких романтиков образы волшебников практически сказочные, воплотившиеся в жанре сказки, притчи или народной легенды. Во французском же романтизме и литературе романтического периода волшебники или персонажи, связанные с различными таинствами,

максимально приближены к реальной обстановке. Это волшебники или фокусники из повседневной жизни: владельцы таинственных магазинов, хозяева замков с темной репутацией, члены таинственных сообществ и т.д. Появляется романтический образ волшебника, или человека, связанного с тайным миром именно в текстах романов, а не сказок или легенд, что способствует, благодаря своей правдоподобности, формированию устойчивых архетипических образов во французской литературе.

Проанализируем данный феномен на примерах владельца антикварной лавки в философской повести О. де Бальзака «Шагреновая кожа», а также на примере графа Альберта, то впадающего в странный летаргический сон, то меняющего личность, то умирающего, то воскресающего снова, в романе Ж. Санд «Консуэло».

Образ героя повести О. де Бальзака Рафаэля де Валентена, владельца антикварной лавки, в которой он приобретает волшебный артефакт, тесно соединен с фигурой волшебника. И этот волшебник, как и Альберт в романе Санд, тоже полноправный член общества – в данном случае коммерсант, владелец магазина. Валентен приходит в самую обыкновенную лавку, расположенную в конкретном месте посреди Парижа, которая полна других необычных предметов, связанных со стариной или Востоком. Все, казалось бы, приземленно и обыкновенно. Но тут же возникают едва заметные намеки на волшебство. Антиквар предупреждает Валентена, что приобретение кожи чревато самыми плачевными последствиями. При этом Антиквар никак не назван Бальзаком. Волшебник или колдун нередко лишены конкретного имени, словно они носители своего волшебного свойства, словно они не люди, а воплощенное колдовство. Так и антиквар словно бы является воплощением, духом всего необычного, заморского, неведомого.

Волшебные свойства антиквара переносятся и на лавку, в которой он обитает. Антикварная лавка, лавка древностей, магазин восточных диковин становится на долгие десятилетия символом волшебства, тайны. В подобной лавке разворачиваются самые неожиданные фантастические действия.

Обладатель такой лавки непременно связан с волшебством или является волшебником, к нему люди относятся с осторожностью. Образ такой лавки и ее таинственного владельца и в наши дни является своего рода романтическим мифом, связанным с далеким прошлым и таинственными артефактами.

У романтического волшебника, торговца из антикварной или восточной лавки, есть традиционные черты: обычно это старик с длинными волосами и бородой, в широкополой шляпе или в каком-нибудь восточном головном уборе, в очках, в старой потертой одежде. Он обязательно смотрит на покупателя хитрым взглядом, что-нибудь предлагает, но непременно предупреждает приобретателя, что данный артефакт, обладая волшебными свойствами, может нарушить покой своего хозяина, даже привести его к смерти.

Таким образом, архетип волшебника или человека, связанного с тайным миром, возникает и утверждается во французской литературе в романах Ж. Санд и О. де Бальзака, закрепляясь в сознании читателя как устойчивый образ, соотносящий все старинное и антикварное с волшебным и магическим.

### **2.3.5. Архетип «безумного» ученого, одержимого своими открытиями**

Всем хорошо знаком образ «сумасшедшего ученого», распространенный в современном кинематографе и в фантастических романах XX века. Однако образ этот далеко не современный, он идет из глубины столетий. Сам флер загадочности и даже некоего безумия вокруг человека, одержимого познанием, возникает оттого, что достижения науки до середины XX в. воспринимались как нечто на грани фантастики и реальности. И сам ученый напоминал волшебника, отдающего всего себя делу науки, проводящего все свое время в лаборатории или в научных

экспедициях. В наши дни, в период многократного ускорения научно-технического прогресса, стадия привыкания к «чудесам» открытий уже пройдена, мы воспринимаем даже самые удивительные, поражающие воображения инновации как нечто само собой разумеющееся, как нечто обыденное. Тем не менее, клише «безумного ученого» прочно закрепилось за исследователями, становящимися героями литературных произведений. Важно отметить, что клише «безумного ученого» характерно именно для мужских персонажей.

Среди наиболее ранних примеров «безумного ученого» в мировой литературе можно назвать персонажей летающего острова из главы «Путешествие в Лапуту» романа Дж. Свифта «Путешествия Гулливера» (1724). Значимыми персонажами являются профессор Франкенштейн из романа М. Шелли и доктор Фауст, и его ученик доктор Вагнер из поэмы И.В. Гёте. К концу XIX в. возникнут такие персонажи, как главный герой романа Г. Уэллса «Остров доктора Моро» (1896) и доктор Гриффин из романа того же автора «Человек-невидимка» (1897). Кроме того, незабываемым станет персонаж Р.Л. Стивенсона – доктор Джекил («Странная история доктора Джекила и мистера Хайта», 1886).

Во французской литературе образ «безумного ученого» появляется в XIX веке. Одним из ярчайших примеров является граф Валтасар Клаас из Дуэ, персонаж романа О. де Бальзака «Поиски Абсолюта» (1834). Данное произведение именно благодаря образу химика, неистово ищущего формулу выращивания алмаза, пронизано романтическим духом. Валтасар скорее алхимик, чем химик. Он одержим больше философским поиском, поиском самим по себе, чем итогом своих изысканий. На примере поиска формулы алмаза читатель убеждается в том, что наука – это нечто похожее на волшебство, а ученый – почти что волшебник.

Главная черта Валтасара – одержимость своей идеей. Из-за его фанатизма разоряется его семья, умирает жена, детей ждет сомнительное будущее. Он сам теряет ментальное и физическое здоровье. В поисках

Валтасара таится его гибель, его смерть, но он одержим своими фантомами, своими иллюзиями. Даже смерть Валтасара связана с его поисками – дети читают ему – лежащему на смертном одре – статью, в которой рассказывается о судебном процессе по делу польского математика, продавшего секрет Абсолюта. Это известие потрясает умирающего. Он поднимает сведённую судорогой руку и громогласно выкрикивает «Эврика!». Это значит, что он нашел то, что давно искал. Но открывшееся ему перед смертью так и уходит вместе с ним в могилу. Безумие подобного ученого заключается как раз в парадоксе тщетности поиска и невозможности его остановить.

В романе А. Дюма-отца «Черный тюльпан» (1851) представлены два типа исследователей, занимающихся одним и тем же предметом – они пытаются вывести тюльпан с черными лепестками. Корнелиус ван Берле символизирует ученого, кропотливо занимающегося исследованиями и достигающего желаемого результата. Ему удается вывести луковицы черного тюльпана. Корнелиус занимается своими изысканиями усердно и самоотверженно, пытается спасти свое творение, донести его до судей конкурса, даже будучи заточенным в тюрьму. Он не помышляет о свободе, а думает только о своем детище. Корнелиуса сложно назвать одержимым наукой или безумным, он просто предан науке и своим цветам. Он погружен в сложную и таинственную философию цветов, для него тюльпаны – смысл жизни. Но он видит и окружающий его мир, способен сопереживать другим, способен влюбиться. Он живет полной жизнью, со всей страстью погружаясь в глубины цветоводства.

Исаак Бокстель – его полная противоположность. Именно он представляет собой еще один распространенный мифообраз «сумасшедшего ученого». Данный образ – это злодей, пытающийся всеми правдами и неправдами выкрасть луковицы черного тюльпана и выдать достижения Корнелиуса за свои собственные результаты. Это ученый-фальсификатор, ученый-вор. Его цель – заработать на премии, обещанной тому, кто выведет

черный тюльпан. Его трудно назвать именно ученым. Он пытается извлечь личную выгоду из науки: прославиться и разбогатеть.

Во множестве романов Ж. Верна возникает образ ученого. Фигура «сумасшедшего ученого» в его творчестве присутствует в самых разнообразных формах. Одной из наиболее оригинальных является фигура Жака Паганеля – рассеянного ученого из романа «Дети капитана Гранта» (1865). Он не видит и не слышит ничего вокруг себя. Он размышляет, анализирует, думает. Его рассеянность порой играет с ним злые шутки: то он садится не на тот корабль, ведет путников не на тот материк, пытается говорить с представителем индейского племени на испанском, хотя оказывается, что он выучил для встречи с индейцами не испанский, а португальский и тому подобное.

В целой серии романов Ж. Верна возникает еще один образ «безумного ученого» – капитан Немо или принц Даккар. Он инженер, изобретатель, конструктор, учёный-океанолог, борец против британского колониализма. Создатель и командир фантастического подводного корабля «Наутилус», который действует в двух романах Жюль Верна: «Двадцать тысяч лье под водой» и «Таинственный остров», составляющих вместе с романом «Дети капитана Гранта» трилогию, объединённую общими героями.

Капитан Немо, на самом деле принц Дакар, представляет собой учёного, отстранившегося от мира, отказавшегося от своей изначальной личности. С одной стороны, он так поступил с целью избежать преследований. Принц Даккар возглавил в 1850-х годах восстание индийских сипаев против Британии и её колониальных войск, поработивших его родную страну. Восстание окончилось поражением сипаев. Спустя некоторое время страна вновь оказалась под главенством Британии и английских колониальных войск. За голову Даккара – предводителя бунтовщиков – была назначена большая цена. Супругу и двоих детей принца британцы взяли в заложники и убили в плену, а сам он был вынужден бежать. Благодаря блестящему разностороннему образованию, полученному в Европе,

большому богатству и многочисленным собственным талантам, принц Даккар спроектировал и собрал на отдалённом островке океана подводный корабль – «Наутилус», на котором совместно с единомышленниками отправился в плавание.

Капитан Немо утверждал, что навсегда умер для земли и всех людей, объявив, таким образом, протест всему миру. Капитан Немо попытался обрести душевный покой в океанских просторах. Влюблённый в море, Немо считал, что только там человек может спастись от несправедливостей общества и жить истинно свободной жизнью.

В его стремлении к уединению чувствуется типичное свойство многих убежденных исследователей, творческих людей отдалиться от мира, окунуться в тишину и сосредоточиться.

Немо – вариант архетипического образа ученого, которому сумасшествие присуще в наименьшей степени. Он, скорее, жертва обстоятельств. Он протестует, не выносит тирании: «Море не подвластно деспотам, – заявляет Немо. – На его поверхности они ещё могут воевать и убивать друг друга, но на глубине десяти футов их власть кончается... Ах, профессор, живите в глубине морей! Только здесь человек воистину свободен! Только здесь его никто не может угнетать!» [Верн 1956: 45].

В поисках капитана Немо чувствуется стремление к научным открытиям как таковым, но ощущается восприятие достижений науки как побега от тирании, как возможности свободы. «Наутилус» дарит капитану Немо свободу. Но здесь присутствует и доля иллюзии, самообмана. Подобная свобода возможна только при наличии тех богатств, которыми обладает Немо. Открытия невозможны без вложения больших средств. Это лишь вариант исключительной свободы, возможной только для одного человека и его команды в особых обстоятельствах.

Ж. Верн создает образ еще одного персонажа, близкого по типуажу к капитану Немо. Это изобретатель Робур – главный герой романа «Робур-Завоеватель» («Robur le Conquérant», 1886). Робур тайно сконструировал

мультикоптер тяжелее воздуха, похожий на корабль. Он приходит на заседание Уэлдонского ученого общества и заявляет о несостоятельности покорения воздушного пространства при помощи воздушных шаров. Американское общество аэронавтов отрицает существование аппарата Робура, не верит в перспективу авиации. На заседании общества происходит яростный спор между Робуром и сторонниками воздушных шаров, который чуть не перерастает в столкновение. Лишь поспешный уход, больше похожий на бегство, возмутителя спокойствия предотвращает дальнейшее развитие конфликта.

Робур захватывает нескольких членов: председателя Уэлдонского ученого общества Прудента, секретаря Фила Эванса и слугу Фриколлина и, поместив их на своём аппарате «Альбатрос» в качестве гостей-пленников, совершает с ними кругосветное путешествие над «Канадой, канадскими городами Монреалем, Оттавой, Соединенными Штатами Америки с востока на запад, затем над Тихим океаном, над дальневосточной частью России, Японией, Китаем, над китайской столицей Пекином, преодолевают Гималаи, затем пролетают над Индией, Афганистаном, Персией, Каспийским морем, европейской частью России, Москвой, Санкт-Петербургом, Швецией, Норвегией, Северным морем, Францией, французской столицей Парижем, Италией, итальянской столицей Римом, Алжиром, пустыней Сахара, Тимбукту, Дагомеей и т.д» [Шершеневич 1906].

В романе образ Робура неоднозначен. С одной стороны, он предстает жестким человеком, действующим по праву сильного. Одержимый местью после гибели «Альбатроса», он похищает членов ученого клуба, не дает им свободу. С другой стороны, Робур спасает пленников в Дагомее и потерпевших кораблекрушение в Тихом океане.

Поступок Робура – похищение членов общества аэронавтики – выдает в нем «безумного ученого». Он может идти на все ради достижения своей цели, а также ради того, чтобы доказать другим свою правоту.

Итак, образ «безумного ученого», который актуален и в наши дни, активно разрабатывается в литературе XIX в. Одержимость подобного героя, его абсолютная убежденность в правоте своих поисков, желание достичь своей цели любой ценой, а порой и его особая, почти сказочная, фантастичность, говорят о романтической составляющей. Даже, если образ «безумного ученого» возникает не в ранней романтической литературе (как, например, в произведениях Ж. Санд) и не в неоромантической (как в романах Ж. Верна), он все равно пронизан особым идеалистическим духом. В нем живет романтическое стремление к познанию. Он оживляет приключенческий роман или реалистическую прозу особым рационалистическим идеализмом или определенной долей прагматичной иррациональности.

### **2.3.6. Бинарная оппозиция бедного художника и богатого дельца**

В литературе XIX в. складывается еще один многоуровневый архетип представителей некоторых профессий или занятий.

Наиболее распространенной становится оппозиция творческого человека (художника, поэта, музыканта, актера и т.д.) и дельца или банкира. Первый непременно беден, асоциален, практически маргинал, не годится в мужья. Второй же непременно богат и наделен непререкаемым авторитетом и безграничной властью над подчиненными и зависящими от него людьми. Он, безусловно, выгодная партия для потенциальной невесты.

В XX в. миф о творческом человеке был развенчан, особенно после того, как появляются художники-авангардисты, чьи полотна и арт-объекты продаются за сотни тысяч, а то и миллионы долларов. Делец или банкир тоже теряет свой былой авторитет, причиной чему является их банкротство и разорение.

Французский романтизм и литература периода романтизма стали одним из наиболее продуктивных периодов создания подобных

архетипических образов. На особые свойства творческого человека, его непохожесть на других, на его наивность, даже детскость одним из первых обращает внимание Р. де Шатобриан. Для Шатобриана поэты и художники всегда «принадлежат к божественной породе», обладают тонкой душевной организацией, даром, «ниспосланным небом». В своем представлении поэта Шатобриан пользуется устойчивым архетипом, сложившимся еще в античные времена. Жизнь Поэта наивна и возвышенна, а полноценная социальная адаптация практически невозможна: «...они разговаривают, как бессмертные или как малые дети; они объясняют законы вселенной, а не могут понять самых невинных житейских дел; они имеют чудесное представление о смерти, а умирают, не замечая этого, точно новорожденные» [Шатобриан 1992: 76].

В. Карельский отмечает особую акцентуацию в отражении данных образов в творчестве Ж. де Сталь [Карельский 1989: 3]. «Сталь, – пишет исследователь, – предваряет одну из магистральных тем романтической литературы – тему несовместимости художника и общества. Отчасти эта тема до нее была затронута в ранней повести Шарля Нодье «Живописец из Зальцбурга» (1803). Но в повести Нодье, явно подражающей гётевскому «Вертеру», профессиональная причастность к миру искусства не столь существенно определяет судьбу героя, как в жизненной истории Коринны. Во всяком случае, тема романтической «отмеченности» художника в полную силу зазвучит во французской литературе лишь с 30-х годов» [Там же: 5].

Социологическая оппозиция человек – общество была раскрыта до Ж. де Сталь на примере героев Ж.-Ж. Руссо Сен-Пре и Вертера И.В. Гёте. После Французской революции порочность общества в крайней степени демонизируется.

По утверждению Ж. де Сталь, страсти – это непобедимая сила, которая может повлечь к гибели не только отдельные личности, но и целые общества: «Какого всеобщего счастья можно достичь, потакая душевным страстям? Всякое движение, необходимое общественной жизни, всякий необходимый

порыв добродетели не возможны без этой разрушительной силы. Но, скажут, усилия надо посвятить тому, чтобы управлять страстями, а не подавлять их. Не понимаю, как можно управлять чем-то, не имея власти; для человека возможны лишь два состояния: или он уверен в том, что сам себе хозяин, и тогда он бесстрастен, или он чувствует, что над ним властвует сила, которая выше него, и тогда он полностью зависит от нее. Все эти компромиссы со страстью — чистый вымысел; страсть, как настоящий тиран, или на троне, или в цепях» [Сталь 2014: 366]. По мнению Ж. де Сталь, у людей, способных на глубокие, искренние страсти (не обязательно любовные, а в целом, глубокие душевные переживания) жизнь складывается гораздо трагичнее, чем у людей спокойных, равнодушных. Но именно большие чувства побуждают людей на великие поступки, дают силы совершать подвиги, достигать высокие цели. Именно отсюда берет начало архетип страстного романтического героя, неудовлетворенного настоящим, ведущего за собой вперед многих людей.

Подобное представление о творческом человеке становится устойчивым и способствует созданию многочисленных образов поэтов, художников, актеров, непременно благородных, возвышенных, влюбленных (чаще всего безнадежно), с трудом сводящих концы с концами. Нередко подобные герои гибнут в молодые годы.

Важно отметить, что наиболее ранние образы творческого архетипа не были напрямую связаны с творческой профессией. Вертер у И.В. Гёте, Чайльд Гарольд у Дж. Байрона, Рене у Р. де Шатобриана не были ни художниками, ни поэтами. Все трое были влюблены, искали возможности самовыражения, воплощения своих стремлений. Они были потенциальными творческими личностями. В них жил дух противоречия. Они не находили места в окружающем их обществе. Они стремились вырваться из привычной обстановки в поисках успокоения или утешения.

Позднее в литературе, в том числе французской, появляются герои — именно поэты, художники, артисты и т.д., которые вбирают в себя черты

Вертера и Рене. Это Адриани, молодой певец, музыкант из романа Ж. Санд «Адриани» («Adriani», 1854), это художник Жюльен Тъери из ее же романа «Антония» («Antonia», 1863), это художник Рафаэль де Валентен из повести О. де Бальзака «Шагреновая кожа» и поэт Шардон де Рюбампре из романа «Утраченные иллюзии». Всех этих персонажей объединяют множество общих черт. Они обязательно влюблены (счастливо или безнадежно), им сложно реализоваться, они нуждаются в средствах, им сложно найти контакт с окружающим миром, они обязательно связаны с волшебством или мистицизмом, с чем-то метафизическим.

Французская национальная особенность подобных героев состоит в их включенности в социальную иерархию. Они – представители профессий, которые не ценятся в обществе. Они воспринимаются окружающими как отщепенцы, практически нищие, к ним относятся с презрением. Однако они всеми правдами и неправдами стремятся быть вовлеченными в светское общество, в самые высшие круги. Порой им это удается, но удержаться на своих позициях им сложно. Они либо разоряются, либо гибнут. Такое отношение к творческим личностям совершенно противоположно отношению к ним, например, в эпоху Возрождения, когда поэтов и художников высоко ценили, приближали ко двору и заказывали произведения искусства. Это изменение связано со сменой общественного строя, когда, после свержения монархии, на первый план выходит средний класс – буржуазия и возвышается профессии человека простого «ручного» труда.

Архетипическая составляющая образа богача во французской литературе XIX в. тоже является новшеством. Образ богатого представителя третьего сословия возникал и в литературе XVIII в. Но данный образ либо высмеивался, либо демонстрировался с явным осуждением («Мещанин во дворянстве» Мольера, «Синяя борода» Ш. Перро). Богачом до XIX в. был непременно аристократ – крупный феодал или король. Чаще всего он был добрым и справедливым, ибо литература была в основном панегирической.

В XIX в. же богач в литературе – это крупный землевладелец, хозяин завода, фабрики, банка, более мелкого дела. Если в литературе первой половины XIX в. это человек, безразличный к чужому горю, практичный делец, очень скупой человек, то уже в романах Г. Флобера и Э. Золя – это, как правило, деспот и откровенный злодей.

Образ богача Феликса Гранде в романе О. де Бальзака «Евгения Гранде» («Eugénie Grandet», 1833) нередко сравнивают с Гобсеком. Как и Гобсек, Гранде – исключительная личность, особенно на фоне жителей Сомюра, по сравнению с которыми Гранде, конечно, выглядит умнее и воспитаннее. Но его ум очень приземлен, он не отличается глубокой философской направленностью, как, например, ум Гобсека (героя повести «Гобсек», 1830). Ему не под силу рассуждения о мире, жизни и человеке. Главная страсть Гранде – накопительство. Если у Гобсека культ золота еще озарен философски осмысленной притягательностью золота (в нем чувствуется нечто схожее с фантастическими, сказочными богачами в произведениях Новалиса или Гофмана), то Гранде просто любит деньги ради денег. Его накопительство ни к чему не ведет.

Страсть к золоту подавляет в Феликсе Гранде основные человеческие чувства. Например, новость о самоубийстве брата оставляет его равнодушным, к судьбе племянника он не испытывает сострадания и быстро отправляет его в Индию за достижением богатства. Жену и дочь он лишает самого необходимого, экономя даже на визитах врача. Он безразличен к умирающей жене и меняется только тогда, когда узнает, что не он, а Евгения может быть наследницей матери. К дочери он по-своему привязан, но только потому, что она должна стать хранительницей накопленных богатств: «Береги золото, береги! Ты дашь мне ответ на том свете», – такими были слова умирающего отца [Бальзак 2018: 214]. Страсть к накопительству у Феликса Гранде преступна по отношению к людям, зависящим от него.

В данном романе Бальзак по-иному использует свой метод для раскрытия характера героя. Реалистический образ Феликса Гранде лишен

романтического начала, наблюдавшегося в Гобсеке. В буржуа из Сомюра нет ничего загадочного или фантастического. Все в нем прозаично и высказано до конца. Бальзак аналитически обнажает истоки этого социально-исторического феномена, которые он связывает со спецификой развития французского общества в конце XVIII – начале XX в. Бальзак достоверно и четко описывает жизненный путь Гранде от простого бочара до мера города, и причину такого взлета автор видит в событиях периода Великой французской революции, эпохе перемен и свершений. Последующий за этим период реставрации еще больше позволил таким «Гранде» увеличить свое богатство. Такой пример был типичен для Франции тех времен. Как отмечено в авторском Послесловии к роману, «в каждом департаменте есть свои Гранде». Его судьба отражает биографию буржуазии периода революции 1789 г.

Дочь Гранде, Евгения, становится противоположностью своему отцу. Она равнодушна к деньгам, отличается решительностью и высокой духовностью, поэтому именно она и вступает в конфликт с отцом, мотивацией которого послужила ее любовь к кузену Шарлю. Евгения, казавшаяся всем окружающим покорной и слабой, неожиданно обретает в себе силы, чтобы бросить такой вызов отцу. Гранде, противящийся этому неравному браку с бедным Шарлем, идет на хитрость, отправляя племянника в Индию, чтобы тот оказался как можно дальше от дочери. Евгения же даже в разлуке сохраняет верность своему возлюбленному. Но ее счастью не суждено было случиться, поскольку ее избранник не смог устоять перед силой денег и положения в свете, предав свою любовь.

В конце романа Евгения живет так, что невольно выполняет наказ отца, поскольку, утратив любовь и смысл жизни, она не знает, как жить иначе. Данный финал тоже говорит о крайней реалистичности романа, практически абсолютного отхода от романтических тенденций: «Несмотря на восемьсот тысяч ливров дохода, она живет все так же, как жила раньше бедная Евгения Гранде, топит печь в своей комнате только по тем дням, когда отец позволял

ей... Всегда одета, как одевалась ее мать. Сомюрский дом, без солнца, без тепла, постоянно окутанный тенью и исполненный меланхолии – отображение жизни ее. Она тщательно собирает доходы и, пожалуй, могла бы показаться скопидомкой, если бы не опровергала злословия благородным употреблением своего богатства... Величие ее души скрадывает мелочность, привитую ей воспитанием и навыками первой поры ее жизни. Такова история этой женщины – женщины не от мира среди мира, созданной для величия супруги и матери и не получившей ни мужа, ни детей, ни семьи» [Бальзак 2018: 201].

Образ богатого скупца широко распространен в мировой литературе первой половины XIX в. Это «скупой рыцарь» в «Маленьких трагедиях» А.С. Пушкина, Коробочка и Плюшкин в поэме «Мертвые души» Н.В. Гоголя, Эбенезер Скрудж – персонаж повести «Рождественская песнь в прозе» (1843) Ч. Диккенса. Данный тип персонажа достаточно безобиден, хотя от его жадности порой страдают окружающие его люди. Литературным прототипом скупца считается герой комедии Ж.Б. Мольера «Скупой, или Школа лжи» (1668).

Есть в литературе первой половины XIX в. образы богачей, несущие в себе вред или угрозу всему обществу. Чаще всего эти богачи еще и наделены властью: это мэры городов, владельцы предприятий, члены Парламента, новоявленные аристократы, купившие титул или получившие его благодаря заключению выгодного брака. Это богачи-карьеристы. Такой типаж – один из самых основных среди тех, что сформировали архетип беспринципного богача, который жив и в наши дни. Нельзя сказать, что этот архетип возникает на пустом месте. Карьеристы или стяжатели жили во все времена, но именно в XIX в. образ представителя власти или авторитета как никогда раньше связан с обладанием больших денег.

Образы богача-скупца, богача-карьериста, богача, безразличного к бедам и нуждам низших сословий, возникают в творчестве В. Гюго («Собор Парижской Богоматери»), «Человек, который смеется»), Стендаля («Красное

и черное»), Ж. Санд («Антония»), А. Дюма-сына («Дама с камелиями»). Наивысшего развития образы богачей достигнут в романах Э. Золя – в его знаменитой эпопее «Ругон-Макары». Произведения французского натуралиста станут лабораторией изучения жизни низов и верхов. Самые разнообразные образы богачей и бедных артистических личностей будут изучены подробно и во всех деталях: хозяева заводов и шахт, банкиры, врачи, политики, художники, священники, искушаемые демонами.

Одним из ярчайших образов богача, стремящегося выбраться из мелких торговцев в более крупные, а также занять прочное место в обществе, получить почетную награду от государства, стал аптекарь Оме из романа Г. Флобера «Госпожа Бовари». Он тот самый человек, который оказывается победителем в конце романа «Госпожа Бовари» («Madame Bovary», 1856). Он во всем «обыгрывает» Шарля: переманивает его клиентов, толкает на проведение неудачной операции, разоряет его семью. В итоге именно безчестный Оме остается единственным медиком в своем городке. Такие хитрые и коварные люди делали революцию, сметая на своем пути честных и добропорядочных граждан общества. Флобер боится таких людей, понимая, что именно они останутся у истоков власти.

Итак, образы бедного художника и богатого дельца или антитеза этих двух архетипических вариантов сохраняется и в наши дни в качестве распространенных представлений, как в литературе, так и в реальной жизни (в сознании людей). Распространяются они и на театр, и на кинематограф. Как уже было отмечено выше, миф о бедном художнике пошатнулся в XX в., когда художники-абстракционисты и концептуалисты начали продавать свои произведения за очень большие суммы. Вложение в современное искусство стало престижным в среде частных коллекционеров и крупных музеев.

Всем хорошо известно, что с людьми делает власть и жажда наживы. Этот феномен распространен во все времена. Но именно французская литература периода романтизма, а также раннего реализма показала его с особой стороны – со стороны максимальной приближенности к правде, к

реальной жизни, хотя флер волшебства, таинственности и метафизического, легкий отголосок сказочной традиции в нем присутствует. Например, в таких героях, как Рафаэль де Валантен с его волшебным артефактом, или Гобсек с его философской любовью к золоту.

### **2.3.7. Архетипы романтического влюбленного, героя-любownika и злодея**

Романтизм, в том числе и французский, создает целую галерею архетипических образов героев-любowników, а также несчастных или счастливых влюбленных. «Романтический архетип влюбленного, как отмечают А.А. Трюхан и А.К. Кромкина, существенно отличается от его аналога в литературе реализма» [Трюхан, Кромкина 2021]. Можно предположить, что в романтических архетипических образах все преувеличено, переходит в метафизическую или трансцендентную область. Герой либо связан с чем-то потусторонним (Рафаэль де Валантен), либо влюблен в неземной, недостижимый идеал (Квазимодо), либо чрезмерно идеализирует предмет своей страсти (Феликс де Ванденес). Обычно в реализме происходит разочарование героя в предмете своей любви, в романтизме же речь идет о вечной любви, любви надземной. Герой видит в своей возлюбленной не столько земную женщину, сколько именно идеальный образ любви, предначертанный судьбой. Чаще всего речь идет о юном влюбленном. Именно в юном возрасте человеку свойственно все преувеличивать, видеть сверхъестественное в самых обычных вещах.

Нередко романтический архетип о влюбленном или образ героя-любownika берет свое начало из средневековых романов или литературы эпохи Ренессанса. Очень популярны такие образы, как поэт-рыцарь, влюбленный трувер, Данте, воспевающий Беатриче, Ромео, влюбленный в Джульетту, влюбленный пастух, мечтающий о предмете своей страсти. Не

менее популярными становятся такие фигуры, как Дон Жуан, доктор Фауст или Джакомо Казанова.

Архетипическая составляющая романтического героя-любownika или влюбленного юноши, возникающая в более поздней литературе, особенно в литературе периода декаданса, передается как нечто карикатурное, изображается гротескно. Немолодой влюбленный, пожилой или далекий от физического идеала Ромео или Дон Жуан, становится предметом острот, колкостей, злого иронизирования. И именно подобные герои, соответствующие традициям романтизма, чаще всего являются объектами глумления. Среди таких персонажей можно выделить меланхоличного романтического рыцаря, слабого «рыцаря», откровенно пародийного персонажа – Шарля Бовари, влюбленного в свою супругу Эмму. Данная характеристика, между прочим, имеет глубокие, хотя и подзабытые к XIX веку, корни. П. Киньяр в работе «Секс и страх» (2020) описывает представление о слабом мужчине времен Древнего Рима – это муж, влюбленный в свою жену или открыто показывающий, что он любит свою жену [Киньяр 2020: 82 – 83].

Во французском романтизме и литературе реализма первой половины XIX века образы героя-любownika, авантюриста, сердцеда, а также благородного влюбленного широко распространены. Герой-любownik и пылкий влюбленный являются антиподами, символическими антитезами, бинарными оппозициями.

Образ благородных влюблённых, влюблённых рыцарей более подробно рассмотрен нами в параграфе об архетипе романтической любви. Здесь же считаем уместным остановиться на фигурах антигероев. Это обольстители и сердцееды. Они обладают особой, демонической силой, обаянием, которому невозможно противиться. Жертвами этой силы становятся женщины, а также мужчины, желающие отомстить обольстителям, поквитаться с ними, или те, кто случайно гибнет от действий обольстителя. Это Феб де Шатофер из романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», господин де Рамьер из

романа Ж. Санд «Индиана» (1935), это, в какой-то мере, и Жюльен Сорель из романа «Красное и черное» Стендаля (фигура неоднозначная, ведь вредит он в итоге себе, но причиняет немало зла и любящим его женщинам). Типажом, напоминающим Сореля, является Феликс де Ванденес из романа О. де Бальзака «Лилия долины». Он тоже причиняет немало боли госпоже Анриетте де Морсоф, в принципе, становится косвенной причиной ее ранней смерти.

Отличие первых двух героев от Жюльена Сореля и Феликса де Ванденеса, на наш взгляд, заключается в том, что авторы первых используют героев в качестве своего рода масок. Феб – масковый образ притворщика и негодяя, Рамьер – бесшабашного обольстителя, готового нарушить частное владение ради встречи с возлюбленной. Феликс и Жюльен – не маски, а живые люди. Они соединяют в себе отрицательные и положительные черты. Они живут порывами, чувствами и не думают о последствиях. Именно так поступают влюбленные молодые люди, а также юноши, которые делают первые карьерные шаги. У них нет опыта, и они неизбежно совершают ошибки. Таким образом, главное отличие сердцеда в романтизме от того же типажа в реализме – в его театральности, в его застывшей маске негодяя.

Отдельно можно выделить и архетип злодея. Данный архетип – один из наиболее разветвленных в литературе романтизма. Он относится и к рассмотренному выше типу героя-любовника, и к безразличному к людскому горю богачу, жаждущему наживы и власти, и к священнику-фанатику, и к безумному исследователю, крадущему формулу у более удачного коллеги. Есть и другие типы. Это, например, фанатично исполняющий свой профессиональный долг полицейский Жавер из романа «Отверженные», идущий по следу Вальжана на протяжении всей долгой эпопеи. Это Гобсек из повести О. де Бальзака, ростовщик, жизнь которого поддерживается трагедиями и болью обездоленных. Такой тип основательно закрепился в мировой литературе, создав целый пласт образов, наиболее ярким из которых

стал образ старухи-процентщицы в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

Характерные черты злодея именно французского романтизма или того же временного периода, но относящегося к реалистической литературе, – тесная связь с реальной жизнью. Французский романтический злодей далек от колдунов, магов и ведьм, которыми наполнены страницы гротескного немецкого романтизма (А. Шамиссо, Э. Т. А. Гофман). Это персонаж из реальной жизни, но тесно соединенный с каким-то глубоким, сверхреальным духом зла. Некие демонические силы помогают ему быть богатым, влиятельным, всемогущим. Но он не оторван от материального мира. Он живет среди людей. Люди осуждают и боятся его, чувствуя в нем присутствие чего-то, чему сопротивляться бесполезно: он всегда выйдет сухим из воды, всегда победит. Романтизму свойственна меланхолия, свойственна чёрная грусть. Романтический злодей отличается от сказочного тем, что благородный рыцарь далеко не всегда способен победить его.

Таким образом, обобщая вышесказанное, отметим, что французская литература XIX века, особенно в период романтизма, создала целую галерею мужских архетипических образов. Это любовник-сердцеед, добрый или злой волшебник, благородный рыцарь, добрый священник, злой богач и т.д. Эти образы используются как в художественной литературе, так и в современном театре и кино. Живы эти архетипы и в представлениях людей несмотря на то, что в эпоху декаданса или конца века, а также в литературе постмодернизма их целенаправленно пытались развенчивать. Особенно острой критике, а также беспощадной иронии подвергались чрезмерно идеальные фигуры: рыцари, влюбленные юноши, искатели истины, добрые священники и т.д.

Практически все эти образы живы и активно используются в литературе. Например, образ юного влюбленного, практически идеального героя – Гранта – создает В. Диффенбах в романе «Язык цветов» (2011), образ бедного художника, человека, вообразившего себя ангелом, появляется в романе Э. Гилберт «Происхождение всех вещей» (2013), образ обедневшего

писателя в поисках приключений возникает в романе «Бумажная девушка» (2010) Г. Мюссо, образ доброго волшебника создает А. Смит в романе «Осень» (2015).

#### **2.4. Возникновение архетипического образа любви: вечная любовь, роковая любовь, любовь и самоубийство**

Тема «романтической любви» – одна из наиболее изученных в литературоведении. В данном случае, как и в целом в изучении романтизма, основной пласт работ относится к немецкой его разновидности несмотря на то, что немало работ посвящено английским, русским, французским авторам<sup>4</sup>. Проблемы, которые поднимаются в данных исследованиях, это

- философия или эстетика любви периода романтизма;
- образ рыцаря–героя на войне и мученика в любви;
- жертвенная любовь;
- любовь в духе готического романа (влюбленный вампир);
- христианский аспект романтической любви;
- сопоставление романтического и реалистического аспектов любви;
- топосы любовь и смерть в литературе романизма<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Среди французских авторов, затрагивающих тему любви в период расцвета романтической литературы, и которые привлекают основное внимание исследователей, выделяются Стендаль [Малахаева 2015], Дюма-сын [Волчек 2019], Ж. де Сталь, Шатобриан [Нужная 2017], Ж. Санд [Кафанова 2011]. Есть немало общих, обзорных работ о романтизме, где тема любви затрагивается как одна из ключевых в романтизме. Это работы таких авторитетных ученых, как Б.Г. Реизов, Т.В. Соколова. В данных исследованиях любовный сюжет изучается в творчестве Шатобриана, Ламартина, Гюго, Виньи, Санд, Бальзака.

<sup>5</sup> В диссертации Н.В Садуновой «Философия любви немецкого романтизма» (2009), статьях Т.И. Липич «Русский литературно-философский романтизм первой половины XIX века (герменевтика любви)» (2019), Л.Е. Семенова «Любовь в эстетике раннего романтизма: Романтический идеал в контексте культурно-исторического развития» (1998), Ю.Б. Боров «Рыцарский романтизм (искусство Замка): герой в сражениях, мученик в любви» (2001), Н.А. Литвиненко «Семантика любви как культурно-исторического феномена и романтизм» (2005), О. Волчек «Ложь реализма и правда романтизма: экономика любви в романах Ф. М. Достоевского и А. Дюма-сына» (2019), А.А. Трюхан, А.К. Кромкиной «Сила жертвенной любви в сказках Ганса Христиана Андерсена» (2021); Л.Г. Дорофеевой «Христианский контекст сказок Г.Х. Андерсена: к

Мы выделим во французском романтизме аспекты, наименее исследованные, связанные с понятием «романтическая любовь», такие, как

– роковая любовь, несущая смерть;

– мечтания об идеальной любви, но невозможность ее реализации в реальном мире, мистический аспект любви;

– любовь и вопросы нравственности и религии.

Обозначенная проблематика рассматривается далее на примерах наименее исследованных произведений в этом ракурсе, авторов: Р. Шатобриана, В. Гюго, А. де Ламартина, Ж. Санд, О. де Бальзака, А. Дюма-сына.

Миф об идеальной любви, который владел умами писателей примерно до середины XX века, родился в немецком романтизме, а точнее, вырос из описания любви немецкими романтиками, воспеваемой в литературе Ренессанса, и романтизации некоторых сюжетов о взаимоотношении мужчины и женщины в античной (греческой и римской) и средневековой европейской литературах.

Главная функция романтического текста, по Ф. Шлегелю – творение мифа [Апресян 2003: 62]. Миф о «романтической любви», который создавался романтиками в процессе житнетворчества, по сути, является моделью поведения, не характерной для большинства представителей того времени [Малахаева 2015: 58–64]. Яркими, программными в этом отношении стали такие произведения второй половины XVIII и начала XIX вв., как «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, «Страдания юного Вертера» и «Фауст» В. Гёте, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, «Золотой горшок» Э.Т.А. Гофмана. Практически во всех произведениях эпохи романтизма так или иначе рассматривается любовный сюжет. Без него словно и нет магнетизма художественного текста. Любовь после века забвения культа любви эпохи Ренессанса вновь идеализируется, возводится на пьедестал.

---

вопросу жанровой специфики» (2017), Д.Д. Бадина «Любовь вампира: гомоэротические мотивы в поэме С.Т. Кольриджа "Кристабель" и повести Д. Шеридана ле Фаню «Кармила» в свете идей романтизма и викторианства» (2017).

Сам термин «романтизм» происходит от рыцарского средневекового романа, важным аспектом которого, помимо героического концепта, является любовь к прекрасной даме. Прилагательное «romantic» возникло в Англии – около 1650 года, происходит от французского «roman», относится к романам периода средневековья, стихотворным произведениям на романском языке, в отличие от произведений, написанных на латыни. Слово «romance» близко таким коннотациям, как «средневековый» или «готический», с одной стороны, «романтический, чудесный, сказочный, воображаемый или вымышленный, с другой» [Décultot 2009: 456]. В переводе на романский прилагательное перешло в Германию в конце XVII века, где значение «подобно роману» приобрело уничижительный оттенок, чтобы «пробудить в душе опасный вкус к химерам» [Там же: 458]. В течение XVIII века оно приобрело значение «как в картине», став синонимом изобразительного, поскольку «в романтическом опыте природа воспринимается через призму искусства (первоначально – романа)» [Там же: 459]. Именно в данном значении эта номинация вошла во французский язык с произведением Ж.-Ж. Руссо «Прогулки одинокого мечтателя» («Les Rêveries du promeneur solitaire»), где дикие берега озера Бьенн характеризовались как «романтические», что совпадало с модой на английские сады, организующие природу как в живописи, то есть теперь романтизм был связан и с понятием живописности.

В конце XVIII века в Германии романтизм вернулся к значению, сохранившемуся от Средневековья и в литературе той далекой эпохи, в отличие от литературных элементов, унаследованных в античности и классицизме. В 1797 – 1798 гг. Новалис придумал глагол *romantisieren* («романтизировать»), обозначающий процесс поэтизации мира: «Мир должен быть романтизирован. [...] Эта операция остается совершенно неизвестной. Придавая тайным вещам высокое значение, повседневной жизни – таинственный престиж, известному – достоинство неизвестного, конечному – видимость бесконечного, я романтизирую их» [Novalis 1975:

243]. Август Вильгельм Шлегель в своем курсе «Чтений о драматическом искусстве и литературе» (1812) «максимально сближает европейскую концепцию романтического, отмеченную христианской традицией, с современным пониманием поэзии, с ее прогрессивным началом, открытым для смешения жанров» [Нужная 2004: 98]. Таким образом, романтический аспект становится отныне и синкретическим. Отсюда понятие любви в романтизме – крайне сложное – трансцендентное, волшебное, пронизанное религиозными нюансами, жертвенное, близкое к абсолюту, колеблющееся, диалектическое, крайне неоднозначное. Именно это двойственное, а то и многоплановое восприятие романтической любви, превратило данное чувство, описанное в литературе первой половине XIX века, в один из самых устойчивых архетипических образов этого и всего последующего времени. Загадка его жизнеустойчивости возможно лежит именно в его крайней когнитивной неуловимости.

М.М. Бахтин в книге «Формы времени и хронотопа в романе» (1975) описывает сюжетную схему романа так называемого греческого типа, и этот тип романа напрямую связан с классическим любовным сюжетом, к которому обращались и средневековые труверы и миннезингеры, и авторы «Романа о Розе», а позднее – вслед за Данте, и Шекспир, и Сервантес, последний – в пародийно-ироническом варианте, а также и немецкие романтики, и французские писатели эпохи романтизма: «...юноша и девушка, таинственного происхождения, невысказанной красоты и целомудрия, брачного возраста, неожиданно встречаются на торжественном празднике (или на каком-то ином мероприятии), вспыхивают друг к другу внезапной и мгновенной страстью, непреодолимой как рок, как неизлечимая болезнь. Однако брак между ними не может состояться сразу, но сталкивается с массой препятствий: разлука, ищут друг друга, находят, снова теряют и т.д. Среди препятствий обыкновенно: несогласие родителей, предназначающих им других жениха/невесту (ложные пары), бегство возлюбленных, их путешествия, морская буря, кораблекрушение, чудесное спасение, нападение

пиратов, плен и тюрьма, войны, битвы, продажа в рабство, мнимые смерти, переодевания, узнавание – неузнавание, мнимые измены, искушения целомудрия и верности, ложные обвинения, судебные процессы, а также на протяжении всего романа большую роль играют всякого рода предсказания, вещие сны, предчувствия, сонное зелье. Заканчивается роман благополучным соединением возлюбленных в браке» [Бахтин 1975: 234]. В романтизме счастливый конец нередко заменяется трагическим финалом в духе «Ромео и Джульетты» Шекспира. Не случайно Шекспир был «заново открыт» именно в данную эпоху. Но суть не в структуре финала, а в том, что на рубеже XVIII – XIX вв. складывается разветвленная мифопоэтика любви, корни которой уходят именно в художественную литературу, создаваемую в этот же период или вновь актуализировавшуюся древнюю поэтику.

Архетипика любви предыдущих столетий была подхвачена французскими романтиками и плодотворно развивалась. Французскими писателями были продолжены темы, зародившиеся в древней литературе и продолженные в раннеромантической немецкой: страдание и смерть от любви (Сталь, Шатобриан, Ламартин, Гюго), роковая любовь (Гюго, Бальзак, Мериме), вечная любовь (Санд, Нерваль, Бальзак). Если в немецком романтизме архетип любви нередко связывается с мистицизмом и философией, то во Франции наблюдается тесное соприкосновение этой темы с вопросами веры и религии, местных традиций, социальных устоев, новой, постреволюционной буржуазной моралью, а также она пронизана глубоким психологизмом. Многие французские писатели черпают идеи из немецкой литературы, в центре которой воссоздается любовный сюжет. Французские авторы заимствуют эти сюжеты, но интерпретируют их по-своему.

Кроме того, писатели Франции ориентируются и на любовные английские романы XVIII – XIX вв. Прежде всего, речь идет о романах Сэмюэла Ричардсона, таких, как «Памела, или вознаграждённая добродетель» (1740) или Джейн Остин и ее произведениях «Чувство и чувствительность» («Sense and Sensibility», 1811), «Гордость и

предубеждение» («Pride and Prejudice», 1813), «Эмма» (Emma) (1815). Произведения С. Ричардсона и Дж. Остин были созданы в век Просвещения и «царства разума». К любви тоже стали относиться «разумно». Именно XVIII век считается эпохой забвения Шекспира. Столь бурные страсти, описываемые Шекспиром, смущали просветителей, опирающихся на рационалистическую философию. Пьесы Шекспира не принимались полностью, переписывались финалы его произведений, поскольку писатели сомневались в правдивости изображаемых чувств. В эпоху разума любить тоже стоило разумно, только такие чувства имели право на существование. Так в эпоху Просвещения почти разрушилась идея возвышенной любви.

Например, в романах Джейн Остин героини пытались придерживаться концепции «разумной любви», старались не показывать свои эмоции в стиле сдержанных английских традиций, но истинная, романтическая любовь берет верх над натужными попытками «сохранить лицо». И героини несчастны именно тогда, когда не складывается та страстная, всеобъемлющая, всепоглощающая, абсолютная любовь.

И Ричардсон в своих романах показывает настоящий дуализм: в уме властвуют идеи Просвещения, в сердце живет возвышенная и чувственная любовь, поэтому его и считают основоположником сентиментализма, давшего толчок к развитию и расцвету романтической школы. Романтики отвергали идеи просветителей относительно чувства долга, а главное, любви по долгу. Они возрождают интерес к средневековью, к культуре и традициям рыцарской любви. Особенно это проявляется в концепции безответной любви, любви неразделенной и оттого тревожной, волнующей и манящей. Романтики возродили ренессансный образ Поэта, творца и певца возвышенной любви. Увлечение романтиков возвышенными чувствами было настолько полным, что часто эти истории романтической любви становились реальными и в их собственной биографии. Они как будто бы на себе испытывали, создавали, проживали и описывали все образы любви: вечной, роковой и всепоглощающей.

Так, Ричардсон становится творцом одного из самых известных и востребованных в литературе архетипов – Ловеласа, близнеца Дон Жуана. Этот герой закрепился в литературе благодаря своей противоположности героям эпохи Просвещения, которые могли любить только разумно. Несмотря на всю низость Ловеласа, успех таких мужчин, использующих все принципы и тонкости романтической любви, среди женщин был просто удивителен, а искусно созданный любовный образ очаровывает женщин любого возраста и в наши дни. Страстный, авантюрный, возвышенный герой всегда в большей степени привлечет к себе внимание. Его жизнь будет насыщена и полна удовольствия, что завораживает дам во все времена. В противовес Ловеласу Ричардсон создает образ Грандисона, порядочного и сдержанного мужчину, однако этот образ не имеет большого успеха и никогда не сможет затмить первого. В сдержанности и правильности Грандисона читательницы увидели неспособность к настоящей, искрометной любви, что не способствовало безоговорочному закреплению этого архетипа в литературе. Романтики на первый план выдвигают страстную любовь, которая чаще всего приводит к несчастью, страданиям, а иногда и к смерти героев, что отчетливо прослеживается в произведениях Дж. Остин, Ж.-Ж. Руссо, Ш. Бернардена де Сен-Пьера.

Личность Дон Жуана стала невероятно популярной в романтизме. Он стал новым Амуром, иррациональным и опасным героем-стихией, как сама неконтролируемая никаким разумом любовь. Подтверждением этому служит большая лиро-эпическая поэма Байрона «Дон Жуан» (1819–1824) с необычным и неожиданным концом. Дон Жуан у Байрона становится жертвой, а не победителем.

Французские писатели эпохи романтизма усваивают сентименталистскую и реалистичную составляющую предшествующих романов, соединяют их с немецким мистицизмом и философской глубиной, а также добавляют свой собственный колорит. Французские произведения о любви отличаются глубокими раздумьями на тему любви и религии, любви и

веры в Бога, о соединении душ на небесах, о предназначенности влюблённых друг другу. Но, одновременно, их сюжеты подчеркнуто реалистичные, бытовые, повествующие о жизни представителей самых разных классов общества: бродячих актеров и аристократов, ученых и художников, путешественников и аборигенов с далеких заморских территорий. Любовь исследуется писателями с самых разных ракурсов и в самых различных обстоятельствах (географических, исторических, социальных).

Французским источником предвестия романтической любви стал Ж.-Ж. Руссо и его эпистолярный роман «Юлия, или Новая Элоиза» (о любви молодого преподавателя к своей ученице), а также «Исповедь», из которой читатель узнавал о чувствах Руссо к своей покровительнице госпоже Луизе де Варанс, а также к Софи д'Удето, история недолгих, но очень бурных отношений с которой стала прототипической основой вышеназванного романа. Ж.-Ж. Руссо привносит в любовный роман большую долю документальности, что в наше время назовут жанром «нонфикшен». С одной стороны, переводя любовный сюжет в сферу личностных отношений, Руссо как бы «приземляет» любовь, но, с другой стороны, он же романтизирует реальную жизнь, что позднее и станет предпосылкой для рождения архетипического образа идеальной любви уже не в лоне литературы, а в повседневных взаимоотношениях людей, в ожидании особого чувства, своего единственного человека и т.д.

#### **2.4.1. Мотив смерти от любви во французском романтизме**

Данный мотив прослеживается во многих произведениях французских писателей поствертеровской эпохи. Произведение И.В. Гёте «Страдания юного Вертера» о влюбленном молодом человеке, предпочившем смерть жизни без объекта любви, поразило воображение многих писателей. Это явление было названо «эффектом Вертера» в 1974 американским социологом Дэвидом Филлипсом из Калифорнийского университета в Сан-Диего.

Ученый исследовал волну подражающих суицидов, прокатившуюся по всей Европе в конце XVIII века и спровоцированную популярным для своего времени романом И.В. Гёте. [Schmidtke 1988: 665–76]. Но, помимо романа «Страдания юного Вертера» («Die Leiden des jungen Werthers», 1774), на тему смерти от неразделенной любви могли повлиять и сюжеты из древней греческой и римской мифологий, а также из средневековых романов, легенд и сказок. И к этой теме относится не только феномен самоубийства. К смерти от роковой любви можно отнести болезнь влюбленного и его смерть, убийство из-за любви, соперничество, дуэль, отъезд на войну, чтобы забыть любимую женщину, смерть по неосторожности, мистическую смерть, которая происходит от того, что герой хотел разбогатеть, чтобы привлечь внимание объекта любви (яркий пример – повесть «Шагреновая кожа» О. де Бальзака). Вариантивность смерти от роковой любви достаточно широка и не ограничивается самоубийством.

Одним из самых ранних примеров смерти от любви в литературе французского романтизма следует назвать повесть Р. де Шатобриана «Атала» («Atala, ou Les Amours de deux sauvages dans le désert», 1801).

Р. де Шатобриан многому научился у Ж.-Ж. Руссо и А. Бернарден де Сен-Пьера. «Атала» – продолжение темы идиллий в духе библейской «Песни Песней», «Дафниса и Хлои» Лонга, «Астреи» Оноре д'Юрфе. Повесть по своему интерпретирует те же пасторальные сюжеты. Но, с другой стороны, это, как отмечает С.Ю. Павлова, «не сказочная идиллия, а личные впечатления автора о стране, в которой он провел несколько месяцев, это качественно новый способ демонстрации происходящего» [Павлова 2003: 103], опыт этюдов о жизни людей в далеком экзотическом краю, удачно начатый до Шатобриана Бернарден де Сен-Пьером в романах «Поль и Виржини» и «Индийская хижина». Подобный метод описания природы как неотъемлемой части повседневной жизни человека или обстоятельств, в которые человек попадает, исследователи позднее романтическим или живописным (*le pittoresque*) и обнаружат основное его изображение в

творчестве более поздних писателей: Гюго, Виньи, Сент-Бева.

Шатобриан был одним из первых романтиков, кто, благодаря удивительной точности и драматизму пережитой им самим реальности, заставлял читателя верить во все написанное, представлять все так буквально, как будто читатель сам совершил путешествие на берега Миссисипи, участвовал в войнах между индейскими племенами и видел, как миссионеры-иезуиты в начале XVIII в. обращали в христианскую веру американских туземцев.

Шатобриановские «Дафнис и Хлоя» – это индейцы Шактас и Атала, и не идеализированные, в духе Руссо, а максимально приближенные к реальности. Они сталкиваются с настоящими угрозами, исходящими как от мира людей, так и от мира природы. По Шатобриану, и дикость людей, и чудовищность природы должны усмиряться религией. Если бы Атала вовремя осознала свои заблуждения, основанные на ложном понимании христианского культа, она бы осталась жива и стала счастлива в любви. Ведь по большому счету самому ее чувству ничто не угрожало. Шактас любил ее. Но сама она, словно Ева в Райском саду, вкусила запретный плод (то есть полюбила Шактаса), и плод этот оказался смертельно опасным. А причиной всему было незнание.

В фигуре Атала Шатобриан зашифровал двойной образ – образ ветхозаветной Евы (до ощущения физической близости с Шактасом) и, одновременно, противоположность Евы, неофитку, готовую отдать жизнь за Богородицу, за сохранение невинности ради Богородицы. Атала дает обет безбрачия и служения Богоматери, она невинна, но брак или физическое сближение с Шактасом становится неизбежным, поэтому она решает совершить другой грех – принять яд, но сохранить невинность. Яд представляет собой противоположность «запретному плоду». Если Ева вкушает плод из любопытства и желания познать неведомое, то Атала, наоборот, делает все, чтобы не познать неведомое и не нарушить клятву, данную матери перед ее смертью. Она остается верной Деве Марии, чей

образ, по всей видимости, слит с образом покойной матери. Но жертва ее как христианки не напрасна (несмотря на слова Отца Обри о том, что он мог избавить Атала от груза клятвы), – встреча с Атала и отшельником Обри приведет Шактаса к принятию христианства, т. е. к просветлению.

