

Копылова Элеонора Арсеньевна

СМЫСЛОБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ КОНЦОВКИ АНГЛИЙСКОГО МОДЕРНИСТСКОГО РАССКАЗА

В настоящей статье рассматриваются структурные особенности модернистского английского рассказа с позиций философии, стилистики, литературоведения, герменевтики и психолингвистики. Подчеркивается взаимообусловленность литературного направления и литературной формы. Особое внимание уделяется рассмотрению специфики концовки модернистского рассказа и доказывается ее смыслообразующая значимость в рамках "игровой поэтики" модернизма.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/6-3/7.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 6(60): в 3-х ч. Ч. 3. С. 33-38. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/6-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 10.01.08

В настоящей статье рассматриваются структурные особенности модернистского английского рассказа с позиций философии, стилистики, литературоведения, герменевтики и психолингвистики. Подчеркивается взаимообусловленность литературного направления и литературной формы. Особое внимание уделяется рассмотрению специфики концовки модернистского рассказа и доказывается ее смыслообразующая значимость в рамках «игровой поэтики» модернизма.

Ключевые слова и фразы: форма; содержание; структура текста; семантика текста; модернизм; открытая концовка; смыслообразующая функция.

Копылова Элеонора Арсеньевна

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена
lenore30@hotmail.com*

СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ КОНЦОВКИ АНГЛИЙСКОГО МОДЕРНИСТСКОГО РАССКАЗА

В современной парадигме научного знания исследованию текста и текстообразующих частей уделяется особое внимание в контексте «формального подхода». Детальное рассмотрение структуры художественного текста непосредственно приводит к выявлению его глубинного смысла. Ввиду очевидного отхода от традиционных художественных форм в современной литературе и намеренной замены их на так называемые игровые формы, возникает вопрос о взаимосвязи и взаимообусловленности художественной формы и смысла. Является ли модернизированная форма ключом к разгадке вложенных в нее авторских смыслов или же сама форма, выходя на первый план, выступает в качестве смысла?

Говоря о форме, стоит отметить, что изначально форма (от лат. – *forme*, ср. с древнегр. *morphe* и *edios*) и содержание (*content*, *Gehalt*, *contenu*) являлись понятиями философскими. В античной философии форма противопоставлялась материи, а значение слова «форма», например, Аристотелем сопоставлялось с такими понятиями, как «сущность», «идея», «логос». «Формой я называю суть бытия каждой вещи», – писал Аристотель [9, с. 105].

Ф. Шеллинг в своей философии высказывает мысль о совершенной природе формы. Форма, по Шеллингу, является сущностью, а сущность – формой, и эти единства, или вечные идеи, могут объективироваться только тем, что в своей особенности, как особенные формы, они становятся для себя символом. То, что проявляется через них, есть только абсолютное единство, идея сама по себе и для себя [10, с. 209-210].

В. Б. Шкловский писал, что произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства. Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность [12, с. 31].

Форма художественного произведения, она же – структура и композиция, безусловно, должна обладать некоторыми признаками художественного, т.е. такими признаками, которые бы четко разграничили объективную реальность и неobjективную, реальность и вымысел. В мире искусства в роли «разграничителей» выступают «рамки», будь то рама картины, если мы говорим о живописи, или же занавес в театре, отделяющий зрителя от вымышленного, фантазийного мира [8, с. 181-189].

Что касается литературного произведения, функцию текстовых «разграничителей» выполняют начало и конец, которые считаются неотъемлемыми составляющими в классической схеме построения художественного произведения. Предложенная Гюставом Фрейтагом в 1863 году схема, которая была создана для типичной трагедии, состоящей из пяти действий, тем не менее, могла быть применена абсолютно ко всем произведениям фабулярного типа [2, с. 118-165]. Так называемая «Пирамида Фрейтага» представляет собой идеальный план построения, согласно которому произведение делится на пять основных, вытекающих друг из друга действий: возбуждающий момент (завязка), повышение, кульминационный пункт, нисходящее действие и момент последнего напряжения (развязка).