Такая смерть от любви – жертвенная, почти что культовая, пронизанная религиозным подтекстом. Ее нельзя назвать напрасной. Атала словно бы отдала жизнь за просветление Шактаса. Возможно, если бы она не умерла, он бы так и оставался язычником. Ее смерть стала для Шактаса потрясением, а принятие христианства – возможность хотя бы духовно сблизиться с той, кого он любил. Здесь намечается распространенный архетип, связанный с браком, который свершается на небесах: предназначенностью одного человека для другого. Призвание Атала и Шактаса заключается в посвящении в христианство.

Шатобриан был религиозным человеком и стремился восстановить доверие к церкви как божественному храму на земле, как посреднику между человеком и Богом, сильно пошатнувшееся в эпоху Просвещения. Религиозный аспект любви для него является основополагающим. В нем ощущается глобальный христианский символизм, имеющей отношение к постреволюционной Франции. Дикая, языческая суть новой Франции, Франции, воспевающей культ Верховного существа, умерла, однако зародилась надежда на возрождение христианской религии, то есть вечных истин.

Религиозный смысл смерти от любви просматривается еще в одном романтическом романе – «Лилия долины» О. де Бальзака.

Любовь Феликса де Ванденеса к госпоже Анриетте де Морсоф является недвусмысленной аллюзией на центральный мотив знаменитой «Песни Песней царя Соломона» из Ветхого Завета. Граф де Морсоф – это образ, символизирующий царя из «Песни Песен», Анриетта – молодая Крестьянка Суламита, а Феликс – пастух. Кроме того, госпожа де Морсоф сравнивается Феликсом с «лилией долины», мистическим цветком, хранителем чего-то

неведомого, загадочного и не несущим никакого точного смыслового значения, т.е. не принадлежащим ни к одному виду растений. Эта лилия есть тайна, недостижимость. Во французском католицизме лилию связывали с образом Святой Девы, символом чистоты и святости. Иногда полевой лилией называли ландыш – образ слез Девы Марии, которые были пролиты над распятым Христом. Образ чистой, идеальной любви мог связываться с поиском истины, благочестия и транслировался через образ цветка.

Анриетта, главная героиня романа О. де Бальзака «Лилия долины» – глубоко верующий человек, богобоязливая женщина. Она боится греха и с огромным трудом борется со своими чувствами к Феликсу. В разных трактовках основным смыслом «Песни песней» считались взаимоотношения Бога и еврейского народа, бракосочетание Бога и Души, Христа и Церкви, где душа, церковь, народ были выражены через образ природы или были близки к природе [Moreau 1977: 284 – 289]. Важна реминисцентная отсылка к «Песне Песней» именно с точки зрения значимости флорообразов и мотива природы в романе Бальзака. В книге «Песнь Песней» много флорообразов, которые являются скрытыми символами. Среди них аир, виноград, яблони, мирра, нард, мандрагора, смоковница, нарцисс, пальма, лилия, пшеница и т. д. Лес, природа, сад именуется в древней книге Храмом. Сама Суламита — «жительница сада», «лилия долины», «хранительница виноградников», т. е. близка к природе, возможно, она символизирует материальную Природу, которая влюблена в пастуха, т. е. в Пастыря. Таким образом, связь романа «Лилия в долине» и книги «Песнь Песней» на различных символических уровнях очевидна, Бальзак воссоздает ту удивительную атмосферу природы: трав, цветов, плодовых деревьев, реки, долины, которая была описана в древнем тексте. Долина Эндра — намек на долины Палестины, где растут лилии, красотой которых восхищался Господь: «Посмотрите на полевые лилии, говорил Он, как они растут? Не трудятся, не прядут. Но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них» (Мф 6:28–29).

У Бальзака ветхозаветный мотив объединяется с романтической идеей пантеистического восприятия материальной Природы, наполненной божественным началом. Данное отношение к Природе представляет собой одну из составляющих романтической мифологии Природы – колоссальное, живое мироздание, одухотворённое Богом. Все, что вписывается в ее систему, ее структуру, оживлено Богом, находится под наблюдением Господа.

В настоящей романтической любви парадоксальным образом сочетаются и возвышенное платоническое поклонение, и физическая страсть, что мастерски воссоздает в своем романе Бальзак. Цветок лилия становится символом красоты, чистоты и любви, однако именно лицемерие Природы одновременно и возбуждает в душе г-жи де Морсоф глубокие физические страсти: «Однажды я застал г-жу де Морсоф в глубокой задумчивости, она смотрела на солнечный закат, под лучами которого сладострастно пламенели вершины холмов и широкие тени ложились на мягкую, как ложе, равнину; вечер был так прекрасен, что нельзя было не внимать извечной Песне Песней, которой природа склоняет людские сердца к любви» [Бальзак 1960: 50].

Связь Феликса и Анриетты воплощает идею автора о той всеобъемлющей любви: любви земной, плотской, природной и одновременно возвышенной, духовной, небесной, со служением которой и должен олицетворяться настоящий романтический герой. Это в известной степени сочетается с идеями христианских мистиков Л. К. Сен-Мартена и Э. Сведенборга, поклонниками которых был Бальзак. Любовь у Бальзака подчеркивается теософской концепцией бесконечного, божественного, небесного: «она была лилией этой долины, где аромат ее добродетелей возносился, как фимиам, в небеса» [Бальзак 1960: 51].

Лилия как художественный образ точно отражает это триединство материального, христианского и теософско-мистического. Она, как цветок, растет в земле, что передает материальную сторону этого знака; как один из

ярких христианских символов-атрибутов отражает идею Благовещения (госпожа де Морсоф — католичка, ее религиозные убеждения не позволяют ей поддаться страсти); сильный аромат лилии, будучи неуловимым, нематериальным, близок к идее бесконечного, мистического, чудесного, что может символизировать теософские взгляды Сведенборга.

В «христианском мистицизме лилия — символ духовного желания» [Мифы народов мира 1989: 55]. Она символизирует чувства христианина к Богу, близкие к любовным чувствам. Любовь Анриетты к Богу граничит со страстью, с сильной убежденностью, с преданностью не богобоязненной, а искренней. Ее вера так же глобальна, как Храм божественной Природы, посреди которого живет госпожа де Морсоф. Эта вера-страсть не имеет ничего общего с холодной религиозностью госпожи де Ленонкур. Она съедает саму Анриетту и окружающих ее людей. Любовь к Богу натолкнулась в душе Анриетты на страшную преграду любви к Феликсу, на преграду, которую она не способна преодолеть.

Анриетта — замужняя женщина, именно поэтому ее красота и недоступность причиняют Феликсу такую боль. На гербе графа де Морсофов изображена лилия, срезанная лилия. Оторванный от земли цветок мог символизировать разрыв с Природой, с общепринятыми нормами поведения, с невозможностью дальнейшего роста и расцвета. Недаром для всех культур одним из самых печальных зрелищ являются увядшие цветы, цветы, которые не могут дальше расти и благоухать. Со времен эпохи Возрождения женская красота ассоциировалась с цветами: тело обнаженной богини, как правило, было прикрыто венками, гирляндами, букетами цветов. Цветок ассоциируется с физической красотой женщины, он прикрывает ее наготу.

В этой связи уместно, на наш взгляд, вспомнить о символике ландыша как цветка Флоралий, римского праздника Флоры и Венеры, дня весны и расцвета природы. Феликс, любясь чистотой Анриетты, на протяжении всего романа подозревает какую-то другую сторону ее души, он не видит ее явно, но он ощущает присутствие «другой», скрытой Анриетты. Срезанная

лилия символизирует (в любовном плане) обреченность Анриетты как женщины, любящей своего избранника втайне от всех, ибо любовь ее есть грех – оторванность от социального, религиозного, семейного укладов. Трагедия как раз и складывается из несоединимого, невозможного: физического, земного, пылкого влечения Феликса и возвышенного, духовного, неземного влечения мадам де Морсоф. Невозможность физической близости с возлюбленной бросает героя в объятия леди Дидлей, что приводит к тяжелой душевной травме, нарушению здоровья и смерти мадам де Морсоф.

Бальзак решил взяться за работу над романом во многом для того, чтобы глубже, чем Ш.-О. де Сент-Бев в романе «Сладострастие» (1834), погрузиться в проблему жаждущей наслаждений души [Niesse 1973: 113–124]. В какой-то степени «Лилия в долине» является реминисценцией сюжета «Новой Элоизы» Руссо, точнее, той части, в которой Сен-Прё поселяется в Кларане, в семье Юлии и ее мужа Вольмара, также прослеживается фабула романа Стендаля «Красное и черное» (1830).

Французские писатели-романтики глубоко чтили и во многом опирались на произведения Ж.-Ж. Руссо. О. де Бальзак не отрицал, что пример отношений Руссо к госпоже де Варанс вдохновил его на описание отношений главных героев. Бальзак и сам любил женщину старше себя, поэтому его Анриетта стала собирательным образом женщины, заменившей молодому человеку и наставницу, и подругу, и мать, и возлюбленную. Чувства плотской страсти, замной любви Бальзак называет «цветком без корней»: «Почему же, однако, ропщет наша плоть, когда сладострастие дарует нам этот дивный цветок, лишенный корней? Несмотря на волнующую поэзию заката, окрасившего каменную балюстраду террасы в красновато-желтые тона, такие мягкие и чистые, несмотря на чуткую тишину, нарушаемую лишь отдаленными криками детей, и на мир, царивший кругом, огонь желания пробежал по моим жилам, как предвестник всепоглощающего пожара» [Бальзак 1960: 96]. Для замужней Анриетты даже духовные

отношения с Феликсом сновятся скрытой изменой, отчего страдает и она сама. Анриетта привязалась к молодому человеку больше, чем он к ней, тем самым причинив боль самой себе.

На трагичность судьбы Анриетты, а также на драматичность судьбы французской аристократии и монархии Бальзак указывает в самом начале романа, когда Феликс смотрит на герб Клошгурда. Лилия, распятая на кресте, повторяет крест, является его продолжением или двойником. В христианском мистицизме Христос изображался распятым на лилии [Мифы народов мира 1989: 55]. Верхний лепесток лилии тянулся к небесам, к возвышенному; стебель уходил вниз, к земле, к материальному; левый лепесток указывал на прошлое (здесь история христианства, «Песнь Песней»); правый смотрел в неизвестность будущего. Лилия во всей полноте семантики данного слова – это крест госпожи де Морсоф, как ее судьба и как предрешенность ее участи.

Смерть от любви, связанная с мистицизмом, волшебством, предстаёт еще в одном знаменитом произведении Бальзака – философской повести «Шагреновая кожа» («La Peau de Chagrin», 1831). Рафаэль де Валентен приобретает в лавке древностей таинственную кожу ради любви к графине Феодоре. Позднее он разочаровывается в возлюбленной, влюбляется в Полину, но неизбежная смерть, настигшая его в конце произведения, спровоцирована именно роковым чувством, которое он испытывал к Феодоре. По сути, приобретение кожи, этот акт отчаяния, было замедленным самоубийством. Рафаэль хотел стать богатым, хотел, чтобы Феодора обратила на него внимание, даже несмотря на предостережение владельца антикварной лавки. Любви Феодоры Рафаэль так и не достиг, но зато смерть неизбежно достигла его.

Основное воздействие, оказанное сформировавшимся архетипом смерти от любви, любви, настолько сильной, что человек способен уйти из жизни ради объекта поклонения, заключается в том, что этот архетипический образ воздействует не только на всю последующую литературу, но и на восприятие любви как чего-то наиважнейшего, являющегося показателем

экзистенциальной полноты бытия человека в реальной жизни. Кроме того, провоцирует названное выше явление – «эффект Вертера». Именно в романтизме зародилась идея о любви любой ценой, о том, что человек и дня не может прожить без объекта своей страсти, о судьбоносной предопределенности любви, о второй половинке и т.д.

#### **2.4.2. Мистический аспект любви**

Еще одной составляющей архетипического образа романтической любви является ее мистический, трансцендентный аспект. Любовь должна быть идеальной и абсолютной, двое непременно должны быть созданы друг для друга. Кроме того, в любовную историю нередко вмешивается элемент таинственности или волшебства.

В данном случае наиболее характерными произведениями являются романы и повести Жорж Санд, О. де Бальзака, В. Гюго. Мистицизм и трансцендентность представлены у этих авторов совершенно по-разному, но эффект создаётся практически идентичный. Писатели последующих поколений либо стремятся передать подобные нюансы чувств, либо иронизируют над излишней идеалистичностью любви в духе романтизма, относятся к идеальной любви крайне скептически, понимая, что в данном случае речь идет о стечении обстоятельств, редком примере способности людей понимать и уважать друг друга. Эти литературные архетипы часто влияют на представления человека: и в реальной жизни людям последующих поколений свойственно искать свою вторую половину, представлять любовь как нечто возвышенное, а, главное, рассматривать брак как соединение с тем, кто тебе предназначен судьбой. Подобные завышенные требования к потенциальному или действительному супругу нередко вели и приводят в наши дни к трагическим последствиям. В XX в. брачные союзы становятся непрочными, люди часто меняют партнеров, порой практически всю жизнь находятся в поисках своей второй половины. Романтическая литература, а

также экранизация романтических произведений, иногда и наше время способствуют усугублению слишком завышенных требований к браку и любовным отношениям.

Одним из ярчайших примеров описания романтической любви является роман Жорж Санд «Консуэло» (1843), а также его продолжение – роман «Графиня Рудольштадт» (1843). Как отмечает С.Г. Горбовская, «впервые присутствие трансцендентных, мистических идей любви, в духе Новалиса, Фихте, Шеллинга, Гегеля, чувствуется уже в «Консуэло» [Sand 1856], особенно в части, связанной с замком Исполинов и появлением графа Альберта. Безусловно, большое влияние оказывает на восприятие любви у Санд ее католическое воспитание (она даже мечтала в годы обучения уйти в монастырь, вообще воспринимала веру именно мистически, буквально, как удивительное чудо, соединяющее землю с чем-то возвышенным, невидимым и, безусловно, основополагающим)» [Горбовская 2021: 290]. Жорж Санд находит в природе божественное начало, поэтому созерцание и познание природы может привести к пониманию Господа. Позднее писательница увлеклась философией Сен-Симона и обратилась к натурфилософии Пьера Леру.

Герой романа Ж. Санд, Альберт, как раз выражает идею писательницы о близости к природе. Он – человек, понимающий природу, он – выражает идею Санд о том, что погружение в природу позволяет совершить некое мистическое путешествие между прошлым и будущим, осознать ошибки, совершенные предками, провести чудесное очищение душию «Важно обратить внимание на то, – пишет С.Г. Горбовская, – что Альберт – двойной герой. Он принимает себя за своего далёкого предка Подебрада, совершившего в далеком прошлом много злодеяний» [Там же: 299].

Жорж Санд описывает замок, находящийся в горах, умело создавая таинственные и мрачные природные образы. В данных картинах чувствуется влияние модного в те годы «готического романа» (главная представительница – Анна Радклиф) и увлечение автором средневековой

рыцарской культурой и лирической поэзией. В центре подобных романов практически всегда находился таинственный замок, а основные события происходили с его обитателями и случайно попавшими в замок гостями. Используя мистические природные образы из рыцарских романов, вековые деревья (сосна, дуб), земля, в которой погребены тела странным образом погибших людей, Санд создает ту атмосферу таинственного и недоступного, которую способен почувствовать только «посвященный» человек, которым и становится Консуэло.

Герои романа «Консуэло» близки к природе, как и сама писательница, они любят цветы. Любовь к природе и цветам становится еще одним архетипическим признаком романтического героя и романтической любви. Практически ни одно признание в искренних чувствах не обходится без цветов ни в художественном произведении, ни в жизни. Редкие цветы и страсть к их выращиванию символизируют особую чувственность героя в романе: «il avait le goût des fleurs») [Sand 1856: 338], «en [fleurs] cultivait d'assez rares sur ce carré de terres rapportées au sommet stérile de l'éminence» [Sand 1856: 338]. Под влиянием Альберта Консуэло приобщается к миру растений, начинает много гулять, рассматривать флору, постепенно она проникает в мир звуков природы, «слышит» голоса и песни цветов. Как одаренная певица с тонким музыкальным слухом, она способна услышать больше, чем обычный человек. Такая гиберболизованная способность позволяет определить Консуэло, как, несомненно, романтическую героиню, обладающую исключительными качествами.

В этом мотиве говорящей природы ощущается воздействие философии Новалиса и оказавшего на него воздействие мистицизма Я. Бёме (о «происхождении всех вещей» от Бога, Бог говорит через все виды с человеком). Передать такие знания человеку непросто, воспринимающий субъект должен обладать особой душевной организацией, да и сам передающий должен находиться в максимальной степени отстранения от обыденного, приземленного, бытового, повседневного существования. В

этом смысле Альберта можно назвать практически отшельником, скрывающимся то в замке, то в горах, то в недоступных пещерах.

Роман Ж. Санд – яркий пример феномена аристократизма любви в романтизме – любовь в романтических романах описывается в связи с жизнью представителей высших социальных кругов. Герой непременно должен быть богатым или родовитым. Его возлюбленная тоже должна быть натурой возвышенной, творческой с аристократическими корнями. Она естественно вписывается в аристократический круг, словно создана для него.

Консуэло – пример притяжения творческой личности, как бы аристократки духа, к аристократу по крови. Консуэло по рождению не является представительницей высшего общества, но ее непревзойденный талант, ее тонкая душа и воспитание в духе самого высшего аристократизма позволяют ей получить титул, как бы возвращая себе то, что было незаслуженно отнято судьбой на ином не материальном уровне. Здесь Санд подчеркивает сверхъестественную сущность истиной любви, достижения разорванными двумя половинами своего естественного, единого состояния.

Общество «Невидимых» передает одну из наиважнейших традиций в аристократических кругах XVIII – XIX вв. – создание разного плана тайных обществ, наподобие масонских и розенкрейцеровских лож. Принадлежность к тайному обществу может намекать и на увлечение алхимией. С Консуэло происходит нечто похожее на мистическую трансформацию – она из не очень красивого ребенка превращается в красивую девушку с уникальным голосом, который преображает ее лицо, и она из простолюдинки превращается в аристократку. Она выходит замуж за графа Рудольштадта в момент его предсмертного угасания. Мертвое передает новую жизнь другому, превращая его в буквально в другого человека. Затем, уже в следующем романе, граф сам воскресает из мертвых. Меняя множество обликов, масок, он снова становится графом Альбертом. Одним словом, Санд создает концентрат различных мистических символов, связанных с процессом трансформации и оживлении мертвой плоти.

Роман «Консуэло», несмотря на его невероятную популярность, подвергался и жестокой критике, ибо многие усматривали в нем гремучую смесь различных ложных представлений о тайных обществах, немало фактологических и хронологических неточностей и чересчур неправдоподобный сюжет.

Еще одним романом, в сюжете которого романтическая любовь тесно связана с темой мистицизма, является роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» («Notre-Dame de Paris», 1831), в котором немаловажным фактором становится и аристократическая составляющая романтической любви. В этом нет, однако, ничего парадоксального. В XVIII – XIX веках представители высших кругов нередко вступали в различные закрытые общества, вокруг которых создавался ореол таинственности.

Танцовщица Эсмеральда, будучи натурой творческой, яркой и прекрасной, тянется к равному себе по своему духовному положению – аристократу Фебу де Шатоперу (его имя символизирует Аполлона, бога Солнца), капитану королевских лучников (профессия тоже намекает на древнегреческого бога). Обращение к греческой мифологии очень знаменательно, ибо в тайных обществах того времени нередко использовалась именно древняя (египетская или греческая) мифологическая символика. Эсмеральда талантлива и благородна, она добра и наивна, она аристократична не по своему положению в обществе, а по внутреннему восприятию жизни и окружающих ее людей. Феб же оказывается антигероем. Несмотря на высокое положение, он труслив, сластолюбив, способен на подлость и предательство, то есть по своей внутренней сущности он не аристократ. Его невеста, Флер-де-Лис де Гонделорье, наделена такими же ложными аристократическими качествами. Она лишь по крови и положению благородна, на самом же деле ею руководят самые низменные порывы: зависть к красоте Эсмеральды, склонность к мелким интригам. Они с Фебом одного поля ягоды, хотя в финале Гюго отмечает, что брак Феба с Флер-де-Лис не стал счастливым. Роман написан в тот период, когда В. Гюго разочаровывается в монархии,

начинает сочувствовать Наполеону I и созданной им Империи. В образах фальшивых аристократов В. Гюго выражает свое убеждение, что не обязательно быть аристократом по крови, благородство должно жить внутри человеческого характера. Тем не менее аристократизм, даже духовный, внутренний, становится и у В. Гюго одним из маркеров романтической любви. Только благородное сердце способно на сильное, истинное, возвышенное чувство.

В. Гюго развивает тему таинственной и аристократической любви в романе «Человек, который смеется» («L'Homme qui rit», 1869). Гуинплэн – мальчик, изуродованный компрачикосами, – воспитан Урсусом, бродячим актером и философом. С самого начала повествования личность Гуинплэна окутана тайной. Несмотря на то, что у юноши изуродованное лицо, он счастлив. Его любит Дэя, с которой он вырос и которую спас в детстве. В конце концов тайна его происхождения раскрывается. И тут все переворачивается, меняется местами. Гуинплэн оказывается высокородным дворянином. Он сын лорда, по приказу короля Иакова II лишённый титула и отданный в руки компрачикосов. У него есть имя – Фермен Кленчарли, и ему по праву принадлежит титул, носимый до этого момента его единокровным братом, пэром Дэвидом Дерри-Мойр Кленчарли. Вместе с титулом и поместьем к нему переходит и помолвка с невестой Дэвида, герцогиней Джозианой. Герцогиня же, чем-то напоминающая образ бальзаковской Феодоры, светская львица, пыталась добиться любви Гуинплэна, но тот не ответил ей взаимностью.

В сюжете романа В. Гюго соединились сразу три составляющих архетипики романтической любви: тайна, высокое происхождение героя-любownika, а также смерть от любви. Дэя не выдержала предательства Гуинплэна и умерла. Гуинплэн же, осознав свое предательство и невозможность оставаться в этом мире без Дэи, покончил жизнь самоубийством. Учитывая датировку романа, на его сюжет оказали воздействия самые разные произведения, написанные как самим В. Гюго, так

и другими авторами. Мотив смерти от любви дан в двух вариациях: Дэя умирает, как Юлия д'Этанж в произведении Ж.-Ж. Руссо, госпожа де Морсоф у Бальзака и Маргарита Готье у Дюма-сына; Гуинплэн уходит из жизни, как юный Вертер и лирический герой поэзии А. де Ламартина («Озеро»). На тайну происхождения героя влияют самые разные произведения более ранней литературы – от античной греческой и средневекового французского романа до сентименталистских произведений XVIII в.

Так складывается тесная связь мотива романтической любви с проблемами нравственности, преодоления социальных расхождений, несоответствий. Возникает архетипическое представление о том, что любовь преодолевает все границы: возрастные, социальные, материальные и даже нравственные.

#### **2.4.3. Нравственно-социальные аспекты архетипических образов романтической любви**

Несмотря на то, что в литературе французского романтизма имеет место архетипизация любви, само раскрытие темы любви обнаруживает свою зависимость от исторического контекста XIX века, которым, в свою очередь, продиктованы социальные и моральные установки общества, связанные с проблемами денег, власти, репутации и вытекающей отсюда проблемой сделки с собственной совестью. В романе «Шагреновая кожа» Рафаэль де Валентен идет на сделку с мистическими силами, чтобы стать равным с графиней Феодорой. Однако по иронии судьбы он скоро разочаровывается в ней. Тогда на месте Феодоры появляется юная Полина, которая в начале повести была лишь небогатой владелицей квартиры, где Валентен снимал комнату, а затем сказочно разбогатела. Сам Валентен, благодаря воздействию магической кожи, жил в богатстве. Иное развитие сюжета для архетипики романтической любви трудно представить. Романтическая любовь всегда рождается либо в высших аристократических кругах, либо в среде богатых

представителей буржуазии, либо влюбленный неожиданно становится богатым, либо он тонкая творческая натура, которая способна покорить сердца человека, неравного себе по социальному происхождению, но равного по духовным устремлениям.

В отношениях Валентена и Феодоры, а затем Валентена и Полины вмешивается вопрос нравственности и социальных предрассудков. Феодора – светская дама, вокруг которой постоянно вращается множество мужчин, но она никому не отвечает взаимностью. Причина скрывается в ее прошлом. Она – психологически травмированная женщина. Она никогда и никого к себе не подпустит. Ее цель – унижать мужчин, причинять им страдания. Она одинока, но о ней ходит масса сплетен. Автор создает обманчивый образ женщины-вамп, женщины с множеством любовников, хотя на самом деле героиня проводит каждую ночь в полном одиночестве.

Вопрос нравственности и нарушений ее границ встаёт и при рассмотрении взаимоотношений Валентена и Полины. Они, с одной стороны, обручились, но, с другой, – они не женаты, хотя Полина постоянно посещает особняк Валентена, проводит с юношей много времени. Подобные взаимоотношения осуждались во французском обществе, становились поводом для порождения множества сплетен и злословия.

Наконец, Валентен покидает Париж, убегает от всех, в том числе и от Полины, чтобы быть подальше от любых соблазнов. Он даже пытается покончить с собой, как герой Гёте в романе «Страдания юного Вертера» или герои стихотворений Ламартина «Озеро» и «Лилии залива Санта Реститута». Но ему не хватает мужества. Он возвращается в Париж, где и погибает при весьма загадочных обстоятельствах.

Вопросы нравственности и социальных предрассудков, которые преодолевает романтическая любовь, возникают и во многих других произведениях эпохи романтизма. Это романы Бальзака «Лилия в долине», Гюго «Человек, который смеется», «Собор Парижской богородицы». У Жорж Санд проблема социальных предрассудков возникает в романе «Индиана» в

соединении с темой самоубийства влюбленных в водах горного озера. Стоит отметить, однако, что в случае с героями «Индианы» самоубийство является блефом. Герои, оказывается, лишь имитировали самоубийство, чтобы жить в одиночестве, подальше от людей и высшего света с его жестокими предрассудками.

Ж. Санд создает в «Индиане» дух средневекового рыцарского романа. Ярким образом такого рыцарского духа является сад – один из самых распространенных символических элементов старинных средневековых романов. Это символ преграды, недоступности прекрасной дамы. «Сад, как отмечает С.Г. Горбовская, присутствует уже в самом первом самостоятельном романе Санд «Индиана». С него начинается интрига романа. Сосед полковника Дельмара и Индианы, господин де Рамьер, пробирается в сад, чтобы встретиться с креолкой Нун. Сад охраняют собаки и слуга с ружьем, из которого тот и ранит Рамьера. Охранники и собаки – тоже фигуры, составляющие мотив закрытого сада (церберы, драконы и т.д.) Ограда сада (в данном случае) символизирует нетронутость девы, проникновение в сад – лишение невинности. Это и происходит с Нун, а затем и с Индианой. Важную роль в «Индиане» играет и экзотизм (природа Реюньона), Санд наследует эту традицию у Бернарден де Сен-Пьера и Шатобриана. Место на Реюньоне, где поселяются в конце повествования Индиана и Ральф, напоминает библейский Эдем» [Горбовская 2021: 380].

Вариант несостоявшейся романтической смерти в данном романе Ж. Санд соотносим с нерешительностью Валентена в романе «Шагреновая кожа» – он так и не осмелился покончить с собой.

Обращение к средневековым принципам морали, связанным со строгими предписаниями церкви, демонстрирует Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери». Священник, архидиакон и настоятель Собора, а также приемный отец Квазимодо, Клод Фроло, тайно влюблен в Эсмеральду, которую считает чуть ли не ведьмой. Он любит и одновременно боится своей любви. Более того, любовь им воспринимается как искушение дьявола. Из-за

его же предрассудков жизнь его возлюбленной под угрозой. Это удивительный парадокс романтической любви, любви на грани добра и зла, любви фантастической.

В современном В. Гюго обществе примеров таких парадоксов было немало. Влюбленные не могли вступить в брак из-за целого ряда препятствий, исходящих от религиозных, экономических, политических и других предрассудков. Романтическая любовь должна преодолевать эти преграды. Даже если влюбленные не могут быть вместе юридически, они отыскивают способ остаться вместе физически или духовно.

В случае с Эсмеральдой и Фроло этот вариант невозможен, ибо сама Эсмеральда любит другого. Роль романтического влюбленного выполняет у Гюго Квазимодо. Но Эсмеральда не может ему ответить взаимностью, как не может ей ответить искренней взаимностью Феб. Таким образом, Гюго создает удивительную конструкцию разорванной романтической любви, которая напоминает как бы разрозненные пазлы, которые невозможно сложить вместе. Отдельно есть романтическая, творческая героиня Эсмеральда, отдельно от нее – романтический герой Квазимодо, но он лишь пародия на романтического героя, ибо он обладает не Красотой, а обратной стороной – то есть Уродством. Отдельно есть влюбленный Фроло, ненавидящий свою возлюбленную. И есть Феб, которому Эсмеральда безразлична. Ни одну из четырех частей системы романтической любви не сложить. В этом сюжете В. Гюго удалось создать самый необычный вариант образа романтической любви. Вроде бы роман, таким образом, посвящен не любви, а воспринимается читателем как один из самых ярких примеров книг о великих чувствах.

#### **2.4.4. Эстетический аспект архетипического образа любви**

Весьма важными критериями романтической любви во французской литературе являются красота и трагичность. Нередко красота героя/героини

соединена с его/ее трагической судьбой (трудным детством, потерей родителей, болезнью, бедственным материальным положением и т.д.). Романтическая любовь либо освобождает прекрасного героя или героиню от страданий, либо, наоборот, приводит к трагическому финалу.

Именно благодаря рождению архетипики романтической любви возникает, на наш взгляд, связанная с ней архетипика романтической красоты. Она, непременно, совершенна как с физической, так и с духовной точек зрения, но она же нередко напрямую соединена с трагедией. Романтическую красоту станут развенчивать еще в эпоху литературной школы Парнаса и натурализма (Готье, Бодлер, Золя) и декаданса (Гюисманс, Уайльд, Рембо). Над ней, как и над архетипикой романтической любви, будут зло иронизировать, ее будут искажать. Своего апогея критика романтической красоты достигнет в эпоху зарождения авангарда, а затем «антикрасота» станет привычным концептом литературы XX века: в новом романе, драме абсурда, постмодернизме.

Красота становится эмблемой романтической любви в таких произведениях французских романтиков и писателей периода романтизма, как «Атала» и «Рене» Р. де Шатобриана, «Коринна, или Италия» Ж. де Сталь, «Консуэло», «Нарцисс», «Антония» Ж. Санд, «Собор Парижской богородицы» В. Гюго, «Лилия долины» О. де Бальзака. При этом речь идет не только о физической и духовной красоте романтических героев, а об обстановке, которая их окружает, о природе, которая их вдохновляет, о различных символах и символических атрибутах, о предметах одежды, быта, архитектуре и многом другом. Быть романтическим влюбленным – значит быть героем красоты, героем, живущим среди прекрасного, думающего о прекрасном, творящего исключительно благостные дела.

#### **2.4.5. Архетип романтической любви и образ творческой личности**

Еще одной важной составляющей архетипа романтической любви

именно во французском романтизме является творческая личность. И данный аспект рассмотрения творческой личности, которая уже анализировалась выше в связи с темой денег, противопоставления нищеты и богатства, нам видится автономным, заслуживающим отдельного внимания. Важно отметить, что во французский романтизм эта тема приходит из немецкого, особенно из тех произведений Шамиссо, Вакенродера, Новалиса, Тика, Гофмана, которые тесно связаны со сказочными или фантастическими сюжетами. Во французской версии сказочный аспект отходит на второй план, а на первый план выдвигается вполне реалистичная обстановка европейского города, светского общества, модного горного курорта. Влюбленный герой непременно представитель творческой профессии. Он немного «сумасшедший», зачастую бедный, ему свойственно сострадание, он честен, благороден, он живет на стыке мира реального и мира фантазийного, мира самообмана, иллюзий. Именно такому человеку свойственно жить не самой жизнью, а самыми разными мифами и представлениями. Нередко именно такой герой сопоставляется со средневековым рыцарем. Не рыцарем-воином из эпоса, а лирическим благородным рыцарем, рыцарем-трубадуром, спасающим обездоленных, влюбленным в прекрасную даму, ищущим приключений, самозабвенно поклоняющимся Деве Марии, членом какого-нибудь мистического ордена и т.д. Да и предмет его любви часто весьма возвышенный. Это тоже творческая личность, или это благородное создание – кроткое, доброе, способное на сострадание.

Примеров подобных героев немало. Коринна – поэтесса, Эсмеральда – танцовщица, Гуинплэн – актер, Рафаэль де Валентен – художник, Люсьен Шардон – поэт, Консуэло – певица. Человеку с художественным воображением свойственно приукрашивать мир, а также создавать различные иллюзии, в том числе связанные с образом возлюбленного.

Важно учитывать в этом отношении и тот факт, что «бедный художник» – это еще один архетипический образ, истоки которого можно найти в XIX веке, в XX в. он уже не всегда соответствует действительности.

Показатель успеха художника – это не только его признание, но и его доходы с продаж своих творений. Первые примеры состоятельного художника возникнут уже в конце XIX в. Это Бэзил Холуорд в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Кроме того, еще раньше появляется образ художника, продавшего душу дьяволу, как ученый Фауст у И.В. Гёте. В литературе же XIX в. фигура бедного художника традиционно возникает в произведениях, начиная с эпохи романтизма, вплоть до романов натуралистов. Это герои произведений О. де Бальзака «Шагреновая кожа» и «Неведомый шедевр», Э. Золя «Творчество», Ж. Санд «Антония».

Понятие «бедный художник» при этом распространяется на представителей всех творческих профессий, это обобщенное понятие. Если романтический герой, романтический влюбленный – зачастую творческая натура, то и сама романтическая любовь нередко ассоциируется с чем-то идеальным, надземным, нематериальным. Описание любви исключительно возвышенной, относящейся к аристократическим кругам, к творческим кругам постепенно вызовет раздражение, даже ожесточённую критику в литературных кругах. В эпоху декаданса, да и раньше, в период позднего романтизма, над этим чувством будут нередко иронизировать, а то и откровенно его разоблачать.

#### **2.4.6. Развенчание образа романтической любви в период позднего романтизма**

В романе «Утраченные иллюзии» («*Illusions perdues*», 1843) О. де Бальзак очень подробно и точно передает нюансы процесса демифологизации романтической любви на примере влюбленности Люсьена Шардона в госпожу де Баржетон. Люсьен Шардон – фигура трагикомическая. Он молодой поэт из бедной семьи, мать Люсьена – аристократка, отец – представитель третьего сословия, то есть он – пародия на средневекового трубадура, пародия на рыцаря, влюбленного в прекрасную даму. Дама, госпожа де Баржетон, – тоже

пародийная фигура. Когда во время посещения театра в Париже, Люсьен видит других великолепных женщин, он словно прозревает и сравнивает даму своего сердца с выдрой. Более того, сама Луиза бежит со своей кузиной из театра, оставляя Люсьена в ложе в полном одиночестве, так как понимает, что стала посмешищем в глазах общества. Люсьен – не дворянин де Рюбампре, а простолюдин Шардон. Средневековый рыцарский роман о трубадуре и прекрасной даме (Лауре и Петрарке) развенчался и рассыпался словно галлюцинация. Именно условности света убили романтическую любовь. В этой смерти романтической любви суть реализма Бальзака. Он переворачивает романтический миф и приближает ситуацию к реалистичной действительности. Суть реализма – в утрате иллюзий.

Но в романе Бальзака есть и другой пример любви, раскрывающейся в отношениях Шардона и актрисы Корали. Данный союз более романтический. Бальзак показывает две творческие личности, что свойственно классическому образу романтических влюбленных, особенно во французской литературе. Корали умирает, и ее смерть связана с тем, что Люсьен теряет возможность зарабатывать деньги. У него нет возможности ни снимать хорошую квартиру, ни покупать нужные продукты, ни, тем более, лекарства. Пусть картина, которую описывает Бальзак, более чем реалистична, трагический финал, все же, свойственен классическому завершению романтической любви – смерть одного из влюбленных. И Корали умирает именно оттого, что любит Люсьена. Ее любовь к Люсьену приводит ее к смерти. Именно подобные нюансы (например, смерть Корали) дают возможность исследователям говорить о том, что в прозе Бальзака соединялись две тенденции в литературе первой половины XIX в. – реалистичная и романтическая.

В романе А. Дюма-сына «Дама с камелиями» («*La Dame aux Camélias*», 1848), созданном в период отхода писателей XIX в. от романтизма, дух романтической любви и ее архетипическая образность тоже развенчиваются. А. Дюма-сын осуществляет это развенчание не так комично и пародийно, как это делает О. де Бальзак в романе «Утраченные иллюзии». У А. Дюма-сына,

скорее, можно наблюдать трагедию, истинное сожаление о том, что романтическая любовь, преодолевающая все преграды, – только лишь миф.

Социальные условности, связанные с любовными чувствами и построением брачных отношений, описаны Дюма-сыном очень подробно и точно. Он честно показывает, с кем было допустимо вступать в отношения, кого общество осуждало, за что от человека могла отвернуться семья, за что его могли лишить наследства и т.д. При этом всем было хорошо известно, кого именно описывает Дюма-сын под именем Маргариты Готье. Этот образ не только был передан в реалистической традиции, нарисован без тени иллюзий, но еще и воспринимался буквально документальным. Все в Париже знали Мари Дюплесси (прототип Маргариты Готье), все знали, что она вышла замуж за своего избранника графа Эдуара Перрего в Лондоне, ибо в Париже им никогда бы не удалось зарегистрировать отношения. Все знали, где Мари покупает камелии. Ее фигура была столь популярна (не без влияния оперы Верди), что на ее могиле до наших дней растут всевозможные цветы, в том числе и камелии.

А. Дюма-сын вроде бы использует все те же романтические приемы. Маргарита – бедная девушка, ставшая куртизанкой. Вокруг нее роятся только самые знаменитые молодые люди, богатые и родовитые мужчины. И полюбил ее аристократ. Но происходит разрушение мифа. Умирает Маргарита не от любви, а весьма прозаически – от болезни. Главный герой, от которого отвернулась семья, страдает. Но он не идет к голубому горному озеру, а отправляется на кладбище, где просит эксгумировать тело, затем долго, не без отвращения смотрит на уже тронутое разложением тело возлюбленной. Данная сцена – не меньшее по своей силе развенчание мифа о романтической любви, чем злая ирония у Бальзака. Дюма-сын хоронит романтическую любовь, открывая этой сценой, одновременно с произведениями Ш. Бодлера и Т. Готье, эпоху черного романтизма или декаданса.

## Выводы

Итак, в качестве основных французских архетипических образов романтической любви можно выделить:

1) аристократическое происхождение либо влюбленного, либо объекта любви, что связано с высокими духовными качествами этого героя;

2) неременную связь героя, который является возвышенной, тонкой натурой, с творчеством;

3) романтическую любовь сопровождает красота;

4) романтической любви сопутствует трагедия (смерть, болезнь, самоубийство и т.д.);

5) в отношения романтической влюбленной пары нередко вторгаются различные социальные предрассудки;

6) романтическая любовь способна преодолеть любые преграды, ей не страшна даже смерть, ибо истинный брак заключается на небесах;

7) архетипическая образность романтической любви – одна из наиболее устойчивых в литературе XIX и XX веков.

Отношение к романтической любви меняется уже в период позднего романтизма, ирония над романтической любовью достигает своего пика в эпоху декаданса и авангарда. Но, несмотря на иронию и попытки развенчать миф о романтической любви, он живет в литературе и в наши дни, например в творчестве Г. Мюссо («Бумажная девушка», 2004), Э. Гилберт («Происхождение всех вещей», 2013), В. Диффенбах («Язык цветов», 2011), Дж. Евгенидис («Свадебный сюжет», 2011). В литературе французского романтизма возникает разветвленная архетипика образа человека и его отношений с обществом. Рождается архетип о ребенке как об автономном субъекте. Это мир человека, который только готовится стать взрослым, – он раним, уязвим, ему сложнее выполнять свои обязанности, он все видит иначе, чем взрослый человек. Появляются женские архетипы: жестокосердной красавицы, творческой натуры, которая пытается

самореализоваться, но на ее пути возникают преграды. Наиболее многочисленными стали мужские архетипические образы: благородный рыцарь, добрый священник, злой волшебник, безумный ученый.

## ГЛАВА 3. АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ЛИТЕРАТУРЕ ФРАНЦУЗСКОГО РОМАНТИЗМА

### 3.1. Романтический персонаж в пространственном мире художественного текста

Писатели периода романтизма придавали огромное значение природным явлениям. Природа стала чувственным, активным фоном происходящих действий, часто важнейшим предметом и объектом взаимодействия романтического героя с окружающим миром, а порой является даже метафизическим и концептуальным центром мифопоэтики произведения. «Именно из мифологической концептуализации мира идет у романтиков антропоморфизация природы, персонификация, анимизм и метафорическая идентификация природных объектов» [Нужная 2020а: 242].

«Французские романтики, например, Ф.Р. де Шатобриан, Ж. де Сталь, Сенанкур и Ж. де Нерваль, безусловно, стали первооткрывателями новых типов пейзажного пространства и его воплощения в художественном тексте. После своего путешествия в Новый свет Ф.Р. де Шатобриан в повести «Атала» мастерски изобразил неведомую ранее европейскому читателю, экзотическую природу Америки. Ж. де Сталь в романе «Коринна, или Италия» закладывает основу изображения архитектурного пейзажа и эстетики античных руин и развалин. Э. де Сенакур в романе «Оберман» обращает внимание читателей на красоту природы альпийских предгорий и долин. А Ж. де Нерваль в «Путешествии на Восток» знакомит всех со спецификой городского восточного пейзажа, ранее мало известной в европейской литературе XIX века. Эти писатели, несомненно, разработали определенный набор основных форм и типов пейзажных зарисовок, ставших литературными архетипами и новыми мифопоэтическими комплексами, используемыми последующими поколениями художников слова» [Там же].

Пейзаж как одна из составляющих художественного образа имеет

длительную историю развития. Со временем изменялось его содержание и функции в связи с литературными течениями и индивидуальными стилями писателей. Вплоть до XVIII века не существовало понятия пейзажа как объективно-реального изображения действительности. Открытие пейзажа происходит с пониманием новой роли человека, неразрывно связанного с природой. По замечанию Н. А. Баевой, «до той поры, пока пейзажу в книге отводилась только малая декоративная роль – информировать читателей, когда и где происходят события, на каком свете мы, так сказать, находимся – заботы об описании живой природы не слишком-то обременяли автора» [Баева 2006: 595].

Как указывает М.В. Разумовская, с прозы Ж.-Ж. Руссо открывается страница описания пейзажей во французских романах. «Отметим, – пишет исследователь, – что французская проза XVIII века до «Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо, как правило, не знает пейзажа» [Разумовская 1997: 73]. Э. Бара отмечает, что и в поэзии практически не было пейзажа: «До Руссо, – пишет ученый, – все, что можно цитировать, даже у поэтов, влюбленных в природу, — лишь прекрасные случайности» [Barat 1904: 49]. До Руссо примеры реального (или близкого к реальному) пейзажа во французской литературе встречаются в поэзии эпохи Возрождения и в некоторых образцах средневековой литературы. Живой пейзаж – не заготовка-клише, а наблюдение, – прослеживается на страницах романов Альберика из Бриансона и Александра Парижского «Роман об Александре» (1160–1165), Кретьена де Труа «Эрек и Энида» («Érec et Énide», 1170), «Клижес» («Cligès ou la Fausse morte», 1176), где описывается лес чудес, также зачарованный лес дев-цветов, навеянный реальными лесными пейзажами. В аллегорических поэмах «Роман о Розе, или Гильом из Доля» (1228) Жана Ренара, «Роман о Розе» (1225–1275) Гильома де Лорриса и Жана де Мёна отображается вполне реальная природа замкового сада, чья культура распространялась еще с XII в. Пейзажи и конкретные фитонимы в поэзии Кристины Пизанской, Пьера Ронсара, Жоашена дю Белле, Реми Бело

являются отражением реальной природы, увиденной из кареты во время путешествия, из окна деревенского дома, в поле, у реки, в лесу. В период классицизма подобное описание живой флоры и фауны подвергалось критике как многословное излишество.

Во французском же романе XVIII в., после двух столетий французской литературы барокко и классицизма, где природа изображалась схематически, действительно, именно Руссо впервые изображает природу, запечатлевая непосредственно наблюдение, и соединяет это описание с целой гаммой чувств и личных воспоминаний. В «Юлии, или Новой Элоизе» («*Julie ou la Nouvelle Héloïse*», 1761) Руссо открывает для читателя новую эстетику природы, которая не только является образцом красоты, но основной атмосферой, необъятным сознанием и душой, в которую погружен человек. Французские писатели-романтики в своей концепции пейзажа нередко будут опираться именно на наследие Ж.-Ж. Руссо.

На особую символическую и мифологизирующую роль природы и пейзажа первыми обратили внимание немецкие романтики, выделив национальную составляющую природного ландшафта – красота немецкой природы, природы родного дома, национальных традиций. Все это появляется на фоне событий Наполеоновских войн и попытки защитить свои земли от французской армии.

Особый мир природы и связанных с ней чувств описывают и английские романтики (Вордсворт, Кольридж, Байрон, Китс). У Вордсворта внимание направлено на связанность природы родного края с событиями личной жизни, личных переживаний («желтые нарциссы», прогулки в горах, озеро, природа английской деревни). Байрон создает целую галерею пейзажей тех стран, куда попадают герои его поэм (Восток, Греция, Италия, Россия и т.д.).

Французские романтики и их последователи конструируют целую вселенную романтической природы. Они обращают внимание и на национальные черты природы (В. Гюго, А. де Ламартин, О. де Бальзак), В.

Гюго создает даже нечто напоминающее мир природы новой постреволюционной Франции (со своей символикой и новой мифологией, с идеей эгалитаризма «простых растений» и «растений-аристократов») [Горбовская 2017: 83 – 101]. Р. де Шатобриан, Ж. де Сталь, Ж. Санд, Т. Готье, Ж. де Нерваль придают огромное значение природе далеких стран. Рождается такое понятие, как «экзотизм». Оно развивает «экзотизм» Ш. Бернардена де Сен-Пьера, но также влияет на более позднюю экзотическую традицию в произведениях Ш. Бодлера, Г. Флобера, А. Рембо, О. Мирбо. Кроме того, эти же авторы создают устойчивые во Франции мифологизированные описания природы разных стран: Италии, Испании, США, Англии, Германии и т.д. Мнения о разных странах, которые выработались у читателя произведений данных авторов и в наши дни формируют представления о разных уголках мира. Закрепленную архетипическую образность, которая разрабатывается и формируется в ту эпоху, очень сложно преодолевать. Несмотря на возможность путешествовать, смотреть видеоролики в интернете, многие люди и в наши дни воспринимают далекие страны согласно тем описаниям, которые предлагают Р. Шатобриан, Ж. де Сталь или Ж. Санд.

Не менее архетипизированным является мир времени в европейском романтизме. Именно в этот период происходит осознание и оценка прошедших исторических эпох. Появляются устойчивые архетипы, универсализующие разные периоды развития человечества: доисторический век, эпоху средневековья. К новым архетипам можно отнести такие явления, как

- этиологические представления об эпохах (XIX в. был периодом зарождения археологии и палеонтологии);
- время или эпоха, запечатленные в старинных зданиях, развалинах, парках, садах и т.д., – данный раздел теснейшим образом связан с изображением пейзажа и его архитектурного наполнения, с эстетикой руин;
- возраст человека (появляются основные архетипы о прекрасной

юности, коварной зрелости, обреченной старости, миф о детстве, о стареющей после тридцати лет женщине и о неувядающем после тридцати лет мужчине и т.д.), зарождается традиция противопоставлений юности и зрелости (или старости).

Отметим, что основные выделенные нами архетипические образы – пространственный и темпоральный – имеют самостоятельные (отдельные) онтологические измерения в литературе романтизма, но также обладают точками соприкосновения. Например, как мы покажем ниже, архитектурный пейзаж, пейзаж, соединенный с руинами, пронизан идеей хронотопа. Пересекаются вопросы национальных особенностей природы и длительной истории тех стран, чьи пейзажи описывают авторы.

В современном литературоведении достаточно много работ об архетипике пространства и спациопэтике [Кондратьева 2007, Рябова 2002, Сидоров, Радь 2015; Завьялова 2010; Е.И. Тулякова 2012, Иванов 2012, Владимирова 2020, Каплиева 2020, Завгородняя 2017], поэтике городского пейзажа [Уиллис 2008, Sabantous 2015], в литературе современного триллера [Куликова 2021], о роли пейзажа в искусстве [Толова 1993, Кларк 2004], о пространственной терминологии в литературоведении [Пыхтина 2013], о пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях [Флоренский 1993]. О специфике национального пейзажа писали: Дж. Асерби [Acerbi 1804], И.Н. Артемьева [Артемьева 1984], J. Richers [Richers 1950], Sala Charles [Charles 1994]. Многие авторы обращались к исследованию природных и животных образов в литературе: Жд. Отран [Autran 2016], J.-P. Leduc-Adine [Leduc-Adine 2006], J. Néraud [Néraud 1847], M. Pastoureau [Pastoureau 2004]. Однако французская литература XIX века не становилась объектом отдельных исследований в названном ключе, поэтому задачей данной главы является осуществление анализа особенностей изображения пейзажа в литературе романтизма, а также в живописи того же периода.

### 3.1.1. Архетип архитектурного пейзажа в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия»

Природа всегда была одним из главных источников чувств и впечатлений для художников и писателей, которые воспроизводили их в пейзажных зарисовках, как в живописи, так и в словесном творчестве. В художественном тексте «пейзаж часто становится служебным компонентом. Он используется для передачи внутреннего состояния героя и специфики его восприятия мира» [Поэтика: словарь, актуальных терминов и понятий 2008: 161]. Однако пейзаж – это изображение не только живой, но и созданной человеком окружающей среды. Архитектурный пейзаж показывает ценность зданий как произведений зодчества, их взаимосвязь между собой и со всей средой обитания человека: «иногда пейзаж служит характеристике не отдельного персонажа, а целой группы (например, некоторого социума). Эту функцию выполняет, как правило, городской пейзаж» [Там же: 161]. «Пейзаж играет немаловажную роль в художественном произведении, чаще всего он полифункционален» [Нужная 2018б: 81].

«Тема города и исторических руин в творчестве французских романтиков уже изучалась литературоведами: В.А. Мильчиной [Мильчина 2003], Т.Л. Владимировой [Владимирова 2007]; Ю.Ю. Чернухиной [Чернухина 2009], Н.Т. Пахсарьян [Пахсарьян 2017], Г. Х. Казаковой [Казакова 2015]. Так, например, Т.Л. Владимирова в статье «Римский интерпретационный код в творчестве Жермены де Сталь» [Владимирова 2007], используя терминологию Р. Барта, выявляет индивидуальный интерпретационный код в произведениях Ж. де Сталь, отражающий особенности авторского восприятия национальной самобытности Италии. Н.Т. Пахсарьян в статье «Тема руин во французской литературе XVIII века» [Пахсарьян 2017], опираясь на широкий круг источников, проводит основательный анализ малоисследованных текстов литературы позднего Просвещения, выделяя мотив руин и развалин в поэзии XVIII века. Однако

анализ функций архитектурного пейзажа, чрезвычайно значимый для понимания дальнейшего развития романтических идей в творчестве Ж. де Сталь и других романтиков, не становился до сих пор предметом специального анализа» [Нужная 2018б: 82].

Для выявления специфики изображения пейзажа в литературе французского романтизма необходимо определить функциональность пейзажного пространства. За основу мы возьмем классификацию П.А. Мапуловой:

1. Обозначение «места и времени действия», «обстановки действия», функция фона, хронотопическая функция.
2. Функция развития действия или сюжетной мотивировки.
3. Функция создания особого «лиро-эпического обрамления», фона, окрашенного определенным образом – или тревогой, или ощущением счастья. Эту функцию иногда называют функцией предварения действия.
4. Функция акцентуации кульминации характерна для пейзажа, предшествующего кульминационному моменту произведения.
5. Психологическая функция.
6. Пейзаж как «форма присутствия автора».
7. Функция выражения философских, социальных, эстетических, этических идей или идейно-художественная функция.
8. Функция создания национального колорита.
9. Эстетическая функция.
10. Нефункциональные описания природы, т.е. «самостоятельные» – важные сами по себе, представляющие природу в многообразии ее жизни, как самостоятельный персонаж произведения [Мапулова 2016: 11].

«В романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» (1807) отдельная роль отводится архитектурному пейзажу. Описание руин или развалин древних зданий становится самостоятельным композиционным элементом эмоционально-выразительного характера. Как известно, романтики формулируют принципы историзма и «местного колорита», и их обращение к

руинам и развалинам древности с точки зрения воссоздания атмосферы прошлого хранит в себе важное культурологическое содержание» [Нужная 2018б: 82].

«Например, в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» главная героиня, чтобы задержать своего возлюбленного рядом с собой, сначала знакомит его с памятниками искусств и старины Рима, а потом едет с ним в Венецию и Неаполь. Красочные описания дворцов, храмов и картинных галерей сопровождаются глубоким толкованием культуры Италии. Роман Ж. де Сталь способствовал формированию культа Италии не только среди французских романтиков, но и последующих поколений писателей. Почитатели ее творчества составляли подробные карты с описаниями маршрутов главных героев романа, а некоторые даже объездили все места их путешествий» [Там же: 83].

В отличие от Шатобриана («Рене»), у Ж. де Сталь в романе «Коринна, или Италия» мотив руин и развалин становится значимым элементом в рамках не только культурологического, но и характерологического, и даже сюжетно-композиционного уровня произведения.

«Основное место действия романа – Италия. И Италия, что можно сказать с полной определенностью, становится «героем» произведения: недаром роман носит двойное название «Коринна, или Италия». Тема любви в романе развивается параллельно теме Италии, между ними существует внутренняя взаимосвязь. По мнению Ж. де Сталь, понять характер Италии можно не сразу и сделать это не так просто: «...ему [Освальду. – Т. Н.] еще не открылась душа этой страны и ее народа – тайна, которую можно скорее постигнуть с помощью воображения, чем здравого смысла» [Сталь 2014: 12], поэтому в «проводимые» герою автор дает самую прекрасную женщину Италии – поэтессу Коринну» [Там же: 84].

«Образ Италии со всеми ее руинами и древними памятниками, созданный Ж. де Сталь, выполняет в этом случае характерологическую функцию: писательница наделяет главную героиню наиболее яркими и

значимыми качествами национального характера итальянцев. В итоге Ж. де Сталь создает романтический архетип Италии, который сохранится на протяжении последующих веков» [Там же].

Для многих романтиков, и не только для них, Италия стала излюбленным фоном новелл, драм и романов, а Коринна воспринималась как живое воплощение Италии. Герои романа подтверждают этот факт словами: «Она олицетворение нашей прекрасной Италии; она то, чем бы мы были, когда бы не знали невежества, зависти, раздора и лени, на которые обрекла нас судьба... Мы любуемся ею как чудесным созданием нашего неба, наших искусств; она отпрыск нашего прошлого, провозвестница нашего будущего» [Сталь 2014: 17].

«Отношение персонажей к античным памятникам культуры в романе Ж. де Сталь отличается от восприятия их героями Шатобриана. Рене (в одноименном романе) на фоне руин предаётся печальным размышлениям, описывает объекты древности в духе разочарования и неверия, что вполне соответствует его личным переживаниям на тот момент» [Нужная 2018б: 83].

Для героев романа «Коринна» вполне естественно, но не трагично, что сохранившиеся в Италии развалины дворцов и гробниц заставляют вспомнить о жителях этих мест, давно покинувших мир. Коринна проводит с Освальдом экскурсию по следам античной истории, и выводы, сделанные из этого путешествия, призывают стойко встречать свою настоящую судьбу: «...Когда созерцаешь эту вечную смену судеб человечества, учишься спокойно принимать события своего времени: перед лицом стольких столетий, истребивших плоды трудов предшествующих поколений, становится стыдно предаваться мелочным тревогам повседневной жизни» [Сталь 2014: 19].

Древние памятники архитектуры Италии служат поводом для размышления и о современном для героини положении страны. Коринна так объясняет удивившую Освальда лень и бездеятельность итальянцев: «...молчание живых – знак уважения мертвым [...] наше тусклое

существование придает еще больше блеска славе наших предков...» [Сталь 2014: 21].

У Ж. де Сталь мотив руин соединяет прошлое и настоящее, частично сближает земную жизнь с горечью смерти, потерей близких людей: «Здесь воображение наше примиряется с вечным сном... Под нашим прекрасным небом, подле множества погребальных урн, холод одинокой гробницы не так пугает робкие души» [Сталь 2014: 21]. Такое «примирение» становится существенным отличием использования Ж. де Сталь мотива руин от Шатобриана, для которого руины психологически «обозначали» возврат к небытию, и уж ни в коей мере не имели «подбадривающего» пафоса. Этот феномен французская писательница возводит к антитезе северных и южных народов. Подобное отношение к смерти, считает она, проистекает из особых климатических условий страны: «Народы Юга рисуют себе конец жизни не в таких мрачных красках, как жители Севера. Солнце, подобно славе, согревает даже могилу» [Там же]. Отсюда же и различие в вероисповедании, т. е. религиозные традиции отчасти закладываются климатическими особенностями страны. В описаниях религиозных отличий Ж. де Сталь использует климатические аналогии. Ее героиня отмечает «мягкость и снисходительность католицизма в Италии», что соответствует теплему и умеренному климату страны, а «строгость и непреклонность английского протестантизма» проистекает из холодного и сурового климата Англии. Защитницей чувств и итальянского («южного») католицизма выступает Коринна, на стороне разума и английского («северного») протестантизма стоит ее возлюбленный Освальд Нельвиль.

Мотив руин в романе «Коринна» приобретает культурологическое и даже образовательное значение: предлагая Освальду экскурсию по Риму, героиня знакомит его с «древними руинами, которые учат нас истории посредством чувств и воображения» [Сталь 2014: 32]. То, что Шатобриан в романе «Рене» называет посещением «отживших народов», Ж. де Сталь считает познавательной «прогулкой вглубь веков» [Там же].

Оригинальное и глубокое суждение высказывает Ж. де Сталь, описывая Пантеон – знаменитый памятник римского зодчества. Она сравнивает его архитектуру с античной поэзией. Коринна обращает внимание Освальда на то, что Пантеон кажется гораздо больше и грандиознее, чем он есть на самом деле. Это происходит оттого, что он почти лишен мелкого орнамента и в нем больше простора для игры воздуха. Так и в поэзии древних: «...они писали лишь крупными мазками, предоставляя слушателям восполнять воображением все опущенные детали» [Сталь 2014: 34].

«Подобно тому, как французский романтик Сенанкур в романе «Оберман» улавливал в природном пейзаже сходство с симфонией, Ж. де Сталь архитектурный пейзаж сравнивает с литературным шедевром» [Нужная 2018б: 84].

Для Ж. де Сталь памятники античной архитектуры насыщены светом. Она отмечает их праздничный облик, и хоть дождь часто заливает эти каменные плиты, но и солнечные лучи часто озаряют лица молящихся. Соборы и храмы, древние жители строили в соответствии с представлениями своей религии, как точно замечает Коринна: «Язычники обоготворяли жизнь, христиане обоготворили смерть» [Сталь 2014: 35]. «Древние» старались смягчить мысль о смерти, поэтому они с таким великолепием украшали свои гробницы, чтобы «контраст между мраком небытия и ярким блеском жизни становился менее ощутимым» [Там же].

«Мотив руин и развалин, несомненно, значим для французской писательницы. Три главы в романе «Коринна» посвящены культурным и историческим аспектам этой темы. Название пятой книги говорит само за себя – «Гробницы, церкви и дворцы». Вслед за древними жителями Рима Ж. де Сталь не считает, что вид погребальных памятников должен наводить уныние. Ее героиня объясняет Освальду: «Гробницы воздвигали на больших дорогах как раз для того, чтобы, напоминая юношеству о знаменитых согражданах, они вселяли в него дух соревнования и безмолвно приглашали следовать великим примерам» [Сталь 2014: 50]. Поэтому Коринна свободно

проводит экскурсию по всем гробницам, катакомбам, пирамидам и подземельям в окрестностях Рима, снабжая эту прогулку интереснейшими историческими комментариями» [Нужная 2018б: 84].

«В романе Ж. де Сталь мотив руин имеет и сюжетное наполнение. Меняющийся архитектурный пейзаж отображает душевное состояние героев, намекает на возможность сближения и развития более глубоких чувств. Героиня замечает, что «люди становятся дороже друг другу, когда они вместе дивятся памятникам, поражающим душу своим истинным величием» [Сталь 2014: 36]. Для Ж. де Сталь руины «не холодны» и «не безгласны», они «разговаривают» с человеком на своем «безмолвном» языке, языке культуры и чувств. Они также «настраивают» героев на развитие отношений, влияют на чувства и настроения» [Нужная 2018б: 84].

«Городскому пейзажу в романе «Коринна» придается знаковая функция – это соответствие между двумя элементами повествования: описание городов Италии – раскрытие чувств главных героев. В урбанистических описаниях Ж. де Сталь использует не детали-подробности, а детали-знаки, усиливающие степень психологического воздействия» [Там же].

«С такими деталями-знаками связан интересный прием, которым писательница широко пользуется в своем романе. Его можно назвать «сопутствующим признаком настроения». Различные города Италии, т. е. городской, архитектурный пейзаж служат автору красочным и эффектным фоном для демонстрации душевной трагедии героини. В Риме, например, где веками кипели великие страсти, зарождается любовь Коринны; в Неаполе, у подножия вулкана ее чувство достигает высшего напряжения; в Венеции – увядает, а в тихой Флоренции в душе Коринны остается только боль и грусть» [Там же: 85].

Во время длительных прогулок по Риму начинают зарождаться первые чувства между героями. Ж. де Сталь очень деликатно описывает этот момент: «...они начинали говорить о себе «мы». О, как нежно звучит это

«мы» в любящих устах! Какое робкое и в то же время пылкое признание заключено в нем!» [Сталь 2014: 40]. Именно в Риме отношения героев были стабильными и крепкими, как сам город с тысячелетней историей: «Коринна упивалась блаженством, и оно казалось ей залогом прекрасного будущего. Когда проживешь несколько месяцев в таком душевном состоянии, уже начинаешь думать, что это и есть истинная жизнь и так будет вечно» [Там же: 173].

«В реализации мотива руин и памятников архитектуры в романе «Коринна» можно выделить одну существенную особенность, не встречающуюся ни у Шатобриана, ни у Сенанкура – смену временных регистров в повествовании: настоящее – прошлое, замедление – ускорение. Это происходит и в рассказе о героях, и в описании картин Италии. Ж. де Сталь раскрывает перед читателем не только современную ей Италию, но и ее античный прообраз. В роман включены, наряду с эпизодами истории этой страны, множество легенд и преданий римской эпохи» [Нужная 2018б: 85].

«Те же временные сдвиги, касающиеся прошлой жизни главных персонажей, мы наблюдаем и в повествовании об Италии. В начале развития отношений между Коринной и Освальдом архитектурный пейзаж развернут и объемный. Целая страница, например, посвящена только описанию площади у собора святого Петра: «время словно утратило свою власть на этой площади: здесь не иссякает бьющая каскадом вода, не рушатся неподвижные камни» [Сталь 2014: 37]. После раскрытия тайны главной героини время повествования ускоряется, и описание руин и развалин становится отрывочным, более кратким. В заключении же, перед смертью Коринны, время опять ненадолго приостанавливается, как бы давая Коринне возможность прощания с Италией и близкими друзьями. После смерти Коринны время повествования обрывается, лишь несколькими словами описывается дальнейшая судьба Освальда» [Нужная 2018б: 85].

«В романе французской писательницы главная героиня действует как

профессиональный гид-экскурсовод. Она не только знакомит Освальда с памятниками архитектуры и рассказывает историю страны, а методично и продуманно подбирает наилучшее время посещения того или иного собора, их последовательность, оценивает возможную степень их психологического воздействия. Коринна придерживается четкой «туристской» системы, отвергая медленные переходы и осторожные приемы, рассчитанные на то, чтобы подготовить максимальный эффект: «Мне представляется, что, для того чтобы научиться понимать искусство, надо начать знакомство с теми шедеврами, которые вызывают в нас самое сильное и глубокое восхищение. Однажды испытанное, это чувство как бы откроет вам новую сферу идей, и вы научитесь любить и ценить даже менее совершенные произведения искусства, вспоминая о первом полученном вами впечатлении» [Сталь 2014: 37]. Она «сражает» Освальда в первый же день, почти сразу сопровождая его к самому грандиозному римскому памятнику архитектуры – собору святого Петра. Ее «методика» оправдывает себя: Коринна замечает необычайное волнение и изумление своего друга» [Там же: 85].

«Как и в описании экзотического пейзажа Америки у Шатобриана с точными названиями растений и животных, с детализированным перечислением количества рукавов реки, длины и ширины водоемов, так и в историческом пейзаже Ж. де Сталь присутствует много архитектурных подробностей с уточнением количества колонн в соборе, высоты обелисков и памятников, размеров фонтанов и скульптур» [Там же].

Писательница определяет разное влияние изобразительного искусства и архитектуры на человеческое восприятие, выделяя архитектуру как важный феномен, способствующий развитию чувственности и воображения зрителя. Живопись, изображающая чаще человека или какие-либо явления, существующие в природе, возбуждает в сознании совершенно понятные и определенные представления. В то время как созерцание памятника архитектуры, имеющего завуалированный смысл, «располагает к смутной, безотчетной мечтательности, увлекающей мысли куда-то вдаль» [Сталь 2014:

37]».

Как считает Ж. де Сталь, по степени эмоционального воздействия зрительное восприятие исторического пейзажа превосходит даже чтение. Чтение исторических книг не так воспламеняет воображение, как «созерцание разбросанных камней и древних развалин» [Сталь 2014: 42]. Процесс познания через книги носит рассудочный характер, тогда как зрительное восприятие воспламеняет воображение: «...когда человек своими глазами видит римские руины, он проникается такой верой в существование древних римлян, словно сам жил в их времена» [Там же].

Такое значимое отношение к панорамному, историческому пейзажу, к мотиву руин и развалин встречается во французской литературе впервые.

У Шатобриана экзотический пейзаж наполнен звуками природы: криками птиц, животных, шумом водопада и деревьев в лесу, у Ж. де Сталь архитектурный пейзаж озвучен не менее специфически. Под сводами собора святого Петра малейший шорох отдается так далеко, что разговаривать просто неуместно: «...нет слов в человеческой речи, достойных повториться эхом в этой вечной обители» [Сталь 2014: 38]. Здесь привычно услышать тихую молитву, «скорбный вздох, вырвавшийся из горестной груди» или «зыбкие шаги дряхлого старца» [Там же]. А журчание воды в фонтане «вызывает столь же неясные, но глубокие ощущения, как и строгие пропорции здания» [Там же].

Шум фонтана Треви в центре Рима Ж. де Сталь сравнивает с душой этой маленькой площади, а когда «случается этому фонтану умолкнуть на несколько дней, то можно подумать, что весь Рим пришел в оцепенение» [Там же: 48]. И если в других городах «слух нуждается в привычном стуке колес, то в Риме нельзя жить без рокота этого грандиозного фонтана, неустанно сопровождающего мечтательное существование, которое там ведешь» [Там же].

Ж. де Сталь, вслед за Шеллингом и Шлегелем (с которыми она встречалась в салоне своей матери), сравнивает архитектуру с непрерывной

застывшей музыкой, оказывающей на зрителя благотворное действие, едва он к ней приближается. В комментариях к российскому изданию романа М. Н. Черневич отмечает интересный факт: такое сравнение архитектуры с застывшей музыкой вызвало отклик и у Гете, который предлагал по-другому передать эту прекрасную мысль, назвав архитектуру «обледеневшей мелодией» [Сталь 2014: 255].

Но не только с музыкой сравнивает Ж. де Сталь архитектуру античного храма. Писательница говорит об особой природе древнего собора: «Здесь свои времена года, своя вечная весна, которую наружная атмосфера никогда не может изменить к худшему» [Сталь 2014: 39]. Устами главного героя Ж. де Сталь называет образ храма образом бесконечности, отмечая бесчисленные мысли, которые он вызывает, и многогранные чувства, которые он рождает.

Как уже отмечалось нами выше, отношение Ж. де Сталь к памятникам древней архитектуры гораздо более позитивно, чем у Шатобриана. Коринна красочно описывает смесь мрачных религиозных догматов с великолепием церковной службы, не забывая отмечать, что «скорбные идеи католицизма» прекрасно сочетаются с «южной жизнерадостностью». Такое соединение пышности и духовного величия совершенно несвойственно Шатобриану, у которого описание развалин и гробниц наводит только на мысль о бренности существования, в то время как у Ж. де Сталь «гробницы, украшенные чудесами искусства, отнимают у смерти ее устрашающий облик» [Сталь 2014: 39].

«Мотив руин выступает у Ж. де Сталь и как один из способов выражения национальной гордости и патриотизма. Интересно, что, будучи француженкой, писательница наделяет свою героиню итальянскими «корнями»» [Нужная 2018б: 84]. Восхищаясь памятниками архитектуры, Коринна с живостью и воодушевлением, не свойственным коренным итальянцам, отзывается не только о древних народах, но и о современных жителях Италии: «Вечная слава, слава храбрым и свободным народам, к

которым устремляются взоры потомства!» [Сталь 2014: 42]. Освальд не всегда разделял восхищение Коринны относительно тех памятников, которые возвышали правителей и императоров, унижая или поработав простой народ (Триумфальные арки, Колизей, цирки). Красноречие Коринны не могло переубедить Освальда, который, в силу своего воспитания и английского менталитета, искал во всем моральное обоснование: «Он ничего здесь не видел, кроме прихоти повелителей, проливавших кровь своих рабов, и испытывал неприязнь к искусству, которое расточало богатые дары как добру, так и злу, не помышляя о своем назначении» [Сталь 2014: 44].

«Во многом мнения героев, касающиеся восприятия памятников архитектуры, различались, но в одном они были абсолютно единогласны: страсть к изучению истории – это не пустая причуда. Можно позавидовать людям, посвятившим себя «поискам новых соотношений между историей и древними руинами»» [Нужная 2018б: 84].

Слова Ж. де Сталь звучат необычайно актуально и сейчас: «Мы живем в такой век, когда почти всеми поступками людей руководит личный интерес. Но разве может когда-нибудь личный интерес породить сочувствие, вдохновение, энтузиазм?» [Сталь 2014: 47].

Как отмечает в своей статье Н.Т. Пахсарьян, образ руин в литературе XVIII века часто «сплетался с темой приятного времяпрепровождения» и с мотивами «несуетного существования» [Пахсарьян 2017]. Герои романа Ж. де Сталь тоже считают, что среди римских развалин и катакомб больше, чем где-либо, можно насладиться душевным покоем: «Здесь словно разделяешь вместе с ушедшими радость, которую дарят и этот воздух, и это солнце, и эта зелень» [Сталь 2014: 47]. Однако, в отличие от писателей XVIII века, Ж. де Сталь значительно усложняет использование мотива руин, наделяя его сюжетообразующими функциями. Из аллегорического символа гробницы становятся эмоционально-связующим звеном, способным повлиять на дальнейшее развитие взаимоотношений героев.

«Часто специфика национального воспитания и менталитета не

позволяет героям понять друг друга при созерцании памятников архитектуры, что приводит к психологическим и нравственным противоречиям, способным разрушить зарождающиеся чувства. Будучи воспитанным на жестких принципах английской морали и справедливости, Освальд не разделял восхищения Коринны, любовавшейся развалинами римского Колизея – этим «смешением пышности и обветшалости, внушающим одновременно чувство сожаления и почтения». Лорд Нельвиль испытывал неприязнь к искусству, которое «расточало богатые дары как добру, так и злу, не помышляя о своем назначении» [Сталь 2014: 44]. Он видел здесь только прихоть повелителей, проливавших кровь своих рабов. Коринна пыталась переубедить Освальда, смягчить его оценку этого памятника итальянского искусства. Красноречие героини вызывало восхищение Освальда, но не могло изменить его мнение: «...он во всем искал морального основания, без которого никакая магическая сила искусства не имела над ним власти» [Сталь 2014: 44]. Именно в этот момент Коринна поняла, что такой человек, способный принести в жертву и себя, и других во имя моральных правил и обязанностей, не сможет пойти против традиции и воли своих предков, женившись на ней. Так обсуждение специфики архитектурного пейзажа раскрывает нравственные позиции героев и даже предопределяет развязку сюжета» [Нужная 2018б: 85].

«Олицетворения руин, статуй и дворцов выразительно подчеркивают эмоциональное состояние героев. Мрачное настроение Освальда, прогуливавшегося ночью по мосту, «поддерживают» статуи: «...les rayons de la lune qui éclairaient les statues placées sur le pont, et faisaient de ces statues comme des ombres blanches regardant fixement couler et les flots et le temps qui ne les concernent plus») [Staël 1985: 69], которые кажутся «бледными призраками, созерцающими течение волн и течение времени, не коснувшееся их» (пер. М. Черневич). Скульптурные объекты выступают здесь в образе действующих лиц, наделенных человеческими качествами» [Нужная 2018б: 86].

Во время последней прогулки по мосту Святого Ангела напротив мавзолея Адриана, Коринне казалось, будто в воздухе «витают гигантская тень Адриана, и он дивится, не находя на земле никаких следов бывшего могущества, кроме своей одинокой гробницы» [Сталь 2014: 173]. Она обращается с прощальными словами к Колизею, Пантеону и замку Святого Ангела, как к верным друзьям, которые поддерживали ее и радовали ее воображение. Городской архитектуре и пейзажу Ж. де Сталь приписывает свойства человеческой натуры: «Cette ville possède un charme pour ainsi dire individual. On l'aime comme un être animé; ses edifices, ses ruines sont des amis auxquels on dit adieu») [Staël 1985: 410] – «Рим, если можно так выразиться, обладает особым, лишь ему свойственным обаянием. Его любят, как живое существо; его здания, его руины – это друзья, с которыми тяжело расставаться» (пер. М. Черневич).

Развалины римского Колизея писательница сравнивает с различными человеческими качествами: «L'un des côtés de l'édifice est beaucoup plus degrade que l'autre, ainsi deux contemporains luttent inégalement contre le temps: il abat le plus faible, l'autre résiste encore et tombe bientôt après» [Staël 1985: 409] («Одна сторона здания разрушилась значительно больше другой; так двое современников с различным успехом ведут борьбу со временем: более слабого оно повергает в прах, меж тем как другой еще сопротивляется, но тоже обречен вскоре упасть») (пер. М. Черневич)).

«Мотив руин связывается у Ж. де Сталь не только с достижениями прошлых веков, но и с представлением о будущем народов. Руины символизируют вечность, они воспринимаются как образ, скорее, созидательный, чем разрушительный. Вслед за французским художником Юбер (Гюбер) Робером (Hubert Robert, 1733–1808), с картинами которого писательница могла быть знакома в силу их необычайной популярности (он изображал современные здания в образах руин), Ж. де Сталь рисует в воображении Коринны картину возможного будущего, когда собор Святого Петра превратится в развалины» [Нужная 2018б: 86]. Ее героиня

представляет стройные колонны собора, которые будут лежать на земле, обрушившуюся аркаду и обвалившийся свод, но и тогда «египетский обелиск будет господствовать над этими развалинами: египтяне трудились для земной вечности», а сам собор навсегда останется «предметом удивления грядущих поколений» [Сталь 2014: 174].

«Таким образом, в начале XIX века именно французская писательница Ж. де Сталь в своем романе «Коринна» предлагает по-новому взглянуть на руины и памятники древней архитектуры. Она закладывает основу архетипической образности руин, подталкивая к их изучению и просто лицезрению широкий круг своих почитателей. Ж. де Сталь создает архетип пейзажного пространства руин, ценя в них именно разрушенность, фрагментарность и связь с неумолимо текущим временем. Образ руин развивается ею до полноценного и значимого эмоционально-выразительного элемента в композиции прозаического текста, наделенного разнообразными функциями: от характерологической до культурологической» [Нужная 2018: 86].

### **3.1.2. Архетип итальянского пейзажа в романе Стендаля «Пармская обитель»**

«Во французской литературе, вслед за Ж. де Сталь, создательницей мифологизированного образа Италии, Стендаль считается одним из лучших знатоков этой страны. Ж. де Сталь путешествовала по Италии и, вернувшись в 1807 году, написала свой знаменитый роман «Коринна, или Италия», вложив в него все свои мысли и чувства, касающиеся этой страны. В 1814 году Стендаль покинул Францию и обосновался в Милане. В Италии прошла треть его сознательной жизни. Побывав в других странах Европы, он мог сравнивать Италию с ними и лучше понимать ее национальные особенности» [Нужная 2021а: 2995].

Итальянской тематике в творчестве Стендаля посвящено немало работ отечественных и зарубежных исследователей. Известный русский

стендалевед Б.Г. Реизов дает подробный анализ художественного творчества, эстетики и философии французского писателя [Реизов 1970; 1978]. Литературовед и переводчик А.В. Карельский широко анализирует французский реализм XIX века в его последовательной взаимосвязи с романтизмом [Карельский 1989]. Ш. Дедьян и А.Д. Михайлов исследуют «Итальянские хроники» Стендаля [Dedeyan 1956; Михайлов 2011]. Эти труды послужили теоретической базой для данного раздела. Особый интерес для рассматриваемой темы представляют работы французских исследователей П. Журда и Ж. Дюра, посвященные анализу пейзажного пространства в романе Стендаля «Пармская обитель» [Jourda 1941; Durand 1990], а также статья Д.В. Харламовой [Харламова], в которой автор выявляет парадоксы литературной географии в упомянутом романе.

«Несмотря на наличие исследований, посвященных творчеству Стендаля, архетипическая образность в романе Стендаля «Пармская обитель» (1839) не становилась предметом специального анализа, между тем как «именно природное пространство в художественном тексте, по справедливому замечанию А.И. Белецкого, создает определенную атмосферу, психологический «тон» романа» [Белецкий 1964: 11], а также помогает выявить национальный колорит, что представляется особенно актуальным для формирования имагологической картины нации в наше время. Представляется весьма важным проследить развитие итальянской темы в области изображения пейзажного пространства в романе Стендаля «Пармская обитель», определить функции пейзажа, выявить психолого-этнографический аспект специфики изображения национального характера в искусствоведческих ремарках, касающихся памятников архитектуры и в исторических деталях культуры древнего Рима» [Нужная 2021а: 2995].

«В романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» пейзаж описан и в диком, естественном воплощении, и в облагороженном городском виде. Рассуждения о природе Италии в романе Стендаля «Пармская обитель» напоминают описания природы у Ж. де Сталь в «Коринне». Встречаются у

автора и типичные приемы олицетворения всех центральных природных объектов: воды, солнца, гор, ветра, например: «...из двух горных ущелий, расположенных на противоположных берегах, понесутся вдруг порывы ветра и схватятся друг с другом на воде» [Стендаль 1982: 17]. Но, в соответствии с эстетикой реализма, Стендаль в меньшей степени мифологизирует эти древние составляющие природного пространства» [Нужная 2021а: 2995].

Герои Стендаля радуются красотам дикой, невозделанной природы, однако, если попадается вспаханное поле «шириною в пятьдесят шагов, то отрадно видеть, что все там растет вольно и пышно» [Стендаль 1982: 17]. Человек в романе Стендаля активно осваивает и облагораживает естественный ландшафт: расширяет прибрежную песчаную зону, выстраивает аллеи и дорожки для прогулок: «7 марта 1815 года дамы, вернувшиеся за день до того из чудесной поездки в Милан, прогуливались по красивой платановой аллее, недавно удлиненной до самого крайнего выступа берега» [Там же].

«Несмотря на то, что Стендаль достаточно скуп в пейзажных зарисовках, природа в романе «Пармская обитель» несет важную характерологическую, а местами и сюжетообразующую функцию. Действительно, сравнивая пейзаж Стендаля с живописными полотнами того времени (например, с картинами Теодора Жерико (1791–1824) – первого художника, соединившего в своем творчестве черты классицизма, романтизма и реализма, оказавшего огромное влияние на искусство реализма середины XIX века) можно заметить, что рисунок превалирует над колоритом. Одним штрихом Стендаль рисует многолетнее дерево, одной линией очерчивает горную панораму. Однако описание психологического воздействия пейзажного пространства на изменение настроения героев романа вполне дополняет отсутствие красочного колорита. Живописью наполняется внутренний мир произведения, а не его обрамление» [Нужная 2021а: 2996].

«У Ж. де Сталь природные описания подчеркивают и усиливают

впечатления читателя от переживаний персонажей, углубляют восприятие внутреннего мира героев. Она закладывает основу приема «сопутствующего признака настроения» (термин наш. – *T.B.*), который будет активно заимствован в литературе XIX века и кинематографе XX века. Стендаль в своем романе не менее активно прибегает к этому приему. Его пейзаж действует на героев умиротворяюще, а порой даже исцеляюще: «То, что говорили эти чудесные берега, равных которым нет во всем мире, вернуло душе графини юность шестнадцатилетней девушки» [Стендаль 1982: 17]. Фабрицио приезжает навестить мать и «горный воздух, величавая и спокойная красота этого дивного озера, напоминавшего ему Комо, на берегах которого прошло его детство, – все способствовало тому, что досада Фабрицио, граничавшая с гневом, сменилась тихой грустью» [Стендаль 1982: 89]. Здесь пейзаж выступает в роли психологического стабилизатора чувств главного героя. У Сталь такого еще не было. Ее природные описания «сопутствуют» чувствам героев, но не меняют их на прямопротивоположные [Нужная 2021а: 2996].

«Заложенный у романтиков архетипический образ природы, психологически сопровождающей и подчеркивающей настроение героя, приобретает у Стендаля побуждающую функцию, и становится уже «сопутствующим признаком действия». Так, Фабрицио, чтобы решиться на побег и присоединение к войскам Наполеона, идет «советоваться» к каштану, дереву, посаженному на его рождение. Он загадывает, что, если на каштане уже появились первые листья в столь раннюю весну, – это станет хорошим знаком для предстоящего дела. Каштан становится в романе оригинальным природным элементом, наделенным символической функцией, способным «советовать», побуждать к действию и даже приносить удачу» [Нужная 2021а: 2996]. Еще раз упоминается этот каштан, когда Фабрицио благополучно удается уйти от преследователей: «...расположение духа у него было веселое... его дерево росло превосходно, а душу ему освежило глубокое умиление от встречи с аббатом Бланесом» [Стендаль 1982: 99].

Прямая зависимость настроения героя от погодных условий впервые описывается у Стендаля. Хотя на физическом уровне влиянием погоды на состояние человека интересовались еще с античных времен, психологическое воздействие погоды на человека стали изображать в художественной литературе лишь в XIX веке. В романе «Пармская обитель» граф Моска, получив письмо, возбуждавшее в нем ревность к Фабрицио, размышлял о том, как поступить дальше: «К несчастью для графа, вечер был жаркий, душный, надвигалась гроза – словом, стояла такая погода, которая в этих странах толкает людей на крайности...» [Стендаль 1982: 83].

«В романе «Коринна» Ж. де Сталь вводит прием мистификации природных явлений. Главным мистическим образом у нее становится Луна. Луна, как самый таинственный для человека объект неживой природы всегда привлекала внимание писателей. Вслед за Ж. де Сталь Стендаль мистифицирует природные явления» [Нужная 2021а: 2996]. Природа помогает Фабрицио в наиболее важных жизненных моментах: утром, в день его побега, из крепости «поднялся густой белый туман, как это нередко бывает на берегах По, затянул сначала город, потом заволок каменную площадку и бастионы, посреди которых высится главная башня крепости» [Стендаль 1982: 208]. Чуть далее сам герой своими словами как будто подтверждает эту мистическую благосклонность природы: туман, поднимаясь все выше к тому времени окутывал башню Фарнезе до половины ее высоты, однако вверху пелена тумана не было столь густой, и Фабрицио четко видел часовых, которые шагали взад и вперед: «Он рассказывал впоследствии, что как будто сверхъестественная сила толкнула его вперед, и он смело встал у парапета меж двух часовых, находившихся довольно близко друг от друга» [Там же]. Во время опасного спуска по стене башни его «поддерживали кустики, пробивающиеся между камнями» [Там же].

Стендаль использует природные детали-символы, которые впервые вводятся в художественное творчество еще романтиками (Ж. де Сталь, Шатобриан, Сенанкур). Например, появление орла, летящего в сторону

Швейцарии, становится для молодого героя романа «Пармская обитель» знаком-символом, побудившим его к побегу из родового замка. Так природные элементы в романе Стендаля приобретают сюжетообразующую функцию.

Архитектурный пейзаж служит значимым обрамлением художественного повествования, а часто становится и характеристикой национальной специфики. В случае с итальянским городским пейзажем – это еще и возможность для автора «заглянуть вглубь истории», придать тексту важное культурологическое содержание. В романе Ж. де Сталь архитектурный пейзаж несет и характерологическую и сюжетно-композиционную функцию.

«Руины и развалины древних римских зданий, наверно, не привлекали внимание Стендаля, так, как они притягивали романтиков начала XIX века. Упоминаний об архитектурных памятниках прошлого мало встречается в романе «Пармская обитель», хотя все, что касается истории и описания самой Пармской крепости, тщательно детализируется автором, для более точного читательского восприятия» [Нужная 2021а: 2997].

«Архитектурный пейзаж у Стендаля представлен в романе описанием Пармской крепости, в которую был заточен Фабрицио. Стендаль подробно описывает «дворец» коменданта, куда впервые привели героя, и вид природы, открывающийся из его окон. Этот маленький «дворец» торчал на огромной башне, «словно горб на спине верблюда» [Стендаль 1982: 168] и был построен по рисункам итальянского архитектора Вантивелли. Башня Фарнезе, куда был переведен Фабрицио, была построена гораздо позже, но принц, желавший убедить своих подданных, что она существовала с давних пор запретил все разговоры о постройке этой башни, хотя «из всех концов города Пармы и окрестных равнин было видно, как каменщики кладут глыбу за глыбой, воздвигая это пятиугольное сооружение» [Там же]. С педантичной дотошностью описывает Стендаль казематы, в которые заточили Фабрицио: высота, ширина и длина каждой камеры вымерены до фута, а материал:

дубовый, сосновый или ореховый брус, четко определены и обозначены. Пармская обитель, как архитектурный объект, безусловно, несет на себе сюжетообразующую функцию, поэтому и требует детального описания» [Нужная 2021а: 2996].

«В отличие от Ж. де Сталь, для которой архитектурная история Италии становится предметом пристальнейшего внимания и обширного объяснения в романе «Коринна, или Италия», Стендаль лишь лаконичными деталями привлекает внимание читателя к памятникам старины. Впервые упоминание об архитектурных памятниках встречается в романе «Пармская обитель» при описании гробницы, которую миланский скульптор строил для владельца замка, с барельефами, призванными, изображать подвиги его предков [Нужная 2021а: 2997]. Встречается и небольшое упоминание о том, что Фабрицио, во время учебы в Неаполе увлекся раскопками: в Мизене. Он раскопал бюст Тиберия, и «эта находка, занявшая одно из первых мест среди памятников античности, доставила ему, пожалуй, одно из самых больших удовольствий...» [Стендаль 1982: 105]. Так же Фабрицио отправляется наблюдать за раскопками, которые ведет граф Моска, чтобы помочь ему избежать грабежа, в случае ценной находки. Здесь Стендаль без подробных описаний констатирует факты раскопок, но не дает глубоких исторических сведений: «...раскопки проводились на равнине около большой дороги из Пармы...эти раскопки вдоль древней римской дороги имели целью найти развалины второго античного храма, который, как гласила молва в этих краях, еще существовал в средние века» [Там же].

«Говоря о бесконечной любви графа Моски к археологическим раскопкам, Стендаль совсем не уделяет внимания этим историческим фактам, предпочитая, рассказать читателю подробности скорее финансового, чем исторического характера. Стендаль явно утрачивает то романтическое восприятие античных руин, трактуемое Ж. де Сталь как символ неувядаемой вечности, всегда возвышенной и благородной» [Нужная 2021а: 2998].

Таким образом, в романе Стендаля «Пармская обитель» специфические

природные детали-символы придают тексту особый колорит, а сам пейзаж играет важную характерологическую и сюжетообразующую роль. Отношение итальянцев к природе, описанное автором, подчеркивает специфику национального самосознания. Пейзажное пространство усиливает психологический портрет героев, а совокупность пейзажных элементов (дикий, естественный, городской, архитектурный пейзаж) создает некий архетипический комплекс, складывающийся в традицию описания южного итальянского пейзажа.

Дальнейшее исследование архетипики пейзажного пространства в художественных текстах французских писателей поможет глубже понять поэтику того или иного автора, выявить специфику национального колорита и особенности его изображения в XIX веке. В настоящее время, в свете особого интереса к вопросам национальной идентичности и сохранению национальных ценностей, это представляется достаточно перспективным.

### **3.1.3. Пейзажные соответствия:**

#### **Этьен де Сенанкур и Каспар Давид Фридрих**

Природные образы гораздо ярче воспринимаются человеком благодаря их художественному изображению: пером или кистью. Искусство художников и писателей трансформирует отношение к природе, фиксируя отдельные, специфические черты того или иного пейзажа, выделяя наиболее красочные детали, раскрывая не замеченные беглым взглядом красóты.

Непревзойденными мастерами пейзажного описания дикой природы в прозаической литературе являются ранние французские романтики: Ф.-Р. де Шатобриан (1768 – 1848), Ж. де Сталь (1766 – 1817) и Э. де Сенанкур (1770 – 1846). Сенанкур – продемонстрировал чарующую красоту природы средней полосы Франции, альпийских предгорий и долин. Свою страну Сенанкур считал практически единственной страной во всей Европе, «где при вполне благоприятном климате еще можно встретить суровые красóты нетронутой

природы» [Сенанкур 1963: 37]. Такими пейзажами и наслаждается главный герой одноименного романа – Оберман.

Оберман стремится не только описать пейзаж, сколько создать и передать читателю образ, настроение, душевное состояние созерцателя природной панорамы: «Неизъяснимый трепет, очарование и муку суетной жизни, глубокое ощущение неумолимо властной, загадочной природы, всеобъемлющую страсть, равнодушие, зрелую мудрость, сладостное забвение, все желания, всю безграничную тоску, какую только может вместить сердце смертного, – все это я испытал, все почувствовал в ту памятную ночь» [Сенанкур 1963: 46].

«Подобное отношение к пейзажным зарисовкам характерно и для немецких художников-романтиков рубежа XVIII – XIX веков, в частности для Каспара Давида Фридриха (1774 – 1840). Поражает необычайное совпадение настроения и ощущения при передаче горных пейзажей у мастеров художественного слова и живописи. «Каспар Фридрих призывает зрителей восхищаться величием и совершенством природы, показывает ее превосходство над человеком» [Федотова 2002: 21]. Наиболее полно раскрывает эту тему картина «Странник над морем тумана» (1818). Изображенный на картине герой-странник (сам художник), задумавшись, стоит спиной к зрителю на крутой скале, созерцает острые пики гор, возвышающиеся над густым туманом. Человек на картинах художника чаще всего бездействует, он – безмолвный наблюдатель, восхищающийся могуществом природы» [Нужная 2019б: 39].

В романе Сенанкура можно встретить необычайно схожую картину, описанную словами: «Над ледниками незаметно поднялись пары, образовав облака у самых моих ног. Сияние снегов уже не слепило глаза, небо стало еще темнее, еще глубже. Туман скрыл Альпы, и лишь несколько вершин выступало из этого клубящегося океана; белые пятна снега, лежавшего в расщелинах скал, подчеркивали суровую черноту гранита» [Сенанкур 1963: 63].

«В бесконечное пространство горных цепей, живописец контрастно вводит человеческую фигуру добиваясь слитности световых отношений, что создает эффект максимально приближенный к естественному освещению. Каспар Фридрих стремился к правдивости цветоцветовых ощущений, используя приемы тональной живописи, не нарушающие гармонию единого восприятия человека в природном пространстве» [Нужная 2019б: 40].

Если на картинах немецкого художника и присутствуют люди, то чаще всего фигуры расположены спиной к зрителю, предлагая разделить радость лицезрения природы. Как справедливо замечает искусствовед В. Борейко, «На полотнах Фридриха представлены, в основном, одинокие созерцатели природы, которые чувствуют себя в ее окружении так же гармонично и благостно, как верующие в храме» [Борейко 2005: 27].

«В романе Сенанкура присутствует тоже только герой-созерцатель, блуждающий взглядом по горному пейзажу, не навязывающий своего отношения, а лишь мимолетно, мазками, намечающий картину увиденного, давая возможность для простора читательского воображения. Оберман, совершая путешествие в горы, замечает: «...здесь, на этих безлюдных вершинах, где небо как бы раздвигает свои пределы, где воздух спокойнее, где время замедляет свой бег, а жизнь постоянна и незыблема, – здесь вся природа являет куда больший порядок, куда более осязаемую завершенность и непреходящее единство» [Сенанкур 1963: 61]. В одиночестве, в горах герой чувствует, что живет подлинной жизнью «в единении с миром»» [Нужная 2019б: 40].

«Однако Оберман, как истинно романтический герой, ищет для себя в природе возможность познания собственных сил, воли и терпения, вступая иногда «в борьбу» с дикой стихией на альпийских просторах: «Я почувствовал, как все существо мое словно мужает, готовясь к единоборству с препятствиями и опасностями неприступной природы вдали от искусственных помех и изощренной людской тирании» [Сенанкур 1963: 59]. Он отправляется в горы, один, без проводника, чтобы прочувствовать полное

слияние с природой, целиком оторваться от мира людей. Оберман ночует в горах, и этот незабываемый опыт надолго остается в его памяти» [Нужная 2019б: 41].

Каспара Фридриха можно назвать одним из самых больших мастеров символического пейзажа в европейском искусстве. Картина «Утро в горах» (1822 –1823, Эрмитаж) стала, как отмечает В.Е. Борейко, программной работой немецкого романтизма и принесла мастеру заслуженную славу [Борейко 2005]. Покатые пики гор, изображенные на картине, словно прозрачным покрывалом застелены дымчатыми облаками. Туман, плавно стекает вниз, заполняя все пространство в центре полотна. «На картине, – пишет К.М. Азадовский, – изображен зыбкий момент: солнце еще не встало, но его лучи уже проглядывают на горизонте. Тончайшие переходы от голубого к белому, от золотистого к розовому, выдают тщательную работу мастера над светоцветовой колористикой произведения» [Азадовский 1971: 104]. Картина вызывает ощущение умиротворения и благодати, зритель переносится на вершину гор, чувствуя себя парящим над облаками.

Схожие впечатления вызывают сенанкуровские словесные описания вечерней дымки в горах: «Пелена тумана затянула часть Савойских Альп, слилась с ними и окрасилась в те же тона; лучи заката и сумрак в безднах Валлиса как бы вознесли эти горы, оторвав их от земли и спрятав от взоров их вершины; эти лишенные формы и цвета, темные и заснеженные, освещенные и словно бесплотные глыбы показались мне нагромождением туч, повисших в пространстве; и не было иной тверди, кроме той, что удерживала меня над бездной, одного среди бесконечности» [Сенанкур 1963: 39].

В картине «Крест в горах» художник использует символический для себя элемент – изображение остроконечных елей. Это вечнозеленое растение, устремленное вершиной в небо, означает для Каспара Фридриха вечную веру в Бога [Борейко 2005]. Высокими елями часто любуется и герой романа Сенанкура. У писателя свое, особое отношение к религии. Образ ели не

связан для него с религией, но также олицетворяет нечто могучее и вечное. Ствол молодой ели символизирует для Обермана непоколебимость, несокрушимость и глубокую, внутреннюю тайну бытия: «Он все тот же днем и ночью; все тот же под холодным снегом и под летним солнцем. Он вращается вместе с землей, вращается, оставаясь неподвижным среди всех этих миров» [Сенанкур 1963: 198].

«Удивительной схожестью обладает и биография двух мастеров: слова и кисти. При жизни у Каспара Фридриха (как и у Сенанкура) было мало истинных почитателей, однако позднее именно Фридриха назвали лидером немецкой романтической живописи. Художник с ранней юности решил посвятить себя пейзажной живописи. Он переехал учиться в Дрезден, где познакомился с представителями немецкой романтической мысли: Людвигом Тиком, Новалисом, Фридрихом Шлегелем и Генрихом фон Клейстом, писателями, пользовавшимися большой популярностью и среди ранних французских романтиков. Вероятно, поэтому, картины, созданные разными способами: пером и кистью, имеют так много общего – один мотив, одно настроение, одну тональность» [Нужная 2019б: 41].

Безусловно, еще одним объединяющим писателя и художника звеном стало увлечение творчеством французского писателя-философа XVIII века Ж.-Ж. Руссо. Историки живописи отмечают, что до середины XVIII века ландшафт чаще всего прописывался только как фоновая декорация для изображения человеческих фигур [Дятлева 2002]. Исследователь В.Е. Борейко считает, что «важная оценка красоты природы впервые появилась в Европе в поэзии и ландшафтном садоводстве между 1725 и 1730 годами, и около 30 лет спустя — в ландшафтной живописи и художественной литературе» [Борейко 2005: 7].

С появлением теории «естественного человека» и философии «дикой природы» Ж.-Ж. Руссо пейзажная живопись выдвинулась на передний план, как самостоятельный и полноправный элемент искусства. Участки не облагороженной человеком природы, которые ранее считались не

красивыми, стали привлекать внимание именно этой своей стихийностью, изменчивостью и величием. Горные хребты, широкие равнины, штормовое море, благодаря романтическим взглядам, стали восприниматься, как эталон красоты. «Вдохновленные такими писателями, как Руссо и Вордсворт, художники стремились изображать дикую природу как величественное проявление Бога», – отмечает В.Е. Борейко [Борейко 2005: 7].

Каспар Фридрих, благодаря знакомству с немецкими писателями романтиками и Филиппом Отто Рунге (1777–1810) – художником, одним из лидеров немецкого романтизма, проникся идеями французского философа Ж.-Ж. Руссо. А Э. де Сенакур был практически его последователем. Для Сенанкура природа – это романтическая первозданная красота, привлекающая именно своей дикостью. В понятии автора это должен быть «пейзаж, пробуждающий активность воображения, заставляющий предполагать оригинальность и вместе с этим естественность поведения» [Симонова 2012: 113].

Каспар Фридрих не был художником-топографом, его пейзажи далеки от фотографического изображения природы, хотя работал он чаще всего на пленэре. Даже когда он писал вполне известные места, он мог пожертвовать точностью, ради композиции. Еще одна интересная деталь объединяет художника и писателя – стремление к моделированию пейзажного пространства. Несмотря на то, что оба изображают природу дикую, изменяющуюся, каждый из них желает найти наиболее подходящий ракурс, в соответствии со своими эстетическими предпочтениями. Герой Сенанкура осознанно подходит к осмотру достопримечательностей или просто захватывающих панорамных пейзажей, ожидая подходящих погодных условий или освещения: «...я предвкушал радость нового зрелища и отложил удовольствие на самое лучшее время дня» [Сенанкур 1963: 37]. В поисках жилья на зиму Оберман стремится найти такое место в предгории Альп, обладающее одновременно и удобством для жизни и первозданностью природных просторов. Такой тщательный подбор «отвечает его мечте о

необходимости гармонического сближения природы и цивилизации» [Симонова 2012: 114]. Особенно угнетает взор молодого героя вид однообразных равнин или низменностей. Свое восприятие такой природы Оберман «приукрашивает» собственными представлениями о пейзаже: «Это запустение требует чистого вечернего неба, по-осеннему мягкого и спокойного дневного солнца в туманной пелене. В таких местах должны бродить дикие звери; они кажутся загадочными и живописными...» [Сенанкур 1963: 98].

«Похожим образом поступает Каспар Фридрих в картине «Меловые скалы на острове Рюген» (около 1820, собрание Рейнхардт, Винтертур): художник моделирует пространство переднего плана, создавая «ореол» из гор и деревьев над фигурами людей, созерцающих бесконечное далекое естественное морское пространство» [Нужная 2019б: 42].

Такое представление конечного и бесконечного усиливает эффект слияния человека с природой, привнося сочетание некоторого мифопоэтического, мистического, чувства с индивидуальным видением конкретного пейзажа.

«Пейзажная композиция часто строится у Каспара Фридриха по принципу романтического соединения противоположностей. Так, на картине «Восход луны над морем» (1821–1822, Эрмитаж) крупные темные предметы и фигуры людей на переднем плане усиливают эффект матовой дымки над морем, сопровождающей восход луны. Художник всегда тщательно работал над композицией своих полотен: делал сначала наброски углем или карандашом, потом прописывал детали, грунтовал рисунок, и только в конце писал маслом, стараясь использовать как можно меньше цветов, но тонко меняя оттенки» [Там же].

«Герой романа Сенанкура, не найдя в природе удовлетворявшего его изысканный взгляд вида, зачастую сам «дописывает» окружающий пейзаж, соединяя в своем воображении разрозненные романтические детали: «Ах, зачем посреди этого великолепного озера, с которого открывается вид на

гору Жаман [...], зачем нет посреди него какой-нибудь скалы или острова с обрывистыми берегами, поднимающегося из воды, заросшего или почти неприступного, а на нем двух-трех хижин, не более!» [Сенанкур 1963: 53]. Так писатели, словами своих героев, создают новые пространственные мифы, которые становятся устойчивыми стереотипами, например, в кинематографе или фотографии: «идеальный» романтический образ одинокой хижины на скале, окруженной водными просторами» [Там же].

«После путешествия в 1810 году Каспар Фридрих обращается к изображению воды. Художника привлекает движение в природе, ее изменчивость и бесконечное многообразие. В картине «Восход луны над морем» поражает сопоставление малого и великого, конечного и бескрайнего: фигуры людей на переднем плане (фиксированная точка), созерцающих водные просторы, не имеющие границ. Этот одухотворенный пейзаж завораживает ощущением бесконечности, непознаваемости тайны бытия. Изображение природы словно застыло, в ожидании грядущих перемен. Восход луны запечатлен на самом пике своего великолепия. Гряда облаков расходится, уступая место бледному лунному свету. Зритель испытывает чувство покоя и умиротворения» [Там же].

Подобное настроение охватывает и героя Сенанкура, оказавшегося поздним вечером на берегу озера: «Когда, погрузившись в глубокую задумчивость, в спокойствии ночи, еще освещенной угасающей луной, человек внемлет рокоту волн на пустынном берегу, природа кажется ему великой» [Сенанкур 1963: 46].

Карла Фридриха исследователи называют мистическим художником. В свои пейзажи он вносит некий символизм и часто скрытый смысл: «Фридрих, в отличие от других романтиков заставляет природу говорить» [Борейко 2005: 26]. Герою Сенанкура также присущ романтический мистицизм. Одним из главных символов мистицизма является луна. Оберман часто «подпадает под меланхолическое влияние» этого спутника Земли. В пейзаже Сенанкура луна озаряет «землю и воды невыразимой печалью своего сияния» [Сенанкур

1963: 46]. Сенакур нередко использует прием олицетворения, описывая пейзажное пространство. Например, на берегу озера, на песчаных отмелях его герой наблюдает, как «умирают набегающие волны» [Там же: 46]. Такое отношение вполне соответствует «философии дикой природы» (термин В.Е. Борейко), когда природа воспринимается, как некий самостоятельный, иной, равноправный человеку мир.

«Художники и писатели романтики преклоняются перед красотой и первозданностью природы. Они мифологизируют ее, обожествляют, наделяют особой повышенной энергетикой, силой, превосходящей возможности человека. Особым мистицизмом обладают моменты перехода от сумерек к ночной тьме и от мрака к свету, именно поэтому восходы и закаты небесных светил занимают не малое место в пейзажных зарисовках как художников, так и писателей» [Нужная 2019б: 43].

«Благодаря пейзажным описаниям Сенанкура дикая природа лесов Франции и альпийских предгорий стала архетипическим национальным символом, а отношение к изображению окружающего природного пространства значительно изменилось у последующего поколения писателей. Каспар Фридрих привнес в немецкую живопись новое эстетическое восприятие пейзажа – величия и красоты отдельных уголков родного края, определил особое место человека в природе и воспитал у художников вкус к изображению природных пейзажей. Романтики не только мифологизируют природное пространство, закрепляют отдельные архетипы и создают конкретные образы, но и выявляют национальный природный колорит, который способствует развитию имагологического направления в исследованиях и описаниях будущих художников слова и кисти» [Там же].

### **3.1.4. Ориентальный пейзаж в книге Ж. де Нерваля «Путешествие на Восток»**

Французский писатель-романтик Ж. де Нерваль (1808 – 1855) в романе

«Путешествие на Восток» (1851) знакомит читателей со спецификой городского восточного пейзажа, ранее мало известной в европейской литературе XIX века. В своей книге он разрабатывает определенную форму описания и набор типов пейзажных зарисовок экзотического, восточного пространства, ставших литературными архетипами, используемыми последующими поколениями художников слова.

Жерар Лабрюни, прославившийся под псевдонимом Жерар де Нерваль стал известен благодаря своему переводу первой части «Фауста» Гете и немецкой романтической поэзии. Получив в 1834 году наследство, Нерваль решает потратить его на путешествия. Соглашаясь с основными положениями эстетики Ж. де Сталь (трактат «О литературе...» (1796–1799)), Нерваль придает большое значение влиянию географических и исторических фактов на национальный характер литературы. Именно поэтому он стремится познать и описать национальную специфику арабских стран в книге «Путешествие на Восток». Интерес Нерваля к Востоку отражен и в его поэзии, в том числе в обращении в стихах к цветочной символике, о которой он мог узнать, путешествуя по странам Передней Азии [Горбовская 2017: 117 – 131]. Восток, так малоисследованный в XIX веке, по мнению романтиков, расширяет горизонты писателя, дает ему нечто новое и необычное. Художники искали в странах Востока подтверждение или опровержение собственных взглядов на основную теорию оппозиций «север/юг» и «восток/запад».

Интерес к Востоку появился во Франции после выхода в свет перевода Галлана книги сказок «Тысяча и одна ночь» в 1704 году. Несмотря на то, что многие из этих сюжетов были известны ранее, и даже находили свои отголоски в средневековом творчестве, к концу XVIII века эти знания были забыты. Детальное знакомство Ж. де Нерваля со сборником сказок «Тысяча и одна ночь» подтверждает многократное его упоминание в книге «Путешествие на Восток». Очарованного красотой экзотических сказок, Ж. де Нерваля по прибытии в Каир в реальности ждало разочарование:

«Неужели это город «Тысячи и одной ночи», столица халифов и суданов? – вопрошал я себя... И я углубился в переплетение узких, грязных улочек, пробираясь сквозь толпу в лохмотьях, своры собак, минуя верблюдов и ослов...» [Нерваль 1986: 24].

«Тщательная подготовка к путешествию помогла писателю не только избежать множества бытовых проблем, но и сформировала его восприятие восточной культуры и нравов. Нерваль всегда и везде старался вести себя в соответствии с традициями страны пребывания: носил восточную одежду, обрил голову и даже отказался от европейской кухни, наняв местного повара. С сожалением истинного исследователя он отзывается о поведении европейцев: «Мне всегда очень жаль этих чопорных, безукоризненно причесанных, затянутых в перчатки джентльменов, которые опасаются слиться с толпой, чтобы рассмотреть какую-либо любопытную подробность местного колорита, танец или церемонию...» [Нерваль 1986: 73]. Ж. де Нерваль считал, что настоящий писатель должен не только уметь увлекательно рассказывать о чем-то, но и обладать большой эрудицией. Он серьезно пополнял свои знания о Востоке штудировав научные работы, мемуары, записки путешественников и художественные тексты» [Нужная 2020а: 243].

Научные и художественные произведения о Востоке в малой степени были известны в то время во Франции. «Ж. де Нерваль черпал информацию из романа Жана Террасона «Сетос» (1731), из романа Томаса Мура «Эпикурец» (1827), из книги Фредерика Кройцера «Религии древности» и книги англичанина Э.У. Лэйна «Нравы и обычаи египтян в первой половине XIX века», – отмечает исследователь В.А. Никитин в предисловии к русскому изданию «Путешествия...» [Нерваль 1986: 15]. Именно поэтому книга самого Нерваля, в то время стала для французов подлинным открытием восточной культуры.

Не будучи профессиональным ориенталистом, Ж. де Нерваль сумел мастерски описать в своих записках путешественника быт, нравы, традиции

и пейзаж Ближнего Востока. Интересно, что в первую очередь писателя привлекла не экзотическая природа жарких восточных стран, а городской, архитектурный пейзаж. Возможно, это связано с тем, что очень мало европейских путешественников осмеливалось проникнуть вглубь страны и погрузиться в национальную атмосферу, или длительное время прожить среди местного населения, подчиняясь традиционному укладу: «Наши соотечественники согласно светским приличиям даже на Востоке ни за что не осмелятся ни появиться в местах, которые считаются неподобающими для европейцев, ни разговаривать на людях с представителем низшего класса, ни прогуливаться в определенное время дня одетыми не столь тщательно, как подобает» [Нерваль 1986: 73].

В книге Ж. де Нерваля именно городской ландшафт подчеркивает национальный колорит и взаимосвязь специфики зодчества с географической средой обитания человека. В жарких странах люди вынуждены строить высокие каменные дома с многочисленными галереями и переходами, способными сохранить прохладные уголки среди палящих солнечных лучей, а «не застекленные затейливые оконные переплеты были открыты вечернему ветру и ночной сырости» [Нерваль 1986: 34]. К таким постройкам вполне приспособились местные жители, а европейские путешественники в подобных условиях часто страдали различными заболеваниями. Специфику строительства домов в южных и северных странах подмечают и другие французские писатели. Например, О. де Бальзак в романе «Серафита» описывает деревянную застройку в северной Норвегии начала XIX века. От тяжести снегов дома норвежцев защищают длинные доски, уходящие далеко от крыши и прикрепленные к столбам, благодаря чему вокруг жилища образуется крытая галерея с ведущей к дверям высокой деревянной аркой, покрытой ноеве, кровлей из березовой коры. И внутри такого дома, как отмечает Н.В. Решетняк: «сцена гармонии и отдыха в комнате, с единственным тщательно закрытым окном, представляет собой райскую картину» [Решетняк 2007: 167].