Представляется логичным, что начальный и конечный сегменты поверхностной структуры текста совпадают с завязкой и развязкой его глубинной структуры. Однако в рамках «игровой поэтики» модернизма (М. Эпштейн) наблюдается умышленное несоответствие этих структур. Так, например, смысловая завершенность не всегда подразумевает структурную (множественность концовок), и, наоборот, глубинный смысл может оставаться размытым, хотя, при этом исходя из структуры, текст завершен.

С точки зрения психологии и психолингвистики, начальный и конечный сегменты являются наиболее важными при восприятии текста (как устного, так и письменного), поскольку, находясь в сильной позиции, они фокусируют внимание читателя на ключевых местах сообщения.

Что касается теории сильной позиции, согласно мнению И. В. Арнольд, «эффективным средством задержать внимание читателя на важных по смыслу моментах <...> является помещение их в сильную позицию, т.е. на такое место в тексте, где они психологически особенно заметны. Такими сильными позициями являются начало или конец текста или его формально выделенной части (главы, строфы и т.д.) <...> Содержание сильной позиции конца подытоживает тему, подтверждает правильность понимания или корректирует его, а иногда создает новый неожиданный поворот и новое разрешение вопроса» [3, с. 36].

При глубинном анализе структуры художественного текста и взаимосвязи текстообразующих компонентов с его смыслом мы, безусловно, сталкиваемся с проблемой понимания.

В работе М. Хайдеггера «Бытие и время» (Sein und Zeit) формирование толкования трактуется как понимание само по себе. Толкование экзистенциально основано в понимании. Оно (толкование) есть не принятие понятого к сведению, но разработка набросанных в понимании возможностей [9, с. 148].

Основоположник современной герменевтики Ф. Шлейермахер соотносил понимание с чистой, универсальной формой, объединяющей в себе различные содержания. Универсальность понимания для Шлейермахера исчерпывается одним единственным законом: *целое понимается из частей, а часть только в связи с целым*. Такой принцип называется герменевтическим кругом. *Целое становится для нас знаемым, а не интуитивным только после анализа каждой отдельной части (курсив мой – Э. К.)* [13, с. 29].

Результатом понимания текста закономерно являются содержание и смысл, при этом содержание должно представлять собой ментальное образование, моделирующее ту или иную реально существующую ситуацию, а смысл – интерпретацию содержания текста как сообщаемого читателю. Содержание основывается на денотативных структурах, а смысл связан с интуитивным знанием [15, с. 294].

Таким образом, рассматриваемый в настоящей статье конечный сегмент текста, являясь частью целостного произведения, взаимосвязан не только с внешней структурой, но и обладает функцией смыслообразования, о чем пойдет речь позже.

Стоит обратить внимание на то, что жанр литературного произведения неразрывно связан с принципом понимания глубинной и поверхностной структур.

Понимание жанра произведения дает толчок к овладению его художественной идеей, помогает сделать шаг от понимания его содержания к пониманию смысла. Жанр обладает свойством смыслообразования, которое выражается в своеобразной организации художественного текста. Правильное понимание этой организации читателем приводит к правильному пониманию всего текста [6, с. 77].

Равно тому, как жанровая принадлежность обуславливает структурные особенности произведения, подобным образом влияет на внешнюю и внутреннюю структуры принадлежность к определенному литературному направлению. Рассмотрим интересующее нас направление модернизма и присущую этому направлению тенденцию отхода от классической схемы построения текста.

Модернизм формируется в художественную систему в период 1910-х – 1920-х годов. В произведениях модернистов выражено мировосприятие людей сложной общественно-исторической эпохи, наполненной множеством масштабных событий и перемен – таких как войны, революции, быстрые темпы технического развития и проникновение в новые сферы научного знания. Убыстряются ритмы жизни, изобретаются более совершенные средства коммуникации, меняются представления о пространственной и временной протяженности. В связи с этим, в сфере искусства ведутся поиски новых средств художественной изобразительности [4, с. 3].

В контексте развития модернизма особое значение приобретает художественный прием, именуемый «Потоком сознания».