Нерваль отмечает и влияние столь жаркого климата на сон человека: здесь обычно снятся тяжелые сны и даже кошмары. Сам автор «видел во сне всех див и вырвавшихся из цепей великанов со времен царя Соломона» [Нерваль 1986: 36] и связывал это явление не столько с разыгравшимся воображением, сколько с природной особенностью и воздействием жары.

Вслед за Ж. де Сталь, отчетливо обозначившей влияние погодных условий на характер и психологическое состояние человека, Нерваль замечает, что вечное лето «не делает жизнь неизменно радостной». Очень часто дневной свет застилает унылая пелена пыли: «Густая пыль, заволакивающая горизонт, никогда не превращается в облака, несущие свежесть, подобно нашим туманам: красному диску солнца, достигшего зенита, словно вышедшему из ливийской кузницы бога Птаха, с трудом удается пробиться сквозь пепельно-серую пелену» [Нерваль 1986: 64]. В том же ключе: влиянии климата на национальный характер, строится высказывание одного из героев романа – Сулеймана-ага, сравнивающего европейских женщин с «чахлыми, бесцветными зимними растениями болезненного вида» [Там же].

Топографически точные описания Каира приводит в своей книге Ж. де Нерваль. Как у Шатобрена в повести «Атала» можно встретить не только пространственные ориентиры (север/юг, вверх/вниз по течению), но и четкие данные о ширине, длине и глубине речных форм Миссисипи, так и Нерваль разворачивает перед читателем реальную панораму Каира и его окрестностей. Автор как будто стремится нарисовать карту города, оживляя этот пейзаж различными звуками: «Голос турка, поющего на минарете соседней мечети; звон колокольчика и тяжелая поступь верблюда, проходящего мимо окон, а иногда его оглушительный рев; неясный шорох и свист, от которых оживают и дерево, и камень, и сам воздух...» [Там же].

Эстетические принципы романтизма, которыми руководствовался писатель: не холодное копирование природы, а следование воображению, фантазии, позволили Нервалю создать именно художественный текст, а не

просто записки путешественника. По справедливому замечанию В.А. Никитина: «Стремление к художественности явно преобладает у Нерваля над потребностью методично, скрупулезно воспроизводить перипетии собственного, не всегда богатого на яркие события путешествия» [Нерваль 1986: 16]. В описании городского пейзажного пространства Ж. де Нерваль мастерски использует прием олицетворения: лодки, скользящие по Нилу, словно насекомые, оставляют за собой видимый след: «Вдали остался виден лишь Нил, а на нем – тысячи лодок, которые оставляли за собой на водной глади серебряную паутину...» [Там же: 95]. «С высокой террасы Нерваль разглядывает ночной город, описывая, как в момент праздничной иллюминации «оживают» старые здания, «зажигаются» купола мечетей и «вспыхивают» минареты. Эти приемы возводят «Путешествие на Восток» в ранг художественных текстов, а архитектурный пейзаж не кажется сухим перечислением кварталов, рек, улиц и строений» [Нужная 2020а: 246].

Поддался Нерваль и характерному для романтиков очарованию древних руин и развалин старинных зданий. В отличие от романа Ж. де Сталь «Коринна, или Италия», в «Путешествии на Восток» обращение к руинам у Нерваля не становится самостоятельным композиционным элементом характерологического или сюжетного уровня, но несет в себе важное культурологическое содержание. Описать городской восточный пейзаж невозможно не уделяя внимания архитектурным памятникам древности в изобилии представленным в Египте. Нерваль сожалеет о разрушении столь значимых культурных объектов и «оплакивает еще одно уходящее от нас полное поэзии прошлое» [Нерваль 1986: 95]. Мотив руин в романе Нерваля соединяет не только прошлое и настоящее, но и дает автору возможность рассуждения о будущем восточных стран. В его представлении «Восток былых времен донашивает обветшалые одежды, доживает свой век в древних дворцах, с трудом сохраняя старые нравы» [Там же: 154]. Прошлое с его архитектурными памятниками и развалинами привлекает писателя, открывая ему множество тем для осмысления. Древность и восточная

мифология выступают для Нерваля как категории прекрасного и расширяют пейзажное пространство романа.

В воспоминаниях о древнем Египте у Нерваля, как и у Шатобриана, присутствует глубокая грусть, навеянная панорамой гробниц и дворцов, которые он называет «вечным обращением к страданиям и могилам, запечатленным в памятниках» [Нерваль 1986: 64]. И здесь в описании развалин, руинизированный пейзаж оживляется приемом олицетворения сохранившегося от разрушенного храма Солнца обелиска: «...comme une sentinelle oubliée; il se dresse au milieu d'un bouquet touffu de palmiers et de sycomores, et reçoit toujours le premier regard du dieu que l'on adorait jadis à ses pieds» [Nerval<sup>6</sup>] («...словно забытый часовой стоит на равнине, возвышаясь в чаще пальм и смоковниц, притягивая к себе взоры бога, которому некогда поклонялись у его подножия» (перевод М.Е. Таймановой) [Нерваль 1986: 64]).

«В городской панораме Каира мягко переплетаются всевозможные виды ландшафта: зеленые сады Шубры гармонично оттеняют «целый город из длинных рядов мусульманских гробниц» [Нерваль 1986: 94] и вид Аравийской пустыни, прерываемый горами, а красноватые воды Нила не скрывают высоты пирамид и развалин древнего Мемфиса» [Нужная 2020: 247].

«Ярким восточным колоритом отмечен у Нерваля не только городской архитектурный пейзаж, но и изображение растительного ландшафта. В книге присутствует описание, как дикого природного пространства, так и облагороженного садово-паркового. Именно благодаря теплему климату сады на Востоке имеют такую природную роскошь. Нерваль замечает, что «обитателей Востока можно критиковать за отсутствие вкуса в убранстве жилищ, но их сады безукоризненны» [Нерваль 1986: 136]. С ботанической точностью описывает автор малоизвестные европейскому человеку деревья,

---

<sup>6</sup> Цитирование текста на французском языке приводится по электронному ресурсу. Режим доступа: <http://www.gutenberg.org>

не пренебрегая восточными эпитетами и сравнениями: густые кроны смоковниц и эбеновых деревьев образуют «плотный шатер», прозрачные листья банановых деревьев «сверкают на солнце, как изумруды» [Там же: 137], а самое «любимое Солнцем» [Там же: 49] деревце – земляничник, источает немислимое благоухание. С другой стороны, жаркий климат иссушает землю, и все вокруг покрывается серой пылью. Поэтому создать зеленый сад можно только вблизи водоема. Жители Востока очень берегут такие сады, сооружая в них многочисленные беседки или настилы для отдыха. Рассказывая про Розеттский сад в Каире, Нерваль называет его «цветущим оазисом среди пыльного города» [Там же: 59]. Отмечает автор и еще одну восточную особенность: в садах богатых султанов и пашей служители не срывают зрелые фрукты (лимоны или апельсины), чтобы яркие краски этих плодов как можно дольше радовали взор посетителей» [Нужная 2020а: 247].

«Любопытно рассказывает Нерваль о каирском ботаническом саде, где, вместо привычных европейскому глазу теплиц, для создания жаркого климата, искусственно пытаются сделать холод и туман, чтобы вырастить северные деревья. Не без иронии автор замечает, что «правда, пока что удалось вырастить лишь один несчастный дубок, да и у того не бывает желудей» [Нерваль 1986: 120]. Зато с индийскими видами растительности садовники преуспевают гораздо больше. Поражает воображение писателя тропическая часть сада, где «*se tordent, s'enlacent, se hérissent et grimacent les plus étranges reptiles du monde végétal*» [Nerval] («извиваются, переплетаются, вытягиваются и кривляются самые диковинные рептилии растительного мира» (перевод М.Е. Таймановой) [Нерваль 1986: 121]. Экзотические деревья Нерваль сравнивает с мифологическими животными (змеями и драконами), а некоторые из них напоминают ему многоруких индийских богов. Именно богатое воображение истинного художника подсказывает писателю такие необычайные образы» [Нужная 2020а: 248].

Благодаря зарисовкам Ж. де Нерваля можно выделить одну

важнейшую особенность восточного пейзажного пространства – из-за жаркого климата на Ближнем Востоке практически отсутствует привычное для средней полосы понятие дикой природы. Поскольку оазисы могут появиться только вблизи источников воды, а люди селятся рядом, ориентируясь на этот факт, то практически любая природа подвергается уходу со стороны человека. Здесь не встретишь пейзажа густых диких европейских лесов, предгорий, зеленых долин, или непроходимых тропических американских джунглей. Однако Нерваль находит и описывает необычное дикое природное пространство в этих краях – это каменный лес, который расположен в пустыне неподалеку от Каира. В ущелье раскинулась бескрайняя долина, покрытая неровными столбами серого цвета – это и есть окаменелый лес. Писатель сравнивает эти упавшие засохшие деревья с «конечностями огромных членистоногих» [Нерваль 1986: 171]. Удивительно, что такой естественный древний пейзаж произвел на Нерваля даже более сильное впечатление, чем архитектурные памятники – пирамиды: «сорок веков их ничтожно малы перед бесстрастными свидетелями внезапно исчезнувшего древнего мира» [Там же: 171].

Только вдоль берегов реки можно любоваться не рукотворными яркими пейзажами. Здесь появляется и первозданная растительность, и дикие животные, и птицы: «пальмы здесь пышнее и раскидистее, фиговые, гранатовые деревья и тамариск отливают всеми оттенками зелени» [Там же: 172].

Такие природные объекты и явления, как солнце, луна, вода, ветер, дождь и т.п., всегда входили в культурный мир людей, влияли на национальные традиции, уклад и быт. Без описания этих явлений практически не обходится ни одно художественное произведение. Ж. де Нерваль, как настоящий этнограф, подмечает всю специфику восточных явлений природы: восход и закат солнца, цвет воды в реке, особенности ветра. Можно отметить, что Нерваль создает собственные природные образы, наиболее близкие к психологии романтизма. То универсальное, что являет

собой природа, совпадает у него с собственным конкретно-чувственным переживанием. Глубокое знакомство с мифологией подсказывает автору «Путешествия на Восток» уместные сравнения и метафоры: «У зари в Египте нет тех изумительных алых оттенков, которыми любишь на Кикладах или на побережье Кандии; лишь зыбкий свет предвещает появление солнца, которое неожиданно загорается на краю неба; иногда кажется, что оно бессильно сбросить свой тяжелый сероватый саван, и оно предстает бледным, лишенным лучей, словно Осирис из подземного царства» [Там же: 64].

В египетской мифологии Солнцу отводится отдельная, практически самая главная функция. Нерваль часто персонифицирует этот природный объект. Солнце выступает у него художником: «теперь дневное светило могло проявить себя в качестве пейзажиста» [Там же: 46], более искусным, чем человек. Интересный прием использует писатель – окружающее природное пространство и солнце сопереживают плачущей женщине, встретившейся автору на узкой улочке: «Безмятежное спокойствие неба и причудливые узоры, которые выписывали во дворе солнечные лучи, тщетно восставали против этого красноречивого отчаяния» [Там же: 98]. Такая сакрализация Солнца вызвана у Нерваля общим очарованием восточным колоритом и характерной для романтиков мифологизацией природы.

«Одним из представителей аквамира в романе становится река Нил по которой писатель отправляется в путешествие. В описании воды Нила чаще всего присутствуют прилагательные: мутная, темная, бурая, вязкая. Река как будто бы затягивает, засасывает путешественников, мешая им продвигаться по выбранному маршруту. Необычный для воды красный цвет подмечает любой человек, впервые плавающий по Нилу: «красноватая волна, принесенная встречным ветром, бросала нам в лицо брызги пены, а след, который тянулся за фелюгой, становился алым, словно отражал всполохи неба» [Там же: 158]. Такой цвет воды обусловлен особым составом прибрежной почвы и наличием специфических органических частиц в самой

воде. Неподготовленного путешественника зрелище красных волн поражает и вызывает мистическое настроение» [Нужная 2020а: 251].

«С тоской вспоминает Нерваль о синих водах Босфора и зелени его берегов. Однообразный и выжженный солнцем египетский пейзаж навеивает уныние на поэта, побуждая его отправиться в дальнейшее путешествие и посетить Сирию, Ливан и Турцию. Совсем иной пейзаж лицезреет поэт в плавании по Средиземному морю. Море – второй представитель аквамира – в романе наделяется яркими сравнениями: «его прозрачная лазурь соперничала с небесной синевою» [Нерваль 1986: 201], оно «морщинилось волнами ближе к песчаной косе» [Там же], а морские волны «нехотя разбивались о скалы» [Там же: 204]. Чувства восторга и удивления вызывает у Нерваля вид заснеженных вершин Ливанских гор и глубоких долин, где над многочисленными деревнями возвышаются монастыри различных конфессий. Этот пейзаж скорее напоминает альпийские предгорья, а усиливает ощущение отсутствие сильной жары, которая так изнуряет в Азии. «Я наслаждаюсь жизнью в горах, в умеренном климате, среди людей, нравы которых мало чем отличались от нравов обитателей юга Франции» [Там же: 249], – замечает писатель. Однако, не забывает Нерваль и о восточном колорите, описывая европейскому читателю процесс сбора шелковичных коконов и извлечение тонких нитей. Такие «скачки» в представлении пейзажного пространства: от сравнения с европейским ландшафтом, до экзотических описаний чисто восточной флоры и фауны становятся отличительной чертой нервалевского повествования и присутствуют на протяжении всего романа» [Нужная 2020а: 251].

«Ж. де Нерваль пытается осмыслить Восток с разных точек зрения: духовной, этнографической и литературно-художественной, чему немало способствует его высокий общекультурный уровень развития. Именно поэтому, пейзаж для него – это не только описание природы, но и ее гармоничное слияние с цивилизацией: «О природа! О красота и невыразимое изящество приморских городов Востока, волнующие картины кипучей

жизни, парад самых красивых представителей человеческих рас, костюмов, скопление лодок и кораблей на лазурной воде...» [Там же: 224]. Повествование в книге многомерно охватывает весь спектр взаимодействия природы и человека от мирного сосуществования до разрушительно-враждебного отношения. Любопытными примерами могут служить: с одной стороны – спасение курицы, упавшей за борт во время плавания, с другой – жестокая вырубка плодовых деревьев в целом селении в наказание за оскорбление эмира» [Там же: 252].

Таким образом, Ж. де Нерваль в своей книге смог воссоздать достоверную картину Востока. Его ориентальный пейзаж насыщен не только экзотическими описаниями флоры и фауны, оживлен звуками местной природы, но и имеет ценные авторские комментарии, дающие представление о национальной специфике. Нерваль выявляет восточную специфику, атмосферу и национальный колорит, закладывая основу архетипики Востока, как образец для последующих поколений писателей. Исследуя разнообразие типов восточных национальных культур, Нерваль сосредотачивается на воссоздании «местного колорита» – центрального понятия романтической поэтики. Значимость описания городского ландшафта для Ж. де Нерваля свидетельствует о его понимании важности связей между природой, культурой и цивилизацией. А растительный пейзаж несет разнообразные функции: историческую, этнографическую и национальную, выступая выразителем личных впечатлений и размышлений автора. Восток осознается писателем во всем его своеобразии. Ж. де Нерваль в книге «Путешествие на Восток» создает особую архетипическую образность, которая становится устойчивым образцом для описания восточного пейзажа.

### **3.1.5. Поэтика северного пейзажа в романе О. де Бальзака «Серафита»**

Философское основание, языковое воплощение, смысловая нагрузка,

специфика различных типологических вариантов пейзажных зарисовок в творчестве отдельных писателей помогают глубже понять авторский замысел и концепцию произведения. «В настоящее время в отечественном и зарубежном литературоведении особо актуальным становится обращение к литературному северному и арктическому пейзажу в силу обостренного внимания к вопросам изучения заполярных пространств» [Нужная 2021: 52].

В последние годы к изучению функций пейзажа обращались такие исследователи, как И.Н. Анисимова [Анисимова 2010], Н.А. Баева [Баева 2006], О.М. Скибина [Скибина 2021], О.Ю. Богданова [Богданова 2006], О.Ю. Уиллис [Уиллис 2008]. Вопросы стилистики в изображении пейзажного пространства исследовали Р.А. Воронин [Воронин 2019], И.Н. Анисимова [Анисимова 2008]. Новизна представленного нами исследования заключается в обращении к малоизученному роману французского писателя XIX века О. де Бальзака «Серафита», который не становился предметом специального анализа в заявленном ключе.

Французские романисты XIX века стали первыми в национальной литературе, создавшими в художественном тексте пейзажные зарисовки различных типов природы: от экзотического пространства диких лесов Америки (Ф.-Р. де Шатобриан), величественного пейзажа альпийских предгорий (Э. де Сенакур), яркого и колоритного описания восточной природы (Ж. де Нерваль), до благородного пейзажа античных руин и развалин (Ж. де Сталь). О. де Бальзак, как истинный последователь французских романтиков, в романе «Серафита» (1834) знакомит читателя со спецификой холодного северного пейзажа, ранее не становившегося объектом такого пристального внимания и описания в художественном тексте.

О разделении литератур на северную и южную писала еще Ж. де Сталь в своем трактате «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» (1800). Она возвела этот тезис в важнейший закон, сформулировав антитезу «южной» и «северной» литературы: «Я убеждена, –

пишет писательница, – что существуют две совершенно различные литературы: одна – рожденная народами юга и другая – которой дали жизнь народы севера; у истоков первой стоит Гомер, у истоков второй – Оссиан» [Сталь 1989: 184–185]. В своем трактате мадам де Сталь отмечает: «Северные поэты подвержены одним картинам, южные – другим, и объясняется эта разность, прежде всего несходством климатов» [Там же]. «Воображение подсказывает писателю самые необычные образы, но эти образы диктуются в первую очередь повседневными впечатлениями от привычных пейзажей» [Нужная 2021б: 52].

Север, как родина древних кельтов и первых знаменитых поэм Оссиана, воспринимался французскими романтиками, а вслед за ними, и реалистами, как возможность обновления гомеровской поэтики. Ж. де Сталь считает, что южная поэзия исчерпала себя, она не затрагивает национальных чувств. Новой для ее времени литературой должна стать литература северная, базирующаяся на произведениях Оссиана, ирландских сагах и скандинавских поэмах. Литература Севера отражает дух своего народа и ее отличает большое стремление к свободе: «Свободному народу больше пристал дух северной поэзии, чем настрой южной» [Сталь 1989: 187].

«Роман О. де Бальзака «Серафита» является центральным произведением «Мистической книги». Используемые Бальзаком в «Мистической книге» приемы соединения мистики и реальности, принцип вторжения мистического в обыденную жизнь, поэтика таинственного, непознаваемого, оказали большое влияние на многих писателей. Детские впечатления Бальзака от посещения собора святого Гасиана, материнское увлечение сомнамбулизмом и животным магнетизмом, огромная коллекция мистических и теософских книг в родительском доме, которые будущий писатель с интересом читал – все это сформировало религиозные предпочтения Бальзака, и проложило путь к созданию «Мистической книги». Большое влияние на писателя оказали и работы двух знаменитых теософов-мистиков – Эмануэля Сведенборга и Луи-Клод де Сен-Мартена» [Нужная

20216: 52].

«Теологическое учение шведского мистика привлекло внимание романиста в первую очередь потому, что Сведенборг был ученым, владеющим абстрактным мышлением и точными научными методами. Сведенборг стремился соединить науку и религию, и считал, что к познанию Бога можно прийти через созерцание природы и человеческого тела. Такая точка зрения не могла не импонировать французскому писателю. С теорией шведского мистика Бальзак мог познакомиться по многочисленным французским переводам конца XVIII — первой четверти XIX в. Последователи Сведенборга провозглашали его пророком животного магнетизма, открытого уже после его смерти. Влечение Бальзака к теории магнетизма свидетельствует о сложности его взаимоотношений с католической церковью. Не случайно в Сведенборге он подчеркивает, прежде всего, свободу от догматов какой-либо одной, определенной религии. Действительно, труды Сведенборга дают европейской литературе новые образцы мистических сюжетов, идеи мистической мифологии и мистического психологизма, которые активно осваивают писатели» [Там же].

Именно благодаря увлечению Сведенборгом в творчестве Бальзака появляется норвежская тематика и северный холодный пейзаж. Оссиановский колорит сливается со скандинавским и объединяется в понятие Севера: «Зачастую, когда скопища серых облаков, эскадронами пролетавших над горами и елями, укутывали небо тройным покрывалом, земля, лишённая небесных лучей, освещала сама себя. Именно здесь восседали на полярном троне властелины царства холода, главной приметой которого была воистину королевская тишина — обитель абсолютных монархов (...) здесь царил одна лишь бесполезная мощь льдов» [Бальзак 1996: 53].

«Несмотря на то, что Бальзак никогда не был в Скандинавии, суровый пейзаж северной страны, с которым автор познакомился благодаря работам Конрада Мальт-Брена («Очерк всемирной географии» 1829) и Жозефа

Асерби («Путешествие на Северный мыс» 1804), питает воображение писателя, подстегивает его мистическое настроение и вдохновляет на создание образа героя-андрогина: «...дивная красота этих мест сохраняется в своей первозданности и, мы скоро убедимся в этом, вполне созвучна, по крайней мере в поэзии, необычным человеческим судьбам, вершившимся здесь» [Бальзак 1996: 44]. Особая атмосфера норвежского пейзажа создает бальзаковские «мистические грезы севера» [Там же]. Отсюда и возникает образ главного персонажа. Эта встречающаяся в природе Севера вечная оппозиция льда и солнца, невероятным образом сливается у писателя в единого героя Серафиту-Серафитуса: «Не союз ли это льда и солнца? Она замораживает и сжигает, то возникает, то исчезает...» [Там же: 102]. Именно этот персонаж Бальзака напрямую демонстрирует то невыносимое природное сияние, которое проявляется на Севере в заснеженных горах, освещенных солнцем. На это невозможно смотреть, этот пейзаж ослепляет, как ослепляет и облик Серафиты: «...я не могу больше смотреть ей в глаза: их яркий свет невыносим» [Там же]. И так же, как природный объект, цветок – горная камнеломка, сорванная на вершине Фалберга – сама Серафита источает мистическое телесное свечение» [Нужная 2021б: 53].

«С приходом весны меняется природа Севера, также изменяется и настроение героев: «После длительного молчания зимы весенние воды бушевали подо льдом и отзывались музыкой во фьорде: очищенные пространством звуки накатывались, как волны, наполненные светом и свежестью» [Бальзак 1996: 223]. Именно в этот момент Серафита приоткрывает завесу своего таинственного существования и возможного будущего: «Фьорд вновь обрел голос. Иллюзии были развеяны. Все восхищались природой, освобождавшейся от оков, казалось, она отвечала мощным согласием Духу, чей голос только что разбудил ее» [Там же: 225]. Так типичные элементы северного пейзажа мистифицируются Бальзаком, играя не только дополняющую роль, но и влияя на принципы сюжетосложения» [Нужная 2021б: 54].

Бальзак с точностью географа, но и с вдохновением поэта описывает малоизвестные тогдашнему читателю норвежские фьорды: «Несмотря на схожесть всех этих своеобразных каналов, у каждого из них есть нечто свое; хотя море повсюду проникло в их изломы, скалы по-разному изборождены трещинами, а головокружительные пропасти могут посоперничать с самыми причудливыми геометрическими фигурами: где-то скала напоминает зубчатую пилу, где-то на ее слишком отвесных плитах не могут зацепиться ни снег, ни северные ели с их тонкими хохолками; а еще дальше сотрясения земли скруглили кокетливую впадину — красивую долину, в которую этажами сбегают деревья с темным плюмажем» [Бальзак 1996: 44]. Как истинный ученый, «Бальзак, — отмечает Н.В. Решетняк, — работал с картами и читал заметки путешественников о северных странах» [Решетняк 2012: 49].

«Нельзя сказать, что Бальзак создает чисто условный образ Севера, его природные зарисовки вполне точны и близки к реальному ландшафту: «Некоторые из здешних бухт — простые щели с высоты птичьего полета — настолько широки, что льды не в силах сковать целиком бурное море, попавшее в их каменную западню» [Бальзак 1996: 44], хотя и изобилуют поэтическими приемами олицетворения и метафоричности. Наряду с реальными топографическими объектами Скандинавии, Бальзак создает и вымышленные. Он сознательно «строит» некий отрезанный от цивилизации белоснежный, холодный мир северной природы, контрастирующий с теплом и уютom повседневной жизни маленького городка, в котором царит гармония и покой. Детально и образно описывает Бальзак центральную гору Фалберг Стромфьорда: ее высоту, гребень, вершину, склоны, подножье. Гора, «отбивающая у своего подножья в Стромфьорде наскоки моря» [Там же: 46], неизменно сражается с морской стихией, охраняя от нее свои владения: узкий вход в гавань, гранитные скалы, холмы, поросшие деревьями и узкую полоску пляжа» [Нужная 2021б: 54]. И море, и гора олицетворяются автором, как наиболее древние образы природной стихии: «Здесь залив достаточно широк, чтобы море, отброшенное Фалбергом, вернулось, уже смиренно

бормоча, к последней гряде береговых холмов с полоской мягкого песчаного пляжа» [Бальзак 1996: 47].

«Поскольку действие романа происходит в деревне, расположенной в долине Жарвис, напротив плоской вершины Фалберга, то и гора, и окружающее ее природное пространство становятся полноправными композиционными элементами, участвующими в развитии сюжета, обозначая время и место действия (функция хронотопа), создавая определенное настроение, задавая стилевую доминанту произведения, проявляя существенные черты в характерах персонажей. Не случайно Бальзак выбирает временем действия зиму 1799—1800 годов, запомнившуюся европейцам, как наиболее суровую. Это создает дополнительный эмоциональный фон для мистификации происходящих событий. Описание холодного северного пейзажа нагнетает атмосферу: «Ветер с яростью испанского галерника смел лед Стромфьорда, оттеснил снега в глубь залива» [Там же: 52]. Восхождение на гору Фалберг становится для героев проверкой своих отношений, испытанием на доверие друг к другу и отражением их духовного и нравственного состояния. В то время, когда «...даже самые смелые охотники не решались хотя бы на шаг отойти от своих убежищ, опасаясь не найти под снегом узкие тропинки, проложенные по краям пропастей, расщелин или склонов» [Там же] Серафитус увлекает Минну все выше и выше в горы. И в этом путешествии именно окружающее пространство, северный пейзаж играет значимую роль в раскрытии характеров персонажей» [Нужная 2021б: 54].

«Вслед за французскими романтиками Бальзак отмечает, что познание природы – это особое эмоциональное усилие, которое направлено как вовне, так и вовнутрь себя. Слияние с природой, ее постижение, приближает человека к Богу: «Не зря же Он дал нам способность познавать природу, концентрировать ее в себе мыслью, чтобы с ее помощью вознестись к Нему» [Бальзак 1996: 69]. Стоя на вершине своего пути, герои испытывают нечто, идущее уже не от разума или воли, а от бескрайней энергии природы, вечной

в этих заснеженных и вознесенных к небу горах. Пространство поглощает здесь детали земного бытия, ничто не отвлекает человека от созерцания, вводя его в специфический мистический транс. Можно с уверенностью утверждать, что пейзаж у Бальзака имеет антропоцентрическую направленность: он выступает как средство описания состояния героя через соответствующие психологические параллели» [Нужная 2021б: 55].

Отличается своей спецификой и звуковое оформление северного пейзажа: «...в немой, лишенной своей электрической энергии атмосфере не услышать ни свиста крыльев гаги, ни ее радостных криков» [Бальзак 1996: 53]. Бальзак подчеркивает безмолвие Севера, так отличающее его от громкоголосого, шумного, пестрого по звучанию Юга: «...ни одна тварь не оживляла эту белую пустыню, где свирепствовал северный ветер — единственный и редко звучащий голос» [Там же]. В описании нордического пейзажа у Бальзака можно встретить прием фонетического контраста: от полной звенящей тишины, до невыносимо громких звуков: «Фьорд не желал отдавать свою добычу, его гулкий глас оглушал, забивал уши...» [Там же].

«Запахи горной северной природы необычны и даже экзотичны для европейского человека, писателю также не просто подобрать слова, чтобы передать их. Возможно поэтому, Бальзак смешивает разные знакомые запахи в описании аромата горного цветка: «...нестойкий и дикий аромат, в котором смешивались запахи роз и апельсинов, придавал нечто божественное загадочному цветку» [Бальзак 1996: 61]. Природа Севера воздействует на настроение героя: «...необычный аромат пробуждал в нем печальные, лишь одному ему понятные мысли» [Там же]. Так и Бальзак воздействует на все эмоции читателя, воспринимающего текст, заставляя его переключиться на более глубокие семантические пласты чувственного познания» [Нужная 2021б: 56].

Роман Бальзака «Серафита» богат различными стилистическими средствами в описании северного пейзажа. Одним из наиболее часто встречающихся приемов стал прием олицетворения. Автор персонифицирует

природу, как субъект, созидающий и изменяющий этот мир: «любопытное зрелище в глубине этих гор, чьи изломы сглажены многослойными пластами снега и где даже самые острые ребра казались ложбинами, мелкими складками на колоссальной тунике, наброшенной природой на эту местность, тогда еще грустную и монотонную» [Бальзак 1996: 52]. Солнце и Луна, как наиболее древние природные объекты поклонения и олицетворения выступают в романе в своих исконных ипостасях. Закат северного Солнца, чаще яркого и ослепительного днем в горах, автор сопоставляет с умирающим человеком: «...скупой отсвет снегов, слегка искрящихся под лучами бледного солнца, возникающего время от времени, подобно умирающему, старающемуся показать, что он все еще жив» [Там же: 53]. Небесная сфера у Бальзака одухотворяется. Она возносит приблизившегося к ней человека. «Там, внизу, у вас есть только надежда — прекрасный зачаток веры; здесь же царит вера — осуществленная надежда!», – восклицает Серафитус [Там же: 70]. Не только Солнце и Луна олицетворяются в романе, меняющийся северный ветер «привносит свою долю» для приближения весны: «Ветер принимался срывать эту вуаль из облаков, которая как-то неловко скрывала вид залива» [Там же: 234].

При помощи образного сравнения Бальзак точно описывает короткую северную весну: «...норвежская природа прихорашивалась к своей однодневной свадьбе» [Там же: 230]. Природа выступает у него «как кокетливая невеста», наполняющая «чудесным ароматом свою зеленеющую шевелюру» [Там же]. Находятся у писателя и многочисленные метафоры для описания самого распространенного природного объекта Севера – снега, например: «...под ослепительным солнцем ярко вспыхнули повсюду огни эфемерных алмазов — кристаллов из снега и льда» [Там же: 55].

«В романе «Серафита» северный пейзаж занимает сильную текстовую позицию. Ассоциативная колористика специфического северного пространства помогает писателю создать достоверный нордический пейзаж, наделив его при этом мифологическими свойствами. Разнообразные

стилистические приемы позволяют автору более красочно показать читателю необычные явления северной природы. Так в совокупности появляется целостная картина природы Севера с ее ключевыми особенностями, формируется пространственный архетип и закладывается фундамент стилистических средств, используемый последующими художниками слова» [Нужная 2021б: 58].

### **3.1.6. Специфика изображения антарктического пейзажа в романе Ж. Верна «Ледяной сфинкс»**

«Исследования Антарктики – актуальный вопрос современности. На сегодняшний день люди уже немало знают о Южном полюсе: о его флоре, фауне и деталях ландшафта. Множество экспедиций выезжают туда из всех стран мира. Например, Бельгия в 2009 году построила научную полярную исследовательскую станцию «Принцесса Елизавета», расположенную на нунтаке Утстейн, Земля Королевы Мод. Новую экологическую модель корабля для исследования Антарктиды представила Франция. Жером Деляфосс с командой выдвинул проект совершенно инновационного судна «Energy Observer», работающего исключительно на природных ресурсах: солнечной энергии, ветре и воде. Яхта на возобновляемой энергии успешно отчалила к берегам Антарктиды из Санкт-Петербурга в 2017 году» [Нужная, Кудрявцева 2021г: 23].

«Уже с конца XIX века Антарктида вызывала огромный интерес у мореплавателей и учёных. Для многих тогда берега Антарктиды были недоступными и неизведанными. Единственным способом что-то узнать об этом загадочном континенте стала возможность изучения дневников исследователей-путешественников, приближавшихся к нему: часто им «верили на слово», нередко прибегали к силе собственного воображения. Именно так поступил великий французский писатель Жюль Верн (1828-1905), написав роман «Ледяной сфинкс» (1897). Герои его

произведения пересекают шестой континент на кораблях по длинному проливу, разделяющему Антарктиду на два больших острова» [Там же].

«На карте Филиппа Буаше (1737 год) Антарктида представляет собой несколько крупных островов и внутреннее море в районе полюса. Возможно, Жюль Верн заимствовал географические реалии со старинной карты, но примечательным фактом является то, что картограф, составил эту карту в то время, когда материк еще не был открыт. Только в самом конце XX века ученые установили, что материк на самом деле представляет собой архипелаг, разделенный проливом. Основываясь на известной уже сейчас информации, возникает закономерный интерес к изучению авторского замысла художественного произведения, мышления автора-фантаста. Как и почему он выбирает те или иные сюжетные повороты, какие загадки пытается разгадать?» [Там же: 24].

«В своём романе «Ледяной сфинкс» Ж. Верн стремится раскрыть тайну внезапного обрыва антарктического приключения Артура Гордона Пима из повести известного американского писателя Эдгара По. Действие романа происходит в широтах Южного полюса, куда ещё не удавалось попасть ни одному мореплавателю, кроме Артура Пима на судне «Джейн», историю которого главный герой мистер Джорлинг считал вымыслом. Капитан судна «Халбрейн», на которое попал мистер Джорлинг, оказался родным братом капитана корабля «Джейн», и он был готов бросить все силы, чтобы отыскать экспедицию, пропавшую 11 лет назад в таинственных просторах Антарктиды» [Там же].

«В 1897 году, когда Ж. Верн писал свой роман, о Южном Полюсе было крайне мало известно, что является причиной некоторых ошибочных сведений, касающихся территориального расположения земель и островов, а также характерных явлений движения льдов и айсбергов. Однако в отношении истории исследования Антарктики найти ошибки и несоответствия сложно, так как Ж. Верн отлично её знал» [Там же].

«Согласно роману, многие известные мореплаватели заплывали

достаточно далеко в попытках исследовать Антарктиду и дать точные координаты расположения Южного полюса, но, несмотря на целеустремлённость мореходцев, в XIX веке Антарктика так покорена и не была. Великое воображение писателя ушло намного дальше доблестных моряков: «Даже самым отважным и самым удачливым мореходам не удалось зайти дальше неких рубежей: для Кемпа это была шестьдесят шестая параллель, для Баллени — шестьдесят седьмая, для Биско — шестьдесят восьмая, для Беллинсгаузена и Моррела — семидесятая, для Кука — семьдесят первая, для Уэдделла — семьдесят четвертая... Нам же для того, чтобы спасти людей с «Джейн», предстояло пересечь восемьдесят третью широту и пройти дальше еще почти на пятьсот пятьдесят миль!..» [Верн 2021: 124]. Писатель указывает точные координаты, оперирует цифрами, что придает правдивость и достоверность тексту романа, и только образованный и любопытный современный читатель может найти здесь несоответствие действительности» [Нужная, Кудрявцева 2021г: 25].

«Не менее правдоподобными оказываются у Ж. Верна и пейзажные описания южно-полюсного региона. Любой пейзаж, как неотъемлемый элемент художественного текста, играет в нем не маловажную роль. Именно пейзаж подчеркивает и акцентирует внимание на деталях, имеющих большое значение в произведении. Характер и внешние данные персонажей, принципы сюжетосложения, психологическая доминанта зачастую задаются именно соответствующими пейзажными зарисовками» [Нужная, Кудрявцева 2021г: 25].

«Ж. Верн описывает и сравнивает два пейзажа Антарктики: по записям Артура Пима и по наблюдениям главного героя романа Джорлинга. По сюжету романа капитан судна «Халбрейн» изначально был уверен в правдивости повествования приключений Артура Гордона Пима, в то время как мистер Джорлинг был глубоко убеждён, что это всего лишь выдумка великого писателя Эдгара По» [Там же: 26].

Артур Гордон Пим описывает аномально горячую воду в океане,

существование невиданных зверей и искры, летящие прямо с неба, серые летучие пары и другие невообразимые явления: «На горизонте поднялась преграда из серых летучих паров, иссеченных длинными штрихами света, напоминающими полярное сияние. [...] Челн скользил в теплой жидкости, напоминающей по виду молоко и словно бурлящей в глубине. Скоро на море выпал странный беловатый пепел... [...] Девятого марта удивительные осадки выпали снова, вода сделалась просто горячей, ее уже невозможно было зачерпнуть в ладони... Чудовищная туманная пелена, [...], напоминала теперь безбрежный водопад, беззвучно низвергавшийся с безумной высоты, с самых небес...» [Верн 2021: 88]. В такое действительно сложно поверить, и читателю понятен скептицизм мистера Джорлинга: «Весь день я внимательно наблюдал за водой, цвет которой показался мне далеко не таким темно-синим, как писал Артур Пим. Нам, в отличие от команды «Джейн», не пришлось подбирать в этих водах ни куста с красными ягодами, напоминающего боярышник, ни неизвестного сухопутного животного в три фута длиной и в шесть дюймов высотой, коротконогого, с длинными когтями кораллового цвета, с туловищем, покрытым шелковистой белоснежной шерстью, с крысиным хвостом, кошачьей головой, обвислыми, как у собаки, ушами и ярко-красными клыками...» [Верн 2021: 226]. Герои Ж. Верна опровергают невероятные описания природы Артура Пима.

«Пейзаж Антарктики Пима настолько же абсурден, как и все остальные его примечания об окружающей среде Южного Полюса. Современный читатель сразу же поймёт, что все это выдумка. Однако многие из этих явлений сейчас можно объяснить с научной точки зрения. В таком случае они сразу перестанут быть вымыслом и получат логическое толкование. Несмотря на то, что Верн ни разу не был в тех широтах, он был образованным человеком и постарался предположить появления некоторых необычных явлений. Понять это объяснение можно лишь обращая внимание на пейзажное описание, представленное глазами мореплавателей: «Вокруг не было ни густых лесов, о которых рассказано у Артура Пима, ни диковинных

ручьев, ни мылообразных гор, ни стеатитовых массивов, прорезанных лабиринтами... Нас окружали одни лишь скалы вулканического происхождения, затвердевшая лава, шлаки, истертые в пыль, да серый пепел» [Верн 2021: 403]. Очевидно, Ж. Верн старается распознать необычные осадки, описываемые Пимом, как абсолютно естественное явление, спровоцированное «дыханием» вулканов, из которых состояла суша (острова). Удивительные свечения таким же образом становятся всем известным северным сиянием. Вместе с тем, Верн и опровергает некоторые явления, такие как, например, горячая вода в океане, которые не поддаются разъяснению. Чем ближе продвигалась команда с «Халбрейн» к Южному полюсу, тем ниже были показатели температуры воды. Вполне вероятно, что вода была не столько горячей, сколько слишком холодной, именно поэтому Артуру Гордону Пиму казалось, что она обжигает руки» [Нужная, Кудрявцева 2021г: 27].

«Пейзажные зарисовки в романе Ж. Верна несут очень значимые функции. Определяя функции пейзажа в этом романе, стоит опираться именно на описания, представленные мистером Джорлингом, так как он является главным героем и выразителем авторской позиции» [Там же].

«В романе «Ледяной Сфинкс» пейзаж, несомненно, выполняет функцию хронотопа, т.е. обозначения времени и места действия. Все описываемые у Верна явления природы и окружающей среды откликаются в сознании читателя, ассоциируясь с полярным пейзажем. Использование автором таких номинаций, как ««пак», «льды», айсберг» и др., придают достоверность описываемому пейзажу: «Двенадцатого декабря «Джейн» устремилась к Южному полюсу. 26 декабря на 73° южной широты были замечены первые айсберги, а чуть позже – паковый лед» [Верн 2021: 82]. Упоминание реального названия антарктической местности придаёт роману правдоподобность, и заставляет читателя задуматься над вопросом вымысла или истинности самой истории» [Нужная, Кудрявцева 2021г: 27].

«Нельзя не заметить, что пейзаж Ж. Верна напрямую влияет на сюжет,

более того пейзаж является основой композиции романа. Именно неизведанная Антарктика спровоцировала интерес к написанию «Ледяного Сфинкса» Ж. Верном и «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» Эдгаром По. Противостояние человека силам дикой природы и победа стихии над слабыми попытками сопротивления становятся поворотным моментом в сюжетосложении романа: «Перед нами разыгралась кошмарная сцена, которой суждено было навечно оставить в наших душах черный след. Одна из огромных льдин, служивших опорой «Халбрейн», подтаяв снизу, внезапно пришла в движение и на наших глазах развалилась на куски, которые с грохотом устремились вниз... Еще мгновение – и шхуна, лишившаяся опоры, с нарастающей скоростью поползла за ними следом...» [Верн 2021: 361]. Здесь реализуется функция сюжетной мотивировки» [Нужная, Кудрявцева 2021г: 28].

«В начале повествования Ж. Верн стремится вообразить, каким тернистым или покладистым может оказаться путешествие к Южному полюсу, какие испытания приготовила природа тех широт для мореплавателей. Ярким примером служат постоянные передраги, в которые попадала команда корабля: «В этот момент на корабль обрушился сильнейший за весь шторм порыв ветра. Ванты и бакштаги, готовые лопнуть, загудели, как стальные тросы. Казалось, еще минута — и те немногие паруса, которые оставались на мачтах, разорвутся на тысячи лоскутов... Внезапно палуба вздыбилась от удара волны. «...» Послышался крик — это кричал старшина-парусник, смытый волной. Его рука отчаянно взметнулась в пене, вскипевшей на гребне вала...» [Верн 2021: 184]. В данном примере иллюстрируется мощь и доминирование природы Антарктиды над человеком: то универсальное, что являет собой природа, совпадает с конкретно-чувственным переживанием человека. Стихия предупреждает моряков, чтобы те не вторгались в её владения, поэтому попавшему в пучину моряку повезло, он отделался лишь испугом. Однако капитан корабля не понимает намёков Стихии, ведь у него есть непоколебимая цель, которую он

хочет достичь несмотря ни на что. Но Антарктида не даёт шансов дважды. Капитан теряет больше половины экипажа в борьбе против «царства льдов»: «Содрогаясь от ударов волн и порывов ветра, шхуна то и дело давала опасный крен...» [Там же: 182]. Именно пейзаж выполняет здесь психологическую функцию, создавая атмосферу напряженной борьбы человека и природы, усиливая накал сюжетного действия» [Нужная, Кудрявцева 2021г: 28].

«Пейзаж является одной из форм художественного психологизма, т.е. оказывается средством раскрытия характера героя. В произведении «Ледяной Сфинкс» окружающая обстановка сильно влияет на поведение моряков: «Нами овладело безумие — о да, именно безумие!» [Верн 2021: 205]. Очевидно, что поведение отдельного человека индивидуально и существование определённой группы людей не создаёт общий психотип поведения, сосуществование в группе происходит по установленным канонам, которых должны придерживаться члены группы. Однако влияние окружающих факторов, особенно в экстремальных условиях, нарушает устоявшийся уклад группы, и каждый начинает вести себя иначе» [Нужная, Кудрявцева 2021г: 29].

«Холод Антарктики и её непредсказуемые погодные условия можно назвать экстремальными. Ярким примером становится поведение моряка Хирна. Это человек очень скверного нрава, но на борту он всё же в большей мере придерживался неких канонов. С постепенным нагнетанием порывов ярости Антарктических широт Хирну всё труднее сдерживать своё нутро. Так, узнав тайну Ханга о спасении Мартина, тонущего в пучине океана, он всячески пытался настроить Мартина против Ханга: «В самом деле, как объяснить новую личину Хирна? Почему он искал встреч с Мартином Холтом, одним из самых верных людей в экипаже? Зачем напомнил ему о трагедии на «Дельфине»? Неужели Хирн знает больше остальных о Дирке Петерсе и Неде Холте, неужели ему известна тайна, единственными хранителями которой считали себя мы с Дирком Петерсом?...» [Верн 2021:

203]. Погода продолжает бушевать и нагнетать обстановку. Случилось самое ужасное, что могло произойти с командой – они остались без судна. Единственная надежда на спасение – маленькая шлюпка: «Одновременно мы предусмотрели и меры предосторожности на случай, если Хирн и его дружки попытаются захватить ее, чтобы устремиться на север» [Там же: 197]. В романе явно подтверждается зависимость человеческого разума от окружающей обстановки – однотонный пейзаж, очень немаловажно – белый, нескончаемый горизонт и невозможность свободного перемещения поверг моряков в безумие: «Психологи указывают, что белый цвет может медленно свести с ума, медленно поглотить человека, стереть все его эмоции, «выбелить» разум. Белый цвет считается самым страшным, именно белый – не серый – цвет меланхолии, вызывающей ощущение кристальной чистоты, пустоты души» [Шабалдина 2017: 179]. В такой обстановке нарушаются все социальные и этические нормы поведения, и именно окружающее природное пространство играет здесь эту негативную роль. Посредством пейзажного описания автор высказывает свои философские размышления, а сам пейзаж осуществляет идейно-художественную функцию» [Нужная, Кудрявцева 2021г: 29].

«Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает образ пейзажа как самостоятельного персонажа. Эта функция интересна тем, что она достаточно спорна. На самом деле очень трудно выявить, является ли пейзаж просто описанием места действия и способа повествования, или же он играет собственную особую роль. По анализу различных функций пейзажа в романе Ж. Верна, нельзя точно определить, является ли пейзаж самостоятельным персонажем. В приведённых примерах прослеживается борьба человека и природы, но это ещё не даёт права утверждать об обособленности роли пейзажа в романе. С одной стороны, влияние пейзажа на изменение сюжета явное и сильное: всё происходит не случайно, и шторм, и штиль. Однако, каждый всплеск пучины, каждая проплывающая льдинка несут в себе определённое послание и приводят к определённым последствиям» [Там же:

30].

Можно предположить, что пейзаж выступает здесь антигероем, так как он всячески препятствует достижению цели главных героев. Чтобы доказать это необходимо убедиться, что пейзаж в романе имеет все или большинство характеристик литературного героя (персонажа). По В. Хализеву персонаж – это слияние нескольких факторов:

– персонаж – это субъект изображаемого действия, стимул развертывания событий, составляющих сюжет;

– персонаж имеет самостоятельную значимость, которая не зависит от сюжета;

– персонаж имеет стабильные и устойчивые свойства, черты и качества [Хализев 1999: 147].

«Опираясь на толкование Н.Д. Тмарченко: «Инициатива персонажей, не являющихся литературными героями, с одной стороны, или служебна, или имеет отрицательный характер» [Тмарченко 2004: 252], – можно подтвердить одно из ранее упомянутых суждений о пейзаже как антигерое. Как субъект изображаемого действия Антарктика играет центральную роль. Не будь Антарктики – не было бы потеряннoгo судна «Джейн», как и не было бы борьбы за достижение цели на судне «Халбрейн». Это значимый критерий, под который попадает Антарктика как самостоятельный персонаж романа» [Нужная, Кудрявцева 2021г: 31].

«Важно отметить, что почти у каждого персонажа есть цель, которой он добивается в течение всего повествования. В романе Верна цели главных героев и Антарктиды очень различаются, можно сказать противостоят друг другу, однако в конце романа, когда главные герои добились своей цели – нашли часть экипажа «Джейн», Антарктида словно перестала сопротивляться и раскрыла свою сокровенную тайну, в знак уважения выжившим морякам, сумевшим выстоять в этой борьбе» [Там же].

Таким образом, проанализировав отдельные функции пейзажа в романе «Ледяной сфинкс», можно утверждать, что его специфической чертой

становится значимая роль в принципах сюжетосложения, т.е. он маркирует завязку, кульминацию, стагнацию и развязку. Антарктический пейзаж обуславливает фабулу, психологическое поведение героев романа, как главных, так и второстепенных и общий эмоциональный фон. Автор создает «живую» Антарктику, стремится постичь ее особенности и привлекает читателя таинственными и даже мистическими деталями. На том этапе малоисследованности южного полюса, своим романом Ж. Верн создает особый архетипический образ Антарктиды, региона, ранее не становившегося объектом внимания писателей. Верн закрепляет архетип северной природы, враждебной человеку, стремящемуся ее покорить.

### **3.2. Темпоральный архетип в литературе французского романтизма**

#### **3.2.1. Категория времени в повести Ф.-Р. де Шатобриана «Рене»**

Категория времени считается не только универсальной категорией бытия с точки зрения философского подхода, но и одной из важнейших конструктивных систем художественного текста [Корнилова 2002]. В повести Ф.-Р. де Шатобриана «Рене» перенесение темпоральных свойств и особенностей их восприятия из области частного, личного на уровень общеэстетического становится у Шатобриана признаком архетипизации литературного пространства. Тем важнее представляется отдельное исследование «природы происхождения», содержания и роли категорий времени в тексте повести, что способствует формированию единой картины мира художественного произведения.

Специфика шатобриановского отношения к темпоральным границам прослеживается чрез все этапы жизни человека: рождение, юность, зрелость и смерть. Описывая свою биографию двум старцам из индейского племени, герой Шатобриана Рене называет абстрактное понятие времени прошедших

лет жизни «историей его мыслей и чувств» [Шатобриан 1992: 1], ставя знак равенства между временем и историей.

Описание рождения Рене с первых строк связывается Шатобрианом с темой смерти, что подчеркивает цикличность его восприятия времени: «Я стоил жизни моей матери, появляясь на свет: я был вырван из ее чрева железом» [Там же: 2]. Такое мучительное, насильственное рождение становится предвестником трагической судьбы героя, символизируя его одиночество и отчужденность, которые усиливаются в ходе дальнейшего повествования. Этот биографический факт Шатобриан переносит в художественный текст, чтобы подчеркнуть свое авторское осмысление категории время.

С младенческих лет герой был «предоставлен чужим рукам» и воспитывался вдалеке от отцовского дома. Мимолетностью характеризуется у Шатобриана период детства: «Целость семьи человека длится только один день» [Там же: 15]. Может быть, поэтому, описание этого периода не занимает у Шатобриана и одной страницы. Однако именно детство для Шатобриана является символом чистоты, умиротворенности и единения с природой: «Утро жизни, подобно утру дня, полно ясности, образности и гармонии» [Там же: 3]. Писатель четко соотносит естественную временную хронологию суток с этапами человеческой жизни: восход солнца – рождение, утро – детство, день – юность и т.п.

Более подробно временное повествование в тексте начинается с шестнадцатилетнего возраста героя, но точную хронологию восстановить не представляется возможным, поскольку время отправления Рене в путешествие не маркируется соотносительностью с его возрастной характеристикой. Описывая темпоральные признаки повседневной жизни, Шатобриан метафорически гиперболизирует ее, называя «бурным океаном мира», в котором встречаются и гавани, и подводные рифы, ожидающие персонажа.

Герой Шатобриана завидует спокойному течению времени

американских индейцев. Их размеренный образ жизни, преисполнен мудрости и спокойствия, их разум «ограничивается собственными потребностями, как дитя, живущее среди игр и сна». Когда Рене, без пользы мечется по миру в путешествиях, индейцы спокойно сидят под дубами, «предоставляя дни мирному течению» [Там же: 7]. И если меланхолия, порождаемая избытком счастья, иногда закрадывается в душу индейца, он «скоро сбрасывает эту мимолетную грусть» [Там же].

Время жизни для писателя и его героя чаще окрашено трагическими ощущениями краткости счастья, быстротечности дней, бесконечности страданий и бренности бытия: «Счастливы те, кто кончает свой путь, не покидая гавани, и не влачат, подобно мне, бесполезных дней на земле!» [Там же: 1].

Время своей молодости герой описывает без энтузиазма. Чувствуя все большее отвращение к вещам и людям, вернувшись на родину, Рене скрывается в предместье и живет в полном уединении: «Я занимался только тем, что суживал свою жизнь, чтобы снизить ее до уровня общества» [Там же: 8]. Часто сидя в маленькой церкви, Рене просит Господа снять с него «бремя жизни», чувствуя себя «бессильным для всего великого, благородного, справедливого». Такую жизнь Рене называет «пропастью существования», не находя в ней желанного наполнения любовью или страстью. В рокоте реки и звездах на небе герой ищет предвестия будущих чувств, призывая на помощь все свое воображение: «...еще не разу не любив, я был подавлен преизбытком жизни» [Там же: 9]. Свои забавы с «кораблями» из ивовых веточек на берегу реки Рене называет «детством человеческого сердца, никогда не стареющего», подчеркивая чистоту и невинность своей души, ищущей «отзвуки страстей в пустоте».

Рене грезит о смерти, но осенний буйный ветер, шторм и дождь «говорят» ему, что «время его переселения еще не настало», что надо подождать «ветра смерти», который может направить полет в неизведанные дали. Рене не с кем разделить свои переживания, отвращение к жизни

поднимается в нем с новой силой. Но, несмотря на сильные переживания и решение «избавиться от бремени жизни», герой, следуя доводам разума, берется сначала уладить все свои мирские дела. Удивительно, что во время «подготовки» к смерти, мысли Рене находятся в гораздо более выдержанной форме, чем в период повседневных смятений чувств и перемен настроения: «Ничто не торопило меня; я не назначал минуты отхода, с тем чтобы понемногу вкушать последние минуты жизни...» [Там же: 11].

Рене спокойно отдает распоряжения относительно своего имущества и пишет своей сестре Амели, которая, разгадав его намерения, срочно приезжает, призывая брата больше никогда не покушаться на свою жизнь во имя ее любви. Шатобриан детально не описывает время пребывания Амели рядом с Рене, однако некоторые темпоральные маркеры позволяют понять этот промежуток: «больше месяца мы втягивались в наслаждение быть вместе...» или «уже кончалась зима, когда я заметил, что Амели теряет покой и здоровье», «так прошло три месяца, и состояние ее с каждым днем ухудшалось» [Там же: 12]. Только эти комментарии дают возможность определить хронологию событий и внезапный отъезд Амели в монастырь. Ее письмо, переполненное чувствами, не слишком много объясняет Рене, повергнутому в полное смятение.

В поисках Амели, по пути в монастырь, Рене посещает замок своего отца, в котором они провели детство. В этом месте, где воспоминания о прошлом переплетаются с несбывшимися надеждами на счастливое будущее, время повествования замедляется, позволяя читателю вместе с героем прочувствовать всю тягость забвения и разрушения, затронувшего поместье: «ступеньки уже поросли мхом», «закрытые, местами разбитые окна», «желтофиоль выросла между растрескавшимися, расшатанными камнями...» [Там же: 15].

После пострижения Амели и раскрытия ее тайны все время существования Рене наполняется горем. Это несчастье заполняет его жизнь и отчасти даже примиряет с действительность: «...у меня не было никакого

желания умирать с тех пор, как я стал действительно несчастным» [Там же: 18].

Шатобриан не дает описания своего персонажа в зрелом возрасте, этот жизненный период у него представлен двумя старцами. Воплощением истинного примера мудрости и терпения старшего поколения в повести становятся индеец Шактас и миссионер отец Суэль. Время старости Шатобриан определяет как наиболее близкое к смерти. Этот этап жизни автор описывает, используя яркое сравнение с природными образами: «Старик со своими воспоминаниями похож на дряхлый дуб наших лесов: этот дуб уже не украшается собственной листвой, но покрывает иногда свою наготу другими растениями, выросшими на его старых ветвях» [Там же: 7].

Представление о конце жизни неразрывно связано с мотивами смерти в темпоральной парадигме. Интересно, что смерть у писателя не является конечным показателем существования, так как с самого детства, благодаря христианской вере, Шатобриан связывает смерть с возможностью «сладостной» загробной жизни. Таким образом, время для него имеет свое незримое, но вполне вероятное будущее и коррелируется даже с представлением о вечности.

В этой глубокой вере Шатобриана в бессмертие, представлениях о культе памяти и загробной жизни можно отметить наличие переключек с Ж. де Сталь [Корнилова 2002б]. Но отношение Шатобриана к христианству более глубокое, оно пронизано искренним религиозным чувством, тогда как французская писательница больше уповала на возрождение культурных традиций в области вероисповедания.

Загадку «великого образа вечности» герой Шатобриана стремится увидеть и в чертах умерших близких людей, и на их могилах, обозначенных крестами: «Отчего бы всезнающей смерти не запечатлеть на челе своей жертвы тайны иного мира?» [Шатобриан 1992: 4]. Все это приобретает у него оттенок возвышенного и меланхолического характера.

Тема смерти в ее философском осмыслении второй раз появляется у

Шатобриана в повествовании, когда герою исполняется 16 лет: умирает его отец. Мотив смерти связывается автором с бессмертием души: «полный святой печали, роднящейся с радостью, я исполнился надежды когда-нибудь соединиться с духом моего отца» [Там же: 3].

По мнению Шатобриана, смерть мгновенно стирает почти все следы жизни человека на земле, забвение «наваливается», как комья земли, засыпающие могилу и «в тот же вечер равнодушный прохожий шагал по его [отца] могиле; для всех, за исключением его сына и дочери, он точно никогда и не жил» [Там же: 4]. Забвению подвержено все, даже самая великая история древних народов, с сожалением отмечает Шатобриан, отправляя своего героя в путешествие по Италии и Греции. Эти факты становятся для писателя «мерилом жизненных событий» и «человеческого ничтожества». Современники уже не помнят тех грандиозных исторических событий, памятники которым встречаются на каждом шагу на этой «древней» земле: «Время сделало только один шаг, и вид земли совсем изменился» [Там же: 5]. Только поэты и художники заслуживают уважения автора, их дар принадлежит к «божественной породе», их жизнь возвышенна, и «они имеют чудесное представление о смерти, а умирают, не замечая этого, точно новорожденные» [Там же: 6].

Не только человеческими параметрами существования маркируется в повести Шатобриана категория времени. Через описание пейзажного пространства в ней можно определить и конкретные рамки календарного времени. Такая детализация придает большую достоверность и правдоподобие описываемым событиям, а наличие экзотических наименований позволяет читателю целиком окунуться в «возможно происходящие» события. Повествование героя о своей жизни начинается «21-го числа того месяца, который дикари называют луной цветов» на рассвете [Там же: 2]. Это время суток выбрано не случайно, рассказ героя начинается с момента его рождения, и именно рождение нового дня, восход солнца, символизирует в повести появление младенца на свет.

Образ смерти тоже представляется в произведении через природные описания земли, и через образы архитектурного пейзажа – монастыри, аббатства, церкви. Луна, освещающая столбы колоннад; трава, проросшая между могильными камнями, кресты и их тени – все это определяется у Шатобриана как «область смерти ... Могилы служителей церкви становятся для писателя символом перехода «от безмолвия жизни к безмолвию смерти» [Там же: 4].

Образ времени в повести «Рене» транслируется еще и через образ солнца – вечного и неизменного земного светила, бесстрастно наблюдающего смену людских поколений: «Порой солнце, то самое, которое видело закладку этих городов, величественно закатывалось на моих глазах за развалины...» [Там же: 5]. Закат солнца сопоставляется героем с «маятником на часах веков» [Там же: 8]. Каждый прожитый день отмечается ударами курантов на башнях соборов и церквей. Символы колокола и часов, появляются в романе как показатели смены или завершения определенного этапа в биографии героя. Его чувство времени необычайно обострено и трагично: «каждый час в мире открывает могилу и заставляет проливать слезы» [Там же: 9]. Иногда один час у Рене «превращается» в вечность, а иногда несколько дней «пролетают» за минуту. Достигнув пика своей меланхолии, он «внезапно решил окончить в сельском изгнании жизнь, едва начатую, но в течении которой прожил целые века» [Там же].

Шатобриан сравнивает могучую силу природы со слабостью человека: природа побеждает даже время, когда маленькие травинки пробиваются сквозь «крепкий мрамор этих гробниц, плиты которых никогда уже не приподнимут все эти мертвецы, такие могучие в жизни» [Там же: 5].

Через описание осеннего пейзажного пространства прослеживается авторское отношение к категории времени. Традиционно осень символизирует пору увядания, заката жизни. Для героя Шатобриана осень становится временем предчувствия перемен, столь желанных, но и страшных его. Природными символами, отмечающими эти изменения,

становятся перелетные птицы; сухой лист, гонимый ветром; «мох на стволе дуба, трепещущий при северном дуновении, отдаленный утес, пустынный пруд, где шумел увядший тростник» [Шатобриан 1992: 10]. Рисуя картину беспокойной осенней природы Франции, герой Шатобриана отмечает, что он «с восторгом вступил в месяцы бурь» [Там же]. Эти осенние бури становятся именно тем сезонно-временным фоном, который точно соответствует представлению о грядущих переменах и его возможных желанных страстях.

Не только через природные образы, но и через общечеловеческие представления о дружбе и любви, проявляется у Шатобриана категория времени: время присутствия друга охлаждает близкие чувства, время отсутствия – уничтожает. Неверно истолковывая поведение своей сестры, Рене делает вывод, что дружба не может устоять ни перед несчастьем, ни перед благополучием.

В целом ряде образов в повести «Рене» прослеживается взаимосвязь жизни и смерти, времени и вечности. Примечателен образ колокола, встречающийся у Шатобриана и в других произведениях («Замогильных записках», повести «Атала»), удары которого отмечают бег времени, возвещая и о рождении, и о кончине людей: «Все заключено в волшебных грезах, в которые нас уводит звон родимого колокола: религия, семья, родина и колыбель, и могила, и прошлое, и будущее» [Там же: 1]. Образ колокола появляется на страницах этого небольшого романа девять раз. В последнем описании звон монастырского колокола сливается с шумом ветра бушующего моря, что становится итоговой нотой природной симфонии, сопутствующей настроению героя. Рене отправляется в Америку, получая во время путешествия известие о смерти своей сестры. Слиянием лейтмотивов смерти и моря заканчивается повествование Рене о своей жизни, рассказанное им двум старцам. Начавшись на рассвете, эта история завершается к полудню, оттеняемая «криком фламинго, который, укрывшись в тростники Мешасебе, возвещал бурю» [Там же: 21]. Образ непогоды, бури или грозы, периодически появляясь в рассказе, становится символом связи,

объединяющим в единое целое, воспоминания о разных периодах жизни героя.

Шатобриан воспроизводит дальнейшую судьбу Рене, сосредотачиваясь на осмыслении смерти близких герою людей (матери, отца, друга, сестры). Автор лишь констатирует финальный этап его жизни: «Рене вернулся к своей жене, но не нашел счастья с ней. Вскоре после того он погиб вместе с Шактасом и отцом Суэлем во время резни французов и натчезев в Луизиане» [Там же: 21].

Таким образом, репрезентация категории времени в повести соотносится с естественным циклом природной хронологии: рождение – жизнь – смерть. Однако рассказ начинается с приезда Рене в Америку, и лишь в конце его личного объяснения раскрываются причины, заставившие его покинуть Европу. Шатобриан использует сложные переплетения временных планов, вводя прием «рассказ в рассказе» и дополняя его отдельными детализированными описаниями, которые то замедляют, то ускоряют темпоральные характеристики повествования. Благодаря индивидуально-авторскому восприятию категории времени в тексте повести, это абстрактное понятие наполняется вполне ощутимыми конкретными, становящимися архетипическими образами (беззаботное детство, бурная молодость, мудрая старость), приобретая, помимо сугубо рационального, дополнительное архетипическо-образное значение.

### **3.2.2. Категория времени в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия»**

Время, как фундаментальная категория бытия, формирует и преобразовывает художественную картину мира любого произведения. Интерес к философскому осмыслению общечеловеческих ценностей через призму временной категории чрезвычайно важен при анализе художественного текста и рассмотрении его как объекта

литературоведческого анализа. Не случайно анализ специфики отражения пространства и времени в литературе является одним из важнейших аспектов постижения истории формирования жанров, что представляется актуальным и сейчас. По справедливому замечанию М.М. Бахтина, «(...) всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [Бахтин 1974: 406]. Полное освещение теории хронотопа как категории исторической поэтики могло бы стать объектом отдельного анализа, однако это значительно расширило бы рамки работы, поэтому, обращаясь к практическому анализу текста, ограничимся апелляцией к отдельным авторам: М. Бахтину [Бахтин 1974], В. Шкловскому [Шкловский 1969], А.Н. Веселовскому [Веселовский 1989], Е. М. Мелетинскому [Мелетинский 1986], Б. Г. Реизов [Реизов 1986], В. Шмиду [Шмид 2008].

Роман Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» (1807) отмечен наличием индивидуально-авторских пространственно-временных построений, в связи с чем возникает необходимость проследить систему моделирования, типологизации и функционирования временных планов в тексте романа. Несмотря на большое количество исследований, посвященных творчеству французской писательницы (В.А. Мильчина [Мильчина 2003], Л.А. Симонова [Симонова 2006], Cahiers Staëliens 2008; Т.Л. Владимирова [Владимирова 2007], А. Minski [Minski 2000]), темпоральные функции романа Ж. де Сталь «Коринна» до сих пор не становились предметом специального анализа.

«Типология времени в романе подчинена избранной автором стратегии текстового развертывания. С самого начала в «Коринне» задается четкое, объективное, адекватно отраженное, фабульное время, соотносящееся с реальным моментом в жизни героя: лорд Освальд Нельвиль в конце 1794 года выехал из Эдинбурга, собираясь провести зиму в Италии. Эта биографическая характеристика совпадает и с календарными, и с историческими реалиями. Так, описание часто штормящего моря вполне соответствует природным явлениям конца осени, а упоминание войны

становится констатацией исторических фактов: «Шла война, и приходилось избегать близости Франции и пограничных с ней местностей; приходилось держаться и в стороне от армий, затруднявших движение на дорогах» [Сталь 2014: 6] Здесь художественное время в типологии автора хронологически последовательно и в большей степени соотнесено с миром действительности. Это соблюдение соответствий свойств художественного времени свойствам реального времени, придает повествованию правдивость и ощущение подлинности происходящего» [Нужная 2018а: 186].

«Однако все обстоятельства длительного путешествия невозможно полностью вместить в рамки романа, поэтому Ж. де Сталь сама определяет наиболее яркие моменты, предназначенные для подробного описания. Зачастую встречается прием отграничения (термин Б.В. Томашевского) некоторых описываемых событий как прошлых по отношению к моменту повествования. Так, сначала говорится о следствии (путешествии Освальда), а потом лишь о причинах, вызвавших это путешествие» [Там же: 187].

«С момента знакомства главных героев время повествования явно замедляется, позволяя проследить за малейшими движениями, взглядами и жестами Освальда и Коринны. Благодаря этому перед читателем полностью раскрываются все чувства героев. Самыми крупными сдвигами по временной длительности и отдаленности в непрерывном повествовании можно считать истории Освальда и Коринны, рассказанные ими друг другу. Интересно, что только к середине романа автор полностью раскрывает прошлое Освальда и срывает покров таинственности с Коринны. История Коринны, следующая за признанием Освальда, становится переломным моментом в ходе движения времени и событий. С этого момента время неукоснительно ускоряет свой бег, и тут же следует отъезд Освальда, разлука, поездка Коринны в Шотландию и возвращение в Италию. В заключении же, перед смертью Коринны, время опять ненадолго приостанавливается, как бы давая героине возможность прощания с Италией и близкими друзьями. После смерти Коринны время повествования обрывается, лишь в нескольких строчках

описывается дальнейшая судьба Освальда. Такое использование перцептуального типа (термин А.М. Мостепаненко) [Мостепаненко 1969] временного построения текста, связанное с субъективным авторским изложением, углубляет психологизм и усиливает морально-этическую проблематику романа» [Там же].

«Ж. де Сталь делает доступными читательскому восприятию несколько временных планов, благодаря значимым экскурсам в прошлое главных героев. Это сюжетное «прошлое» закладывает основу «настоящего» конфликта, и предопределяет «будущее» развитие отношений Коринны и Освальда, т.е. несет явную сюжетообразующую функцию. Именно обстоятельства, в которых происходят откровения о прошлой жизни героев, их символика, готовят читателя к восприятию вполне определенной финальной ситуации. Так, например, Освальд решает рассказать свою историю Коринне на вершине извергающегося Везувия: «Величавая природа, полное безлюдье и тишина придали лорду Нельвилю мужества открыть Коринне свои сокровенные мысли; и, надеясь вызвать ее на откровенность, он решился рассказать ей о своем прошлом» [Сталь 2014: 128]. Панорама голой, покрытой пеплом земли, отсутствие растительности и животного мира вблизи вулкана, потоки пылающей лавы – создают пейзажную оркестровку признаний героя, преопределяя чувство надвигающейся трагедии. Повествование Освальда представляется «романом в романе», где на протяжении двух глав происходит ретроспекция достаточно длительного промежутка жизни персонажа. Здесь время становится соединительным звеном для понимания характера Освальда, его психологии и эмоционального состояния» [Нужная 2018а: 188].

Функция обращения к будущему времени в романе незначительна. Ж. де Сталь не любит «заглядывать» вперед. Однако она нередко использует условно возможное будущее время, что создает дополнительную интригу, позволяя читателю самому домысливать возможные варианты развития событий. Например, первая книга романа заканчивается приездом Освальда в

Рим и фразой: «Il était bien loin de penser que ce pays, dans lequel il entraît avec un tel sentiment d'abattement et de tristesse, serait bientôt pour lui la source de tant d'idées et de jouissances nouvelles») [Staël 1985: 48] («Он и не подозревал, что эта страна, порог которой он переступил с такою тоской, станет для него источником новых мыслей и новых наслаждений!» (перевод М. Черневич) [Сталь 2014: 13]).

Этот же прием дает возможность глубже понять чувства героини, прояснить ее желания и сомнения. Когда Освальд внезапно, не сообщая о своих намерениях, пригласил Коринну на английский корабль, стоявший в порту: «она вообразила, что он ведет ее к алтарю, чтобы обвенчаться с ней, и эта мысль скорее испугала ее, чем обрадовала: ей чудилось, что она уже расстается с Италией и возвращается в Англию, где она столько выстрадала. Воспоминание о суровых нравах и обычаях этой страны вызвало в ней такое волнение, которого даже любовь не могла окончательно преодолеть» [Сталь 2014: 124].

Судьба главной героини определена, и заканчивается в романе в реальном фабульном времени описанием последнего вздоха Коринны. Жизнь Освальда тоже спокойно вмещается в две строчки констатирующих фактов: после глубоких душевных переживаний, долг вернул его в семью, к жене и дочери, и они втроем уехали в Англию. Однако, душевное состояние героя отнюдь не однозначно для Ж. де Сталь. Ее заключительные риторические вопросы оставляют открытым морально-нравственный финал произведения: «...простил ли он себе свои прежние проступки? утешало ли его одобрение света? довольствовался ли он своей заурядной судьбой после всего, что он утратил?» [Сталь 2014: 252].

Основополагающая бытийная категория времени реализуется в романе «Коринна» через систему персонажей, демонстрируя личные ценности и общечеловеческие позиции героев. Здесь время приобретает смыслоформирующую функцию. Главные герои романа ценят время и каждую минуту, проведенную вместе; ими владеет любовь, а она, по мнению

писательницы, не подвластна времени и «достойна бессмертия». Предвосхищая возможную разлуку с любимым, после признания Освальда, Коринна с благодарностью принимает от него один день отсрочки: «Вы мне дарите еще завтрашний день; благодарю вас за этот день. Ах, кто знает, не измените ли вы своего отношения ко мне, когда я открою вам тайны своего сердца?» [Сталь 2014: 126].

В романе представлено и противоположное отношение ко времени: пренебрежение им. Эту позицию Ж. де Сталь адресует своему соотечественнику, второстепенному герою, графу д'Эрфейлю: «С тех пор как я имел несчастье потерять своего дядюшку, я не знаю, как убить время; когда мне надо было ухаживать за ним, день мой был заполнен, а сейчас двадцать четыре свободных часа ложатся на меня невыносимым бременем» [Сталь 2014: 7]. Разочаровавшись в жизни, но, не желая впасть в меланхолию, граф д'Эрфейль выбирает для себя гедонистическую позицию существования: «Я старался изо всех сил, чтобы меня убили на войне, но уж раз судьба пощадила меня, надобно жить по возможности приятнее!» [Там же].

«Подробные, детальные описания некоторых отдельных моментов фабульного времени помогают охарактеризовать главных героев, раскрыть их с той или иной стороны, и дать возможность оценить их случайными свидетелями или эпизодичными персонажам. Такой прием значительно раздвигает временные рамки повествования, углубляя психологизм. Так, например, накануне отъезда из Анконы, где Освальд был вынужден остановиться на несколько дней по состоянию своего здоровья, в городе случился пожар. Ветер стремительно разносил огонь в верхнюю часть города, жители которого в оцепенении стояли на улицах, будучи не в силах что-либо предпринять. Лорд Нельвиль призвал на помощь жителям Анконы команды двух английских кораблей, стоявших в гавани и сам проявил отчаянную смелость и отвагу, спасая обитателей еврейского квартала и неизлечимо больных людей из госпиталя для умалишенных. Своими действиями Освальд заслужил такие восторги горожан, что они окружили его

и начали целовать ему руки: «Освальд вызвал восхищение толпы, глядевшей на него чуть ли не с фантастическим обожанием. Особенно пылко восторгались им женщины» [Сталь 2014: 12]. Этот эпизод путешествия Освальда Ж. де Сталь приводит совершенно не случайно. Слухи о спасении жителей Анконы дошли и до столицы Италии, где Коринне представилась возможность оценить достоинства своего избранника со слов очевидцев этого пожара» [Нужная 2018а: 190].

Смена временных регистров в романе (настоящее – прошлое, замедление – ускорение) происходит не только в рамках фабульного времени, но и в описании картин Италии. Ж. де Сталь раскрывает перед читателем и современную ей Италию, и ее античный прообраз. Те же временные сдвиги, касающиеся прошлой жизни главных персонажей, можно наблюдать и в повествовании об истории страны. В роман включено множество легенд и преданий римской античности с ее героями. Естественно, что сохранившиеся в Италии развалины дворцов, гробницы и церкви заставляют вспомнить о жителях этих мест: «В Риме нельзя шагу ступить, чтобы не сблизить минувшее с настоящим, равно как и различные прошедшие эпохи – между собой» [Сталь 2014: 47]. Благодаря этим историческим экскурсам проясняется природа итальянского национального характера. Ж. де Сталь высказывает глубокие и часто ироничные замечания относительно настоящего, прошлого и будущего этого народа: «Итальянцы гораздо более замечательны своим прошлым и своим возможным будущим, нежели тем, каковы они сейчас»; «...героические вымыслы, которыми поэты окружили легендарное происхождение римлян, не менее, чем их доблестное прошлое, послужили славе великого народа» [Там же: 12].

«Прикосновение» к прошлому происходит в Риме на каждом шагу. Подробно описывая прогулки Освальда с Коринной, Ж. де Сталь вовлекает и читателя в эту обзорную «вневременную» экскурсию. Ее исторические комментарии настолько яркие и живы, как будто с минуты на минуту перед нами могут предстать Тиберий, Нерон или Клавдий: «Авентинский холм

столь же прекрасен, как и воспоминания, связанные с ним [...] здесь запросто, как обыкновенные граждане, встречались друг с другом Цезарь и Помпей» [Сталь 2014: 45]. В своей знаменитой импровизации на Капитолии Коринна описывает Рим как город, спасающий историю от «сокрушительной силы времени», а античная архитектура и произведения искусства становятся вечными «памятниками минувшего»: «...одно из таинственных очарований Рима кроется именно в том, что здесь воображение наше примиряется с вечным сном» [Там же: 21].

Отношение древнего римского народа к богатству и величию поражает своим суеверием и даже безразличием. Народ, свергнувший с престола за его жестокость последнего римского царя Тарквиния Гордого (VI в. до н. э.), сбросил с царских полей в реку весь урожай, и никто не решился воспользоваться им для собственных нужд. «Трудно себе представить, – отмечает Ж. де Сталь, чтобы в наши дни люди отказались от богатства лишь потому, что над ним тяготеет проклятие, хотя бы и очень страшное. Древние римляне умели возводить такие крепкие и прочные здания, которые мы имеем возможность лицезреть и сейчас (...), но иногда они забавлялись тем, что, затратив огромные усилия на какую-нибудь постройку, сами сносили ее по окончании праздников: так римляне смеялись над временем» [Там же: 45].

Коринна проводит с Освальдом экскурсии по следам античной истории, и выводы, сделанные из этого путешествия, призывают читателя стойко встречать свою настоящую судьбу, ценить моменты настоящего времени: «...Когда созерцаешь эту вечную смену судеб человечества, учишься спокойно принимать события своего времени: перед лицом стольких столетий, истребивших плоды трудов предшествующих поколений, становится стыдно предаваться мелочным тревогам повседневной жизни» [Там же: 47].

«Благодаря этим ретроспективным вставкам, проникновению «вглубь веков», категория времени в романе «Коринна», помимо сугубо рационального, приобретает дополнительное символическое значение. Ж. де

Сталь превращает то или иное историческое время в некий дополнительный признак события. Индивидуально-авторская символика создается в романе посредством обращения к античной истории страны. Можно проследить метафизическую связь конкретного пространственно-временного ориентира из «прошлого» с явлениями художественного мира романа. Например, Коринну как знаменитую поэтессу страны венчают на Капитолии лавровым венком, и совершенно неслучайно рядом с ней «звучат» имена Сафо, Тассо и Петрарки. В портретной характеристике героини тоже немало античной символики: «...ее высокая статная фигура придавала ей сходство с греческой статуей»; «Коринна напоминала жрицу бога Аполлона, направляющуюся в храм Солнца...» [Там же: 15]. А ее друзья прямо говорят, что «она отпрыск нашего прошлого, провозвестница нашего будущего». Такие отсылки к знаменитому прошлому страны, закладывают определенное восприятие героини ее будущим возлюбленным» [Нужная 2018а: 192].

«В Риме, где веками кипели бурные страсти, зарождается любовь Освальда и Коринны. Все античные памятники искусства и архитектуры «поддерживают» чувства героев, «наделяя» их своим величием и монументальностью. Коринна старается пробудить в друге такую же любовь к истории и природе Италии, какую питает сама» [Нужная 2018а: 193]. И эти две параллельные линии чувств удивительным образом развиваются и переплетаются в романе: «– Предоставим решить времени и судьбе, – прервала его Коринна, – произвела ли я на вас мимолетное впечатление, или же оно продлится долго. Если у нас родственные души, наша взаимная склонность не будет кратковременна. Но что бы там ни было, сейчас мы будем вместе восхищаться всем тем, что может возвысить наш ум и наши чувства; мы насладимся по крайней мере несколькими часами чистейшего счастья» [Сталь 2014: 33]».

«Совсем иным спациологическим образом в романе становится Неаполь – здесь, у подножья извергающегося вулкана, происходит раскрытие тайн обоих персонажей. Этот непредсказуемый с точки зрения природы, и

загадочный по характеру уголок Италии становится архетипом неопределенности и неоднозначности, что проецируется в романе на характер будущего развития отношений героев. Именно отсюда Освальд уезжает, оставляя Коринну в неведении относительно своих намерений» [Нужная 2018: 194].

«Ж. де Сталь описывает находящиеся неподалеку от Везувия развалины города Помпеи. Вулкан, засыпавший пеплом этот город, уберег его от разрушений, причиняемых временем. Благодаря отсутствию воздуха, «прошлое, погребенное во тьме веков, воскресает здесь в полной неприкосновенности» [Сталь 2014: 126]. Время приобретает здесь антиномичное значение, сновясь образом не «разрушающего» свойства, а «сохраняющего видимость жизни»: «Для пира, назначенного на завтра, приготовлены амфоры: они еще полны мукою, которую надобно было замесить. На скелете женщины еще виднеются украшения, которые она носила в день праздника, когда разразилось извержение вулкана; браслет из драгоценных камней уже слишком широк для ее иссохшей руки» [Там же]. Нигде больше невозможно увидеть столь поразительную картину внезапно оборвавшейся жизни. Для Коринны эта картина становится символом внезапно оборвавшейся любви» [Нужная 2018а: 195].

Поэтическая импровизация Коринны в окрестностях Неаполя посвящена не только размышлениям о природных особенностях этого края, но и осмыслению его богатого исторического прошлого. Речь героини наполнена многочисленными метафорами и содержательными образами времени. Этот спектр эпитетов расширяет стилистическую характеристику романа. Настолько глубоко неаполитанское прошлое, что «природа, поэзия и история соперничают здесь в величии» и «одним взглядом здесь можно обозреть все времена», отмечает Ж. де Сталь. Перечисляя имена знаменитых исторических и мифологических личностей, ознаменовавших своим присутствием эти берега, писательница удивляется человеческому противоречию, описанному еще Франсуа Вийоном («Где ныне

прошлогодний снег?») – сожалению о прошедшем: «Можно подумать, будто ушедшие века были хранителями счастья, которого больше уже нет» [Сталь 2014: 148]. Ум человека чаще гордится своими успехами, и мыслями устремляется в будущее, в то время как душа «скорбит о древнем отечестве, с которым ее сближает прошлое». Не без иронии Ж. де Сталь отмечает, что «во все времена народы преследовали своих великих людей; но утешением может служить то, что после смерти им воздавали почести» [Там же: 149].

«Обманчивыми берегами» («des rives trompeuses du temps») [Staël 1985: 62] в потоке времени называет Ж. де Сталь земное существование, что вполне соответствует произошедшим в романе событиям. В своей прощальной песне Коринна воспевает творческое вдохновение и религию, отказываясь от роковых человеческих страстей, желания быть счастливой и любимой. «Ангел смерти» становится у нее конечным архетипическим образом времени: «Когда день склоняется к вечеру, огромные тени на полях кажутся складками его длинного одеяния» [Сталь 2014: 250]. Коринна мечтает об избавлении от душевных мук в надежде на вечный покой: «Я сделала свой выбор на земле, и мое сердце не нашло себе приюта» [Там же: 251].

«Так, в романе французской писательницы Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» явно прослеживается индивидуально-авторская специфика функционирования временных категорий и использование различных сочетаний места и времени повествовании. Ретроспективные вставки не разрушают общую гармонию и не препятствуют естественному течению событий. Принципы темпорального построения текста обновляются. Не отказываясь от традиционных приемов, Ж. де Сталь реализует и свои поэтические находки» [Нужная 2018а: 196].

Ж. де Сталь является одной из основоположниц формирования длительного и очень устойчивого архетипа о соединенности современной Италии с образом Древнего Рима. Безусловно, Италия сильно изменилась с древних времен, но являясь наследницей легендарного прошлого, она и в

наше время ассоциируется с тем представлением о ней, сохранившимся с античных времен. Италия полна старинных памятников, полуразрушенных виадуков, амфитеатров и арен. Она – сама история под открытым небом. В ней вечно живут имена Катулла, Овидия, Вергилия, Ариосто. В ней скрыты, под масками римских богов, древние греческие божества. Текст романа Ж. де Сталь пронизан переключками древнего и нового, ощущением перехода главного героя словно бы в мир далекого прошлого, в самую глубину вечного призрака Великого Рима, его мифологического и литературного наследия.

### **3.2.3. Оппозиция поколений в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия»**

«Пронизанность литературы и искусства в целом архаическими мотивами приводит к тому, что понятие архетипа становится необходимым инструментом исследования. Взаимоотношения старшего и младшего поколений часто становятся центральными, и даже сюжетообразующими, элементами в художественных произведениях. Не оставили без внимания эту тему и ранние французские романтики в начале XIX. Оппозиция: «заветы отцов» – «непослушание детей» становится у них архетипической формулой противопоставления, оппозицией, возведенной в архетип «отцы и дети» разработанный впоследствии многими европейскими и русскими писателями» [Нужная 2017в: 293].

В романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» оставшиеся за кадром, в прошлом, семьи героев определяют будущее их отношений. Семьи Коринны и Освальда не фигурируют в настоящем времени в тексте произведения, тем не менее, их духом и традициями уже заложена основа конфликта, которая дает импульс центральной драматической сюжетной линии. Содержание романа сложно, сюжет интригует: Коринна, еще до знакомства с лордом Нельвилем была отвергнута его отцом, а возможной соперницей стала ее младшая сестра Люсиль. Тайна Коринны раскрывается

лишь в середине произведения, а «последней каплей», склоняющей Освальда к выбору в жены Люсиль, становится послание отца Освальда, лорду Эджермону – отцу Коринны. В этом письме лорд Нельвиль-старший отказывается от своего намерения женить сына на Коринне, тогда еще мисс Эджермон. Передает письмо герою друг отца, мистер Диксон. Этот представитель старшего поколения, фигурирует в романе с единственной целью – отговорить Освальда от связи с Коринной: «...мистер Диксон, казалось, нарочно задержался на земле, чтобы потом принести своему другу вести о его сыне» [Сталь 2014: 199].

Такими образом, отцы главных героев, не будучи уже в живых, определяют жизненный выбор и судьбу своих детей: «...я умоляю вас, пишет отец Освальда, – мой друг, об одном: в случае, если я умру до того, как мой сын женится, не знакомьте его с вашей старшей дочерью, пока не подрастет ваша младшая дочь настолько, чтобы привлечь к себе его внимание... Если понадобится, объявите моему сыну мою волю; я не сомневаюсь, что он отнесется к ней с уважением, особенно если меня уже не будет в живых» [Сталь 2014: 200].

Однако отцовский завет уже невольно нарушен: Освальд знакомится с Коринной в Италии, и влюбляется в нее задолго до того, как узнает ее историю. Этот элемент случайности значительно усложняет любовную интригу и добавляет максимум психологизма дальнейшему развитию событий.

Привычная в наше время архетипическая оппозиция «заветы отцов» – «непослушание детей» реализуется в романе Ж. де Сталь необычным образом: наказ отца произвольно нарушен сыном, но далее именно следование традициям предков делает несчастным всех героев, и приводит к смерти Коринны. В этом романе молодые люди не вступают в прямой конфликт с отцовскими заветами, скорее, наоборот: Освальд чтит память отца и в итоге поступает согласно его желаниям. Тем острее ощущается безысходность и безнадежность положения Коринны: «Все ополчилось

против нее: естественный ход событий, влияние родной страны, воспоминания об отце, уговоры друзей, убеждавших Освальда принять самое простое решение и идти проторенной дорогой...» [Сталь 2014: 200].

Во французской литературе XVIII века достаточно часто рассматривались проблемы взаимоотношений старшего и младшего поколений. Образ отца несколько видоизменился на протяжении столетия; к концу века прочно закрепились признаки любящего, снисходительного, все понимающего отца-друга. Именно таким и описывает Освальд лорда Нельвиля-старшего. Да и сам Освальд, отнюдь не является беспутным сыном. В юности он попадает в сети одной интриганки, и то лишь в силу своей неопытности и, может быть, беспечности, но не испорченности и безнравственности. Он чутко прислушивается к отцовским советам, и следует им даже после его смерти. Именно родительский авторитет склонил Освальда в выборе жены в сторону Люсиль, а не Коринны. В этом последнем обстоятельстве таится, наряду с лирической нотой, и драматическая: верность отцовским «заветам» оказывается источником жизненной драмы героя, и в еще большей степени усложняет участь Коринны» [Нужная 2017в: 295].

«Характерно, что семейная предыстория героев представлена главным образом их отцами. Образ отца Освальда в романе, а особенно его взаимоотношения с сыном, раскрываются очень широко. Коринна же о своем отце вспоминает не часто, хотя и с неизменной теплотой и уважением. Еще современники французской писательницы отмечали, что любовь и уважение к своему отцу, который, как известно, был швейцарским банкиром и трижды призывался на пост министра финансов при Людовике XVI, Ж. де Сталь выразила именно через образ отца Освальда, и даже включила в роман отрывки из дневника Жака Неккера под видом дневника отца Освальда» [Там же].

«Образы матерей главных персонажей романа вообще отсутствуют, нет даже упоминания их имен. И если Коринна еще рассказывает, что потеряла

мать в возрасте десяти лет, то о судьбе матери Освальда практически невозможно догадаться. Единственной женщиной старшего поколения в романе является леди Эджермон, мать Люсиль. Ее характеристика обобщающая, скорее позволяющая ответить на вопрос: «Каким образом в Англии конца XVIII – начала XIX века достойная мать семейства могла воспитывать своих детей?», чем дающая персональный портрет» [Там же].

В романе «Коринна» проблема взаимоотношений двух поколений в большей степени освещена с точки зрения старшего возраста. Освальд просит Коринну почитать ему вслух рукопись своего отца, где звучат мысли о долге детей по отношению к своим родителям. Устами отца Освальда высказываются мудрые мысли в назидание юности: «Ах, как немного надо, чтобы отец и мать, достигшие преклонных лет, потеряли веру в себя! Их мучает мысль, что они зажились на земле. Как могут они полагать, что нужны вам, если вы более не спрашиваете у них советов? Вы всецело живете настоящим; вы поглощены какою-то одной страстью, и все, что не относится к настоящему, кажется вам отжившим и старомодным. Наконец, вы так заняты собой, своими чувствами и мыслями, что мните себя единственными творцами истории и не улавливаете извечного сходства между эпохами и людьми» [Сталь 2014: 141].

Рассматривая возрастную оппозицию, невозможно не коснуться темы смерти, т.е. отношения к ней разнополюсных поколений. В романе «Коринна» размышления о смерти содержатся на страницах дневника отца Освальда. Лорд Нельвиль-старший рассуждает о необходимости вести праведный образ земной жизни, чтобы быть готовым без страха предстать перед «очами предвечного»: «Возлюбленные Господом праведники, вы будете говорить о смерти без страха, ибо она будет для вас лишь переменой жилища...» [Сталь 2014: 87]. Единственное, чего боится умирающий отец, – это невозможности дольше помогать своим детям, наставлять их своим опытом и «пройти вместе еще несколько шагов среди тех опасностей, какие отовсюду грозят юному существу» [Там же: 88]. По мнению лорда Нельвиля-

старшего, утешение можно найти лишь в религии, именно она объединяет поколения: «Любите религию, которая может дать вам так много; любите религию, последнюю связь между отцами и детьми, между жизнью и смертью...» [Там же].

Действительно, религия объединяет поколения, но национальная разница в традициях и обрядах вероисповедания, заложенная предками, существенно мешает взаимопониманию и духовной близости героев: «Различие в наших вероисповеданиях, мой дорогой Освальд, – продолжала Коринна, – служит причиной тайного неодобрения, которое вы мне невольно высказываете» [Там же: 113].

«О литературе и искусстве «севера» и «юга» мадам де Сталь писала в своем теоретическом трактате «О литературе» (1800), но разделение это на северные и южные обычаи, касающиеся религии впервые так полно рассматривается только в романе «Коринна». Объяснить Освальду различия в вероисповеданиях «севера» и «юга» взялась главная героиня романа. В этих объяснениях Коринны наиболее ярко прослеживаются черты типологических характеристик двух наций (англичан и итальянцев); черты, которые легли в основу всего сюжетного конфликта романа» [Нужная 2017в: 297].

«Защитницей чувств итальянского («южного») католицизма выступает Коринна, на стороне же разума и английского («северного») протестантизма стоит Освальд Нельвиль. В первую очередь, Коринна отмечает мягкость и снисходительность католицизма в Италии и строгость и непреклонность английского протестантизма. Причину этого, как считает Ж. де Сталь, нужно искать в религиозных распрях, которые часто велись в Англии и которых не ведала Италия. В Италии религия является одной из радостей жизни, она издревна воодушевляет искусство и вдохновляет поэтов; в Англии же религия приняла характер нравственной суровости, так как она утвердилась в стране, где разум господствует над воображением. В Италии религия говорит от имени любви, в Англии – от имени долга» [Нужная 2017в: 298]. Отсюда и разница в отношении к смерти: итальянский народ, выросший на руинах и

архитектурных памятниках древности, невольно перенимает античное, более терпимое отношение к потере близких людей и их переходу в иной мир. Древние гробницы, церкви и дворцы соединяют прошлое и настоящее, примиряют земную жизнь с горечью смерти.

Молодость, как ей и свойственно, чаще всего гонит мысли о смерти. И Освальд замечает, что единственное состояние благоприятное для печальных размышлений – это одиночество. Герой корит себя за то, что нарушил свое уединение, рассеяв, тем самым глубокую память об отце. Однако, «жизнь влечет к себе даже самые нежные души», пробуждая земные интересы и желания – «потребность в развлечениях – жалкое свойство человеческой природы». Ж. де Сталь «утешает» своего героя: человек специально создан таким, «чтобы он мог вынести мысль о своей смерти и смерти близких». [Сталь 2014: 198].

Освальда беспрестанно терзают внутренние противоречия: скорбь по умершему отцу не позволяет ему наслаждаться деятельным существованием: «живость молодости соединялась в нем с привычкой к размышлениям». В свои двадцать пять лет он проникался мыслями, которые более свойственны старшему поколению, и «такое противоречие, столь противное велениям природы, требующей согласованности и последовательности в естественном ходе вещей, приводило в смятение Освальда» [Там же: 5].

С позиции своего возраста Освальд «грезит» о скорой героической смерти, когда она наступает внезапно, и ей не предшествует угасание. Но он с сожалением осознает, что чаще смерть «приходит не по зову храбреца, а прокрадывается к нам потихоньку, в потемках, в долгие ночные часы, отнимая у нас понемногу самое дорогое, не внемля нашим жалобам, отталкивая нашу руку и беспощадно направляя против нас вечные законы природы и времени, – такая смерть вселяет в нас презрение к судьбе человека, к бесплодности его страданий, к тщетным попыткам сопротивления, которые разбиваются о неизбежность» [Там же].

Такие размышления вполне позволяют понять поступки главного

героя, когда он бросается в пламя пожара, чтобы помочь жителям города Анкона, или в штормящее море, чтобы спасти тонущего человека.

Интересно, что в романе «Коринна» образ воды и моря связывается с темой возраста. Герой, наблюдая за морской пучиной, вспоминает беззаботную юность, когда ощущение полноты жизни и физическая форма, рождало желание помериться силами с природными стихиями, «и он без оглядки бросался вплавь, рассекая волны руками» [Сталь 2014: 5]. Именно такие соединения природных и хронотопических элементов у ранних французских романтиков становятся архетипическими образами «бесстрашной юности» и «бурной молодости».

«Тема смерти еще и сюжетно представлена в конце романа гибелью главной героини, т.е. представительницы «младшего» поколения. Будучи уже неизлечимо больной Коринна решает послать Италии, и особенно, лорду Нельвилю прощальный привет, который всем бы напомнил о тех днях, когда ее гений был в полном блеске. Поэтесса просит читать ее стихи молодую девушку, намеренно желая подчеркнуть контраст между юностью и спокойствием актрисы и словами, которые она будет произносить» [Нужная 2017в: 299]. В своей «лебединой песне» Коринна отстаивает права талантливой личности, приравнивая творчество к полету «за пределы земной жизни». Именно бурные жизненные страсти сломили ее прежде времени, но она отвергает притворные сожаления, замечая: «...если бы мне суждено было остаться в живых, я вновь испытала бы удары судьбы» [Сталь 2014: 251].

Смерть молодой и талантливой героини в романе ярко подчеркивает контраст между старостью и юностью, опытом и страстью, земной жизнью и вечностью. Коринна прощает Освальда, ставшего причиной ее болезни, болезни сердца, но встречаться с ним перед смертью отказывается, осознавая, что при виде него ее охватят чувства, которые не подобает испытывать в предсмертный час. Коринна никого не винит, однако, самая знаменательная фраза в конце романа, подчеркивает всю тяжесть и нелепость некоторых общепринятых «традиций»: «Мужчины не сознают, какое зло они

творяют; общество их убеждает, что подарить женщине счастье, а затем ввергнуть ее в бездну отчаяния – всего лишь игра» [Сталь 2014: 251].

Архетип «отцов» в романе, помимо опыта и мудрости, воплощает в себе и все сложившиеся общественные и национальные предрассудки, которые нередко приводят к несчастью отдельного индивидуума. Ж. де Сталь на первое место выводит аспект отношения между личностью и обществом, и эти отношения представляются ей сложными, отнюдь не идиллическими, а конфликтными. Проблема выбора – центральная в романе, и Ж. де Сталь достаточно оригинальна в постановке этой проблемы. Для Освальда, например, она означает необходимость выбирать не только между волей отца и страстной любовью к Коринне, но и между любовью с одной стороны – и кодексом традиционных воззрений с другой. Решить эту дилемму для «образцового» англичанина мучительно трудно: «И, хотя Освальд, увлеченный Коринной, готов был жениться на ней, мысль о том, что жизнь ее не во всем была безупречной и отец его, безусловно, осудил бы этот брак, снова приводила его в смятение и погружала в мучительную тревогу» [Сталь 2014: 67].

«Неразрешенность проблемы взаимоотношений главных героев романа «Коринна» коренится в неравенстве их душ, воспитания и мирозерцания: свобододлюбивая и чувственная душа Коринны сталкивается с осмотрительной и ограниченной социальными условностями душой Освальда, с узостью английской морали в его лице. Роман заканчивается гибелью Коринны. Смерть главной героини была чрезвычайно частым уделом в романах того времени. Используя этот достаточно стандартный сюжетный ход, автор и мотивирует его вполне традиционно: причиной смерти Коринны стал Освальд, отказавшийся от своей любви. Но за Освальдом стоит общество, «заветы отцов», и Коринна четко сознает, что именно условности, нравы и традиции общества склонили Освальда к такому решению. Трактовка любовной трагедии с акцентом на специфику национальной психологии и придает особую новизну и остроту роману. В

нем сталкиваются не просто мужчина и женщина с разными характерами, а два различных национальных типа» [Нужная 2017в: 300].

Ж. де Сталь всегда высказывала смелые мысли, способствующие обновлению общества и противоречащие господствующей тогда морали и философии. В ее первом романе «Дельфина» (1802) уже звучали мысли в защиту развода: против неразрывности брака и нерушимости брачных обетов. В обоих романах Ж. де Сталь прослеживается настойчивый призыв бороться с общественным мнением и национальными предрассудками.

### **Выводы**

Проведенное исследование архетипики пространства и времени во французской литературе показывает, что писатели-романтики, а также их последователи придавали важное значение спациологическим функциям национального пейзажа, имеющего отношение к категориям пространства и времени. В раннем романтизме закладывается фундамент понятия национальной – темпоральной и пространственной архетипики, таившей в себе перспективность дальнейшего развития.

– Р. де Шатобриан, Ж. де Сталь, Э. Сенанкур, Стендаль, Ж. де Нерваль и другие создают литературные пейзажи Италии и древнего Рима, стран Востока, Америки, Антарктики.

– Именно в произведениях литературы романтизма закладываются такие архетипы, как «солнечная Италия», Италия, преемница Древнего Рима, экзотическая Америка, обожженная солнцем, пустынная Месопотамия, связанный с древними христианскими легендами Иерусалим, Греция – наследница древней мифологии, мир, населенный богами Олимпа и т.д.;

Тема архетипики пейзажа, теснейшим образом перекликается с идеей времени; пейзаж в произведениях романтизма органично соединен с архитектурными элементами руин, с постройками древности, с археологическими раскопками, с символическими постройками (пирамиды,

триумфальные арки, амфитеатры и т.д.);

Помимо переключки пространства и времени, темпоральный архетип связан с возрастными типами (беззаботное детство, бесстрашная юность, бурная молодость, спокойная зрелость, мудрая старость), с возникновением темы различия поколений, с психологическими типажам.

## **ГЛАВА 4. ИМАГОЛОГИЧЕСКИЕ АРХЕТИПЫ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ**

В данной главе исследуются имагологические архетипы во французской романтической традиции. Национальный образ формируется на основе самых разных источников, среди которых наиболее популярным и доступным является художественная литература. Архетипические образы, появляющиеся в литературе романтизма, тесно связаны с национальным, местным колоритом, так как именно романтики впервые вводят это понятие в литературу (национальные образы французов, англичан, немцев, басков, отдельных исторических личностей, персонажей античной литературы). «Изучение образа нации, страны, ментальности, традиций определенных этнических групп в произведениях художественной литературы дает возможность составить полную картину национального образа народа, ее населяющего» [Нужная, Сафиуллина 2020б: 42].

Особенно актуально изучение текста с точки зрения имагологии в наше время, в условиях глобального информационного сообщества, когда информация является определяющим фактором влияния и формирует общественные стереотипы. Как отмечает Е.В Папилова, «в текущей ситуации усиливающейся «политики идентичности» и воскресшего национализма имагология становится чрезвычайно необходимой» [Папилова 2010: 15].

Понятие «имагология» не так давно вошло в фокус внимания гуманитарных наук. Название происходит от латинского слова «*imago*» (изображение, образ, отражение). «Имагология – научная дисциплина, изучающая, образы «чужих», «других», наций, стран, культур, инородных для воспринимающего субъекта. Образ «чужого» в имагологии изучается как стереотип национального сознания, т.е. как устойчивое, эмоционально насыщенное, обобщенно-образное представление о «чужом», сформировавшееся в определенной социально-исторической среде» [Гачев 2008: 325].

Вопросами имагологических исследований художественного текста занимались такие авторы, как Е.В. Папилова «Имагология, как гуманитарная дисциплина» [Папилова 2010], Е.Э. Барилова «Межкультурные деловые конфликты и их отражение в современной французской литературе (на материале романа Амели Нотомб «Страх и трепет»)» [Барилова 2014], М.А. Бойцов «Что такое потестарная имагология? Власть и образ» [Бойцов 2010], А.П. Бондарев «Художественное сознание французов в контексте западноевропейской литературы» [Бондарев 2009], Н.И. Букетова «Национальный архетип как движущая сила идеологического мифа» [Букетова 2017], О.А. Кулагина «Языковая репрезентация инаковости (на материале романа Амели Нотомб «Страх и трепет»)» [Кулагина 2009], Н.Н. Валуева ««Миддл-литература» как составляющая современного литературного процесса» [Валуева 2012], П.Ф. Дик «Эволюция традиционного в мифотипе культур» [Дик 2019], А. Дима «Образ иностранца в различных национальных литературах» [Дима 1977], П. Ф. Дик, М. В. Мусийчук «Ценностная сфера мифотипа» [Дик, Мусийчук 2019], А.А. Иудин, А.М. Рюмин «Массовое сознание зарубежья: новые мифы о России» [Иудин, Рюмин 2010], Д.П. Козолупенко «Проблема идентификации в философии и мифопоэтике» [Козолупенко 2004], С.Б. Королева «Миф о России в британской культуре» [Королева 2023], А.Е. Крашенинников «Категория чужести и архетипические образы в стихотворениях Г. Тракля» [Крашенинников 2011], О.С. Поршнева «Историческая имагология в современной российской историографии» [Поршнева 2014].

С.Б. Королева, изучающая миф о России в Британии, вводит понятия «противопоставления, отождествления и растождествления» элементов «своей» и «чужой» культур [Королева 2023: 14]. «Чужое», в зависимости от исторических обстоятельств, рассматривается как враждебное, плохое, либо вызывающее интерес. В любом случае, «чужое» всегда эмоционально привлекательно, остается в глубинах коллективного бессознательного, становится своего рода архетипом «другого», в течение истории обрастает

слоями новых смыслов и новых восприятий и превращается в устойчивый миф о том или ином явлении или феномене другой страны.

Имагология включает в себя психологию, социологию и другие гуманитарные науки. Методы имагологии не до конца сформированы, но можно выделить образование отдельных направлений имагологии, со смещением акцентов на разные области. Опираясь на работу М. Бойцова «Власть и образ. Очерки потестарной имагологии» (2010) можно остановиться на следующей классификации этой науки:

- 1) потестарная (относящаяся к догосударственной организации власти) имагология;
- 2) государственная (непотестарная) имагология;
- 3) лингвистическая имагология;
- 4) литературоведческая имагология [Бойцов 2010: 5].

Данная систематизация наиболее реально и объективно подходит для аналитического обзора сфер разделения исследований внутри имагологии.

«Имагология как отдельная отрасль науки образовалась в рамках французского сравнительного литературоведения к середине XX века. Основоположниками имагологии считаются Жан-Мари Карре, исследовавший образ Германии во французской литературе, и Мариус Франсуа Гийяр – автор книги «Сравнительное литературоведение» (1951). Гийяр призывал отстраниться от изучения иллюзорных влияний одной литературы на другую, а в исследовании образа другого народа или нации видел новое направление в компаративистике» [Нужная, Сафиуллина 2020б: 43].

После Ж.-М. Карре и М.-Ф. Гийяра поворот имагологии к новой методологии совершил Х. Дизеринк в 1966 году. Его статья «К проблеме «имиджей» и «миражей», и их исследования в рамках сравнительного литературоведения» (1966) стала основой для так называемой «Ахенской программы по имагологии» [Дизерник 1966: 27]. Дизеринк систематизировал главные понятия и задачи имагологии как направления компаративистики,

занимающейся исследованием в литературе образов другой культуры, народов, страны. Он перечислил три фактора, определяющие изучение «образов», «миражей» в литературоведении:

- 1) их присутствие в некоторых литературных сочинениях;
- 2) роль, которую они играют при распространении за пределы областей национальных литератур;
- 3) их все более частое появление в самих литературоведческих исследованиях и критике [Дизерник 1966: 29].

Вопросы имагологии в области создания национальных стереотипов, характеров и образов тесно связаны с архетипической образностью, так как итогом этих размышлений становится появление и закрепление в художественном тексте архетипов конкретных героев или обобщенных представлений о той или иной нации.

«Для литературоведческой имагологии необходим междисциплинарный подход, т.е. привлечения данных истории, этнопсихологии, культурологии, данных о национальном характере, образе жизни, поведении, обычаях, религии» [Нужная, Сафиуллина 2020б: 44].

Формирование архетипического образа нации в литературном процессе, то есть того, что выделяют писатели эпохи романтизма в других культурах – зависит от следующих критериев:

- представлений, связанных с языком других стран (именований различных явлений, которые в «своей» стране именуется по-другому);
- представлений, связанных с «чужими» культурными традициями (еда, одежда, предметы быта, церемонии, светские традиции, занятия, религиозный культ и т.д.);
- догосударственного устройства жизни описываемого региона;
- государственного или политического устройства.

Во все времена многих писателей и философов волновали различия национального характера. Вопросам, связанным с сосредоточением внимания на «ином», «другом» образе жизни, мыслей чужеродных стран, посвящены

фрагменты многочисленных путевых заметок, журналов, мемуаров, эпистолярных романов XVII – XVIII вв. Зачастую отношение авторов к инаковости других стран либо иронично, либо крайне враждебно, критично. Редко письма отражают восхищение путешественника-писателя, мыслителя национальными традициями чужеродных стран (в основном речь идет, в этой связи, о восхищении памятниками архитектуры и природой). Неприемлемость чужих обычаев относится ко всему: манере питания, к ингредиентам блюд, к вопросам гигиены, устройства жилища, одежде и многому другому. Представители стран-колонизаторов особенно отчетливо считают все чужеродное, иное по религии – нецивилизованным. Так, например, возникает архетип дикаря или «благородного дикаря» в мемуарах Ж.-Ж. Руссо («Исповедь», «Общественный договор», «Эмиль, или О воспитании»), Ш. Бернарен де Сен-Пьера («Индийская хижина», «Поль и Виржини»), произведениях Р. де Шатобриана (представления североамериканских индейцев о сменах времен года, их религиозные обычаи, воспринимаемые европейцем как «дикие», «нецивилизованные» – в повести «Атала»), позднее, в книгах Р. Дж. Киплинга (об Индии), О. Мирбо (о Китае); миф о тираническом методе правления в Российской Империи, о «дикой» России в путевых заметках А. де Кюстина («Россия в 1839 году»).

Важно отметить, что именно негативный архетип становится более устойчивым. Мало кто помнит сейчас в Европе о перечисленных в путевых журналах Т. Готье («Путешествие в Россию») разнообразных привлекательных местах Москвы и Петербурга, о красоте русских городов, о разнообразии транспорта, одежды, продукции, овощей, фруктов, еды. Но чаще всего запоминают ложные представления о тирании русских царей и о глупом устройстве быта в России, описанном де Кюстином, из чего частично и складывается представление о России на Западе.

«Ж. де Сталь – французская писательница – доказывала, что политический строй в стране, т.е. «форма правления предопределяет привычки и мысли» [Нужная 2016: 2]. Если, например, американская нация

была сформирована в эпоху либеральных просветительских идей, создав для себя свободную демократию, то в случае Испании изначальное развитие нации проходило в монархическом режиме, какой она и оставалась на протяжении всей ее истории. Всего лишь дважды испанцами были предприняты попытки установить в стране республику, но в обоих этих случаях большее влияние здесь оказывало воздействие европейских идей и поэтому, такой строй не приживался» [Нужная, Сафиуллина 2020б: 44].

Дух нации, по Ж. де Сталь, зависит главным образом от религии и законов: «...что такое национальный характер, как не результат установлений и обстоятельств, которые влияют на счастье народа, на его занятия и привычки?» [Сталь 1989: 198]. Именно французские романтики и в частности Ж. де Сталь, закладывают основу восприятия и анализа национальной специфики разных народов, и ее изображение в художественных текстах, а также разрабатывают прием столкновения различных национальных стереотипов в сюжете художественного произведения. «В любой стране, в Италии и Англии, в Германии и России, писательницу привлекала, прежде всего, национальная специфика искусства. Интерес к национальным особенностям пронизывает все ее творчество. В героине романа «Коринна» соединяются два национальных «корня» – итальянский (по матери) и английский (по отцу). Эта ее генеалогия позволяет автору сопоставить северные и южные народы во всех аспектах человеческой деятельности» [Нужная 2004: 33].