«Поток сознания» (Stream of consciousness) как техника письма представляет собой алогичный внутренний монолог, воспроизводящий хаос мыслей и переживаний, мельчайшие движения души. Это – свободный ассоциативный поток мыслей в той последовательности, как они возникают, перебивают друг друга и теснятся алогичными нагромождениями [3, с. 61].

Дж. Джойсом, например, экспозиция, последовательно развивающаяся сюжетная линия, портретные характеристики, описания и четкая концовка – все это отвергается с целью создания иных смыслов посредством новой, непривычной читателю формы [Там же, с. 62].

Отсутствие четкой концовки в теории литературы связано с явлением «нон-финито» (с итал. – неоконченный) или, иными словами, с явлением незавершенности.

Нон-финито как художественный прием включается в более сложную систему развития истории искусств и проходит определенную трансформацию в процессе перехода от «закрытых» систем к «открытым». Отношение к проблеме нон-финито является одной из важных характеристик эпохи, сознания. Художественное сознание эпохи претворяется в ее поэтике, а смена типов художественного сознания обуславливает главные линии и направления исторического движения поэтических форм и категорий [1, с. 162].

Что касается структуры модернистского текста, ему свойственны так называемые открытые или размытые концовки, причем отсутствие канонической структуры само по себе является воплощением смысла и авторской концепции. Открытая концовка включает в себе основной и даже главный смысл произведения. Автор предоставляет читателю додумать, предложить свою версию завершения истории.

В качестве примера рассмотрим модернистский рассказ Kate Chopin «A Respectable Woman».

Экспозиция рассказа, заключенная уже в первых строках, раскрывает перед читателем намечающийся конфликт таким образом, словно само повествование начинается из неоткуда, как-будто из середины: «Mrs. Baroda was a little provoked to learn that her husband expected his friend, Gouvernail, up to spend a week or two on the plantation» [16] / Госпожа Барода была слегка рассержена, узнав, что муж пригласил своего приятеля Гувернейла провести неделю-две на их плантации [14]. Имея в виду способность читателя вскрывать глубинный смысл, иными словами, дешифровать содержательно-подтекстовую информацию (СПИ по Гальперину), можно предположить, что в воображении интерпретатора вырисовывается классический «любовный треугольник», и, соответственно, если следовать традиционной схеме построения литературного произведения, мы непосредственно оказываемся на первой ступени «Пирамиды Фрайтага», т.е. завязке, в то время как, например, в рассказе направления реализма, ей (завязке) предшествовало бы детальное описание не связанных с конфликтом событий.

Далее интерпретатор стремительно движется вверх по пирамиде – мы оказываемся на второй ступени – ступени нарастания конфликта или повышения. Читательский интерес усиливается при прочтении следующих мыслей главной героини, выраженных посредством приема «Потока сознания»:

«And she rather liked him when he first presented himself. But why she liked him she could not explain satisfactorily to herself when she partly attempted to do so. She could discover in him none of those brilliant and promising traits which Gaston, her husband, had often assured her that he possessed. On the contrary, he sat rather mute and receptive before her chatty eagerness to make him feel at home and in face of Gaston's frank and wordy hospitality. His manner was as courteous toward her as the most exacting woman could require; but he made no direct appeal to her approval or even esteem» [16].

И, представившись ей при первой встрече, он ей скорее понравился. Пытаясь понять, чем он ей нравится, она не могла дать самой себе удовлетворяющего объяснения. Она не видела в нём ни той гениальности, ни тех многообещающих характерных черт, которыми, как часто уверял её супруг Гастон, он обладал. Напротив, он сидел довольно безмолвным и восприимчивым перед её болтливым рвением заставить его почувствовать себя дома и перед лицом откровенного и многословного гостеприимства Гастона. Манеры его были достаточно учтивы для самой требовательной женщины, но он не делал ни малейшей попытки вызвать её одобрение или даже почтение [14].

В приведенном отрывке несколько раз встречается обладающий положительной коннотацией глагол *like*: в первом случае – в сочетании с наречием *rather*, которое придает дополнительный эмоциональный окрас глаголу и, таким образом, выражает нечеткость чувств и эмоций главной героини по отношению к описанному персонажу; во втором случае – с сочинительным союзом *but* в начале предложения и с последующим вопросительным словом *why*, что указывает на озадаченность героини и ее попытку понять собственные чувства к другу своего мужа. В последнем предложении «His manner was as courteous toward her as the most exacting woman could require; but he made no direct appeal to her approval or even esteem» снова видим союз *but*, указывающий на нестабильную ситуацию: с одной стороны, героиня довольна поведением гостя по отношению к себе, с другой – явно разочарована, что своим отношением он не пытается вызвать ее одобрение или уважение. Итак, предстоящий конфликт четко обрисован автором и как бы в подтверждение этому в следующем абзаце обращаем внимание на предложения «Gouvernail's personality puzzled Mrs. Baroda, but she liked him. Indeed, he was a lovable, inoffensive fellow» [16]. Характер Гувернейла озадачивал госпожу Бароду, но он ей нравился. И вправду, он был милым, безобидным парнем [14]. Глагол *puzzle* вновь указывает на замешательство и озадаченность героини, и последующая фраза *but she liked him* (но он ей нравился) снова фокусирует читательское внимание на наличии некоего противоречия, коллизии. Следующее предложение, открывающееся частицей *indeed*, сообщает нам об оправданности симпатии главной героини.

Далее наше внимание обращает на себя небольшой диалог главной героини и ее мужа, где миссис Барода скрывает свои чувства к другу мужа, за умышленным раздражением в адрес Гувернейла:

“Here you are,” he went on, “taking poor Gouvernail seriously and making a commotion over him, the last thing he would desire or expect.”

“Commotion!” she hotly resented. “Nonsense! How can you say such a thing? Commotion, indeed! But, you know, you said he was clever.”

“So he is. But the poor fellow is run down by overwork now. That's why I asked him here to take a rest.”

“You used to say he was a man of ideas,” she retorted, unconciliated. I expected him to be interesting, at least. I'm going to the city in the morning to have my spring gowns fitted. Let me know when Mr. Gouvernail is gone; I shall be at my Aunt Octavie's” [16].

– Вот ты, – продолжил он, – относишься к бедному Гувернейлу так серьёзно и так переживаешь по его поводу, что это последнее, чего он ожидает.

– Переживаю! – с горячностью отвергла она. – Чепуха! О чём ты? Переживаю, вот ещё! Но ты же говорил, что он умён.

– Да, так и есть. Но бедняга так переутомлён перегрузкой на работе. Именно поэтому я и пригласил его отдохнуть у нас.

– Ты говорил, что он переполнен идеями, – парировала она непримиримо. – Я ожидала, по крайней мере, увидеть интересного человека. Утром я поеду в город подшить весенние наряды. Дай мне знать, когда господин Гувернейл уедет. Я буду у тётки Октавии [14].

Выделенные фразы отражают эмоционально-возбужденное состояние героини и ее наигранную раздраженность, адресованную другу ее мужа. Слова с негативной коннотацией вроде *hotly resented*, *nonsense* и восклицание *‘Commotion, indeed!’* скорее подходят для реплик ребенка, а не взрослой женщины, что и доказывает истинную природу ее чувств. Таким образом, автор указывает на наличие двух возможных планов развития событий: поверхностное событие и глубинное, т.е. то, что выражено эксплицитно, и то, что выражено имплицитно. Причем имплицитное событие выносится на первый план ввиду особенности модернистской литературы акцентировать внимание на внутреннем мире героя – его эмоциях и переживаниях.

Имплицитные связи, согласно О. Л. Каменской, представляют собой наиболее мощное средство сжатия текста. Наличие имплицитных связей очевидно при отсутствии явно выраженных коннекторов в тексте. Имплицитность создается с целью экономии используемых средств и времени в художественном пространстве. Однако формирование подобных связей автором при порождении текста и распознавание их при восприятии текста реципиентом предполагают соответствующий запас знаний и опыт читателя [6, с. 74].