Например, «в творчестве Ж. де Сталь проявляется присущая романтизму установка на выявление исторической и национальной специфики в человеке, в его психологии, характере и судьбе. Более того, она первой из французских писателей вводит в литературу идею плодотворного межнационального общения и на уровне личных человеческих контактов, и в сфере взаимообогащения литератур. Ж. де Сталь закрепляет основы нового, названного позднее романтическим, типа героя, связывая его с национальной спецификой» [Там же: 34].

Писатели XIX века во многом продолжают традиции своих предшественников. Например, центральные образы П. Мериме, который был большим поклонником творчества Ж. де Сталь, в новелле «Кармен» интересны с имагологической точки зрения. «Изучение образа нации, ментальности, традиций определенных этнических групп в художественных произведениях, дает возможность составить полную картину национального образа народа, ее населяющего» [Нужная, Сафиуллина 2020б: 45].

#### **4.1. Национальные архетипические образы в авторском восприятии**

##### **4.1.1. Поиски национальной самобытности: Ж. де Сталь о французах**

Вопросы становления, развития и самоопределения отдельной нации актуальны во все времена и для всех народов. Ж. де Сталь внесла ценный вклад в понимание и укрепление французского национального самосознания и во многом определила архетипический образ французской нации, закрепившийся и в имагологическом аспекте. При этом в своих художественных текстах она не всегда лицемерно изображает героев-французов, а в теоретических трактатах писательница глубоко и тонко анализирует французский национальный характер. Также во многом благодаря Ж. де Сталь сформировался архетипический образ Германии и некоторых других стран Европы периода рубежа XVIII – XIX вв.

«В начале XIX века Ж. де Сталь привлекала внимание как противница Наполеона. Она высказывала смелые мысли, способствующие обновлению французского общества и противоречащие господствующей тогда морали и философии» [Нужная 2017в: 293]. Ее первый роман «Дельфина» (1803) сильно взволновал французское общество, пережившее революцию и вступившее в новую эпоху во главе с Наполеоном Бонапартом. В романе

искали и находили портреты самой писательницы (салон Ж. де Сталь был посещаем многими известными людьми и знаменит в Париже) и близких ей людей, в том числе и Талейрана. Книга изображала высшее французское общество 1790 – 1792 гг., к которому и принадлежала главная героиня – Дельфина [Коган 1909].

«Например, в романе высказывались мысли в защиту развода (против неразрывности брака и нерушимости брачных обетов) как раз в тот момент, когда Наполеоном был заключен договор с Папой Римским, по которому брачные законы получали более строгий характер и церковь возвращала себе часть прежней власти» [Нужная 2004: 87]. В наше время, когда массовому читателю имя Ж. де Сталь малоизвестно, а имя Наполеона у всех на устах, сложно поверить, что архетипический образ Наполеона как одного из первых «освободителей» женщины от тягот ненавистного союза является неточностью. Дав женщине свободу и закрепив соответствующий закон в «Наполеоновском кодексе», император французов, столкнувшись со сложностями в процессе восстановления во Франции католичества, вынужден был считаться с мнением глав католической церкви, запрещающей развод или берущей его под свой контроль. Именно Ж. де Сталь критиковала Наполеона за нерешительность и лукавство, таким образом, именно она заложила основы архетипического образа «свободной женщины» во Франции, распространившегося позднее по всему миру.

«В романе «Дельфине» слышится призыв писательницы бороться не только с общественным мнением и предрассудками, но и с определенными общественными учреждениями: порядки, царившие в монастырях, приводили Ж. де Сталь в ужас» [Нужная 2004: 98].

«Правительством этот роман был воспринят как антисоциальный, и по распоряжению Наполеона его запретили продавать на Лейпцигской ярмарке. Отношения Ж. де Сталь с Наполеоном уже давно были натянутыми, а после появления этого романа, несмотря на заступничество брата императора Жозефа Бонапарта, писательнице пришлось покинуть Париж. 15 октября

1803 года был издан приказ о выезде Ж. де Сталь из столицы, местом жительства был назначен Дижон, но она предпочла поехать в Германию, где у нее было немало друзей» [Там же].

Когда семнадцатилетний сын Ж. де Сталь Август приехал к Наполеону просить его отменить изгнание, решение императора было непоколебимо. В уникальных исторических документах Г. Буриенна «Записки государственного министра о Наполеоне, Директории, Консульстве...» 1834 года приводится точный ответ Наполеона: «Скажите вашей матушке, что я решился, и что решение мое неизменно. Пока я жив, ноги ее не будет в Париже. [...] Если б ваша матушка была в тюрьме, то я, не колеблясь бы, дал ей свободу, но она в изгнании и ничто не заставит меня позволить ей возвратиться» [Буриенн 1834; 96].

Беседа Наполеона с Августом де Сталь поражает своей откровенностью; даже государственный министр, присутствовавший при этой встрече, отмечает необычайную пылкость императора в обсуждении вопросов, касающихся знаменитой писательницы. На просьбу сына Ж. де Сталь объяснить причину недовольства его матерью, Бонапарт ответил такими словами, которые подчеркивают несомненное влияние идей Ж. де Сталь на своих соотечественников: «...она умна; очень умна, даже может быть слишком; но этот ум необузданный, непокорный. Она была воспитана в хаосе разрушающейся Монархии и Революции; она составила из всего этого какую-то смесь! Все это может сделаться опасным; с ее пылкой головой она может совратить к себе других; я должен за этим наблюдать; она меня не любит. Для пользы тех, которых она могла бы погубить, я не должен позволять ей приехать в Париж» [Буриенн 1834; 99].

«Ж. де Сталь в своей литературной деятельности защищает активных, независимых и, в то же время, исполненных национального самосознания людей. Общество еще не понимало тогда, что литература и призвана для того, чтобы срывать маски и отменять условности, с которыми человеку приходится сталкиваться на протяжении всей жизни и которые он не может

разглядеть или боится обличить. Общественные правила всеобщие, они предназначены для всех и требуют бесчисленных жертв. Гениальная, своеобразная личность подвергается тому же обращению, что и все. Основная масса, формирующая общественное мнение, большинством своим задавливает все попытки неординарного человека изменить общественное мировоззрение. Личность, рожденная в современном для писательницы обществе, получает в пользование готовую религию, готовую мораль и готовую нравственность. Общественный приговор, которому подвергается выбившийся из массы индивидуум, уже представляет собой результат всех этих несамостоятельных религиозных, нравственных и общественных решений, которые в высшей степени ограничены, а нередко и жестоки. Мысли о борьбе с общественными предрассудками и свободе выбора, высказанные в романе «Дельфина», возбудили немало негативных отзывов и критики» [Нужная 2004: 104].

«Обозревая творчество Ж. де Сталь, мы обнаруживаем, что для всех ее произведений характерен особый синтез литературных и политических проблем. У нее нет ни «чисто» политических работ, ни «чисто» литературных трактатов. Вопросы политики и литературы переплетаются между собой, придавая своеобразное звучание мыслям писательницы, не представлявшей творческий процесс в отрыве от эпохи» [Нужная 2004: 58]. Подобный синтез рождает архетипический образ писательницы-бунтарки, свободолюбивой личности женского пола, женщины-интеллектуалки, протестующей против властей. Во многом подобный образ в коллективном сознании связан именно с французской женщиной XIX века. Ярким представителем зарождения такого архетипа является Ж. де Сталь (хотя есть и первообразы из других стран – например, королева Луиза Прусская, тоже конфликтующая с Наполеоном).

«Одним из лейтмотивов всей литературной теории Ж. де Сталь является мысль об эффективности культурного сотрудничества наций. Духовное общение народов, в первую очередь через философию и

литературу, представляется ей необходимым условием их совершенствования. Ж. де Сталь не писала ничего специального по истории философии, однако ее трактат «О литературе» (1800) является своего рода трактатом по философии литературы. Популярнейший среди современников писательницы журнал «Mercure de France» в лице своего главного критика Фонтана, обрушился на Ж. де Сталь с целым рядом обвинений. Наиболее значимым из них было то, что, как отмечал Фонтан, Ж. де Сталь наделена сильным умом и воображением, но талант ее развит лишь наполовину – философия душист его» [Нужная 2004: 67].

«Позднее из всех критиков только Шатобриан вполне понял Ж. де Сталь: философия действительно «душила» ее, в чем-то противореча ее чувствам (это происходило из-за сильного влияния философии XVIII в., на определенный процент политизированной), но все дальнейшее творчество писательницы – проходит под эгидой освобождения от философии XVIII века, от оков традиционных литературных форм и поисков новых путей развития литературы в целом» [Там же].

Для определения национальной специфики значимым становится исследование истории философии различных наций, и влияние этой науки на характер национальных литератур. «В европейской философии нового времени Ж. де Сталь выделяет английскую и немецкую, при этом проводит ее непрерывное сравнение с французской (этим темам посвящены отдельные главы трактата «О литературе», глава XVI «Об английской философии и английском красноречии», глава XVII «О немецкой литературе»). Французы в XVII веке еще не завоевали свою свободу, отсюда и вытекает разница в характере мышления английской и французской нации. Французские сочинители в XVII веке не могли надеяться изменить общественный уклад своей страны, поэтому старались блеснуть остроумием. В эпоху правления абсолютного монарха мыслители также не могли сопоставить свои идеи с реальными деяниями и все, кроме постановлений королевского совета, было лишь игрой ума. Но именно всевластие, придавшее английской словесности

немалую основательность, помешало им достичь в искусстве того совершенства, какого достигли французы. Французская словесность добилась большей лаконичности, стройности и изящества, считает Ж. де Сталь» [Там же: 86].

«Вывод, который делает писательница из достижений английской и французской философии и литературы XVII века, приводит ее к следующему: в английской философии либо посвящают себя отвлеченным понятиям (они великие поэты, но не прозаики), либо размышляют о предметах, имеющих практическую пользу (поскольку чувствуют возможность влиять на общественные установления); во Франции же философия более изящна, хотя не так практична, поучительность у французов соединяется с увлекательностью, глубокая мысль – с красноречивым слогом, а яркость выражений – с меткостью суждений» [Там же].

Почти сразу же вслед за главой об английской философии в трактате Ж. де Сталь следует глава с весьма «говорящим» названием: «Почему французская нация превосходила изяществом, веселостью и безупречностью вкуса все остальные нации» (глава XVIII). Французская веселость и французский вкус вошли в пословицу во всех странах еще до Ж. де Сталь. Эти свойства французов объясняли, как правило, их национальным характером. Но «именно Ж. де Сталь впервые объясняет и убедительно доказывает, что политический строй в стране, т.е. «форма правления предопределяет привычки и мысли» [Сталь 1989: 243]. Национальный дух, по мнению писательницы, зависит преимущественно от религии и законов: «...что такое национальный характер, как не результат установлений и обстоятельств, которые влияют на счастье народа, на его занятия и привычки?» [Там же]. В XVII веке во Франции люди приходили к власти не благодаря своему уму или трудолюбию, а посредством благородных манер или остроумия. «Когда развлечения не только дозволены, но зачастую и выгодны, нация непременно достигает в этой области самого большого

совершенства» – к такому выводу приходит французская писательница [Там же: 244].

Таким образом, Ж. де Сталь «стремится понять характер своих соотечественников и обосновать идею национальной самобытности литературы, которая не только утверждает принципиальную равноценность литератур разных эпох, но и подготавливает перспективу их взаимодействия как основную тенденцию литературного развития» [Нужная 2004: 68]. Через осознание характерных черт французской нации, Ж. де Сталь, сама того не ведая, создает архетип изящно-умных французов. Ведь эту идею подхватывают и развивают очень многие: О. де Бальзак, Ч. Диккенс, А.С. Пушкин, Дж. Г. Байрон и др.

И именно Ж. де Сталь раскрывает специфику национального менталитета немецкой нации. Она выделяет наиважнейшие архетипические образы жизни и мышления немцев в своем многотомном труде «О Германии» («De l'Allemagne», 1810). Описывая самые разнообразные сферы деятельности немцев той эпохи, государственное устройство Германии, быт, религии, литературу, философию, язык, она закладывает множество архетипов, о Германии и о немцах: странный союз невероятной глубины постижения философии и искусств и приземленности повседневного взгляда на жизнь; поразительная четкость работы государственной машины; исполнительность, трудолюбие немцев; крайняя склонность к постижению метафизического и т.д.

«Находясь в течение всей своей жизни в центре социально-политических и идейных борений, воспитанная на космополитических идеях просветителей и демократических, возвышенных и утонченных идеях сентименталистов, Ж. де Сталь соединяет в своем творчестве традицию предшествующей эпохи с задачами нового романтического искусства» [Нужная 2004: 89].

«Одновременно с В. Скоттом и немецкими писателями начала XIX века Ж. де Сталь способствовала утверждению в духовной жизни и литературе

Европы таких понятий как историзм и национальный колорит, которые получат дальнейшее развитие во французской либеральной историографии 1820-х г. и в творчестве французских писателей-романтиков следующей волны» [Нужная 2004: 106]. Кроме того, практически во всех своих произведениях, изучая национальные особенности французов, англичан, немцев, итальянцев, она закладывает архетипику характеров, быта, интересов представителей этих стран.

#### **4.1.2. Психолого-этнографический аспект выявления национального колорита в романе Стендаля «Пармская обитель»**

Вслед за Ж. де Сталь Стендаль стремится постигнуть инонациональную самобытность народов через пейзажные характеристики, одновременно выявляя историко-этнографическую специфику формирования нации. «Для французской писательницы Ж. де Сталь изображение итальянской природы было необходимо как доказательство влияния климатических условий на характер, психологию человека, литературу и даже формирование национального менталитета. Через осмысление различных типов пейзажного пространства писательница стремится к постижению национального менталитета и выражению национального колорита» [Нужная 2021a: 2995]. Во многом, как было отмечено нами выше, именно ее наблюдения за Италией и итальянцами влияют на формирование архетипического образа эксцентричного, живого, пассионарного итальянца, человека, живущего эмоциями.

Воздействие природного пейзажа на чувства своего героя Стендаль также объясняет его национальной принадлежностью. Автор даже извиняется перед читателем за это пояснение: «У Фабрицио была душа истого итальянца, – прошу в этом прощения за него; он страдал недостатком, который сделает его менее интересным для читателя: тщеславие овладевало им лишь порывами, а величавая красота пейзажа, вызывая в нем умиление,

притупляла острые шипы житейских горестей» [Стендаль 1982: 169].

«Восприятие природы итальянцами отличается своей национальной спецификой. Оно исполнено эмоциональной составляющей, притупляющей рациональное. Настолько завораживающим был вид из окна Пармской тюрьмы, в которую заточили Фабрицио, что он, как истинный итальянец, «совсем не думал о своем несчастье: его взволновало и восхитило это величавое зрелище» [Там же]. Он провел у окна более двух часов, наслаждаясь закатом на фоне виднеющихся вершук альпийской гряды. К сожалению, вскоре Фабрицио постигло невиданное горе: комендант крепости по приказу начальства заколотил тяжелыми деревянными щитами высокие окна, служившие единственной отдушиной заключенному. Теперь он мог видеть только узкую полоску неба над головой. Как истинный итальянец, Фабрицио наслаждался видом природы, и как истинный итальянец, не смог смириться с этими решетками на окнах, придумав план, как вернуть себе хоть часть обозримого пространства. Стендаль наделяет своего героя стойким и пламенным духом, характеризующим, по его мнению, настоящего итальянца: после пятнадцати часов упорного труда, Фабрицио удалось подпилить ставни и отодвинуть одну из досок» [Нужная 2021а: 2996].

Важно отметить, что в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1809 – 1811) Дж. Г. Байрон тоже восхищается итальянской природой, но его восхищение вдумчивое, медленное, тягучее, более рациональное, чем итальянское. Два взгляда на природу Италии (взгляд англичанина и взгляд итальянца через восприятие француза) закладывают архетипику разных национальных характеров, являются иллюстрациями к специфике характеров: размеренному, расчетливому английскому и бурному, эмоциональному итальянскому.

«Вслед за сентименталистами романтики анализируют весь спектр человеческих эмоций. Раскрытие внутреннего мира героя становится связующим звеном между романтиками и реалистами, которые добивались естественности в изображении типичного человека, что невозможно без

полноценного описания его чувств. В романах Ж. де Сталь и Стендаля прослеживается трактовка любовной трагедии с акцентом на специфику национального менталитета, что позволяет читателю глубже понять характер итальянского народа, и придает новизну и остроту обоим произведениям» [Нужная 2021а: 2997].

«Стендаль отмечает особое отношение итальянцев к любви. Фабрицио быстро воспламеняется страстью, но, как он сам утверждает, не способен на истинные глубокие чувства: «Я был влюблен в любовь, – писал он герцогине, – и уж как я пытался изведать ее! Но, очевидно, природа отказала мне в способности любить и предаваться грусти. Я не могу подняться выше вульгарного наслаждения» [Стендаль 1982: 130]. Он охотно сражается на дуэли, не испытывая при этом никаких других чувств, кроме чувства долга и чести» [Нужная 2021а: 2997]. При этом он с величайшей нежностью и дружеским расположением вспоминает вечера, проведенные со своей любимой тетей и ее другом графом: «...я проехал бы сколько угодно лье, чтобы провести хоть один вечер с тобой и с графом...» [Стендаль 1982: 133].

«Стендаль сам неоднократно делает авторские ремарки, касающиеся отношения итальянцев к любви. Эти комментарии предназначены для читателей других национальностей, которым трудно было бы понять отличные от их привычного восприятия душевные переживания героев. После заточения Фабрицио в Пармскую тюрьму, герцогиня решает порвать все отношения с графом Моска, отчего его чувства воспламеняются с небывалой силой» [Нужная 2021а: 2997]. Стендаль объясняет это пламенным итальянским характером: «Он [граф] видел, что герцогиня решила бесповоротно расстаться с ним, а никогда он еще не любил ее так страстно. Нам придется не раз подчеркивать подобные странности, ибо за пределами Италии они не мыслимы» [Стендаль 1982: 134]. Стендаль замечает, что даже принц, игравший в придворной комедии «дель арте», «вносил столько пыла в нежные излияния, что показался бы смешным, если б в Италии, человек

охваченный страстью, да еще принц, мог когда-нибудь показаться смешным» [Там же].

Подобный анализ любви итальянца, соединенный с аналогиями из итальянского театра «дель арте», иллюстрирует и современное нам восприятие любви по-итальянски: безудержное, направленное, одновременно, на физическое и метафизическое. Это воистину архетипическая любовь Казановы к своим избранницам. В ней отсутствует хоть какой-то намек на корысть. В ней живет только страсть.

«Как и Ж. де Сталь, Стендаль отмечает разницу характеров итальянского народа в зависимости от территориальной принадлежности. Центральная Италия не похожа на Северную ни в природном, ни этнографическом отношении. Римлянин – это было хорошо известно Стендалю – сильно отличается от миланца, флорентийца, венецианца. Внутренние, духовные отличия жителей, как и виды местностей, меняются здесь быстрее, чем в любой другой стране. В каждом городке свой обычай, нравы, свой язык и свой патриотизм. Так, после одного из любовных приключений Фабрицио, народ в Парме долго обсуждал это происшествие» [Нужная 2021а: 2998]. Стендаль делает интересное замечание: «Итальянские города привыкли к диковинным зрелищам, но они всегда знают, «что и как произошло», а в данном случае Парму возмущало то, что даже месяц спустя, [...], никто благодаря осторожности графа Моска не мог угадать имени соперника графа М..., желавшего отбить у него Фаусту» [Стендаль 1982: 130].

«Стендаль практически никогда детально и подробно не описывает проблемы и нужды простого народа, этнографический аспект в большей степени представлен у него ремарками относительно характера чувств итальянцев, принадлежавших к верхушке итальянского общества. Запутанный сюжет хитрых придворных интриг, сложно понять даже искусственному человеку, а правдоподобная игра чувств герцогини сбивает с толку обывателей Пармы: «...буржуа лишний раз убедились в черствой

бессердечности великосветских дам» [Там же: 163]. При этом простых людей Пармы живо интересовали все придворные события, в которых они могли принять участие только пересудами: «Мелких буржуа и простой народ приводила в негодование казнь Фабрицио, которую эти славные люди приписывали ревности графа Моска» [Там же]. Французский писатель чаще положительно характеризует итальянский народ, описывая неоднократно случаи помощи, которую простые люди оказывали Фабрицио, попавшему в беду: бедная хозяйка трактира и ее дочь, заботившиеся о ранах героя, слуги герцогини, охранявшие его при побеге, солдаты, разделившие с ним последний кусок хлеба, крестьяне, помогавшие ему – все эти представители народа часто играют важную роль в приключениях главного персонажа» [Нужная 2021а: 2998].

«Интересен комментарий Стендаля относительно одной особенности итальянского характера: во время повторного заточения Фабрицио в крепость, герцогиня, боясь того, что его отравят, пришла просить помощи у принцессы, совершенно забыв о том, что сама отравила ее мужа. Стендаль объясняет такую «забывчивость» пылкостью чувств и страстностью характера южной нации. Здесь чувствуется влияние теории Ж. де Сталь о разделении людей на «северные» и «южные» народы [Сталь 1989], и влиянии климатических условий на формирование национального характера: «Она [Герцогиня] отнюдь не сделала того морального вывода, к которому, несомненно, пришла бы женщина, воспитанная в правилах религии северных стран, требующих анализа своей совести: «Я первая прибегла к яду, и вот от яда погибаю». В Италии такого рода мысль в минуту страстного волнения показалась бы весьма плоской...» [Стендаль 1982: 242]. Подмечает Стендаль и другие черты итальянского характера – тщеславие, глупость, жажду власти и желание поиграть на чувствах других» [Нужная 2021а: 2999].

Сложно сказать, актуальны ли в наши дни ахетипические образы региональных черт представителей Италии, заложенные в произведениях Стендаля и Ж. де Сталь. Скорее они добавили нюансы в общий архетип

страстного итальянца, встречающийся в самых разных произведениях XIX – XX вв.

В своем романе Стендаль в меньшей степени, чем Ж. де Сталь, углубляется в историю Италии и раскрывает ее великое прошлое. Однако в романе имеется большое количество отсылок к национальной истории и упоминание современных знаковых персоналий. У Стендаля нет таких развернутых экскурсов в историю страны, как у Сталь, но герои Стендаля начитаны и умны, они часто называют имена славных полководцев или священнослужителей древности. Кроме упоминания исторических личностей, прославивших Италию, Стендаль обращается и к знаменитым итальянским современникам, то там, то здесь в романе вставляя значимые для него имена и учитывая их заслуги перед отечеством. Например, эпитафия к первой части взят Стендалем из четвертой сатиры итальянского поэта Ариосто, упоминание Антонио Корреджо, известного итальянского живописца эпохи Возрождения; итальянского поэта Торквато Тассо, ссылка на Витторио Альфиери (итальянский поэт и драматург, более современный Стендалю), Франческо Маццуола (итальянский художник, работавший в Парме); Антонио Канова (современный Стендалю итальянский скульптор) и др.

Стендаль соотносит женскую красоту в юном и зрелом возрасте с разными произведениями искусства. Все придворные сравнивали красоту молодой Клелии Конти с красотой герцогини Сансеверина. Стендаль сопоставляет красоту обеих женщин со ставшими архетипическими образцами греческой античной красоты. Однако «...девичий стан Клелии Конти был еще слишком тонок, а лицо напоминало прекрасные образы Гвидо...», а в чертах герцогини «все видели слишком знакомый идеал чисто ломбардской красоты; ее лицо приводило на память сладострастную улыбку и томную грусть прекрасных «Иродиад» Леонардо да Винчи» [Стендаль 1982: 149].

Так, выявляя национальную специфику и исторический колорит, Стендаль создает романтического героя соответствующего психологического типа, ставшего образцом для последующих поколений писателей, а также создает очень точную, глубокую, последовательную архетипическую образность итальянского характера и темперамента.

#### **4.1.3. Специфика образов главных героев в новелле П. Мериме «Кармен»: национальный имагологический аспект**

«В каждой нации есть свои особенности, отличающие ее от другой. И из-за этих различий люди часто не могут найти понимания между собой, что приводит к непредвиденным обстоятельствам» [Нужная, Сафиуллина 2020б: 43]. Как отмечалось нами выше, подобные случаи межнационального непонимания, восприятия другой страны как априорно «чужой» и «неправильной» изучает С.Б. Королева на материале взаимоотношений Англии и России. На примерах из оригинального текста новеллы П. Мериме можно доказать, что он заложил основу архетипического восприятия басков и цыган.

Новелла П. Мериме «Кармен» – это рассказ о драматической любви между «благородным разбойником» Хосе и «*femme fatale*» Кармен – роковой женщиной. В новелле отмечается региональное сознание героя испанского народа. Так, Хосе всюду подчеркивает свою принадлежность к баскам и то, что он является «истинным наваррцем». Он невольно чувствует симпатию к Кармен – цыганке, которая, обманывает его, заговаривая с ним на баском диалекте, уверяя в своей принадлежности к этой земле на основе некоторых дорогих для его сердца деталей родной ему стороны. При этом, приняв цыганку за свою «землячку», он сравнивает остальных испанцев с людьми своей малой родины: «Я думал о том, что, если бы испанцы посмели дурно отозваться о моей родине, я бы им искромсал лицо...» [Мериме 2016: 45].

В новелле «Кармен», Мериме открывает особую тему сравнения народа басков и цыган как хранителей жизненной энергии нации. В ряде эпизодов новеллы подчеркивается некоторая отчужденность выходцев из баскских земель, например, от андалузцев, их взаимное неприятие особенностей поведения друг друга. Автор обращается к представителям народной среды и показывает особые душевные качества, которые, по его мнению, уже потеряны в буржуазных кругах испанцев: цельность характера, страстность натуры, бескорыстие и внутренняя независимость. Например, даже уже став разбойником, главный герой новеллы Хосе не нарушает правил гостеприимства и доброжелательности к чужеземцам, разделившим с ними сигару и кров. Автор придает образам героев – Кармен и Хосе – самобытность и стихийную мощь, проявляющуюся в их способности отдаваться страсти, их натуры – цельные и обаятельные [Виппер 1990: 262–284].

«Кармен – цыганка, она красива, умна, хитра и всегда делает, то, что хочет. У нее есть муж, кривой Гарсия, но это не помешало ей иметь любовника. Кривой Гарсия тоже цыган или *les Calles*, как их называют в Испании. Он знал, что она изменяет, но это его не волновало, так как Кармен была нужна ему в делах с контрабандой. Для цыган такие отношения нормальны. Кроме наживы, их ничего не интересовало. В каждой фразе Кармен чувствуется ее привязанность к своей нации и то, что она делает все по цыганским законам: «Я плачу свои долги! Я плачу свои долги! Таков закон у калес!»; «Знаешь, сынок, мне кажется, я немножко тебя полюбила. Но продолжаться это не может. Волку с собакой не ужиться. Если бы ты принял цыганский закон, я, быть может, и согласилась стать твоей роми. Но все это – чепуха: такого не бывает...» [Мериме 2016: 36]. В этих словах прослеживается буйный нрав Кармен, ее строптивость, необузданность ее характера и специфика национального цыганского менталитета. Кармен свободолюбива, ее не угнетает то, что она провела ночь с Хосе, а на утро оставила его, как ни в чем не бывало. На некоторое время она пропадает из

города, а попытки Хосе отыскать ее, ни к чему не приводят» [Нужная, Сафиуллина 2020б: 44].

Их новая встреча произошла рядом с проломом в городской стене, через который проходили контрабандисты. За помощь в провозе нелегального товара Кармен пообещала баску еще одну страстную ночь, и Хосе сдался цыганке, мучаясь угрызениями совести: «– Ладно, ты не хочешь денег, но тебе, может, захочется еще раз пообедать со мной у старухи Доротеи?» [Там же: 55]. Коварство и насмешка героини обусловлены спецификой ее национального характера – характера цыганки. Девушка то клялась в любви, то прогоняла донна Хосе: «Итак, мы помирились; но нрав у Кармен был, что погода в нашем краю. У нас в горах гроза тем ближе, чем ярче светит солнце» [Там же: 50].

Такой характер девушки и приводит к трагическому повороту сюжета: столкновению Хосе с соперником. Кармен, не знавшую, о приезде Хосе, привела на свидание нового ухажера. Сцена ревности закончилась убийством. Перевязав раны Хосе, хитрая оболъстительница предложила ему присоединиться к команде контрабандистов, описав бывшему солдату всю прелесть контрабандисткой жизни. И Хосе в очередной раз поверил красавице. Хосе открылась другая сторона Кармен. Девушка работала в банде лазутчиком и лучше мужчин справлялась с работой. Цыганка стала ласковой с возлюбленным, но тщательно скрывала свое отношение к мужчине при других контрабандистах. Такому поведению имелось объяснение: у Кармен был муж – кривой Гарсия.

Хосе сильно изменился из-за любви к Кармен. Из порядочного человека, из бригадира он стал контрабандистом, убийцей и вором. В силу специфики своего характера и национальных традиций Хосе верил, что сможет начать жизнь с Кармен по-новому, без той преступной жизни, к которой привыкла Кармен: «Я заговорил с Кармен о том, чтобы уехать из Испании и попытаться зажить по-честному в Новом Свете. Она подняла меня на смех. «– Мы не созданы для того, чтобы сажать капусту, – сказала она, –

наш удел – жить за счет пайльо» [Мериме 2016: 55]. Но Кармен все устраивало, она с детства привыкла жить кочевой жизнью, зарабатывать на жизнь обманом, жульничеством, телом. Ее все устраивало, потому что она была свободна, она делала то, что хотела. Свобода была для нее главным приоритетом в жизни. На примере судьбы Кармен, как наиболее яркой представительницы цыганской женщины, автор показывает читателю национальный колорит цыганского народа, его менталитет, их уклад жизни.

«Постоянные ссоры двух непримиримых влюбленных накаляли обстановку. Кармен, привыкшая, во всем поступать наперекор всему и всем, все больше увлекалась пикадором Лукасом, ее новым возлюбленным. Доведенный до отчаянья Хосе предпринял последнюю попытку наладить отношения с Кармен, но упрямая цыганка стояла на своем: она больше не любит бывшего солдата и не собирается жить с ним. Понимая, что подобные слова только приближают ее смерть, Кармен не отступала. Хосе, который устал бороться за внимание возлюбленной, заколол коварную девушку ножом бывшего соперника» [Нужная, Сафиуллина 2020б: 45].

«Главная трагедия Кармен – в её сильно развитой чувственности. Как представительница кочевого племени, лишённого корней, привязанностей и даже веры, цыганка живёт сиюминутными порывами: если она любит, то любит сейчас; если она чего-то не хочет, то не захочет никогда. Истоки такого поведения восходят к ее детству, определяются ее воспитанием, спецификой национального менталитета. Хосе предлагал ей начать новую жизнь, уехать в Новый свет, но она не хотела, говоря, что ее удел – это свободная жизнь. Она не привыкла ни в чём себя ограничивать, и любой, кто пытается подогнать её жизнь под строго установленные рамки, становится ей врагом» [Там же: 46].

Смерть девушки трагична, но естественна в понимании самой Кармен: она покорно отдаётся на волю мужа, имеющего право убить её, но не соглашается идти против своей внутренней сути: «– Хосе, – ответила она, – ты просишь невозможного. Я разлюбила тебя, а ты еще

любишь меня и потому хочешь убить. Я опять могла бы что-нибудь напелсти тебе, но мне не хочется утруждать себя. Между нами все кончено. – Любить тебя – не могу. Жить с тобой – не хочу» [Мериме 2016: 75]. Она спокойно, со своеобразным фатализмом ждет смерти от руки Хосе: «Как мой ром, ты вправе убить свою роми, но Кармен будет всегда свободна» [Там же].

«Таким образом, с точки зрения имагологии, новелла П. Мериме «Кармен» выглядит как наиболее яркий пример формирования национальных архетипов, сохранившихся до наших дней» [Нужная, Сафиуллина 2020б: 47]. И сегодня баски сохраняют дух национальной отчужденности от Франции и Испании. Баски (нередко в союзе с каталонцами), как ни один другой народ, проживающий на территории Франции, устраивают политические кампании под лозунгами учреждения автономии. В каталонских регионах Франции и Испании местные жители общаются между собой на местных диалектах и языках, всячески подчеркивая свою самостоятельность. Во многом именно П. Мериме в повести «Кармен» поспособствовал созданию архетипа гордого и свободолюбивого баска. И этот образ живет в наши дни.

Важно отметить и архетип цыганки, созданный Мериме. Сложно сделать вывод, что он был в этом отношении одним из первых. О цыганах, как о свободном кочевом народе, к которому оседлые жители всегда относятся с подозрением, писал, например, В. Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери». Тем не менее, повесть Мериме стала настолько популярной, что на ее основе была создана знаменитая опера Ж. Бизе. Именно образ Кармен (и связанный с ним сюжет) стал основой длительного и прочного архетипического образа женщины-цыганки: прекрасной, способной на обман, роковой женщине. Люди и в наши дни живут под воздействием сложившегося представления о цыганах, боятся их ибо подозревают в способности к колдовству и другим чудесам. Этот архетипический образ цыганки сложился не без влияния новеллы Мериме.

## 4.2. Герои древнего мифа и реальные исторические персоналии в новой архетипической проекции

Французские романтики в своих произведениях часто использовали сюжеты и героев из античной мифологии, но трансформировали их с учетом новой исторической реальности. В. Гюго стоит у истоков формирования идеи новой Франции, то есть Франции после Великой Французской Революции. Гюго неоднократно отмечал, что родился с новым веком в один год и подчеркивал, что это был период зарождения нового государства. Он также неоднократно обращал внимание на то, что теперь, в это новое время, нельзя писать, как раньше: «Нельзя после гильотин Робеспьера писать мадригалы в духе Дора, и не в век Бонапарта можно продолжить Вольтера. Настоящая литература нашего времени — та литература, деятели которой подвергаются остракизму, подобно Аристиду, <...> и в бурной атмосфере которой, несмотря на широкие и рассчитанные гонения против нас, расцветают все таланты, как иные цветы произрастают лишь в местах, овеваемых ветрами...» [Hugo 1837: 626].

Франция пережила за XIX век неоднократную смену государственного строя. Она была за сто лет три раза Республикой, два раза Империей и два раза монархией. На долю современников этой претерпевающей метаморфозы страны пришлось немало испытаний: революции, коммуны, войны, восстания. Очевидцем всех преобразований стал и Гюго. Колеблущееся, кристаллизирующееся «тело» нового государства стало предметом пристальных наблюдений писателя, а также богатым источником поэтического вдохновения.

Как отмечает С.Г. Горбовская, «В своем творчестве он, в унисон с историографами Барантом, Тьером, Минье, историками-философами Тьерри, Гизо, Мишле, писателями Виньи, Мериме, Бальзаком, в поэтической форме культивирует духовный, символический, идейный фундамент, на котором будет стоять тогда еще совсем новое государство. Прежде всего, Гюго

извлекает из французской истории память обо всех выдающихся, центральных личностях, и концентрирует внимание именно на тех фигурах, которым в тот или иной период существования Галлии, Галло-Римской империи, Франкской монархии, затем Французского королевства, Империи, удалось собрать вокруг себя народ ради общей цели» [Горбовская 2021а: 160]. Это Верцингеторикс, галльский вождь, объединивший племена на сопротивление Юлию Цезарю, Карл Великий – король, объединивший Франкскую монархию, Людовик Святой, к которому сходились люди со всей Франции, чтобы он рассудил их правоту в том или ином деле, за которым шел народ в крестовые походы, Жанна д'Арк, благодаря которой народ объединился вокруг дофина Карла в стремлении победить англичан, Наполеон Бонапарт, за которым французы шли покорять мир. «В. Гюго обращается к самым знаменательным событиям французской истории: к завоеванию галло-римской империи франками, крещению франков, к крестовым походам, к войне с Габсбургами, к столетней войне, к революционным событиям. В сборниках «Грозный год», «Искусство быть дедом», «Четыре ветра духа», «Легенда веков», «Мрачные годы» и некоторых других действуют, как живые, активные персонажи, Атилла, царь Вавилона Валтасар, турецкий султан Абдул-Меджид, Жанна Д'Арк, Наполеон Бонапарт, Наполеон III, Фридрих Барбаросса, Аристид, Лукреция Борджа, Чезаре Борджа, Христофор Колумб, французский политический деятель М.Э. Валантен, Джузеппе Гарибальди, Дантон и многие другие» [Там же]. Гюго открывает французам историю государства, соединяя ее с мировой историей:

«Толпа безликая, добыча наглеца,  
Готова зверствам ты предаться упоенно,  
Но, внуки Гемпдена и сыновья Дантона,  
Мы говорим, враги всесилья твоего:  
“Ни тирании Всех, ни гнета Одного!”»;  
«Предстанет Жанна д'Арк в наряде Мессалины

Когда на рострах Гракх разгневанно встает

Иль Кинигир суда бегущие грызет...»

(«Грозный год» «Пролог») [Гюго 1956: 10 – 12].

Рождается новая Франция, нация, и она должна обладать своей мифологией: своими героями, достигающими масштабов мифа, своими подвигами длиною в несколько веков.

Интерес к истории и историографии рождает и такое явление, как исторический роман. Дюма-отец создает целую галерею литературных портретов исторических личностей. Романтический подход к созданию этих портретов отличается особой эмоциональностью. У Дюма Генрих III, Генрих IV, Маргарита Валуа, Людовик XIII, кардинал Ришелье, Анна Австрийская, кардинал Мазарини и многие другие – не застывшие каменные памятники, а люди – со своими переживаниями и страстями. Как пишет М. Пастуро, «Подход Дюма к созданию своих исторических героев отличается именно романтической эмоциональной глубиной. Возможно, он допускает некоторые хронологические и фактологические смещения, что отдаляет его от документального историографического произведения или от реалистических романов, но он создает мир живых людей, которые соединяются с целой плеядой второстепенных персонажей – простых смертных» [Пастуро 2012: 216]. Именно это слияние с имитацией повседневной жизни делает реальных исторических персонажей частью движения большого нового мифа, мифа французской истории, истории французской нации и появлению новых архетипических образов. Многие наши современники судят об истории Франции, скорее, по романам Дюма-отца и фильмам, поставленным по его произведениям, чем по историческим монографиям и документальным историческим сериалам. Дюма-отцу удалось создать из жизни и подвигов исторических личностей архетипические образы, а в XX в. Морис Дрюон, опираясь на Дюма-отца, создаст не менее захватывающую «мифологию» французских королей

периода Средних веков в цикле романов «Проклятые короли» (1950–1960 гг.).

Гюго попытался соединить новую, рождающуюся романтическую архетипику с мифологией древних. «Описывая сцены исторических битв и сражений, рядом с именами политических деятелей, вождей, королей, воинов, им упоминаются имена знаменитых древнегреческих богов и богинь: Аполлона, Эроta, Психеи, Харона, Язона; упоминаются Троя и Олимп; действуют библейские персонажи: Христос, Мария и Марфа, чудовище Левиафан и многие другие» [Горбовская 2021: 165]. Все эти действующие лица составляют полотно новой романтической архетипической образности. Герои мифа – отныне не культовые имена и не статуи для поклонения, а существа, которые воспринимаются читателями как живые действующие персоналии.

Целую вселенную, заселённую греческими, германскими, древневосточными богами и реальными историческими личностями всех уголков мира, создают в своих поэмах Ж. де Нерваль и Ш. Леконт де Лиль. Однако нельзя сказать, что у Ж. де Нерваля эти герои столь же активны и буквальны, как исторические личности в творчестве В. Гюго или А. Дюма. У Ж. де Нерваля боги и герои далекого прошлого оживляют картины поэзии духом своего времени, своим неповторимым символизмом. Во многих случаях интерпретаторам приходится гадать, по какому поводу Ж. де Нерваль ввел в текст тот или иной мифологический персонаж. И не всегда это благополучно проясняется.

Сонет Ж. де Нерваля «Артемида» является одним из ярких примеров нового романтического подхода к демонстрации древнего божества. Одно из наиболее «прозрачных» пояснений, сделанных поэтом в рукописном варианте Элюара, в стихе восьмом, – это пометка к «штокрозе» («*la rose trémière*») — «Филомена», а в десятом стихе после слов «роза с фиолетовой сердцевинкой» помещен небольшой рисунок розы и креста [Nerval 1986: 703] (возможно намек на Орден розы и креста). Заметим, что роза и шток-роза в

данном сонете являются флоросимволическими масками или двойниками Артемиды. И тот и другой цветок символизируют двойственность или многозначность.

К. Алан, учитывая амбивалентность образа Филомены Римской, святой, имеющей греческое имя «Возлюбленная» и греческое происхождение, т. е. языческое, и ставшей христианской святой, отмечает: «Святая Филомена... воплощает невозможность выбора между двумя противоположными религиями» [Alan 1980: 180]. Штокроза воплощает идею Нерваля о поклонении многим религиям, о преклонении перед историей человечества, перед историей культур. Кроме того, она развивает идею пифагорического метемпсихоза феноменов природы «Золотых стихов», они полны божеств или богинь, они оживлены.

Ж. Рише отмечает: «Нервалю удалось создать из языка цветов свойственный только ему символизм, основанный на воспоминаниях, реминисценциях и мысленных ассоциациях, которые стоят выше традиционных символов. Так возникают в стихотворении Нерваля “Artemis” загадочные строки “la rose qu’elle tient, c’est la rose trémière” (роза, которую она держит, это штокроза), которые становятся понятными, лишь если мы знаем, что цветок, о котором идет речь, связан в сознании Нерваля в равной мере со Святой Розалией и Грецией; одновременно многочисленные цветки на ветвях стебля этого растения говорят о пристрастии Жерара к женскому идеалу с многократными реинкарнациями» [Richer 1950: 100]. Штокроза – символ Артемиды, богини со множеством лиц, а также сестры-близнеца Аполлона. Цветы могут символизировать женское начало, длинный стебель – мужское [Кун 1989]. Штокроза — это воплощение мужского идеала, мужских грез, символическое сравнение соединения всех женщин в одном многоликом образе наподобие индийских богинь и метафора поиска женщины-богини или женщины-святой (Филомена, Святая Розалия, святая Гудула).

Для Нерваля были важны не только его возлюбленные, Женни Колон или Мари Плейель, но сам поиск некоего идеала: Дева Мария, Исида, царица Савская. Образ девственной Артемиды, сестры-близнеца Аполлона, т. е. богини-двойника тоже развивает тему многоликости. В первой строфе Нерваль пишет: «Тринадцатая возвращается... И она снова первая; ибо она Единственная» [Nerval 1986: 713]. Артемида имеет тринадцать второстепенных спутниц, но в то же время этот образ одной из тринадцати говорит о восприятии многих женщин как единой или единственной женщины, способной быть сразу несколькими. В «Аврелии», в саду, символизирующем рай, множество женщин сравниваются с цветами штокрозы. Их образы расплывчаты как сны и в то же время сливаются в единый многозначный символ, который есть носитель содержания. Возможно, штокроза — некий общий знак этих двойников, этой семантической бесконечности. Штокроза символизирует и отношение Нерваля к религии: для него была важна не какая-либо отдельная культовая система, а все, какие только существовали на земле. Кроме того, множественность бутонов опять отсылает к символике бесконечности или времени.

Штокроза Нерваля отразила также идею многоруких и многоголовых древних божеств, примеры которых можно встретить в культуре Индии, Египта, Вьетнама, Таиланда, в славянском фольклоре. Вишну, Брахма восседают на троне, раскинув четыре руки, олицетворяющие четыре стороны света, словно крылья птицы или лепестки цветка.

Роза в «Артемиде» связана, прежде всего, с Грецией, об этом говорит само название стихотворения, посвященное греческой богине. Именно греки, в культовой традиции которых роза играла большую роль, первыми привезли этот цветок на территорию Франции, в Марсель. Грецию Нерваль посещает во время своего знаменитого путешествия на Восток, описанного в многочисленных новеллах-сказках, посвященных Турции, Египту, Ливану, Сирии и т. д. Имя Филомена может ассоциироваться с именем афинской

царевны Филомелы, превращенной Тереем, по одной версии, в ласточку, а по другой — в соловья, чем еще больше расширяется спектр ассоциации, а именно звучит распространенный в XIX веке мотив соловья и розы. Кроме того, роза, нарисованная Нервалем на кресте, — знаменитый символ розенкрейцерства, но этот знак ассоциируется как с мистицизмом братства, так и с христианским культом, с образом Христа на кресте, со страданиями Девы Марии. Образ розы на кресте отражает и трагедию матери, снимающую сына с креста, пропускающую его боль через себя. В этом флорообразе (роза с фиолетовой сердцевинкой) скрыто, возможно, одно из самых важных для Нерваля значений.

Наряду с выявленными возможными женскими образами, на которые намекает Нерваль, важен еще один, имеющий большое значение для поэта. Этот образ остается «за кулисами» в сонете, но будет позднее назван в повести «Аврелия» и соберет все образы воедино — это образ матери Нерваля — Марии-Антуанетты Лоран. «Мать Нерваль потерял в раннем детстве, в возрасте всего двух лет, хотя оторван от нее и передан кормилице он был сразу после рождения. Мать, которую он практически не знал, могла ассоциироваться с божественными женскими образами» [Borderie 2010: 63 – 74]. Это та, кто «любит от колыбели до гроба», именно она «Мертвая», «Святая из бездны», «Единственная» — на небесах, подобная богиням и святым, самая близкая и, одновременно, незнакомая Нервалю женщина. Роза многоликая (атрибут Святой Девы) и штокроза в контексте «Артемиды» несут в себе явную аллюзию на мать, которую сын обожествляет и которой он поклоняется. Кроме того, красноречив в этом отношении и выбор святой Филомены, умершей в юном возрасте, образ матери у Нерваля также ассоциировался с молодостью.

Помимо розы с фиолетовой сердцевинкой, в сонете «Артемиды» возникает образ «белой розы», который еще больше усложняет смысл стихотворения. Это либо похоронные цветы, возлагаемые на могилы, либо цветы Евы (первородный грех, «оскорбляющий наших Богов»),

символизирующие слезы, которые она проливает, будучи изгнанной из рая. В таком случае Ева, изгнанная из рая, или мать, лишенная жизни с сыном, тоже продолжает ассоциативный символический ряд розы и штокрозы.

«Белые розы могут быть также истолкованы в свете исламской легенды о том, что пот пророка Мухаммеда обратился в лепестки этих цветов» [Топоров 1988: 386–387]. «Белые розы, оскорбляющие наших Богов» могут быть поняты как намек на средневековые крестовые походы с целью освобождения христианских реликвий от мусульман в Палестине. Учитывая интерес Нерваля к Средневековью и насыщенность стихотворения намеками на христианские культовые священные фигуры, а также интерес Нервая к Ближнему Востоку, можно допустить и эту версию. Следовательно, «белые розы», будучи самостоятельным флорообразом, связаны с двумя другими фитонимами сонета одной общей идеей. Нерваль собирает в сонете «Артемида» из всех цветов (белой розы, розы с фиолетовой сердцевинкой, штокрозы) единый образ, объединяющий все религии, все культуры. Роза как христианский и мусульманский религиозный символ, роза с фиолетовой сердцевинкой как розенкрейцеровский знак и штокроза как лексема, включающая в себя слово «роза», но называющая растение совсем иного вида, этот синтез понятий делает розу в субъективно-коннотативном восприятии Нерваля особым флорообразом — подразумевающим нервалевскую идею многоликости, многозначности одного и того же предмета или явления.

В интерпретации образа розы как символического двойника Артемиды ученые не пришли к концептуальному единству. Это свидетельствует о неисчерпаемой семантической глубине этих образов в сонете, побуждающей к различным прочтениям: от эзотерического, религиозного до культурологического и биографического. Язычество, христианство, тайные эзотерические доктрины составляют, по Нервалю, единый культурологический контекст бытия человечества. Между языческой розой Венеры, таинственной розой Марии и фиолетовой розой маленькой

святой он не делает выбора. Будучи человеком христианской культуры, но испытывая в своей творческой концепции интерес к «какому-то божеству», Нерваль не отдает предпочтения одной религии перед другой, поскольку хочет найти общий для них принцип в различных воплощениях: античная богиня Артемида, Дева Мария, святая Розалия и святая Филомена; сближающая общность христианских святых символически отражена в штокрозе, множество цветков которой отражает женский идеал поэта в многочисленных ипостасях. В розе и штокрозе еще раз воплощена идея Нерваля о населяющей цветок душе. В розе и штокрозе живут различные богини, как античные, так и те, что наполняли светом реальную жизнь Нерваля. Именно штокроза и разноцветные розы сонета характеризуют зарождающийся перелом – переход от коннотативного, культурного флорообраза, к ассоциативному, психоэмоциональному. Дешифровать эти флорообразы, связать их с чем-то конкретным становится задачей сложной, а то и непреодолимой, учитывая разнообразие отсылок (комментариев и рисунков), которые дает сам Нерваль. Но это и есть – вечный диалог автора с читателем, перспектива бесконечной трансвременной интерпретации, вариативной архетипической образности.

В творчестве Ш. Леконт де Лиля присутствует стилизация под древнегреческую и древнеримскую поэзию, но встречаются образы героев и богов, которые представляют собой именно живых действующих персонажей, хотя их жизненность, правдоподобность тяготеет именно к античной традиции, является больше стилизацией, чем стремлением к обновлению. Ш. Леконт де Лиль как бы ставит в пример идеальный мифологический мир Античности новому миру. Он предлагает взять за основу нового мира те далекие идеалы.

В своем сборнике «Античные стихотворения» («Poèmes antiques», 1852) Ш. Леконт де Лиль стремится выразить мысли об античности, противопоставляемой христианской эпохе. Он полагал, что языческая Греция была совершенной республикой в силу своего политеизма, дающего человеку

свободный выбор. Христианство, католичество в особенности, он считал религией авторитарной. По Леконт де Лиллю, поэт в момент творчества должен быть свободен от религиозных и личных переживаний. Христианскому разделению мира на «тот» и «этот», христианскому пренебрежительному отношению к реальному, живому пейзажу как к чему-то вторичному по сравнению с миром иным и даже романтическому пантеизму, воспринимающему Природу и Бога как единое целое, Леконт де Лиль противопоставляет мир природы, в которой «всё одушевлено» и все свободно. Леконт де Лиль видит идеал поэзии в Греческой Античности, а в пример современному «варварству» ставит древнюю Красоту, прежде всего природную. Метемпсихоз, орфизм, идеи милетской школы (в которой все в природе считалось чувствующим) – это основа красоты и достоверности стиха, который должен быть ярким, живым, как «полные божеств» цветы, металлы и камни.

Он по-своему развивает пифагорейский метемпсихоз, который Ж. де Нерваль в «Золотых стихах» (1854) изобразил в виде «чувствующих» металлов, камней, животных и цветов. В пейзаже Древней Греции у Леконт де Лиль растения (цветы, травы, кустарники) не просто «оживлены» богами – боги вышли из них и находятся неподалеку от своих «жилищ». За счет флорообразов, связанных мифологически с Грецией, он в первую очередь передает ее древний дух, оживляет картины описанием флорообразов, исторически связанных в сознании людей с Грецией: олив, роз, буколистических пейзажей с их полевыми цветами и пшеницей. Каждое из растений связано с каким-нибудь божеством.

В стихотворении «Пейзаж» («Le Paysage») Леконт де Лиль рисует идиллическую сцену отдыха на острове Агридженто: расположившись на ветке дерева, спит спутник Пана – Эгипан, повсюду кружат бабочки, в поле дремлет пастух. Пейзаж разделен на две зоны: оливковую рощу и поле, которое отсылает к буколистическим мотивам. Фитонимы, словно краски, создающие полотно пейзажа, представлены широкой палитрой: от олив

описание переходит к расцветшим кустам шиповника и ракитника; деревца с густой листвой, укрывающие нимфу Орестиаду; дорога ведет к полю и погружается в золотистое зерно, среди которого цветут дикий тимьян и густая мелисса. «Пейзаж», нарисованный Леконт де Лилем, отсылает к полотнам художников XVIII в. На картинах художников рококо тщательно вырисовывался фоновый пейзаж – деревья, цветы, кустарники. Та же буколическая картина, навеянная поэзией Вергилия, разворачивается в «Буколистических зарисовках» («Les Bucoliastes»): пастух идет через поля, среди зерновых колосьев, асфodelей и мхов, а едва заметные боги резвятся в деревьях и благоухающих кустарниках, скрываются от людских глаз в высоких камышах. В стихотворении «Ваза» («Le Vase») цветы описываются как детали украшения прекрасного коринфского сосуда, в «Анакреонтических одах» («Odes anacréontiques») [Leconte de Lisle 1869: 87-149] Леконт де Лиль подражает анакреонтической традиции, подобно античному поэту, восторженно восхваляя красоту гвоздики и розы. Та же хвалебно-идиллическая тема развивается в стихотворениях «Июнь» («Juin») и «Полдень» («Midi»), везде флорообраз играет декоративно-описательную роль, глубже вводя читателя в мифологический мир Античности, воссозданный воображением Леконт де Лиля. Во многом в этом сборнике Леконт де Лиль развивает живописную поэзию Готье, основанную на художественно-изобразительной виртуозности стиха, сюжеты его поэтических зарисовок приближаются как к античной живописи, скульптуре и рисункам на вазах, так и к полотнам художников эпохи классицизма.

В цикле переводов из Гесиода «Орфические гимны. Ароматы» («Hymnes Orphiques. Les Parfums») (1868) [Leconte de Lisle 1869: 87-149], вошедшем в посмертный сборник поэта «Последние поэмы» («Derniers poèmes», 1895), идея метемпсихоза или орфизма рассматривается Леконт де Лилем практически в духе концепции «Золотых стихов» Нерваля и «тайного сродства» цвета, аромата, видов у Готье. Запах леса, шум тростника выдают присутствие в растениях – нимф, «лесных королев», аромат гелиотропа –

жилище солнечного Аполлона, мирт – Селены, вербена – Артемиды, мирр – Афродиты, мак – Никты, ладан – Нереиды, запах анемона и розы говорит об Адонисе, асфодель – об Эринии. Аромат этих растений-атрибутов (которые являются символическими атрибутами мифологических божеств) или растений-соответствий (сродства) становится проводником в прошлое, в мифологию и историю, Леконт де Лиль не просто копирует поэзию Гесиода, а в первую очередь иллюстрирует свою поэтическую концепцию — концепцию цветочных, ароматических, видовых аналогий.

Отметим, что писателям эпохи романтизма удалось создать новый подход к демонстрации древних мифологических героев, превратить их в живых людей, живущих вечно, актуальных в любую эпоху. Они своим активным присутствием в текстах соединяют древнюю литературу с текстами нового времени. Герои античной мифологии соприкасаются на страницах поэм и прозы с героями историческими, как далекого прошлого Месопотамии, Египта, Израиля, Европы, так и с политическими фигурами нового времени – революционных событий во Франции. В. Гюго и А. Дюма удается создать мир новой французской архетипической образности со своими живыми легендарными героями, которые отныне воспринимались читателями исключительно через призму романтической литературной традиции. Ж. де Нерваль и Ш. Леконт де Лиль оставили в своем творчестве ряд глубоких, виртуозно сложных примеров архетипических образов персонажей древней Греции, соединив их с историческим и культурным наследием всего человечества, наделив тексты особым духом древних времен и атмосферой экзотизма. Расшифровка подобных образов ведет интерпретатора в далекие глубины прошлого, в далекие неведомые миры экзотических стран, и путь этот практически бесконечен, ибо подобные образы демонстрируют не сеть конкретных хорошо известных значений, а «структуру чувства», которая у каждого интерпретатора вызывает лишь субъективные ряды эмоциональных и интеллектуальных ассоциаций.