Стоит отметить, что с точки зрения фабулы, повествование развивается нелинейно, т.е. нединамично, что так характерно для модернистских произведений. Развитие действия скорее представлено имплицитно и выражается во внутренних переживаниях главного персонажа. Что касается внешней и внутренней структур текста, очевидно отсутствие четких рамок, рассказ начинается словно из середины. Такой тип повествования обычно именуется *in media res*, когда читателю не сообщается о предшествующих фактах и событиях, и его задачей является реконструировать их, опираясь на предложенные автором детали. Умение реконструировать, равно, как и умение прогнозировать, т.е. считывать информацию ретроспективно или перспективно, может быть связано с явлением «идеального читателя» (образцового читателя, согласно У. Эко). Идеальный читатель если и не слышит голоса автора (при явлении «смерти автора» в литературе модернизма), способен распознать авторскую интонацию, его иронический тон, проявляющийся, как правило, в деталях.

Как отмечают И. А. Щирова и Е. А. Гончарова, ослабленная фабулярность психологических текстов (например, тексты «Потока сознания»), связанная с преобладанием «событий в сфере сознания», предопределяет особо важную роль *ассоциативных деталей* в обеспечении смысловой целостности текста [15, с. 169].

Обратимся к некоторым предложенным авторским деталям. В заключительной сцене, подводя читателя как бы к развязке, автор изображает сцену в саду, куда приходит Гувернейл (друг мужа) для того, чтобы отдать мисс Бароде шаль по просьбе ее мужа. Говорится о том, что он садится рядом с ней на скамейку, и дальнейшее развитие событий представляется читателю в качестве мыслей и ощущений главной героини (прием потока сознания):

'Gouvernail was in no sense a diffident man, for he was not a self-conscious one. His periods of reserve were not constitutional, but the result of moods. Sitting there beside Mrs. Baroda, his silence melted for the time. He talked freely and intimately in a low, hesitating drawl that was not unpleasant to hear. He talked of the old college days when he and Gaston had been a good deal to each other; of the days of keen and blind ambitions and large intentions' [16].

Гувернейл был человеком неробкого десятка и не из стеснительных. Периодическая скрытность являлась не чертой его характера, но результатом капризного настроения. Он сидел рядом с госпожой Бародой и постепенно безмолвность его растаяла. Он заговорил низким, дрожащим тембром раскрепощенно и сокровенно, нерешительно растягивая слова, что совершенно не коробило слух. Он рассказывал о былых студенческих днях, когда они с Гастоном так много значили друг для друга. О днях энергичных и слепых амбиций и великих замыслов [14].

В приведенном отрывке перед читателем раскрывается характер Гувернейла, его психологический портрет, который вырисовывается сквозь призму ощущений и эмоций главной героини. Использование качественных прилагательных *diffident* и *self-conscious* в сочетании с усилителем *in no sense* и отрицательной частицей *not* указывает на противоречие в сознании героини, ее внутренний спор с самой собой.

И далее, в доказательство тому, что чувства героини плавно переходят из сферы отрицательного в сферу положительного по отношению к Гувернейлу, приводится следующее предложение: *'...his silence melted for the time. He talked freely and intimately in a low, hesitating drawl that was not unpleasant to hear'*. Метафора *his silence melted for the time* раскрывает не только суть момента, его ключевого значения, глагол *melt* указывает на психологическое состояние главного персонажа – мисс Бароды, которая, в конце концов, поддалась обаянию друга своего мужа, что подтверждается предложением *'He talked freely and intimately in a low, hesitating drawl that was not unpleasant to hear'*. Прилагательные и наречия, характеризующие существительное *drawl*, выстраиваются в синонимический ряд, усиливая суть значимости и сокровенности описываемого момента. Наличие коллизии, противоречия заключается в последней строке абзаца *'He talked of the old college days when he and Gaston had been a good deal to each other'*, где упоминается муж героини, и в последующем абзаце, описывающем внутренние переживания мисс Бароды:

'Her mind only vaguely grasped what he was saying. Her physical being was for the moment predominant. She was not thinking of his words, only drinking in the tones of his voice. She wanted to reach out her hand in the darkness and touch him with the sensitive tips of her fingers upon the face or the lips. She wanted to draw close to him and whisper against his cheek – she did not care what – as she might have done if she had not been a respectable woman' [16].