## Выводы

Итак, в литературе французского романтизма закладывается ряд имагологических архетипических образов:

- осуществляется поиск национальной самобытности той или иной страны, и появляются разнообразные национальные герои, которые становятся новыми, романтическими архетипическими образами;

- формируются национальные архетипы в новом авторском восприятии, что закладывает основу имагологического сравнения;

- акцентируется психолого-этнографический аспект для выявления национального колорита;

- закладываются основы для множественных современных мифов о «чужих», то есть «плохих» или «неправильных» традициях, церемониях, манерах одеваться, употреблять пищу и т.д.;

- исторические персоналии становятся «живыми» людьми, не безликими именами со страниц летописей и документов, а яркими личностями со своими трагедиями, интригами, подвигами, любовными историями;

- обновляется традиция демонстрации древних мифологических и легендарных персонажей. Они словно бы материализуются, оживают и действуют на страницах романов, пьес и поэм литературы эпохи романтизма.

Именно эпоха романтизма оставила в наследство целую плеяду новых архетипических образов героев (Жанна д'Арк, Верцингеторикс, Людовик Святой, Ричард Львиное Сердце, Робин Гуд и т.д.), которые вызывают неизменный интерес у читателя и зрителя. Более того, современное нам представление о национальных героях зачастую формируется именно в литературе XIX в. с целью создания новых героев постмонархического времени – героев из народа или сделавших много для народа.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги проведенной исследовательской работы, важно отметить, что в ней была систематизирована онтологическая сущность архетипической образности периода французского романтизма. На этой основе создана типология архетипики романтической литературы периода 1789–1850-х гг., исходя из трех основных поэтологических проекций: смылосодержательной, персонажной и художественно-образной.

Смылосодержательная проекция архетипики определяет сущностные характеристики образа человека и его представлений об окружающем мире, о любви и смерти, об оппозиционности поколений. Она включает имагологические, национальные и психолого-этнографические аспекты, а также хронотопические особенности архетипики.

Архетипическая образность французского романтизма антропоцентрична. Она сосредоточена на отражении разнообразия гендерных типов человека, включая их дифференциацию, а в соответствии с ней – деление гендерных типов на подгруппы: архетипические женские образы – типы возвышенной и благородной, или творческой женщины, безжалостной красавицы и другие; архетипические мужские образы – романтического искателя, рыцаря, волшебника, безумного ученого, связанного с тайным миром, героя-любownika и/или злодея и другие. Основу гендерной типологической вариативности определяет не только присущая им социальная, профессиональная специфика, но и устойчивая, характерологическая и эмоциональная вариативность.

Человек, стоящий в центре романтического образа, становится у писателей-романтиков архетипом в силу того, что такой персонаж проживает в определенной географической точке, относится к определенному социальному кругу, демонстрирует большую образованность, чем в предыдущие столетия. Человек представляет собой отныне настолько важную типологическую категорию, что все громче говорит о своих правах

(отдельно выделим права женщин и детей), более того, он осмеливается говорить о себе с демиургической точки зрения, вступая в соперничество с Богом, а в конце столетия – решаясь и на отрицание Бога. Таким образом, французский архетипический образ представляет собой особенный, наделенный своеобразными свойствами антропоцентрический феномен.

Акцентным коммуникативным архетипом эпохи романтизма стала любовь во всех ее многосложных дифференциальных проявлениях (влюбленность, страсть, самопожертвование ради любви, рыцарское чувство – в связи с интересом к культуре средневековья, достижение идеальной любви и т.д.). Выявленными в процессе исследования основными признаками французского архетипа романтической любви являются:

- аристократическое происхождение влюбленного либо объекта любви;
- неременная связь героя с творчеством, или же он является возвышенной, тонкой натурой;
- соотнесенность романтической любви с мотивом прекрасного;
- трагическая составляющая (смерть, болезнь, самоубийство и т.д.), непременно сопутствующая коллизии романтической любви;
- вторжение различных социальных предрассудков в отношения романтической влюбленной пары;
- способность романтической любви преодолеть любые преграды, ей не страшна даже смерть, ибо истинный брак заключается на небесах;
- присущая архетипу романтической любви (как одному из наиболее укоренившихся архетипов) исключительная устойчивость.

Несмотря на иронию и попытки развенчать архетипический образ романтической любви в период декаданса и авангарда, он сохраняет присутствие в литературе и в наши дни.

В литературе французского романтизма рождается новая концепция героя. При этом возникает такое понятие, как «национальный герой» (носитель национальных или этнических черт и традиций), а также появляется феномен «национального героя» как строителя свободной

Франции, героя из народа или живущего ради народа: чаще всего им является или знаменитый исторический персонаж, или типологический образ знаменитого произведения (нетрадиционный образ Наполеона Бонапарта в прозе Ж. де Сталь, изображение национального характера в романе Стендаля «Пармская обитель», в новелле П. Мериме «Кармен» и другие). Характерными признаками архетипической образности национального героя являются:

- тесная связь с авторским «я», герой нередко является Альтер эго автора;

- появление феномена «национального героя», имеющего специфические коннотации: индеец, туземец-дикарь, яркий представитель или представительница национальных черт характера – темпераментный итальянец, сдержанный англичанин, прагматичный и четкий немец, изящный француз, свободолюбивый баск.

Возникающий во французском романтизме темпоральный архетип связан с возрастными периодами (беззаботное детство, бесстрашная юность, бурная молодость, спокойная зрелость, мудрая старость), с возникновением темы различия поколений, с психологическими типажам, которые остаются актуальными и в наши дни.

В персонажной и художественно-образной романтической архетипике выделены образ детства и ребенка (наиболее яркий пример – образ Гавроша в романе Гюго «Отверженные»).

В литературе французского романтизма рождается архетипическая образность детства и ребенка, то есть появляется необходимость отделять ребенка, несовершеннолетнего от человека, которого принято называть взрослым. Такой дифференциации до XIX в. практически не существовало. Богатых юных наследников воспринимали как продолжателей династии, готовили к серьезной деятельности (именно как взрослого человека), ребенок

из бедной семьи, достигая трудоспособного возраста, становился работником.

Отдельную типологически выделяемую в диссертации группу представляют женские и мужские образы, мифологические архетипические и исторически достоверные персонажи.

В анализируемых произведениях выделены следующие типологические смысловые акценты и отмечена концентрация внимания:

- на ограниченных возможностях человека до совершеннолетия;
- на возможности совершения над ним насильственных действий;
- на его ограниченности в правах;
- на отсутствии воспитания и обучения;
- на ограничении прав дальнейшего ментального и социального развития;
- на впервые появляющемся образе доисторического подростка.

Выявлены детские архетипы, возникшие во французском романтизме XIX века:

- ребенок-бродяга;
- обездоленный сирота;
- ребенок, подвергающийся насилию со стороны взрослых;
- юный бродячий актер;
- богатый юный наследник.

Женские архетипы эпохи романтизма отличаются достаточным разнообразием. Ранее женщина (как героиня художественного произведения) чаще всего представляла собой отдельные типы хранительниц очага (молодых или пожилых), прислуги, реже выступала в роли волшебницы (доброй или злой). В романтизме же возникают совершенно новые женские образы, которые постепенно превращаются в устойчивые архетипы:

- это образы первых независимых и творческих женщин (именно они выделяются нами как основные женские архетипы эпохи французского романтизма); данный образ разовьется в литературе конца века в целую

галерею сильных женских персонажей;

- возвышенная и добрая красавица;
- безжалостная красавица;
- бинарная оппозиция блондинка-брюнетка, прочно закрепившаяся в

человеческом сознании (или в коллективном бессознательном).

В середине и конце XIX в. века, а также в начале XX столетия типология женских образов пополняется новыми женскими архетипами. Их становится значительно больше. Это выделенные в диссертации:

- женщина-демон;
- дама полусвета;
- женщина-садовод;
- женщина-ученый;
- женщина-ремесленник;
- учительница или гувернантка;
- творческая женщина;
- свободолюбивая женщина.

Названные архетипы в наше время определяют основной перечень ставших привычными женских персонажей (особенно в так называемом женском или любовном романе), однако немаловажно отметить, что такая персонажно-образная архетипическая система сложилась в литературе XIX века (как в романтизме, так и в вытекающей из романтизма, более поздней литературе: в реалистическом романе, в романе-приключении, в прозе натурализма, позднего реализма, в литературе эпохи «неоромантизма»).

Проведенное исследование позволяет констатировать, что писателями французской литературы периода романтизма создана целая галерея мужских архетипических образов, новых героев постмонархической эпохи и сделать вывод о том, что эти архетипы прочно обосновались в сознании людей последующих десятилетий и даже веков. В их числе:

- любовник-сердцеед;
- добрый или злой волшебник;

- благородный рыцарь;
- добрый священник;
- злой богач;
- бедный художник;
- религиозный фанатик;
- добрый самаритянин;
- одержимый открытиями ученый.

Типология романтических архетипичных образов отличается предельным эмоциональным наполнением и вместе с тем характеризуется определенной оторванностью от реального положения дел. Это – галерея персонажей от гипертрофированных злодеев до крайне идеальных, способных на самопожертвование мужчин-ангелов, мужчин-рыцарей «без страха и упрека». Такие устойчивые в изменяющейся действительности типажи продолжают появляться в наше время как в художественной литературе, так и в современном театре и кино, несмотря на то что в эпоху декаданса или конца XIX века, а также в литературе постмодернизма они целенаправленно развенчивались. Особенно острой критике подвергались чрезмерно идеализированные фигуры: рыцари, влюбленные юноши, искатели истины, добрые священники.

Тем не менее практически все эти архетипы живы и активно используются в мировой литературе, особенно в литературе «нового романтизма» XXI в. Например, образ юного влюбленного, практически идеального героя – Гранта – создает В. Диффенбах в романе «Язык цветов» (2011), образ бедного художника, человека, вообразившего себя ангелом, появляется в романе Э. Гилберт «Происхождение всех вещей» (2013), образ обедневшего писателя в поисках приключений возникает в романе Г. Мюссо «Бумажная девушка» (2010), образ доброго бессмертного волшебника присутствует в романе А. Смит «Осень» (2015).

Отдельное внимание в диссертации уделено теме соединения древнего мифа с новой постреволюционной архетипикой, создание архетипической

образности нового антропоцентрического времени, что позволяет сделать вывод об особенном ее свойстве, связанным с художественным воссозданием переосмысливаемого историзованного мифа. В поэмах В. Гюго соединяются Аполлон (Феб), Афродита, Дионис и Верцингеторикс, Жанна д'Арк, Людовик Святой. Писатель создает объединенный, синтезированный мир великого французского (и общемирового) прошлого и предчувствует великое французское будущее. Настоящее же для Гюго представляет собой хаос рождения нового мира, хаос революции.

Во французском романтизме исторические персоналии (Жанна д'Арк, Генрих IV, Робеспьер, Наполеон и т.д.) становятся словно живыми людьми, а не безликими именами со страниц летописей и документов, яркими личностями со своими трагедиями, интригами, подвигами, любовными историями. Обновляется также традиция изображения древних мифологических и легендарных персонажей (Аполлон, Дафна, Вакх, Диана, Дионис, Афродита, Адонис и т.д.). Они как бы материализуются, оживают и действуют на страницах романов, пьес и поэм литературы эпохи романтизма. Именно эпоха романтизма оставила в наследие целую плеяду новых «древних» героев, которые вызывают неизменный интерес у читателя и зрителя.

В отдельную поэтологическую проекцию романтической архетипики можно выделить спациологические или пейзажные архетипы. Писатели эпохи французского романтизма, а также их последователи в неоромантизме рубежа XIX-XX вв. и нашей современности придавали большое значение функции национального пейзажа. Р. де Шатобриан, Ж. де Сталь, Э. Сенанкур, Стендаль, Ж. де Нерваль и многие другие создают литературные пейзажи Италии и древнего Рима, стран Востока, Америки, Антарктики и т.д. Именно в произведениях литературы романтизма закладываются такие архетипические образы, как «солнечная Италия», Италия, преемница Древнего Рима, экзотическая Америка, холодная Арктика и Антарктика, обожженная солнцем, пустынная Месопотамия, связанный с древними

христианскими легендами Иерусалим, Греция – наследница древней мифологии, мир, населенный богами Олимпа. Архетипическая образность пейзажа, теснейшим образом перекликается с идеей времени. Пейзаж в романтизме плотно соединен с архитектурными элементами – с руинами, с постройками древности.

Проведенное исследование позволило установить основные параметры архетипической образности литературы французского романтизма. Их своеобразие заключается в том, что они:

- 1) крайне субъективны;
- 2) вызывают множественные ассоциативные ряды у интерпретатора;
- 3) тесно связывают семантику образа с эмоциями и чувствами, отчего возникает множественность спонтанных ассоциаций, в отличие от сосредоточенности на конкретных чувственных проявлениях, как это было в античной системе;
- 4) демонстрируют достаточную устойчивость архетипов во времени, многие из них сохраняют свою актуальность и в наши дни;
- 5) отличаются новизной способов создания и закрепления архетипов, которые разрабатывают авторы: воздействие авторского начала, пейзажные соответствия, национальная принадлежность к историческому периоду и местности.

Разработанная в данном исследовании типология архетипической образности французского романтизма XIX в., как представляется, может быть полезной при решении проблемы изучения архетипов в романтической литературе других стран, открывает перспективы для проведения исследований, которые могут иметь целеполагание в углубленном дальнейшем изучении различных аспектов архетипики как семиотической системы литературно-художественного текста, а также она может послужить теоретико-методологической предпосылкой для перспективного изучения архетипической образности французской литературы второй половины XIX и XX–XXI веков.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### 1. Научная и справочная литература

1. Аверинцев С.С. Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия. М.: Наука, 1985. С. 298–303.
2. Аверинцев С.С. Эсхатология // Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2010. С. 467–470.
3. Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 105–125.
4. Аверинцев С.С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: сб. в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1993. С. 341–345.
5. Аверинцев С.С. Два рождения европейского рационализма // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 3–13.
6. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104–116.
7. Аверинцев С.С. Символ // Аверинцев С. София—Логос: Словарь. 2-е изд., испр. Киев: Дух і Літера, 2001. С. 155–161.
8. Аверинцев С.С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от Античности к Средневековью // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М.: Наука, 1976. С. 17–64.
9. Аверинцев С.С. Христианский аристотелизм как внутренняя форма западной традиции и проблемы современной России // Риторика и истоки европейской культурной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. стб. 319–329, 347–367.
10. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 447 с.
11. Агапкина Т.А. Демоны как персонажи народной мифологии //

Славянский и балканский фольклор. М.: Наука, 2000. С. 162–182.

12. Азадовский К.М. Пейзаж в творчестве К.Д. Фридриха // Проблемы романтизма. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 100–118.

13. Алексеев П.В. Восток и восточный текст русской литературы первой половины XIX века концептосфера русского орьянтолизма: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2015. 22 с.

14. Алексеенко М.В. Архетипическая структура образа главной героини в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» // News of Science and Education. 2019. Т. 6. № 4. С. 42–44.

15. Анисимова Е.Е. Творчество В.А. Жуковского в рецедивном сознании русской литературы первой половины XX века: дис... д-ра филол. наук. Томск, 2016. 492 с.

16. Анисимова И.Н. К вопросу о функциональной значимости пейзажных описаний в структуре художественного текста // Вестник Чувашского государственного университета. 2010. № 4. С. 181–185.

17. Анисимова И.Н. Языковые особенности пейзажных описаний переводов новелл Ги де Мопассана на русский язык: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2008. 161 с.

18. Апресян Р. Г. Идеал романтической любви в «постромантическую эпоху» // Этическая мысль. Вып. 6 / Отв. ред. А. А. Гусейнов. М.: Ин-т философии РАН, 2003. — URL: <http://iph.ras.ru/page50251841.htm>. Дата обращения 23.05.2020.

19. Арзамасцева И.Н. Детская литература: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Издательский центр «Академия», 2005. 576 с.

20. Арутюнова Н.Д. Теория метафоры: сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. 512 с.

21. Архетипический образ // Фонд знаний «Ломоносов» <http://www.lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia:0129900/> Дата обращения:

27.06.2023.

22. Бабина М.Н., Щурик Н.В. Архетипические образы в сказках индейцев Северной Америки // Вестник Иркутского государственного университета. 2021. № 24. С. 99–100.

23. Бадина Д.Д. Любовь вампира: гомоэротические мотивы в поэме С.Т. Кольриджа "Кристабель" и повести Д. Шеридана ле Фаню "Кармила" в свете идей романтизма и викторианства // Инновации в науке и практике: сб. статей по материалам III международ. научно-практич. конференции. В 4-х частях. Ч.1. Махачкала: Махачкалинский центр повыш. квалификации. 2017. С. 22–28.

24. Баева Н. А. Интертекстуальная сущность ландшафтных описаний в художественном тексте // Концепт и культура: материалы II Международной научной конференции. Кемерово: Полиграф-Центр, 2006. С. 594–600.

25. Бакула В.Б. Архетип солнца в романе саамской писательницы Надежды Большаковой // Вестник Костромского государственного университета. 2019. Т. 25. № 2. С. 181–186.

26. Баланш С. О чувстве, рассмотренном в его соотношении с литературой и изящными искусствами // Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. С. 33–70.

27. Балашова И.А. Романтическая мифология А. С. Пушкина: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Великий Новгород. 2000. 46 с.

28. Банкова С.А. Архетипические мотивы и образы мировой литературы в романе М. Шолохова «Тихий Дон» // Язык и культура: взгляд молодых: материалы IV Международ. науч. конф. в рамках XXII Кирилло-Мефодиевских чтений / Главный ред. М.Н. Русецкая. Самара: из-во СаГа. 2021. С. 37–40.

29. Барабушка И.А. Основные мифообразы города в английском и русском языковом сознании // Культура общения и ее формирование: межвуз. сб. науч. тр. Воронеж: Истоки. 2013. С. 55–58.

30. Баранова О.Н. Мифы современной культуры: старые новые маски // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения в свете современных исследований: сб. материалов 4-й международ. науч.-практ. конф. М.: Изд-во «Перо», 2014. С. 59–65.

31. Баранчикова Н.П. Образы античности, явленные в художественном слове: миф – логос – новый миф // Диалог с текстом: фольклор и литература: Юдинские чтения–2016: материалы международ. научно-практ. конф. Курск: из-во Курского гос. ун-та. 2018. С. 37–42.

32. Барилова Е. Э. Межкультурные деловые конфликты и их отражение в современной французской литературе (на материале романа Амели Нотомб «Страх и трепет») // Мировые языки. Язык и культурная идентичность в современном мире: материалы III международ. науч.-практ. конф., Псков, 18–20 дек. 2013 г. / Отв. ред. К.В. Кобызь. Псков: из-во Псковского гос. ун-та. 2014. С. 25–31.

33. Баронова Е.В. Дочери лунной богини (архетипические женские образы в английской и американской литературе). Арзамас: АГПИ. 2011. 149 с.

34. Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во «Академический проект». 2019. 351 с.

35. Бартош Н.Ю. Мифопоэтика модерна в творчестве Оскара Уайльда: дис... канд. филол. наук. М., 2009. 260 с.

36. Барышников П.Н. Мифология современности // Вестник Российского университета дружбы народов. 2006. № 1. С. 182–189.

37. Барышников П.Н. Миф и метафора. Лингвофилософский подход. СПб.: Изд-во: Алетейя, 2010. 216 с.

38. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 543 с.

39. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.

40. Бахтиярова Е.З., Юрьев Р.А. Мифообразы судьбы как источник формирования категорий философии и науки // Вестник Томского

государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2019. № 51. С. 25–34.

41. Башкова Е.В. Мифообраз матери в латиноамериканском романе 1970—2010-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2017. 38 с.

42. Башляр Г. Избранное: поэтика пространства / Пер. с франц. М.: Российская политическая энциклопедия (РОС-СПЭН), 2004. 376 с.

43. Белецкий А. И. В мастерской художника слова: Избр. труды по теории литературы. М.: Высшая школа, 1964. 157 с.

44. Белоусенко А. Архетипический образ горы в романе А. Иванова «Сердце Пармы» // Актуальная классика: материалы 5-х студ. науч. чт. М.: Литера. 2021. С. 8–14.

45. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-Классика, 2001. 612 с.

46. Блинова М.П. Функции архетипа в интерпретационном поле текста. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://zar-literature.ucoz.ru/publ/blinova\\_m\\_p/funkcii\\_arkhetipa\\_v\\_interpretacionnom\\_pole\\_teksta/5-1-0-68](https://zar-literature.ucoz.ru/publ/blinova_m_p/funkcii_arkhetipa_v_interpretacionnom_pole_teksta/5-1-0-68) Дата обращения 04.09.2023.

47. Боас Ф. История антропологии // Этнографическое обозрение. 2002. № 6. С. 86–96.

48. Боас Ф. Мифология и сказки североамериканских индейцев // Антология исследований культуры. Отражения культуры / сост. Л. А. Мостова. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. С. 129–171.

49. Боас Ф. Происхождение тотемизма // Антология исследований культуры. Отражения культуры / сост. Л. А. Мостова. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. С. 303–311.

50. Боас Ф. Развитие народных сказок и мифов // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2014. № 1 (41). С. 29–34.

51. Боброва Е.В. Мотивные цепочки и многозначность прочтения архетипических образов сборника Е.Ю. Кульминой-Караваевой «Скифские черепки» // Национальные образы мира в литературе: сб. статей по

материалам XXXVI зональной конф. литературоведов Поволжья. Нижний Новгород: изд-во НГПУ им. К. Минина. 2019. С. 118–122.

52. Богданов К.А. Повседневность и мифология. СПб.: Искусство-СПб., 2001. 438 с.

53. Богданова Е.Н. К вопросу об архетипических истоках создания типов образов двойников в художественной литературе // Восьмые международные виноградские чтения. Проблемы истории и теории литературы и фольклора: материалы конф. М.: изд-во МГПУ. 2004. С. 106–113.

54. Богданова О.Ю. Поэтика пейзажа в романах Чарльза Диккенса: дис.... канд. филол. наук. Тамбов, 2006. 260 с.

55. Бойцов М.А. Что такое потестарная имагология? Власть и образ // Очерки потестарной имагологии / под ред. М. А. Бойцова и Ф. Б. Успенского. СПб.: Алетейя, 2010. С. 5–37.

56. Большакова А.Ю. Литературный архетип // Литературная учеба. 2001. № 6. С. 169–173.

57. Бондарев А.П. Художественное сознание французов в контексте западноевропейской литературы // Луков Вл.А. Французская литература XVI век – рубеж XVIII века. // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/lukov-franciya/bondarev-hudozhestvennoe-soznanie.htm> Дата обращения 12.04.2023.

58. Борев Ю.Б. Рыцарский романтизм (искусство Замка): герой в сражениях, мученик в любви // Теория литературы. В 4 т. Т. 2. М.: Наследие. 2001. С. 147–151.

59. Борейко В. Е. Художники дикой природы. К.: Киевский эколого-культурный центр, 2005. 224 с. (Охрана дикой природы. Вып. 48) // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://refdb.ru/look/1384480-p4.html>. Дата обращения 14.04.2023.

60. Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М., Аспект-Пресс, 2004. 352 с.

61. Брагина Н.Г. Память в языке и культуре. М.: Языки славянских культур, 2007. 514 с.
62. Бронтвейн К. М. Миф и его отношение к логике научного творчества в философии культуры Э. Кассирера // Вестник Российского университета дружбы народов. 1998. № 1. С. 80–84.
63. Букетова Н.И. Национальный архетип как движущая сила идеологического мифа // Социально-гуманитарные проблемы современности: сб. науч. тр. по материалам Международ. научно-практ. конф.: в 5 частях / Под общ. ред. Е. П. Ткачевой. Ч. 2. М: АПНИ, 2017. С. 23–25.
64. Буриенн Г. Записки государственного министра о Наполеоне, Директории, Консульстве, Империи и восстановлении Бурбонов / Пер. с фр. С. де Шаплет. В 5 Т. Т. 4. Ч. 8. СПб., 1834. 345 с.
65. Вавжинчак А. Архетипические образы женщин в поздней прозе Валентина Распутина // Вестник Литературного института им. А.М. Горького. 2017. № 4. С. 34–45.
66. Валуева Н.Н. «Миддл-литература» как составляющая современного литературного процесса // Научные записки Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды. Серия: Литературоведение. 2012. Вып. 1(1). С. 28–34.
67. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 397 с.
68. Варламова В.Н. Архетипический образ дерева в художественном тексте // Вопросы методики преподавания в вузе: ежегодный сборник. СПб.: изд-во Политехнического ун-та, 2015. № 4 (18). С. 256–260.
69. Варпаева Ю.Н. Архетипические образы и мотивы в трилогии Р. Риггза «Дом странных детей» (Miss peregrine's home for peculiar children), «Город пустых» (Hollow city), «Библиотека душ» (Library of souls) // Языки истории и языки литературы: кол. монография / Отв. ред. Т.А. Шарыпина, М.К. Меньщикова. Нижний Новгород: изд-во Нижегородского гос.университета. 2022. С. 237–247.
70. Васильев В.К. Об архетипическом подходе к анализу женских

образов-характеров (письменный и устный текст) // Сибирский филологический журнал. 2018. № 3. С. 142–153.

71. Васильев В.К., Широкова С.В. Архетипические образы «злой» и «доброй» жены в творчестве В.М. Шукшина // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество: тезисы докл. IV Всероссийской науч.-практич. конф. Барнаул. Изд-во Алтайского государственного ун-та. 1997. С. 44 – 45.

72. Васильев Ю.Ю. Бинарная оппозиция «живое–мертвое» в русской традиционной культуре (на материале отечественного фольклора), 2010. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/binarnaya-oppozitsiya-zhivoe-mertvov-v-russkoi-traditsionnoi-kulture> Дата обращения 19.07.22.

73. Васильева А.В. Иллюстрации к русскому переводу романа Эрнеста д'Эрвилли «Приключения доисторического мальчика» (1929) в контексте произведений о людях каменного века из фондов Государственного Дарвиновского музея // Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ. №40 (4-2020). С. 104–112.

74. Васильева Т.В. Архетипические образы в анималистической прозе В.Н. Сысоева // Книжная культура дальневосточного региона: проблемы истории, методики, межкультурной коммуникации: сб. статей Всероссийской науч.-методич. конф. (с международным участием) / Под общей ред. О.Н. Александровой-Осокиной. Хабаровск: Изд-во ФГБОУ ВО «ТОГУ». 2020. С. 78–86.

75. Верещагин О.А., Верещагина Е.В. Архетипический образ Богородицы в русской литературной традиции рубежной эпохи // Научный поиск. 2018. № 4. С. 34–37.

76. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 648 с.

77. Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. М.: Художественная литература, 1990. 403 с.

78. Виппер, Ю. Б. Проспер Мериме – романист и новеллист. М.:

Правда, 1986. С. 262–284.

79. Виттельс Ф. Фрейд. Его личность, учение и школа / пер. с нем. Г. Таубмана. М.: КомКнига, 2007. 200 с.

80. Владимирова Н.Г. Дом в спациопэтике романа Питера Акройда «Дом доктора Ди» // Polilog. Studia Neofilologiczne Nr.10, Slupsk. 2020, ss. 135–154.

81. Владимирова Т.Л. Римский интерпретационный код в творчестве Жермены де Сталь // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота. 2007. № 3 (3). С. 41–44.

82. Власенко Е.Ю. Проблема архетипов и архетипических образов в литературоведении // Симбирский научный вестник. 2011. № 2 (4). С. 181–189.

83. Власенко Е.Ю. Функции архетипов и архетипических образов в произведениях П.В. Засодимского: дис... канд. филол. наук. Ульяновск, 2005. 295 с.

84. Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино // The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers. М.: Альпина Нон-фикшн, 2015. 476 с.

85. Волков С.Н. Средневековый образ Люцифера как архетипический символ восприятия персонифицированного зла // Архетипы и архетипическое в культуре и социальных отношениях: материалы междунар. науч.-практ. конф. 5–6 марта 2010 года / под ред. Б. А. Дорошина. Пенза – Ереван – Прага: ООО Научно-издательский центр «Социосфера», 2010. № 1. С. 59–65.

86. Волковинский А.С. Мифологема грехопадения в художественной интерпретации И. А. Гончарова // V Международная Гончаровская научная конференция: материалы V междунар. науч. конф., посвященной 200-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Удьяновск: Корпорация технологий продвижения. 2012. С. 49–57.

87. Володина Н.М. Реализация архетипических образов и мотивов в пьесе Е. Шварца «Снежная королева» // Культура и текст. 2019. № 4 (39). С.

213–226.

88. Володина Н.М., Маликова М.В. Архетипические корни образа ткача в пьесе Е.Л. Шварца «Голый король» // Инструменты и механизмы современного инновационного развития: сб. статей междунар. научно-практ. конф. В 5 частях. Ч. 3. М. 2017. С. 135–137.

89. Волчек О. Ложь реализма и правда романтизма: экономика любви в романах Ф. М. Достоевского и А. Дюма-сына // Новое литературное обозрение. 2019. № 6 (160). С. 35–45.

90. Воронин Р.А. Стилистические средства создания арктического пейзажа в «северных» рассказах Джека Лондона // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2019. Т. 12. Вып. 9. С. 215–219.

91. Воронкова П.Е. Архетипический образ дома в пространстве и времени произведения М. Петросян «Дом, в котором...» // APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. 2016. № 6. С. 6.

92. Воронцов В.А. Новый взгляд на природу мифа и волшебной сказки // Этносоциум и межнациональная культура. М. 2012. № 5 (47). С. 98–103.

93. Габова Т.О. Архетипические образы героев русских народных сказок // Искусство и диалог культур. сб. науч. трудов XII Международ. межвузовской науч.-практ. конф. / Под редакцией С.В. Анчукова, Т.В. Горбуновой, О.Л. Некрасовой-Каратеевой. СПб.: изд-во РГПУ им. А.И. Герцена. 2018. С. 243–246.

94. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.

95. Гадамер Х.-Г. Истина и метод / Пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.

96. Гайнетдинова О.А. Архетипические черты в женских образах романа «Тихий Дон» // X Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: игровой универсум традиций»: сб. материалов всероссийской науч. конф. с международным участием. Сост. Л.Н. Лазарева. Челябинск: изд-во Челябинского гос. ин-та культуры. 2022. С. 233–235.

97. Гайнутдинова Г.Ф., Нуркеева Б.А. Мифопоэтика романа Ч. Айтматова «Тавро Кассандры» (архетипические образы природных стихий) // Язык и культура. Новосибирск, 2015. № 16. С. 111–116.

98. Галимова Е.Ш. Архетипический образ реки в художественном мире Валентина Распутина // Время и творчество Валентина Распутина: история, контекст, перспективы: материалы междунар. науч. конф., посвященной 75-летию со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина / Отв. редактор И.И. Плеханова. Иркутск: изд-во Иркутского гос. универ-та, 2012. С. 97–109.

99. Галь С.А. Образ Зигфрида как архетипического героя в германском эпосе «Песнь о Нибелунгах» // Слово и текст: теория и практика коммуникации: сб. научно-методических тр. / Под общей редакцией О.В. Четвериковой. Армавир: Наука, 2021. С. 81–84.

100. Гаузер И.В., Ермолин Е.А. Мифообраз гениального художника в художественном опыте К. Бальмонта: рецепция испанского артистизма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 39. С. 12–21.

101. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Эллада, Германия, Франция: опыт экзистенциальной культурологии: монография. Ставрополь: Логос, 2008. 356 с.

102. Гладцинова М.Н. Семантические составляющие архетипического образа северного человека в художественных текстах // Вологодский текст в русской культуре: сб. статей по материалам конференции. Вологда: Легия, 2015. С. 154–159.

103. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. 218 с.

104. Горбовская С.Г. Флорообраз во французской литературе XIX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. 274 с.

105. Горбовская С.Г. Многоликая бездна. Формирование новой парадигмы образа растения во французской литературе XIX века. СПб: Нестор-История, 2021а. 344 с.

106. Горбовская С.Г. Образ растения во французской литературе XIX

века: деактуализация многовековых традиций и формирование новой парадигмы: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2021б. 445 с.

107. Грешных В.И. Мистерия духа: художественная проза немецких романтиков. Калининград: Изд-во Калининградского университета, 2001. 406 с.

108. Громова А.В. Мифопоэтика народно-религиозного календаря в русской прозе начала XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 2. С. 318–322.

109. Гукасян Н. Тема детства во французской литературной традиции и творчестве Виктора Гюго // Вопросы филологии. Выпуск 1. «Лингва». Ереван – 2003. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/gukasyan-tema-detstva-gyugo.htm> Дата обращения: 19.02.2021.

110. Гуревич П. С. Эрнст Кассирер: феноменология мифа // Философские науки. М., 1991. № 7. С. 91–97.

111. Гусев В. Е. Изучение фольклора комплексное // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск, 1993. С. 94–95.

112. Данилова А.И. Архетипический образ круга в русской литературе // Теория и практика общественного развития. М. 2010. № 2. С. 271–274.

113. Дементьева И.Ю. Образы Фемме фаталь и Прометея в романах французского романтизма [Электронный ресурс] // Язык и культура. Т.2. Номер 1. 2010. Режим доступа: [http://psyjournals.ru/files/18088/langculture\\_2010\\_1\\_dementeva.pdf](http://psyjournals.ru/files/18088/langculture_2010_1_dementeva.pdf) Дата обращения: 10.02.2021.

114. Деревяшкина А.П. Художественная реализация архетипического образа воды в повести Н.В. Гоголя «Страшная месть» // Культура и цивилизация. 2016. № 1. С. 243–254.

115. Дескола Ф. По ту сторону природы и культуры / пер.с.фр. О. Смолицкой (Предисловие, главы 1-1), С. Рындина (главы 4 – 15, эпилог, примечания, указатель): под общей редакцией С. Рындина. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 584 с.

116. Джанхотова З.Х. Система архетипических образов в балкарской поэзии 30-50-х годов XX века (на материале произведений К. Кулиева): дис. ... канд. филол. наук. Нальчик, 2009. 287 с.
117. Джохансон Д, Иди М. Люси. Истоки рода человеческого / пер. с англ. Е.З. Годиной. М.: Мир, 1984. 292 с.
118. Дик П. Ф., Мусийчук М. В. Ценностная сфера мифотипа // Общество: философия, история, культура. 2019. № 3 (59). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostnaya-sfera-mifotipa> Дата обращения: 23.05.2023.
119. Дик П.Ф. Эволюция традиционного в мифотипе культур // Межкультурный диалог и вызовы современности: дружность и инаковость в своём и родном: сб. науч. статей по материалам международ. науч. конф. под общ. ред. В.П. Степанова, С.М. Губаненковой. Орёл: Орловский гос. универ. имени И.С. Тургенева. 2019. С. 328–332.
120. Дима А. Образ иностранца в различных национальных литературах // Принципы сравнительного литературоведения. М.: Прогресс, 1977. С. 148–153.
121. Дмитриенко И.К. Традиции немецкого романтизма в русской постмодернистской прозе (на материал произведений Саши Соколова и Виктора Пелевина): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. 37 с.
122. Доманский Ю.В. Архетипические мотивы в русской прозе XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1998. 184 с.
123. Дорофеева Л.Г. Христианский контекст сказок Г.Х. Андерсена: к вопросу жанровой специфики // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2017. № 4. С. 46–54.
124. Дюркгейм Э., Мосс М. О некоторых первобытных формах классификации. К исследованию коллективных представлений // Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2011. С. 55-125.

125. Дятлева Г. В. Мастера пейзажа. М.: Вече, 2002. 304 с.
126. Елшина Т.А. Образы собора и башни как архетипические ключи к тайнам акмеизма // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2013. Т. 19. № 1. С. 106–108.
127. Ельшевская Г. О мифах модернистских, постмодернистских и прочих // Новое литературное обозрение. 2004. № 6 (70). С. 33.
128. Емельянова А.П. Архетипические и символические образы в корейских сказках // APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. 2017. № 2. С. 9–19.
129. Емельянова А.П. Женские архетипические образы в корейских и якутских волшебных сказках // APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. 2017. № 3. С. 7–18.
130. Ерохина Т.И. Личность и текст в культуре русского символизма: монография. Ярославль: Изд-во ГОУ ВПО «ЯГПУ им. К.Д. Ушинского», 2009. 330 с.
131. Ерохина Т. И., Бадиль К. К. Кинокомикс как мифотекст современной массовой культуры // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 3. С. 15–22.
132. Ефимова Е. С. Поэтика страшного в народной культуре: мифологические истоки. М.: Прометей, 1997. 184 с.
133. Жердев Е.В. Архетипическая сущность метонимии в художественном образе // Архетип и универсалии в искусстве христианского мира от античности до современности: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда. XXVI Международные Рождественские образовательные чтения: «Нравственные ценности и будущее человечества». М.: Изд-во МГХПА им. Строганова. 2018. С. 244–249.
134. Жилияков С.В. О некоторых архетипических дуальных образах в «Повести временных лет» // Балтийский гуманитарный журнал. 2018. Т. 7. № 4 (25). С. 164–168.

135. Жирар Р. Насилие и священное / пер. с фр. Г. Дашевского. Изд. 2-е, испр.. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 448 с.
136. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. 438 с.
137. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избр.тр. Л.: Наука. 1977. 407 с.
138. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Избр.тр. Л.: Наука. 1979. 493 с.
139. Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур: Избр.тр. Л.: Наука. 1981. 304 с.
140. Жужгина–Аллахвердян Т.Н. Античный символизм и французская поэзия 1820-х гг. истоки мифопоэтики // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2015. № 4. С. 20–24.
141. Завгородняя Н.И. Образы стихий и пространственная картина мира в поэзии А.С. Пушкина (мотивный комплекс, мифопоэтика) // Геопоэтика Сибири и Алтая в отечественной литературе XIX-XX веков: сб. науч. стат. / Отв. ред. А.И. Куляпин. Барнаул: АлтГПУ, 2017. С. 26–31.
142. Завьялова Е.Е. Мифопоэтика Гоголя: в продолжение темы // Гуманитарные исследования. 2010. № 3 (35). С. 202–205.
143. Заугольникова А.В. Миф в философии культуры немецкого романтизма // автореф. дис. ... канд философ. наук / С.-Петербург. гос. ун-т. 2009. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://dlib.rsl.ru/rsl01003000000/rsl01003481000/rsl01003481612/rsl01003481612.pdf>. Дата обращения 12.09.2020.
144. Заяц С. М., Триморук Е. Д. Мифопоэтика женщины в отрывке из поэмы Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос» // Русская словесность. 2023. № 1. С. 62–70.
145. Здорова А.О. Архетипы образов в сказке Г.Х. Андерсена «Дюймовочка» // Реализация компетентностного подхода в системе

профессионального образования педагога: сб. материалов VI Всероссийской научно-практ. конф. Симферополь: Ариал, 2019. С. 434–438.

146. Зенин С.Н. Архетипические образы словесного фольклора как феномен формирования ценностных ориентаций личности // Народная музыкальная культура в современном мире: взаимодействие науки, образования, практики: сб. докладов междунард. науч.-практ. конф. (VII научно-творческие «Маничкины чтения»). В 2 т. Т. 1. Белгород: изд-во БелГУ. 2017. С. 75–79.

147. Зиновьева Р.В. Архетипические образы ребенка и культурного героя в драматургии Э. Олби и С. Мрожека сквозь призму проблем поколений // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27. № 1. С. 122–128.

148. Ибатуллина Г.М., Огородова В. Архетипический мотив дурака в образе главного героя повести Л.Н. Толстого «Казачьи» // News of Science and Education. 2017. Т. 2. № 5. С. 71–74.

149. Ибатуллина Г.М., Ракоед Ю.С. Архетипическая парадигма образа Ларисы Огудаловой в пьесе А.Н. Островского «Бесприданница» // Художественный текст: проблемы чтения и понимания в современном обществе: сб. материалов Всероссийской науч.-практ. конф. с международным участием / Отв. ред. Э.А. Радь. Стерлитамак: изд-во Стерлитамакского филиала БашГУ, 2018. С. 110–114.

150. Иванов П.С. Образы стихий и пространственная картина мира А.С. Пушкина в поэзии А.С. Пушкина (мотивный комплекс, мифопоэтика): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2012. 45 с.

151. Иванов П.С. Поэтическая мифология стихий в художественной картине мира А.С. Пушкина // Сибирский филологический журнал. 2009. № 4. С. 31–36.

152. Иванова В.Д., Ибатуллина Г.М. Архетипическая основа образа главного героя романа А.Р. Беляева «Человек-амфибия» // Проблемы научной мысли. Днепрпетровск: ООО Каллистон, 2019. Т. 6. № 3. С. 14–17.

153. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 227 с.

154. Иудин А.А., Рюмин А.М. Массовое сознание зарубежья: новые мифы о России // Социальные преобразования и социальные проблемы: сб. науч. трудов. Нижний Новгород: изд-во НИСОЦ, 2010. С. 13–25.

155. Казакова Г. Х. Реабилитация готической культуры в творчестве Ф. Р. де Шатобриана // Вестник Северо-восточного федерального университета. № 5(49). 2015. С. 101–108.

156. Камалова А.Т. Бинарная оппозиция индивидуальное – коллективное в произведениях русского киберпанка // Мир науки, культуры, образования. №2 (81). 2020. С. 400–401.

157. Каплиева А.В. Мифопоэтика образа дороги в творчестве А. Блока // Научные вести. 2020. № 3 (20). С. 52–58.

158. Карельский А.В. Метаморфозы Орфея / Французская литература 19 в. Вып. 1. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 1998. 279 с.

159. Карельский В. Вызревание романтических идей ... История всемирной литературы. 19 век. Первая половина // [Электронный ресурс]. — Режим доступа:

<http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/iv1-19-vek-pervaya-polovina/karelskij-romanticheskie-idei.htm> Дата обращения: 26.07.2019.

160. Карпеев Э.П. Бинарная оппозиция необходимости и случайности в бытии Человека. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://karpееv.com/binarnaya-oppositsija-neobhodimosti-i-sluxhainosti> Дата обращения 19.07.22.

161. Кассирер Э. Рассуждение о человеке: Попытка создания философии человеческой культуры. Тбилиси: Ганатлеба, 1983. 351 с.

162. Кассирер Э. Технология современных политических мифов. (Из книги «Миф о государстве») / пер. И.И. Мюрберг // Политико-философский ежегодник. 2011. Вып. 4. С. 112–133.

163. Кассирер Э. Жизнь и учение Канта / Пер. с нем. М. И. Левиной; отв. ред. Л. Т. Мильская. СПб.: Университетская книга, 1997. 448 с.
164. Кафанова О.Б. Женские образы Жорж Санд: романтический канон и его вариации // Мир романтизма. 2011. № 16. С. 63–77.
165. Киньяр П. Секс и страх. М.: Текст, 2020. 254 с.
166. Киселев В.В. Трансгуманизм: новая восходящая мировая религия или новая вариация старых мифов? // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. Ногинск: Изд-во «Аналитика Родис». 2021. Т. 10. № 2–1. С. 103–108.
167. Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004. 302 с.
168. Коган Л. М-м де Сталь и французский романтизм. Воронеж: тип. т-ва Н. Кравцов и К, 1909–1910. 175 с.
169. Козлов А.С. Зарубежная литература и литературоведение: избранные статьи. Симферополь: ОАО "Симферопольская городская Типография" (СГТ), 2009. 220 с.
170. Козлов А.С. Миф // Современное зарубежное литературоведение: энцикл. справочник. М.: Интрада, 1996. 319 с.
171. Козлова М.С. Особенности изучения эволюции человека на разных исторических этапах // Историко-биологические исследования. СПб.: РАН. 2019. Т. 11. № 1. С. 60–76.
172. Козолупенко Д.П. Миф, мифопоэтика, мировосприятие (анализ специфики мифопоэтического с точки зрения эпистемологии) // Философия и культура. 2010. № 7 (31). С. 38–47.
173. Козолупенко Д.П. Мифопоэтическое мировосприятие. М.: Канон+, 2009. 432 с.
174. Козолупенко Д.П. Проблема идентификации в философии и мифопоэтике // Мир психологии. 2004. № 2 (38). С. 53–66.
175. Коленеко В.А. От Шатобриана до Маритена: традиции и инновации восприятия Америки во Франции // Американская цивилизация как исторический феномен. Восприятие США в американской,

западноевропейской и русской общественной мысли. М.: Наука, 2001, [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.grinchevskiy.ru/books/amerikanskaya-civilizaciya-kak-istoricheskiy-fenomen/ot-shatobriana-do-maletina.php> Дата обращения 10.07.2022.

176. Колесник С.Н. Архетипические образы гомеровского эпоса // Modern Science. 2022. № 5–1. С. 123–126.

177. Колесникова В.И., Лю Е.И. Архетипические персонификации в гетеронимной поэзии Фернандо Пессоа // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. 2015. Т. 1 (67). № 1. С. 113–131.

178. Кондаков Д.А. Миф и мифология в «новом романе», «новом театре» и «новой критике» // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. 2007. № 7. С. 122–126.

179. Кондратьева В.В. Архетипические мотивы и образы в повести А.Н. Варламова «Рождение» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2021. № 9 (162). С. 204–208.

180. Кондратьева В.В. Мифопоэтика пространства в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Таганрог, 2007. 19 с.

181. Кондратьева Е.С. Место и роль архетипических образов в повести Миксата Кальмана «Два нищих студента» // Polish Journal of Science. 2020. № 31–3 (31). С. 47–49.

182. Консон Г.Р. О феномене одьяволения старика-антиквара в романе Оноре де Бальзака «Шагреновая кожа» // Психология и психотехника. 2014. № 6 (69). С. 577–586.

183. Коренева Е.Ю. Образ Дориана Грея: архетипические проекции // Вестник Белгородского университета потребительской кооперации. 2006. № 2 (17). С. 317–322.

184. Корнилова Е. Н. Другой XVIII век: сб. науч. работ / Отв. ред. Н. Т. Пахсарьян / Руссоизм как философское обоснование романтических мифологем и Ж. де Сталь. М., 2002а // [Электронный ресурс]. — Режим

доступа:

<http://natapa.msk.ru/frantsuzskaya-literatura/melanholichekiiy-geroy-v-ranney-romanticheskoy-proze-evolyutsiya-sentimentalnoy-modalnosti.html> Дата обращения 05.08.2020.

185. Корнилова Е. Н. Мифологема «романтический герой» у Шатобриана и Байрона // Лесной вестник. 2002б. С. 119–133.

186. Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма: дисс. д-ра филол. наук. М.. 2002в. // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://dlib.rsl.ru/rsl01002000000/rsl01002299000/rsl01002299961/rsl01002299961.pdf> Дата обращения 10.06.2023.

187. Королева С.Б. Миф о России в британской культуре. М.: Флинта, 2023. 384 с.

188. Коротаев А.В., Халтурина Д.А. Мифы и гены: глубокая историческая реконструкция. М.: Либроком, 2011. 182 с.

189. Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». Хельсинки: University of Helsinki, 2000. 325 с.

190. Косяков Г.В. Метафизика бессмертия в русской романтической лирике: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Омск, 2007. 34 с.

191. Косяков Г.В. Мифопоэтика образа тени в русской романтической поэзии // Преподаватель XXI век. 2006. № 2. С. 24–27.

192. Кофанов С.В. Мифологема «Лебедь» в творчестве С.А. Есенина: генезис, мифопоэтика, интерпретация // Современное есениноведение. 2012. № 20. С. 65–72.

193. Кошкарова Ю.А. Архетипический образ медведя в духовной культуре народов России: дис. ... канд. культурологи. Краснодар: 2011. 234 с.

194. Кравцова М.А. Бинарные оппозиции в романах Вирджинии Вульф // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». Том 23 (62). №3. 2010. С. 286 – 293.

195. Краснова О.Б. Идея природы и культуры в художественном мире Б. Бартока как миф и романтическая традиция // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 12–1 (62). С. 124–127.

196. Крашенинников А.Е. Категория чужести и архетипические образы в стихотворениях Г. Тракля // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2011. № 7 (69). С. 228–238.

197. Крюкова М.А., Нужная Т.В. Художественный образ розы во французской литературе XVIII и XX веков // Язык, культура, ментальность: проблемы и перспективы филологических исследований: сб. материалов междунаро. науч. конф. Курск: Изд-во Юго-Западного государственного университета, 2019. С. 12–21.

198. Крюкова О.С. Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века: дис.. д-ра филол. наук. М., 2007. 345 с.

199. Кулагина О.А. Языковая репрезентация инаковости (на материале романа Амели Нотомб «Страх и трепет») // Вестник Центра международного образования Моск. гос. ун-та. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2009. Т. 2. С. 102–105 // [Электронный ресурс]. — URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_12774321\\_94238717.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_12774321_94238717.pdf) Дата обращения 25.10.2019.

200. Куликова Д.Л. Мифопоэтика пространства кладбища в хорроре (на материале русской современной литературы) // Вестник Пермского государственного университета. Российская и зарубежная филология. 2021. Т. 13. № 3. С. 86–93.

201. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. Минск: Народная Асвета, 1989. 463 с.

202. Кухаренко А.А. Поэтика «Четверки» О. де Бальзака [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004. – Режим доступа:

<http://www.dissercat.com/content/poetika-chetverki-kh-de-balzaka>. Дата обращения 23.05.2020.

203. Кучукова З.А. Натурфилософия А. де Сент-Экзюпери: мифообраз воды // Текст и гуманитарный дискурс вчера и сегодня. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2008. С. 22–39.

204. Кушнир Т.В. «Черные тени», или образы утопии и дистопии романтизма [Электронный ресурс] // Общественные науки и современность. 2012. – № 6. – С. 107-116. – Режим доступа: <http://www.socionauki.ru/journal/articles/375515>. Дата обращения 23.04.2020.

205. Ламберт Д. Доисторический человек: Кембриджский путеводитель. Л.: Недра, 1991. 256 с.

206. Леви-Брюль Л. Первобытная мифология. М.: Педагогика-Пресс 2010. 256 с.

207. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.

208. Леви-Стросс К. Структурная антропология. *Anthropologie structurale* / Пер. с фр. В.В. Иванова. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.

209. Леонова Т. Н. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке. Томск: изд-во Томского унив-та, 1982. 367 с.

210. Летовченко У.Т. Трансформация сюжета мифа об Эдипе в литературе Античности и Нового времени // Человек и современный мир. М.: Эксперт-Наука, 2020. № 9 (46). С. 44–60.

211. Лилеев Ю.С. Формирование мифа о поэте в лирике Р.М. Рильке (традиция немецкого романтизма): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 19 с.

212. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; Спб.: Алетейя, 1998. 160 с.

213. Лиотар Ж.-Ф. Феноменология. СПб.: Алетейя, 2001. 165 с.

214. Липич Т.И. Русский литературно-философский романтизм первой половины XIX века (герменевтика любви) // Вопросы философии. 2019. № 12. С. 15–19.
215. Литвиненко Н.А. Семантика любви как культурно-исторического феномена и романтизм // Вопросы филологии. 2005. № 3 (21). С. 53–57.
216. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во Московского университета, 1980. 630 с.
217. Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. 750 с.
218. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
219. Лобок А.М. Антропология мифа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. 688 с.
220. Лойтер С. М. Феномен детской субкультуры. Петрозаводск: Изд-во Карельского гос. пед. ун-та, 1999. 42, [1] с.
221. Лосев А. Ф. Теория мифического мышления у Э. Кассирера // Символ. Simvol. Paris, 1993. № 30. С. 311–336.
222. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с.
223. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: «Искусство», 1976. 367 с.
224. Лосева О.В. Образы героев в романе А. де Ламартина «Вертер-консул» [Электронный ресурс] // Наука и образование. Т.1. 2009. Режим доступа: [http://psyjournals.ru/files/36643/scienceedu\\_2009\\_1\\_losova.pdf](http://psyjournals.ru/files/36643/scienceedu_2009_1_losova.pdf). Дата обращения: 10.07.2023.
225. Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 200–226.
226. Лугинова Н.А., Пермякова Т.Н. Особенности архетипических образов в философских повестях // Социосфера. 2013. № 1. С. 53–56.

227. Лудупова А.В. Архетипические образы поэзии Николая Рубцова // Инновации в науке и практике: сб. статей по материалам международ. науч.-практич. конф. Уфа: изд-во Дендра, 2019. С. 224–232.

228. Ляшенко Т.М. Архетипические черты образов Ольги и Татьяны в романе в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Филология: научные исследования. 2023. № 3. С. 25–33.

229. Ляшенко Т.М. Архетипический образ сестры в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Язык как материал словесности. XXV научные чтения. Казань: Бук, 2022. С. 80–91.

230. Ляшенко Т.М. Женские архетипические образы в литературном тексте как смысловая универсалия (на примере романа Орхана Памука «Имя мне – красный») // Слово. Текст. Источник. Методология современного гуманитарного исследования: материалы II Междунар. науч. конф. М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2023. С. 141–156.

231. Ляшенко Т.М. Классификация женских архетипических образов в художественном тексте // Филология: научные исследования. 2022. № 2. С. 54–65.

232. Ляшенко Т.М. Языковые средства создания архетипического образа матери в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» // Филология: научные исследования. М.: НБ-Медиа, 2017. № 1. С. 100–112.

233. Макрушина Ю.А. Архетипический образ бабушки в повествовании в рассказах «Последний секрет» В.П. Астафьева // Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов международ. науч.-практ. конф. Магнитогорск: из-во МГТУ им. Г.И. Носова, 2016. С. 44–47.

234. Малахаева С. К. «Романтическая любовь» как инновационная модель субъективности: историко-культурологический экскурс // Психология в экономике и управлении. 2015. Т. 7, № 1. С. 58–64.

235. Малиновский Б. Избранное: Динамика культуры / Пер.: И.Ж. Кожановская, В.Н. Порус, Д. В. Трубочкин. М.: РОССПЭН, 2004. 960 с.