Её сознание лишь неясно ухватило произносимое им. В этот момент преобладала её физическая суть. Она не задумывалась о его словах, а лишь упивалась звуком его голоса. Ей хотелось протянуть в темноте руку и трогать его лицо и губы чувствительными подушечками пальцев. Она хотела близко придвинуться к нему и шептать ему в щеку, неважно что, и она, возможно, так бы и поступила, не будь она приличной женщиной [14].

Перед читателем неожиданно вскрывается вся подтекстовая, эмоциональная сторона сознания героини, ее истинные, тайные желания и мысли. В прямом смысле автор создает впечатление обрушивающегося потока сознания, прибегая к образно-чувственным выражениям вроде: *drinking in the tones of his voice* – метафоризация восприятия; *reach out her hand in the darkness*; *touch him with the sensitive tips of her fingers upon the face or the lips*; *to draw close to him and whisper against his cheek* – все эти инфинитивные обороты в сочетании с модальным глаголом *want* интенсифицируют суть эмоций, столь значимых в контексте направления модернизма и его характерных особенностей.

Находясь теперь как бы на стадии кульминационного пункта (при классическом подходе к структуре текста), внимание читателя обращает на себя деталь, содержащая в себе явную авторскую иронию по отношению к представленной им героине. Последняя строка звучит следующим образом: *'...as she might have done if she had not been a respectable woman'*. Автор делает акцент на явном несоответствии внешнего и внутреннего, формы и содержания. Особенно если принять во внимание само название рассказа *'A Respectable*

Woman', вызывающее ассоциации с добропорядочностью и строгой мудростью, что совершенно не сочетается с самим фактом наличия фривольных и непозволительных мыслей у замужней женщины. Подтверждая свое ироническое отношение, автор предлагает размытую, нечеткую концовку, как в смысловом, так и в структурном плане. Обратимся к финальным строкам:

'There was some talk of having him back during the summer that followed. That is, Gaston greatly desired it; but this desire yielded to his wife's strenuous opposition. However, before the year ended, she proposed, wholly from herself, to have Gouvernail visit them again. Her husband was surprised and delighted with the suggestion coming from her.

"I am glad, chère amie, to know that you have finally overcome your dislike for him; truly he did not deserve it."

"Oh," she told him, laughingly, after pressing a long, tender kiss upon his lips, "I have overcome everything! you will see. This time I shall be very nice to him." [16].

Ходили разговоры о том, чтобы пригласить его вновь следующим летом. То есть Гастон очень хотел этого, но его желание уступало усердному возражению со стороны жены. Однако не успел закончиться год, как она сама предложила пригласить Гувернейла в гости ещё раз. Супруг удивился и обрадовался предложению.

– **Я так рад, chère amie, что ты наконец преодолела свою неприязнь к нему. Ведь он и вправду не заслуживал её. Она прижалась долгим и нежным поцелуем к его губам, рассмеялась и сказала,**

– **О, я преодолела всё! Вот увидишь. На сей раз я буду к нему очень добра** [14].

Выделенные реплики прекрасно иллюстрируют разновекторность и нелинейность концовки анализируемого рассказа. Буквально одна и та же фраза выражает два различных типа информации: содержательно-фактуальную (СФИ) в первом случае и содержательно-подтекстовую (СПИ) во втором (по Гальперину). Фраза 'you have finally overcome your dislike for him', произнесенная мужем главной героини, это денотат и отражает просто факт того, что она изменила отношение к другу мужа, и муж это одобряет, что подтверждается словами 'I'm glad, chère amie...'. Та же самая фраза, звучащая из уст мисс Бароды 'I have overcome everything', является коннотатом и несет в себе скрытый смысл, подтекст, на который указывает заключительная фраза 'This time I shall be very nice to him'. Эта фраза сама по себе является размытой концовкой рассказа и оставляет у читателя двойное отношение к затронутой автором проблеме респектабельности. При прочтении буквального смысла (*sensus litteralis*), т.е. смысла поверхностного, человеческого, в этой строке прочитывается простое обещание мужу, данное с целью угодить ему и его просьбе. Обращаясь же к смыслу глубинному, аллегорическому (*sensus allegoricus*)¹, (здесь имеется в виду не вечный и духовный, но подтекстовый смысл), эта фраза истолковывается как готовность к неприкрытому флирту героини к другу мужа и, таким образом, переход от респектабельной (уважаемой) женщины в прямом смысле к респектабельности в смысле ироническом.

Из проведенного анализа можно логически прийти к выводу о наличии и значимости смылосозидательной (смыслообразующей) функции концовки модернистского рассказа, который, оставаясь незавершенным как в структурном, так и в смысловом планах, позволяет интерпретатору домыслить текст, завершив его в своем сознании.

Список литературы

1. **Абрамовских Е. В.** Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема: дисс. ... д. филол. н. М., 2007. 453 с.
2. **Аникст А. А.** Теория драмы на западе во второй половине XIX. М.: Наука, 1988. 506 с.
3. **Арнольд И. В.** Стилистика. Современный английский язык. М.: Флинта, Наука, 2002. 384 с.
4. **Веракисч И. Ю.** Зарубежная литература. XX век: курс лекций. М.: МГПУ, 2002. 252 с.
5. **Дудова Л. В., Михальская Н. П., Трыков В. П.** Модернизм в зарубежной литературе: учеб. пособие. М.: Флинта, Наука, 1998. 240 с.
6. **Каменская О. Л.** Текст и коммуникация. М.: Высшая школа, 1990. 150 с.
7. **Первухина С. В.** Подходы к пониманию и интерпретации художественного текста // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты: материалы Международной науч. конф. (10-11 дек. 2010 г.). Чита: ЗабГГПУ, 2010. С. 75-80.
8. **Успенский Б. А.** Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 214 с.
9. **Хайдеггер М.** Бытие и время / пер. с нем. В. В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 1997. 452 с.
10. **Хализев В. Е.** Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 438 с.
11. **Шеллинг Ф. В.** Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 487 с.
12. **Шкловский В.** О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 265 с.
13. **Шлейермахер Ф.** Герменевтика / пер. с нем. А. Л. Вольского. СПб.: Европейский дом, 2004. 242 с.
14. **Шопен К.** Приличная женщина [Электронный ресурс] / перевел Н. Семонифф. URL: http://samlib.ru/n/nejt_w/s/respectablewoman.shtml (дата обращения: 17.01.2016).
15. **Щирова И. А., Гончарова Е. А.** Многомерность: учеб. пособие. СПб.: Книжный дом, 2007. 472 с.
16. **Chopin K.** A Respectable Woman [Электронный ресурс] // About.com. URL: <http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/kchopin/bl-kchop-respect.htm> (дата обращения: 10.10.2014).

¹ В филологической герменевтике аллегорический метод толкования различает два вида смысла: буквальный (исторический, плотский) и аллегорический (вечный, духовный). Согласно теории Ф. Шлейермахера, буквальный смысл следует искать в профанных текстах, в то время как смысл аллегорический есть суть текстов сакральных (например, текст Священного Писания) [13, с. 8].

SENSE-FORMING FUNCTION OF THE ENDING OF ENGLISH MODERNIST STORY

Kopylova Eleonora Arsen'evna
Herzen State Pedagogical University of Russia
lenore30@hotmail.com

This article discusses the structural peculiarities of the English modernist story from the point of view of philosophy, stylistics, literary criticism, hermeneutics and psycholinguistics. The author emphasizes the interdependence of literary school and literary form. Particular attention is paid to the specificity of the ending of the modernist story and its sense-forming significance in the framework of "the game poetics" of modernism is proved.

Key words and phrases: form; content; structure of text; semantics of text; modernism; open ending; sense-forming function.

УДК 821.112.2

В статье с опорой на методологию гендерных исследований и некоторые положения ageing-studies предпринимается попытка проанализировать мотив «увядающей» женской красоты, как он представлен в романе австрийского классика Адальберта Штифтера (1805-1868) «Бабы лето». В центре рассмотрения стоит образ Матильды как репрезентации эротически притягательной пожилой женщины, разрушающей гендерные стереотипы бидермейера и реализма.