236. Малиновский Б. Магия. Наука. Религия: Пер.с англ. Magic, Science, and Religion / Вступ. статьи Р. Редфилда и др. М.: Рефл-бук, 1998. 288 с.
237. Малиновский Б. Научная теория культуры. Scientific Theory of Culture / Пер. И. В. Утехин. 2-е изд. испр. М.: ОГИ, 2005. 184 с.
238. Манкиева Э.Х. Архетипический образ матери в кавказоведческих произведениях М.Ю. Лермонтова «Беглец», А.А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек» и Л.Н. Толстого «Хаджи-мурат» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-4 (78). С. 36–38.
239. Манукина Д.С. К вопросу о типологии образа Маргариты из романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Современные проблемы социально-гуманитарных и юридических наук: теория, методология, практика: материалы V международ. науч.-практ. конф. Тихорецк: Изд-во Кубанского гос. ун-та. 2019. С. 164–166.
240. Мапулова П.А. Функции пейзажа в рассказах о Якутии В.Г. Короленко и В.Л. Серошевского: автореф. маг. диссерт. Якутск, 2016. 11 с.
241. Марков В.А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С.133–145.
242. Марков Р. Фольклор и литература: формы диалога. Львов: ПАИС, 2013. 288 с.
243. Матасова У.В. Мотив «водной девы» в творчестве немецких и русских писателей эпохи романтизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2011. 19 с.
244. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. 320 с.
245. Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. М.: Изд-во РГГУ, 1998. 576 с.
246. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. М., 2001 // [Электронный ресурс]. — Режим доступа:

[http://www.imli.ru/upload/elibr/folklor/Meletinskij\\_E.M.\\_Ot\\_mifa\\_k\\_literature\\_2001.pdf](http://www.imli.ru/upload/elibr/folklor/Meletinskij_E.M._Ot_mifa_k_literature_2001.pdf) Дата обращения 23.04.2020.

247. Мелетинский Е.М. Литературные архетипы и универсалии. М.: Изд-во РГГУ, 2001. 431 с.

248. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 1995. 408 с.

249. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное: сб. статей. Новочеркасск: Агентство «Сагуна», 1994. Т. 1. С. 159–167.

250. Мельник С.П. Мифопоэтика в публицистике Т. Манна // Язык. Текст. Дискурс. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. пед. ин-та. 2006. № 4. С. 135–143.

251. Мильчина В. А. Жермена де Сталь и ее «философическая география» // Сталь Ж. де. Десять лет в изгнании. М.: ОГИ, 2003. С. 172–198.

252. Минералова И. Г. Детская литература: учеб. пособие. М.: Юрайт, 2002. 175 с.

253. Мифы народов мира в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т.1 671 с.

254. Михайлов А. Д. «Итальянские хроники» Стендаля // [Электронный ресурс] Научная цифровая библиотека PORTALUS.RU, 24 января 2011. — Режим доступа: [https://portalus.ru/modules/travelling/rus\\_readme.php?subaction=showfull&id=1295880964&archive=1295896498&start\\_from=&ucat=&](https://portalus.ru/modules/travelling/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1295880964&archive=1295896498&start_from=&ucat=&) (свободный доступ). Дата обращения 02.08.2021.

255. Михейкина А.А. Мифопоэтика романа Кадзуо Исигуро «Погребенный великан» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2019. № 4. С. 72–80.

256. Мокина Н.В. Архетипическое и эпохальное в образе лирического героя в творчестве поэтов Серебряного века: учеб. пособие для студентов фак. рус. словесности. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2003. 120 с.

257. Моруа А. От Монтеня до Арагона. М.: Радуга, 1983 // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.imwerden.info/belousenko/books/maurois/maurois\\_monten\\_aragon.htm](http://www.imwerden.info/belousenko/books/maurois/maurois_monten_aragon.htm) Дата обращения 23.05.2021.

258. Мостепаненко А. С. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Л.: Наука, 1969. 229 с.

259. Муратова Я.Ю. Мифопоэтика в современном английском романе: Д. Барнс, А. Байетт, Д. Фаулз: дис.. кан. филол. наук. М., 1999. 240 с.

260. Мурзин В.В. Мифологические и архетипические образы в романах А. де Шатобриана [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/mifologicheskie-i-arkhetipicheskie-obrazy-v-romanakh-a-de-shatobriana> Дата обращения 05.10.2022.

261. Навасарбекова А.А. Поэтика романтической сказки в произведениях Ш. Перро и А. де Шатобриана [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2006. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/poetika-romanticheskoi-skazki-v-proizvedeniyakh-sh-perro-i-a-de-shatobriana>. Дата обращения 07.10.2022.

262. Найденов И.В. «Прошлое будущего», или Путь в воображаемые миры (история французской научной фантастики) // Всемирная литература. 1999. № 10. С. 23–43.

263. Наместникова Е.В. Архетипические образы в поэзии Роберта Фроста // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты: материалы X Международ. науч. конф. Чита: Изд-во Забайкальского гос. пед. ун-та. 2017. С. 71–73.

264. Напцок Б.Р., Меретукова М.М. Архетип семьи в «Рождественских повестях («Christmas tales») Ч. Диккенса // Вестник Адыгейского

государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2013. № 1 (114). С. 31–35.

265. Найдыш В. М. Философия мифологии от Античности до эпохи Романтизма. М.: Гардарики, 2002. 554 с.

266. Неверович Г.А. Архетипическое и мифопоэтическое воплощение образа ребенка в цикле Федора Абрамова «Трава-мурава» // Геопозитика Севера в русской литературе и текстах культуры народов циркумполярного мира: сб. науч. ст. Архангельск: Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова. 2016. С. 270–275.

267. Неклюдов С. Ю. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России / Под ред. К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г. А. Бордюгова. М.: АИРО-XX, 2000. С. 17–38.

268. Нибур Р. Христос и культура. Избранные труды Ричарда Нибура и Райнхольда Нибура. М.: Юристъ, 1996. 575 с.

269. Никитина И.В. Мифопоэтика «Листьев травы» У. Уитмена: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2012. 21 с.

270. Никитина Т.Ю. Мифопоэтика О. Мандельштама (1908–1925 годов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2000. 19 с.

271. Никонова Т.В. Эстетика романтизма: теория и практика. М.: Флинта-Наука, 2010. 300 с.

272. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах / Пер. с нем. В. М. Бакусева, Ю. М. Антоновского, Я. Э. Голосовкера и др. М.: Культурная революция, 2005–2014. Т. 2. 672 с.

273. Нужная Т.В. Поэтика романов Ж. де Сталь: дис. .... канд. филол. наук. СПб., 2004. 166 с.

274. Нужная Т.В., Ковальчук К.В. Миграция классического сюжета (Ш. Перро «Синяя Борода») в новейшую французскую литературу XXI века (А. Нотомб «Синяя Борода») // Научный диалог. 2019а. № 2. С.116–126.

275. Нужная Т.В. Мифологизация пейзажных элементов и их функции в повести Ф.-Р. де Шатобриана «Атала» // Научный диалог. 2016. № 1 (49). С. 149–159.
276. Нужная Т.В. Ориентальный пейзаж в романе Ж. де Нерваля «Путешествие на Восток» // Научный диалог. 2020а. № 11. С. 242–253.
277. Нужная Т.В. Пейзажное пространство в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» // Научный диалог. 2017а. № 1. С. 97–104.
278. Нужная Т.В. Поэтика романов Ж. де Сталь: дис. ... канд. филол. наук: СПб., 2004. 166 с.
279. Нужная Т.В. Природные образы в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» // Научный диалог. 2017 б. № 2. С. 115–126.
280. Нужная Т.В. Бинарная оппозиция «блондинка/брюнетка» в раннем французском романтизме (Ж. де Сталь «Коринна, или Италия») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Том 15. Номер 8. Тамбов, 2022. С. 2457–2461.
281. Нужная Т.В. Категория времени в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» // Научный диалог. № 2, 2018а. С. 186–196.
282. Нужная Т.В. Оппозиция поколений в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» // CONVERSATORIA LITTERARIA Изд-во: Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach. Siedlce. 2017 в. С. 293–300.
283. Нужная Т.В. Пейзажные соответствия: Этьен де Сенанкур и Каспар Давид Фридрих // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации. Изд-во: Наука и Просвещение. СПб., 2019б. С. 39–43.
284. Нужная Т.В. Поэтология архитектурного пейзажа в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. № 1. СПб., 2018б. С. 81–86.

285. Нужная Т.В. Специфика изображения пейзажного пространства в романе Стендаля «Пармская обитель» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Том 14. № 10. Тамбов, 2021а. С. 2995–2999.

286. Нужная Т.В. Специфика изображения северного пейзажа в романе О. де Бальзака «Серафита» // Вестник Балтийского федерального университета им. Канта. Серия: филология, педагогика, психология. № 4. Калининград, 2021б. С. 52–58.

287. Нужная Т.В., Горбовская С.Г. Образ Гавроша в романе В. Гюго «Отверженные» в неомифологической проекции // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. № 4. СПб., 2021в. С. 94 – 97.

288. Нужная Т.В., Сафиуллина Э.А. Специфика образов главных героев в новелле П. Мериме «Кармен»: имагологический аспект // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Филология. №5 (29). Волгоград, 2020б. С. 42–46.

289. Нужная Т.В., Кудрявцева Т.С. Специфика изображения антарктического пейзажа в романе Ж. Верна «Ледяной сфинкс» // Проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков: сб. научных статей. СПб.: изд-во СПбГЭУ, 2021г. С. 23–31.

290. Осовский О.Е. Ритуально-мифологическая критика // Большая российская энциклопедия. Т. 28. М.: Большая рос. энциклопедия, 2015. С. 546–548.

291. Павлова С.Ю. Французская автобиография романтической эпохи: Констан. Шатобриан. Ламартин: дис....канд. филол. наук. М., 2003. 208 с.

291. Папилова Е.В. Имагология, как гуманитарная дисциплина / [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/imagologiya-kak-gumanitarnaya-distsiplina>. Дата обращения 02.08.2020.

293. Паранук К.Н. Мифопоэтика и художественный образ мира в современном адыгском романе: дис... д-ра филол. наук. Майкоп, 2012. 412 с.

294. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / Пер. с фр. Е. Решетниковой. СПб.: Александрия, 2012. 367 с.

295. Пахсарьян Н.Т. Тема руин во французской литературе XVIII века // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://natapa.msk.ru/bibliograficheskiy-ukazatel/tema-ruin-vo-frantsuzskoy-literature-xviiiiveka.html> Дата обращения: 03.09.2019.

296. Пермякова Л.А. Мифопоэтика трилогии Федора Сологуба «Творимая легенда» // Языки и литературы в поликультурном пространстве: современное состояние и перспективы развития: сб. материалов Международной науч.-практ. конф., посвященной 85-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора, академика Академии наук Республики Башкортостан, Заслуженного деятеля науки Республики Башкортостан, Почетного работника высшего профессионального образования Российской Федерации Марата Валиевича Зайнуллина. Уфа: изд-во БашГУ, 2020. С. 347–352.

297. Петерс К. В безднах аффекта // Что нам делать с Роланом Бартом? М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 74–100.

298. Петривняя Е.К. Архетипический образ дерева в пьесе «Федра» Марины Цветаевой // Русская литература за рубежом: сб. науч. статей по итогам Международной научно-практ. конф. М.: изд-во Гос. инст-та русск.яз. им. А.С. Пушкина, 2023. С. 10–16.

299. Петрунин Ю. Ю. Lapis philosophorum, artificial intelligence и regretium mobile: эволюция взаимоотношений мифа и науки // Вопросы философии. 2017. № 3. С. 42–51.

300. Пивоев В.М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. Петрозаводск: Изд-во Карелия, 1991. 111с.

301. Пирматова М.С. Архетипический образ семьи и домашнего очага как цитадель нравственности и морали в творчестве Ч. Диккенса (на материале рождественской повести «Сверчок за очагом») // Творчество в объективе научных исследований: сб. материалов V Международ. науч.-

практ. конф. Белгород: Изд-во Белгородского государственного института искусств и культуры, 2020. С. 340–343.

302. Плахтий Т.П. Архетипическая природа образов древнерусской религиозной драмы // Новые горизонты русистики. 2020. № 11. С. 91–97.

303. Племянникова М.Ф. Образ бунтарской индивидуальности в романах А. де Ламартина "Вертер-консул" и "Рафаэль" [Электронный ресурс] // Наука и образование. Т.7. 2011. Режим доступа: [http://psyjournals.ru/files/24909/scienceedu\\_2011\\_7\\_plemyannikova.pdf](http://psyjournals.ru/files/24909/scienceedu_2011_7_plemyannikova.pdf). Дата обращения 10.06.2022.

304. Погребная Я.В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики. М.: Флинта, 2011. 323 с.

305. Поздина И.В. Повести Н.С. Лескова 1860-х годов в аспекте жанрового синкретизма, мифопоэтики и народной культуры: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009. 19 с.

306. Полякова Г.И. Эпитет в романе «Графиня де Шарни» А. Дюма [Электронный ресурс] // Литературное творчество и культура русского Запада. 2009. № 1. С.75–81. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zz/2009/1/po17.html>. Дата обращения 20.04.2020.

307. Пономарева Т.А. Архетип матери в поэзии Н.А. Клюева // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 3. С. 267–276.

308. Попова М.М. Интертекстуальность и образ Гамлета в произведениях Ж. Санд [Электронный ресурс] // Литература и культура России и Франции. 2013. Т. 13. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/france/2013/13/popova.html>. Дата обращения 20.05.2020.

309. Поршнева О. С. Историческая имагология в современной российской историографии // Урал индустриальный. Бакунинские чтения: Индустриальная модернизация Урала в XVIII–XXI вв.: материалы XII Всероссийской науч. конф., посвященная 90-летию Заслуженного деятеля

науки России, доктора исторических наук, профессора Александра Васильевича Бакунина. Екатеринбург: изд-во УрФУ, 2014. Т. 1. С. 126–129.

310. Поэтика: словарь, актуальных терминов и понятий / Науч. ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

311. Пропп В.Я. Морфология сказки. М.: Наука, 1998. 270 с.

312. Пропп В.Я. Русская сказка. Собрание трудов В.Я. Проппа / Научная ред., комм. Ю.С. Рассказова. М.: Лабиринт, 2000. 416 с.

313. Прошина Е.Г. Романтическая концепция мифа и ее отражение в малой прозе Фридриха де ла Мотт Фуке: автореф. дис... канд. филол. наук. Нижний Новгород. 2004. 28 с.

314. Пустошкина Т.В. К вопросу о семантической близости архетипического образа «печки» и мифологемы детства в русской литературе 40-50-х гг. XIX в. // Русский язык и литература в поликультурном коммуникативном пространстве: материалы Международной науч. конф. В 2 ч. / Ответственный ред. Н.В. Большакова. Ч. 2. Симферополь: ИТ «Ариал». 2012. С. 330–336.

315. Пыжова Е.И. Архетипический образ семьи в романе Торнтон Уайлдера «День восьмой» // Вестник Тамбовского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2014. № 5 (133). С. 176–182.

316. Пыжова Е.И. Архетипический образ дома в романе Торнтон Уайлдера «День восьмой» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2014. № 1. С. 101–109.

317. Пыхтина Ю.Г. К проблеме использования пространственной терминологии в современном литературоведении // Вестник Оренбургского государственного университета. 2013. № 11 (160). С. 29–36.

318. Пятаева А.В. Жизнь как море житейское: об одном архетипическом образе русской романтической поэзии // Мир православия: сб. науч. тр.. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2012. С. 486–493.

319. Пятигорский А.М. О постмодернизме // Избр. труды. М.: Языки русской культуры, 1996. 367 с.

320. Пятигорский А.М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. М.: Языки русской культуры, 1996. 280 с.
321. Радь Э.А. Память творчества русских писателей: мифопоэтика, интертекстуальность, межтекстовые связи. Уфа: Гилем, 2010. 348 с.
322. Раздольская В.И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм. СПб.: Азбука-классика, 2005. 368 с.
323. Разуваева Л.В. Образы человека и природы в романе «Отверженные» В. Гюго [Электронный ресурс] // Филология и культура. 2009. № 1. С. 16–22. Режим доступа: <http://www.philolcult.ru/archive/2009/1/190303>. Дата обращения 12.06.2020.
324. Разумовская М. В. Бюффон-писатель. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. 287 с.
325. Рахимова Э.Г. Калевальский неоромантизм (трансформация фольклорного наследия в поэзии Эйнолейно): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1997. 21 с.
326. Регурецкая Е.М. Мифообраз отца в прозе Б. Шульца И Ф. Кафки // Общественные науки. 2016. № 4. С. 125–130.
327. Регурецкая Е.М. Мифообразы детства как средство реализации авторской модальности в повести Б. Шульца "Коричневые лавки" // Категория модальности в речевой коммуникации: сб. науч. тр. / Под ред. И.Ю.Кукса. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2016. С. 110–114.
328. Реизов Б.Г. История и теория литературы. М.: Наука, 1986. 319 с.
329. Реизов Б.Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. Л.: Знание, 1970. 248 с.
330. Реизов Б.Г. Стендаль: художественное творчество. Л.: Художественная литература, 1978. 408 с.
331. Реизов Б.Г. Труды по сравнительному литературоведению. СПб.: Изд-во: СПбГУ, 2011. 622 с.
332. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л.: Художественная литература, 1958. 567 с.

333. Решетняк Н.В. «Мистическая книга» Бальзака: от истоков — к художественному воплощению теософских идей: дис.... канд. филол. наук. СПб., 2007. 167 с.

334. Решетняк Н.В. «Серафита» О. де Бальзака и «Снежная королева» Г.Х. Андерсена: архетипы фантастического мира севера // Романский коллегийум: сб. науч. тр.. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет экономики и финансов, 2012. С. 23–34.

335. Родина М.В. Образ ада в повести-притче К.С. Льюиса «The great divorce» («Расторжение брака») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 4 – 2 (82). С. 257–260.

336. Романенко С.М. Кавказский миф в русском романтизме и его эволюция в творчестве Я.П. Полонского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2006. 20 с.

337. Романов И.А., Лудупова А.В. Проблемы классификации литературных архетипов // International scientific review of history, cultural studies and philology. Collection of scientific articles XI International correspondence scientific specialized conference. Казань: Изд-во Рашин Сайнс. 2020. С. 39– 48.

338. Романова В.Н. Архетипическая основа образов в прозе Захара Прилепина // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. Волгоград: Изд-во ООО «Институт стратегических исследований». 2010. № 2. С. 169–171.

339. Романова Е.Г. Мифопоэтика советской драматургии 1920-Х годов: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2004. 225 с.

340. Романова Т.Н., Нелюбина Т.А. «Джекил» и «Хайд» как архетипические образы современной шотландской прозы // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. Пермь: Изд-во Пермского гос. гуманитарно-педагогич. ун-та. 2014. № 10. С. 120–125.

341. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты знаменитого исследователя постмодерна. М.: Аграф, 1997. 384 с.

342. Рябова В.Н. Пейзажная единица текста: семантика, грамматическая форма, функция: на материале произведений А. П. Чехова: дис....канд. филол. наук. Тамбов, 2002. 196 с.

343. Савинова С.К. Жанровые функции и художественные особенности автопортрета героя в романах А. де Ламартина и А. Дюма [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/zhanrovyye-funktsii-i-khudozhestvennye-osobennosti-avtoportreta-geroya-v-romanakh-a-de-lamar> Дата обращения 23.08.2020.

344. Садунова Н.В. Философия любви немецкого романтизма: дис. ... канд. философ. наук. Тверь, 2009. 234 с.

345. Санду О.М. Мифопоэтика «Бумажной архитектуры» 1980-х годов // Архитектон: известия вузов. Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. архитектурно-художественного ун-та. 2020. № 3 (71). С. 6–17.

346. Саркисян Г.С. Реконструкция структуры фантастического пространства в романе «Огненный ангел» Ж. Нерваля [Электронный ресурс] // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2014. № 4. С. 111–116. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/rekonstruktsiya-struktury-fantasticheskogo-prostranstva-v-romane-ognennyy-angel-zh-nervalya> Дата обращения 12.05.2021.

347. Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде. СПб: Амфора, 1999. 558 с.

348. Свитенко Н.В. Архетипическая «матрица» литературного образа «страшной матери» // Юбилейное: вопросы истории, поэтики, интерпретации русской и зарубежной литературы: сб. трудов ученых-филологов КубГУ, посвященный литературным юбилеям: писатели, ученые, книги / Под ред. Е. А. Жирковой. Краснодар, 2018. С. 71–75.

349. Семенов Л.Е. Любовь в эстетике раннего романтизма: романтический идеал в контексте культурно-исторического развития // Романтизм: грани и судьбы. Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 1998. № 2. С. 127–137.

350. Сендерович С.Я. Морфология загадки. М.: Языки славянской культуры. 2008. 208 с.

351. Сергеева Е.В. Зеркальность и отражение в романах А. де Ламартина и А. Дюма [Электронный ресурс] // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2012. № 1. С. 34–45. Режим доступа: <http://philclassica.spbu.ru/images/2012-1/sergeeva.pdf> Дата обращения 06.06.2020.

352. Сибилл Б. Мать. Архетипический образ в волшебных сказках. М.: Когита-Центр. 2006. 256 с.

353. Сидорова И.А., Радь Э.А. Мифопоэтика повести Н.В. Гоголя «Майская ночь, или утопленница» // Новое слово в науке: перспективы развития. Чебоксары: Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс». 2015. № 3 (5). С. 216–218.

354. Симонен М. Цветочная образность в творчестве Жорж Санд // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. СПб., 2017. С. 63–70.

355. Симонова Л.А. «Дельфина» Ж. де Сталь: диалог с литературной традицией как поиск выражения личной судьбы // Филология в системе современного университетского образования: материалы науч. конф. Вып. 8. М.: УРАО, 2006. С.108–113.

356. Симонова Л.А. Прогулки одинокого мечтателя Руссо и «Оберман» Сенанкура: к истории употребления слова «романтический» во французской литературе // Вестник Бурятского государственного университета. № 11. 2012. С.109–114.

357. Скибина О. М. Поэтика пейзажа в путевых очерках В. Дедлова // Вестник Волжского государственного университета имени В. Н. Татищева. № 1. Т.1. 2021. С. 50–56.

358. Скородум Н.В., Ставницер Е.Л. Образы России в творчестве Масимилиана Волошина в свете архетипического символизма и комплементарной теории // XVII Волошинские Чтения. Международная научно-практическая конференция: сб. науч. статей. Симферополь: Антикава. 2016. С. 176–178.

359. Скуратовская Л.И. Поэтика английской детской литературы. Днепропетровск: Изд-во Днепропетровского гос. ун-та, 1989. 52 с.

360. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН. 1999. 319 с.

361. Современная российская мифология / сост. М. В. Ахметова. М.: РГГУ, 2005. 285 с.

362. Соколов М. Н. Цветы в культуре Европы // Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. М.: Прогресс-традиция, 2002. С. 99–110.

363. Соколова Т.В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. 306 с.

364. Соколова Т.В. Июльская революция и французская литература (1830–1831). Л.: Изд-во ЛГУ, 1973. 171 с.

365. Соколова Т.В. Философская поэзия А. де Виньи. Л.: Изд-во ЛГУ, 1981. 174 с.

366. Соколова Т.В. Бальзак в современной Франции // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 34. 1975. № 1. С. 60–64.

367. Соколова Т.В. Проблема поэтического «живописания» во Франции 20-30 годов XIX века // Литературные связи и традиции. Межвузовский сборник. Горький: изд-во Горьковского гос. ун-та. 1976. С. 111–123.

368. Соколова Т.В. Идея времени в поэзии А. де Виньи // Мировоззрение и метод: межвузж сб. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1979. С. 53–66.

369. Соколова Т.В. Историко-эстетические предпосылки философской поэзии романтизма во Франции // Вестник Ленинградского государственного университета. 1982. № 8. Вып. 2. С. 59– 68.

370. Соколова Т.В. О специфике романтического символа (символ и аллегория) // Вестник Ленинградского государственного университета. 1987. Вып. 3. С. 40–48.

371. Соколова Т.В. Синтез чувств и интеллектуального начала в эстетике романтизма // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета, 1995. № 4. С. 86–91.

372. Соколова Т.В. Символ в философской поэзии А. де Виньи // Метод и поэтика в зарубежной литературе XIX – XX вв.: межвуз. сб. Пермь: изд-во Пермского гос. ун-та, 1996. С. 44–56.

373. Соколова Т.В. Оппозиция «узник–странник» в поэзии Виньи. Вып.1. Темница и свобода в художественном мире романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 152–173.

374. Соколова Т.В. Романтические корни символизма // Свободный взгляд на литературу. Проблемы современной Филологии: сб. статей к 60-летию научной деятельности акад. Н.И. Балашова М.: ИМЛИ. 2002. С. 339–347.

375. Соколова Т.В. Вариации концепта пути во французской поэзии // Романтизм. Вечное странствие. Вып. 3. Серия «Культура романтизма». М.: Наука, 2005. С. 98–119.

376. Соколова Т.В. Ступени деперсонализации героя в поэзии от романтизма к символизму (Виньи и Малларме) // Автор. Герой. Рассказчик. сб. ст. СПб.: изд-во СПбГУ, 2003. С. 90–101.

377. Соколова Т.В. Многоликая проза романтического века во Франции. СПб.: Изд-во. СПбГУ, 2013. 400 с.

378. Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов (А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Б.Л. Пастернак): дис. ... д-ра филол. наук. М., 2012. 356 с.

379. Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской эпической прозы 1930–1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции. М.: [б/и], 2009. 355 с.

380. Соловьева Н.В. Бинарные оппозиции как основополагающие элементы мифологической и фольклорной картин мира // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Лингвистика», 2014, № 4. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/7625> Дата обращения 10.03.21.

381. Соловьева Н.А. Образ женщины в романах А. де Ламартина «Графиня де Шарни» и «Жульетта Дрек» [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2005. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/obraz-zhenshchiny-v-romanakh-a-de-lamartina-grafinya-de-sharni-i-zhuletta-drek> Дата обращения 10.05.21.

382. Сорель А. М-м де Сталь. СПб., 1892. 343 с.

383. Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М.: Языки славянских культур, 2006. 832 с.

384. Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. СПб.: Алетейя, 2010. 295 с.

385. Спектор М.С. Романтизм как образ мышления. М.: Русский путь, 2004. 296 с.

386. Стальнова Е.А. Архетипический образ птицы в рассказах английской писательницы Дафны Дюморье (на материале сборника рассказов «Яблоня») // Новая наука: от идеи к результату. 2015. № 6–3. С. 39–43.

387. Стеблин-Каменский М.И. Миф. Л.: Наука, 1976. 104 с.

388. Степанова В.А. Типология женских образов в прозе В. Распутина: индивидуальный выбор VS. Архетипическое начало // Филологические

науки. Научные доклады высшей школы. 2017. № 2. С. 81–90.

389. Степанова И.Н. Архетипический образ «человек-река» в философии и литературе // Вестник Курганского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2007. № 10. С. 51–56.

390. Стройков А.В. Мифопоэтика Андрея Платонова // Вестник магистратуры. 2018. № 7 (82). С. 53–62.

391. Суворкина Е.Н. Эволюция архетипической составляющей в образах «младенца» и «отрока» // Современное есениноведение. Рязань: Изд-во Рязанского ун-та им. С.А. Есенина. 2023. № 1 (64). С. 60–69.

392. Сухов А.В. Мифопоэтика музыкальных образов в трактате Есенина «Ключи Марии» // Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. Сер. «Есенин в XXI веке». Москва, Константиново, Рязань, 2017. С. 440–451.

393. Сыздыкбаев Н.А. Миф – имя в системе мифопоэтики // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 2 (257). С. 107–109.

394. Тамарченко Н. Д. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. — Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. 512 с.

395. Татаринцева И.В. Античный миф в культуре нового времени // Державинские чтения. Академия экономики и предпринимательства. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина. 2008. С. 238–240.

396. Терин В. П. Электронное мифотворчество для всех // Мир психологии. М., 2003. № 3. С. 75–81.

397. Тиме Г.А. Мифообраз Льва Толстого в контексте русско-немецкого диалога XIX-XX веков // Русская литература. 2010. СПб.: Изд-во Пушкинского дома. № 4. С. 88–100.

398. Титаренко С.Д. Мифопоэтика Вячеслава Иванова в контексте идей русского символизма: истоки, генезис, стратегии: дис. ... д-ра филол. наук. СПб, 2013. 385 с.

399. Титаренко С.Д. Блок и прерафаэлиты (о некоторых визуальных

источниках и природе трансформации архетипического образа вечной женственности // Александр Блок: исследования и материалы. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2011. Т. 4. С. 113–141.

400. Токарева Г.А. Мифопоэтика У. Блейка: дис... д-ра филол. наук. Петропавловск-Камчатский, 2006. 350 с.

401. Толова Г.Н. Пейзаж в литературе и искусстве. Пермь: Изд-во ПГПИ, 1993. 52 с.

402. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.

403. Топорков А.Л. Мифы и мифология XX века: традиция и современное восприятие // Человек и общество: поиски, проблемы и решения: сб. статей. Новочеркасск: из-во НГМА, 1999. С. 13–16.

404. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс– Культура, 1995. 624 с.

405. Топоров В.Н. Роза // Мифы народов мира. М.: Советская Энциклопедия, 1988. С. 386–387.

406. Трюхан А.А., Кромкина А.К. Сила жертвенной любви в сказках Ганса Христиана Андерсена // Слово и текст: теория и практика коммуникации. Сборник научно-методических трудов / Под общей ред. О.В. Четвериковой. Армавир, 2021. С. 164–167.

407. Тулякова Е.И. Архетипический образ центра мира в цикле Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Гоголь и традиционная славянская культура. Двенадцатые Гоголевские чтения: сб. статей по материалам Международ. науч. конф. Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2012. С. 68–77.

408. Тюрина И.И. Мифопоэтика "лирического эпоса" И. Бродского "Исаак и Авраам" // Русская литература в современном культурном пространстве: материалы II Всероссийской науч. конф., посвященной 100-летию Томского государственного педагогического университета / Отв. ред. В.Е. Головчинер. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2003. С. 129–135.

409. Уиллис О. Ю. Поэтика городского пейзажа в прозе В. В. Набокова русского периода творчества: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 193 с.
410. Фараджулаева Э. Н. Жорж Санд и Восток: автореф. дис.... канд. филол. наук. Баку, 1997. 56 с.
411. Федотова Е. Каспар Давид Фридрих. М.: Белый город, 2002. 63 с.
412. Филипповский Г.Ю. Функция женских образов в литературе Руси и поэзии Некрасова (архетипический мотив «мать и сын») // Культура. Литература. Язык: материалы конф. «Чтения Ушинского». Ярославль: Изд-во Ярославского пед. ун-та. 2010. С. 334–343.
413. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 383 с.
414. Фонтенель Б. Рассуждения о религии, природе и разуме. Отв. редактор тома и автор вступительной статьи Х.Н. Момджян. Составитель, переводчик, автор примечаний и указателя имен С.Я. Шейнман-Топштейн. М.: Мысль, 1979. 300 с.
415. Франц М.-Л. фон. Архетипические паттерны в волшебных сказках / Пер. В. Мершавки. М.: Класс, 2007. 256 с.
416. Францева М.В. Сюжетообразующая функция архетипа «похититель» – «избавитель» в драме Г. Ибсена «Кукольный дом» // Наука об искусстве в XXI веке: материалы V Всероссийской науч.-практич. конф.. Уфа: Уфимский гос. институт искусств. 2017. С. 167–175.
417. Фромм Э. Бегство от свободы. Die Furcht vor der Freiheit (1941) / Перевод Г. Ф. Швейника. М.: АСТ, 2011. 288 с.
418. Фромм Э. Психоанализ и этика. Psychoanalyse & Ethik (1946) / Составитель С. Я. Левит. М.: АСТ, 1998. 568 с.
419. Фрумкин В. Новые мифы и старые факты // Новое литературное обозрение. М. 2012. № 2 (114). С. 395–400.
420. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / пер. с англ. М. К. Рыклина. М.: Политиздат, 1980. 432 с.
421. Фрэзер Дж. Дж. Типы магии // Религия и общество. Хрестоматия

по социологии / Сост. В. И. Гараджа, Е. Д. Руткевич. М.: Наука, 1994. Т. II. С. 19–22, 26–27, 50–64.

422. Фрейд З. Тотем и табу. СПб.: Азбука-классика, 2005. 253 с.

423. Хакуашева М.А. Формирование и развитие архетипических образов в кабардинской литературе: дис.... д-ра филол. наук. Нальчик, 2008. 356 с.

424. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 400 с.

425. Ханов В.А. Архетипическая основа образа Якова Маякина в повести М. Горького «Фома Гордеев» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Самара. 2012. Т. 14. № 2–3. С. 797–801.

426. Харламова Д. В. Парадоксы литературной географии в романе Стендаля «Пармский монастырь» // [Электронный ресурс]. — Режим доступа:  
<https://cyberleninka.ru/article/n/paradoksy-literaturnoy-geografii-v-romane-stendal-ya-parmskiy-monastyr> Дата обращения 02.08.2021.

427. Хашир К.О. Архетипический образ пчелы и осы в кабардинской басне // Современные тенденции (тренды) развития естественных, технических, социальных и гуманитарных наук: сб. статей Международной научно-практич. конф. СПб.: Нацразвитие. 2020. С. 109–111.

428. Хитарова Т.А. Архетипические образы верха и низа в романе с притчевым началом (А. Платонов, А. Мердок, У. Голдинг): дис... канд. филол. наук. Краснодар, 2003. 287 с.

429. Хитарова Т.А. Архетипический образ солнца в творчестве М.Ю. Лермонтова, Дж. Байрона, Дж. Донна // Актуальные вопросы исследования и преподавания родных языков и литератур: сб. материалов Международной научно-практич. конф. Чебоксары: Из-во Чувашского ун-та. 2020. С. 176–178.

430. Худзиньска-Паркосадзе А.Б. Мифопоэтика романа «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова // Вопросы филологических наук. 2014. № 3 (67). С. 6–18.

431. Хьюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. 387 с.

432. Цивьян Т.В. Об одном классе персонажей низшей мифологии: «профессионалы» // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. М.: Индрик, 2000. С. 177–192.
433. Цивьян Т. В. Оппозиция мужской/женский и её классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. Л.: Наука, 1991. С. 77–91.
434. Цивьян Т. В. Мифологическое программирование повседневной жизни // Этнические стереотипы поведения. Л.: Наука, 1985. С. 154–178.
435. Цивьян Т. В. Категория определенности/неопределенности в структуре волшебной сказки (на материале албанской сказки) // Категория определенности-неопределенности в славянских и балканских языках. М.: Наука, 1979. С. 330–347.
436. Цивьян Т. М. Оппозиция мифологическое/реальное в поздних мифологических текстах // Язык: тема и вариации. Избранное. Т. II. М.: Наука, 2008. 390 с.
437. Цивьян Т.В. Архетипический образ дома в народном сознании // Живая старина. 2000. № 2. С. 2–4.
438. Чебанная Е.И. Трансформация мифа о герое как архетипическая основа образов Гамлета и Фауста // Исследовательские парадигмы в современной филологии: материалы IV Всероссийской науч. конф. / Отв. ред. Л.А. Исаева. Краснодар: Изд-во Кубанского ун-та, 2016. С. 130–135.
439. Чередникова М. П. Современная русская детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. Ульяновск: Лаборатория культурологи. 1995. 237 с.
440. Чернец Л.В., Хализев В.Е., Эсалнек А.Я. и др. Введение в литературоведение: учеб. пособие / Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. 680 с.
441. Черновская М.С. Мужские архетипические образы в нарративной структуре современного американского женского романа // Перевод. Язык.

Культура: VII международная науч.-практич. конф. М.: МГУ. 2016. С. 122–127.

442. Чернухин А.Ю. Место «поэтики руин» в системе религиозных воззрений Шатобриана // Социально-экономические и технико-технологические проблемы развития сферы услуг: сб. научных трудов. Вып. 8. Ч. 1. Т. 1. Общегуманитарные проблемы. Ростов-на-Дону: Изд-во РАС ЮРГУЭС. 2009. С.101–113.

443. Чернухин А. Ю., Чернухина Т. Б. Два варианта интерпретации античной мифологии в раннем романтизме // [Электронный ресурс]. Режим доступа:

<http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-all/chernuhina-dva-varianta.htm>

Дата обращения: 18.07.2019.

444. Чернышов А.В. Современное состояние советской мифологии // Современная советская мифология. Тверь: издатель А. Чернышов, 1992. С. 14–27.

445. Чернявская Н.В. Архетипический образ «старик и старуха» в русской прозе XIX – XX вв.: дис.... канд. филол.наук. Владимир, 2009. 289 с.

446. Чумаков С.Н., Манакова А.П. Архетипические образы «зла» и «добра» в поэтике Алисы Бродди // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. М.: Интернаука. 2015. № 12 (39). С. 47–51.

447. Шабалдина Е. В. Безумие как сквозной мотив в творчестве М.А. Булгакова (генезис, варианты реализации) // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2013. С.175–180.

448. Шакирова Т.В., Еренчинова Е.Б., Чуманова Н.А. Вопросы мифопоэтической картины мира П.П. Ершова и философия романтизма // Манускрипт. Тамбов: Грамота. 2019. Т. 12. № 12. С. 230–234.

449. Шамрова Е.А. Образ женщины в философско-романтической традиции французской литературы [Электронный ресурс]: автореф. дис. ...

канд. филол. наук. Ярославль, 2010. Режим доступа: <http://www.dslib.net/romantizm/obraz-zhenshchiny-v-filosofsko-romanticheskoy-tradicii-francuzskoj-literatury.html> Дата обращения 02.03.2020.

450. Шанина Ю.А. Мифопоэтика романов У. Голдинга: дис. ...канд. филол. наук. Уфа, 2007. 252 с.

451. Шарданова М.А. Эстетическая бинарная оппозиция «прекрасное/безобразное» в разносистемных языках, 2006. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/esteticheskaya-binarnaya-oppozitsiya-prekrasnoe-bezobraznoe-v-raznosistemnyh-yazykah> Дата обращения 10.03.19.

452. Шарыпина Т.А. Античность в литературной и философской мысли Германии первой половины XX века. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Лобачевского, 1998. 136 с.

453. Шайгородский Ю. Ж. Политика: взаимодействие реальности и мифа. Киев: Знання України, 2009. 400 с.

454. Шеллинг Ф. В. И. фон Философия искусства. М.: Рипол-Классик, 2020. 524 с.

455. Шеллинг Ф. В. И. фон Философия мифологии. В 2 т. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2013. 543 с.

456. Шершеневич Г. Ф. История философии права. М.: Университетская типография, 1906. 223 с.

457. Шестов Н.И. Политический миф теперь и прежде. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. 414 с.

458. Шинкарова Н.В. Мифопоэтика рассказов А.А. Кондратьева (сквозные архетипические мотивы и образы: сборник «Белый козел», «Улыбка Ашеры»: дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2008. 267 с.

459. Шинтарь Т.А. Архетипические образы современной социальной мифологии // Философская мысль. 2022. № 5. С. 31–40.

460. Шкловский В. Конвенция времени // Вопросы литературы. № 3. 1969. С. 115–127.

461. Шлегель К.В.Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. М.: Искусство, 1983. 448 с.
462. Шлегель К.В.Ф. Сочинения. Т. 1. Философия жизни. Философия истории. М.: Quadrivium, 2015. 816 с.
463. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
464. Шнирельман В.А. Арийский миф в современном мире. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 536 с.
465. Шуклин В. Мифы русского народа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1995. 334 с.
466. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / Пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. СПб.: Алетейя, 1998. 320 с.
467. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. Киев: Рефл-бук, Валкер, 1996. 288 с.
468. Элиаде М. Трактат по истории религий. СПб.: Алетейя, 1999. Т. 1. 394 с.
469. Эсалнек А. Архетип // Введение в литературоведение / Под ред. Л. Чернец. М., 2000. С.30–37.
470. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Renaissance. 1991. 304 с.
471. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев: Совершенство, 1997. 384 с.
472. Юнг К.Г. и др. Человек и его символы. М.: Медков С. Б., 2006. 352 с.
473. Юрченко Н.В. Мифообраз небесного коня в индоевропейской мифологии причерноморья II-I тыс. до н. э. // Сборники конференций НИЦ Социосфера: Vedecko vydavatelske centrum Sociosfera-CZ s.r.o. 2011. № 15. С. 120–124.
474. Юстратова А.С. Образ "нового человека" в романе «Жан Вальжан» В. Гюго [Электронный ресурс] // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2010. № 3 (9). С. 72-77. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-novogo-cheloveka-v-romane-zhan-valzhan-v-guugo>. Дата обращения 13.05.2020.

475. Якобсон Р. Роль лингвистических показаний в сравнительной мифологии // VII междунар. конгресс антропологических и этнографических наук, Москва (3–10 августа 1964 г.). М.: Наука, 1970. Т. V. С. 608–619.

476. Acerbi J. Voyage au cap Nord, par la Suède, la Finlande et la Laponie, par Joseph Acerbi. Traduction d'après l'originale anglaise revue sous les yeux de l'auteur par Joseph Lavallée. Paris, 1804. Т. 5. 408 p.

477. Alan C. Quelques fleurs ésotériques de Gerard de Nerval // Cahiers de Gerard de Nerval. 1980. №37. P. 179–183.

478. Artemieva I. N. Les chroniques de Jules Vallès des années 1860. Le genre de la chronique et ses traditions // Les amis de Jules Vallès. 1984. No. 1. Pp. 16–72, 45–54.

479. Autran J.-C. Origines de la passion de George Sand pour la botanique//Conférence de Jean-Claude Autran au Revest le 28 mai 2016 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://revestou.fr/pages/140-ecrivains-et-artistes-la-botanique-dans-loeuvre-de-george-sand-fr.php>. Дата обращения 10.08.2017.

480. Baldick Chris "Stock character". The Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford University Press. 2008. 317 p.

481. Barat E. Le style poétique et la révolution romantique. Paris: Hachette, 1904. 334 p.

482. Bartes R. Mythologies. Paris: Éditions du Seuil, 1957. 267 p.

483. Barthes R. Mythologies // Oeuvres complètes. Paris: Seuil, 2002. Т.1. P. 671 – 871.

484. Bernard G., Deschodt J.P. Mythes et polémiques de l'histoire. P.: Levallois-Perret, Studyrama, 2008–2009, 2 vol. 576 p.

485. Blumenberg H. Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1979. 699 s.

486. Bodkin M., Archetypal patterns in poetry, 3 ed., N. Y., 1963. 340 p.

487. Borderie R. Bizarre et vie privée dans l'œuvre en prose de Gérard de Nerval. Littérature, juin, 2010. P. 63–74.

488. Burkert W., Horstmann A. Mythos, Mythologie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel, 1984. S. 280–318.
489. Cabantous A. Mythologies urbaines: Les villes entre histoire et imaginaire. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015. Pp. 9–14.
490. Cahiers Staëliens. Corinne, 200 ans après. 2008. № 59. 185 p.
491. Calame C. Poétique des mythes en Grèce antique. P.: Hachette, 2000. 288 p.
492. Chase R., Quest for myth. Baton Rouge, 1969. 150 p.
493. Chateaubriand. Génie du christianisme // Oeuvres complètes, éd. Gamier, 12 tt. Paris, 1931–1937.
494. Chenet-Faugeras F. Les Misérables ou l'espace sans fond. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1995. 266 p.
495. Décultot E. Les pérégrinations européennes du mot romantique // L'Europe romantique, revue Critique 2009. n° 745-746, juin-juillet . P. 450–462.
496. Dedeyan Charles. Stendhal et les Chroniques Italiennes. P., Didier, 1956. 104 p.
497. Durand G. Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. P.: José Corti, 1990. 251 p.
498. Eliade M. Aspects du mythe. P.: Gallimard, 1963. 246 p.
499. Erny P. Contes, mythes, mystères : éléments pour une mystagogie. P.: Harmattan, 2000. 450 p.
500. Fontenrose G., The ritual theory of myth, Berk, Los Ang., 1966. 77 p.
501. Frye N. Anatomy of criticism. Princeton, 1957. 383 p.
502. Fuller Linda K. Beyond the stars. Bowling Green University Popular Press. 1990. 254 p.
503. Gabrielyan O.A. Mythopoetics of Culture: to a Possible Research Methodology // Scientific Notes of V. I. Vernadsky Crimean Federal University. Philosophy. Political science. Culturology. 2018. Vol. 4 (40). № 3. P. 158–166.
504. Jourda P. Le paysage dans la Chartreuse de Parme. Ausonia, 1941. 122 p.

505. Harrison, Jane Ellen, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, second edition, Cambridge: Cambridge University Press, 1908.

506. Koven M. J. *Folklore Studies and Popular Film and Television: A Necessary Critical Survey*. *Journal of American Folklore*. 2003. 116 (460). P. 176–195.

507. Laparra M. *Le pays où «les rats mangent les chats» ou l’histoire de Gavroche et de l’éléphant*. *Anthropologies de la littérature*, 2011. P. 207–254.

508. Leduc-Adine J.-P. *George Sand et Jules Néraud//Fleurs et jardins dans l’œuvre de George Sand: actes du colloque international du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand, 4–7 février 2004)*. Clermont-Ferrand: Presses Univ Blaise Pascal, 2006. P. 301–313.

509. Lesley N. *Myth-Placed Priorities: Religion and the Study of Myth* // *Religious Studies Review*. 2006. 32(1). P.5–10.

510. Levet M.-C. *Le bestiaire dans les Contes d’une grand-mère de George Sand*// Brigitte Diaz B., Hoog-Naginski I. *George Sand : Pratiques et imaginaires de l’écriture (actes du colloque «L’écriture sandienne : pratiques et imaginaires » au Centre international de Cerisy-la-Salle du 1er au 8 juillet 2004)*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006.

511. Lévi-Strauss Claude. *Structural Anthropology*. Basic Books, 1963. 51 p.

512. Loukides Paul, Linda K. Fuller. *Beyond the Stars: Stock characters in American popular film, Volume 1*. Popular Press, 1990. 254 p .

513. McNeill W.H. *Mythistory, or Truth, Myth, History, and Historians*. In: *The American Historical Review*. 1986. 91. S. 1–10.

514. Messac R. *Autour de Gavroche* // *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris: Armand Colin, 1928. T. 35 (35e année). P. 577–589.

515. Minski A. *La niche vide du Panthéon: Monuments et beaux-arts de Rome* // *Madame de Staël. Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999*. Sous la direction de M. Delon et F. Mélonio. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2000. Pp. 17–30.

516. Moreau J. C. Le lys dans la vallée et la Cantique des cantiques // L'Année balzacienne, 1977. P. 284–89.
517. Néraud J. La botanique de l'enfance. Lausanne: G. Bridel, 1847. 220 p.
518. Niesse R. J. Sainte-Beuve and Balzac: Volupté and Le Lys dans la vallée // Kentucky Romance Quarterly. 1973. № 20. P. 113–124.
519. Northup L. Myth-Placed Priorities: Religion and the Study of Myth // Religious Studies Review. 2006. № 32.1. P. 5–10.
520. Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Age occidental. P.: Seuil, 2004. 360 p.
521. Pineau C. Contes. M., 1962. 89 p.
522. Pommier J. Sur Les Misérables: II. Un pseudo-modèle de Jean Valjean // Revue d'histoire littéraire de la France, no 4 (62e année), octobre-décembre 1962. P. 548–550.
523. Pottier R. Anthropologie du Mythe. Paris: Éditions KIME, 1994, collection "Le sens de l'histoire". 238 p.
524. Reboussin M. Vautrin, Vidocq et Valjean // The French Review, vol. 42, no 4, mars 1969. p. 524–532.
525. Richers J. Gerard de Nerval // Nerval G. Poètes d'aujourd'hui. Paris: Segher, 1950. P.11–96.
526. Sala Charles. Caspar David Friedrich and romantic painting. Paris: Terrail, 1994. 206 p.
527. Schmidtke A., Häfner H. The Werther Effect After Television Films: New Evidence for an Old Hypothesis // Psychological medicine. 1988-09-01. T. 18. C. 665–76.
528. Scott L. The History of Mythology: Part I. Youngstown State University. Retrieved 17 November 2009. P. 45–53.
529. Sébillot P. Le folklore de France. V. 1–4. P., 1904.
530. Seebacher J. Le tombeau de Gavroche ou Magnitudo parvuli, dans Lire Les Misérables. Paris: José Corti, 1985. 272 p.

531. Sokolova T.V. A propos des sources romantiques du symbolisme // «Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny», № 35, 2006 , p. 74–85.

532. Tomberg M. Der Begriff von Mythos und Wissenschaft bei Ernst Cassirer und Kurt Hübner, Münster: LIT Verlag, 1996. 276 s.

533. Veys S. Du populaire au littéraire : constantes et variations des Contes d'une Grand-mère// Brigitte Diaz B., Hoog-Naginski I. George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture (actes du colloque « L'écriture sandienne : pratiques et imaginaires» au Centre international de Cerisy-la-Salle du 1er au 8 juillet 2004), Caen, Presses universitaires de Caen, 2006.

534. Wentz D.L. Fait et fiction : les formules pédagogiques des Contes d'une grand-mère de George Sand. Paris: Nizet, 1985. 345 p.

535. William I. Classical Heroes in Modern Movies: Mythological Patterns of the Superhero. Journal of Media Psychology. 2004. 9 (3). P. 93–95.

## 2. Тексты

1. Бальзак О. де Лилия долины // Собрание сочинений: в 24 т. / пер. О.В. Моисеенко и Е.И. Шишмарева. М.: Правда, 1960. Т.8. С. 5–285.

2. Бальзак О. Евгения Гранде. М.: Азбука-классика, 2018. 224 с.

3. Бальзак О. Серафита; пер. Л. Гуревича. М.: Энигма, 1996. 288 с.

4. Верн Ж. Двадцать тысяч лье под водой / пер. с фр. Н. Яковлева, Е. Корш. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. 478 с. Собрание сочинений: в 12 т. 1954–1957, Т. 4.

5. Верн Ж. Ледяной сфинкс / пер. с фр. А. Ю. Кабалкина. М.: Вече, 2021. 480 с.

6. Гюго В. Собр. соч. в 15 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т.13. 651 с.

7. Гюго В. Собр. соч. в 6 т. М.: Правда, 1988. Т. 3. 454 с.

8. Мериме П. Кармен. М.: Из-во «Э», 2016. 160 с.

9. Нерваль Ж. де. Путешествие на Восток. М.: Наука, 1986. 445 с.

10. Нотомб А. Синяя Борода / Пер. с фр. Н. Хотинской. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. 160 с.

11. Нотомб А. Счастливая ностальгия; Петронилла / Пер. с фр. М. Брусовани, А. Смирновой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 288 с.
12. Нотомб А. Токийская невеста / Пер. с фр. И. Попова, Н. Поповой, И. Кузнецовой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 256 с.
13. Перро Ш. Синяя Борода. М.: Изобразительное искусство, 1985. 32 с.
14. Пино К. Сказки. М.: Республика, 1993. 319 с.
15. Ронсар Пьер де. О вечном: Избранная лирика / Пер. с фр. М. З. Квятковской. М.: Летопись, 1997. 285 с.
16. Санд Ж. Бабушкины сказки. М.: Аверс. 1991. 367 с.
17. Сенанкур Этьен де. Оберман. М.: Издательство художественной литературы. 1963. 371 с.
18. Сталь Ж. де. Коринна, или Италия. М.: Наука, 1969. 438 с.
19. Сталь Ж. де. Коринна, или Италия. М.: Эксмо, 2014. 608 с.
20. Сталь Ж. де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М.: Искусство, 1989. 476 с.
21. Стендаль Пармская обитель. М.: Худож. лит., 1982. 414 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://librebook.me/parmskaia\\_obitel](https://librebook.me/parmskaia_obitel) Дата обращения 02.08.2021.
22. Уайльд О. Письма о тюремной жизни / Полное собрание сочинений. СПб: Издание т-ва А.Ф. Маркс, 1912. Т.2. С.283–298.
23. Шатобриан Ф. Р. де Ренэ / [Электронный ресурс]. Режим доступа: электронная библиотека Royallib.ru Дата обращения 05.07.2017.
24. Шатобриан Ф. Р. Замогильные записки. М.: Издательство Сабашниковых, 1995. 734 с.
25. Шатобриан Ф.-Р. де. Атала. Рене. / Пер. с фр. М.: Камея, 1992 / [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://royallib.com/get/doc/shatobrian\\_fransua/atala.zip](http://royallib.com/get/doc/shatobrian_fransua/atala.zip) Дата обращения 15.07.2017.
26. Эрвильи д' Э. Приключения доисторического мальчика. М.: Махаон, 2016. 128 с.

27. Balzac H. de Eugénie Grandet // Scènes de la vie de Province. Paris: Alexandre Houssiaux, 1855. Tome 5. P. 206–365.
28. Chateaubriand R. Génie du christianisme. Paris: Garnier Freres, 1857. T.5. 536 p.
29. Hugo V. Les Misérables // Œuvres complètes de Victor Hugo. Paris: Librairie Ollendorff, 1908. T. 10. 478 p.
30. Hugo V. L'Homme qui rit // Œuvres complètes de Victor Hugo. Paris: Gustave Simon, Librairie Ollendorff, 1907. T. 8. 638 p.
31. Hugo V. Notre-Dame de Paris // Œuvres complètes de Victor Hugo Roman. Paris: Paul Meurice, Librairie Ollendorff, 1904. T. 2. 463 p.
32. Hugo V. Oeuvres complètes de Victor Hugo. Bruxelles: Adolphe Wahlen et C°, 1837. T. 2.
33. Hugo V. Souvenir de la nuit du 4 // Les Châtiments. Paris: Hetzel-Quantin, 1880. Pp. 99–101.
34. La guirlande de Julie, offerte à Mademoiselle de Rambouillet, Julie-Lucine d'Angenes. P.: Imprimerie de Monsieur, 1784. 94 p.
35. Leconte de Lisle Ch. Hésiode, Théocrite. Hymnes orphiques, Théocrite, Biôn, Moskhos, Tyrtée, Odes anacréontiques. Paris: Lemerre, 1869. P. 87–149.
36. Nerval G. de. Oeuvres complètes. Paris: José Corti, 1986.
37. Nerval G. de. Voyage en Orient / [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: [http\\www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org) Дата обращения 01.08.2019.
38. Novalis Fragmente und Studien, 1797–1798 // Œuvres complètes de Novalis traduit par Armel Guerre, Gallimard, 1975.
39. Rousseau J.-J. Oeuvres complètes: 8 volumes/ J.-J. Rousseau. P.: Hachette, 1903. T. 6. 312 p.
40. Sand G. Consuelo: 3 volumes. Paris: Michel Lévy, 1856. T.1.363 p. T.2.378 p.T.3. 428 p.
41. Sand G. La Comtesse de Rudolstadt: 2 volumes. Paris: Michel Lévy frères, 1864. T.1. P. 170–183.

42. Sand G. Contes d'une grand'mère. Paris: Michel Lévy frères, 1874. T.1.  
370 p.
43. Sand G. Contes d'une grand'mère. Paris: Michel Lévy frères, 1906. T.2.  
296 p.
44. Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres autobiographiques. Paris:  
Gallimard, 1971. T. II.
45. Sand G. Lettre du 7 février 1862, à Fortuné Lapaine // Correspondance  
en 26 volumes/ édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs. Paris: Flammarion,  
1981. T. XVI. P.771–772.
46. Staël A. L. G. de. De l'Allemagne. P., 1958–1959. 245 p.
47. Staël G. de. Corinne ou l'Italie. P., 1979. 597 p.
48. Staël G. de. De la littérature. P., 1991. 304 p.
49. Staël Mme de. Corinne ou l'Italie / Mme de Staël. Paris: Editions  
Gallimard, 1985. 632 p.