Ключевые слова и фразы: Адальберт Штифтер; Симона де Бовуар; бидермейер; воспитательный роман; репрезентация старости; геронтологический дискурс; гендерная констелляция

Лисицин Роман Юрьевич

Полубояринова Лариса Николаевна, д. филол. н., профессор
Санкт-Петербургский государственный университет
romaschischka@mail.ru; LarPolub@hotmail.com

«ОЧАРОВАНИЕ И КРОТКАЯ ПЕЧАЛЬ ОТЦВЕТШИХ ЖЕНЩИН»: МОТИВ СТАРОСТИ И ГЕНДЕРНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ АДАЛЬБЕРТА ШТИФТЕРА «БАБЬЕ ЛЕТО»

«Воспитательный» роман австрийского писателя Адальберта Штифтера (1805-1868) «Бабы лето» („Der Nachsommer“), написанный в 1857 году, считается непосредственным продолжением традиции, заложенной главным образчиком данного жанра – «Годами учения Вильгельма Мейстера» (1796) И. В. Гете. В контексте немецкоязычной литературы XIX века «Бабы лето» сопоставимо по значимости с известной швейцарской версией романа воспитания – «Зеленым Генрихом» Готфрида Келлера, первый вариант которого вышел почти одновременно с романом Штифтера (в 1855 г.). Однако если «Зеленый Генрих» – типичный роман поэтического реализма, сконцентрированный, по определению М. М. Бахтина, на моменте «существенного становления человека» [2, с. 211], а именно кризисного внутреннего опыта с неизбежными моментами «протрезвления, с той или иной степенью резиньяции» [Там же, с. 213] (первая редакция «Зеленого Генриха» заканчивается самоубийством героя), то штифтеровская версия обнаруживает скорее бидермейеровские черты. Тем самым она предстает одновременно и более абстрактной, и более конкретной, и однозначно – менее кризисной и внутренне конфликтной для воспитуемого героя, нежели роман Келлера.

Концепция воспитания у Штифтера представляется более абстрактной, нежели у Келлера и даже у Гете, в силу очевидной внутренней бесконфликтности воспитательного пути главного героя. Молодой протагонист, сын состоятельного венского купца Генрих Дрендорф, получив хорошее домашнее образование, неторопливо и поступательно «ищет себя» во взрослой жизни, перемещаясь между родительским домом, поместьем Асперхоф своего старшего друга и воспитателя барона фон Ризаха (немецкое его обозначение – *Gastgeber* – в русском издании романа переводчик С. К. Апт точно передал искусственным словом «гостеприимец») и поместьем Штерненхоф подруги Ризаха Матильды. Пройдя при постоянной дружески-назидательной поддержке Ризаха через овладение науками естественного цикла и приобретя некоторые художнические навыки, Генрих останавливается на профессии геодезиста. Роман завершается его женитьбой на дочери Матильды – прекрасной Наталии.

Кажущаяся абстрактность и «дистиллированность» линии воспитуемого героя, раздражавшая современников Штифтера (таких, как Фридрих Геббель), искупается, однако, конкретностью и точностью иного рода. Это конкретность и точность необычайно густого и насыщенного предметного мира и своеобразно понятой, «обытовленной», овеянной историей. Любовь Штифтера к старым вещам давно замечена и отмечена исследователями. В отечественной науке об этом мотиве у Штифтера глубоко и тонко написал А. В. Михайлов [4]. В последнее время штифтеровский интерес к вещам все чаще интерпретируется в духе Шарля Бодлера [7] (в связи с фигурой «старьевщика» [3]) и Вальтера Беньямина (в связи с фигурой «коллекционера» [8]) как «модерное» «собирачество», от которого, как считал Беньямин, только один шаг до сюрреалистического видения вещи – предельно конкретного и ирреального одновременно.

Сам Штифтер в другом своем, более раннем тексте – «Записки моего прадеда», в котором тоже есть молодой герой, «воспитывающийся» на материализованном опыте предшествующих поколений, – отметил особую, ностальгическую значимость «старинного хлама»: