

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-8-2.9>

Сейбель Наталия Эдуардовна, Шастина Елена Михайловна

**ФОРМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ БЕСТИАРНЫХ ОБРАЗОВ В РОМАНАХ Ф. ВЕРФЕЛЯ
"БАРБАРА, ИЛИ БЛАГОЧЕСТИЕ" И Э. КАНЕТТИ "ОСЛЕПЛЕНИЕ"**

В статье рассматриваются бестиарные образы в романном творчестве австрийских писателей Франца Верфеля (1890-1945) и Элиаса Канетти (1905-1994). Аллегорические фигуры животных, наделенные антропоморфными характеристиками, составляют широкий бестиарий мировой литературы. В эстетике романов "Барбара, или Благочестие" ("Barbara oder die Fr?mmigkeit", 1929) Франца Верфеля и "Ослепление" ("Die Blendung", 1931-1932) Элиаса Канетти они тесно связаны с религиозными исканиями авторов, обратившихся в начале 1930-х годов не только к христианству, но и к восточной религиозно-философской традиции. Исследуются механизмы "переведения" реалистического образа животного в субъективно-психологический и символично-аллегорический план.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2018/8-2/9.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 8(86). Ч. 2. С. 262-266. ISSN 1997-2911.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2018/8-2/

© 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 821.112.2

Дата поступления рукописи: 18.05.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-8-2.9>

В статье рассматриваются бестиарные образы в романном творчестве австрийских писателей Франца Верфеля (1890-1945) и Элиаса Канетти (1905-1994). Аллегорические фигуры животных, наделенные антропоморфными характеристиками, составляют широкий бестиарий мировой литературы. В эстетике романов «Барбара, или Благочестие» (“Barbara oder die Frömmigkeit”, 1929) Франца Верфеля и «Ослепление» (“Die Blendung”, 1931-1932) Элиаса Канетти они тесно связаны с религиозными исканиями авторов, обратившихся в начале 1930-х годов не только к христианству, но и к восточной религиозно-философской традиции. Исследуются механизмы «переведения» реалистического образа животного в субъективно-психологический и символично-аллегорический план.

Ключевые слова и фразы: Ф. Верфель; Э. Канетти; бестиарные образы; иконический знак; символ; архетипическое сознание; зоопозитика.

Сейбель Наталия Эдуардовна, д. филол. н.

Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск

seibel_ne@mail.ru

Шастина Елена Михайловна, д. филол. н., профессор

Казанский (Приволжский) федеральный университет

shastina@rambler.ru

ФОРМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ БЕСТИАРНЫХ ОБРАЗОВ В РОМАНАХ Ф. ВЕРФЕЛЯ «БАРБАРА, ИЛИ БЛАГОЧЕСТИЕ» И Э. КАНЕТТИ «ОСЛЕПЛЕНИЕ»

М. Фуко в предисловии к книге «Слова и вещи» подчеркивает парадоксальную природу анималистического образа: «Невозможность кроется не в “сказочных” животных... а в их предельной близости» [8, с. 29] к узнаваемым, встречаемым повсеместно зверям. Анималистика сталкивается с «причудливостью необычных сопоставлений», «неожиданным соседствованием не связанных между собой вещей», невозможностью «установить... устойчивое отношение содержимого к содержащему» [Там же]. В настоящее время исследования в рамках так называемой «антропологической анималистики» (“human-animal studies”) руководствуются самыми разными подходами, которые призваны выявить характер взаимоотношений человека разумного (*homo sapiens*) и животного. Априори, что «животное» – одна из «базовых онтологических категорий, поскольку позволяет задействовать наиболее разнообразные и детализированные режимы метафоризации» [6].

Правомерно утверждение, что «всякое новое значение... символически изображается предшествующими» [7, с. 159], из чего следует, что литературный бестиарий составляют запечатленные с аллегорическими и нравочительными целями образы животных, уподобленные понятиям религии и морали. Мир – определял древний поэт Алан Лилльский – это зеркало, в которое мы смотримся. Средневековая бестиарная культура, расцвет которой приходится на XII-XIII века, базируется на принципе многозначности и фиксирует архетипические мотивы, в которых как реальные, так и вымышленные животные – часть авторской аксиологии и онтологии [2].

М. М. Бахтин в рассуждениях о Флобере писал, что «неосознанным центром» его художественного мира является образ зверя, поскольку «специфическое единство жизни» нельзя понять «в узкочеловеческих рамках ближайшей эпохи его становления», именно поэтому литература с незапамятных времен стремилась создать «образ животного», «проникнуть в специфику его жизни», «создать монумент животного» и т.д. [1, с. 130]. Фактически речь идет о литературной анималистике или анималистской литературе – оба термина употребляются, когда речь идет об отражении в художественном мире автора образа животного во всем его многообразии.

Бестиарный раздел поэтики двух австрийских модернистов, одинаково напряженно ведущих нравственно-религиозный поиск, – Верфеля и Канетти – представляет значительный интерес. В художественном мире обоих авторов, в их философском универсуме симптоматично появляющиеся образы животных соотносятся с культурными кодами и религиозными взглядами писателей.

Сравнительно-сопоставительная методология позволяет выявить иконический характер бестиарных образов в творчестве Верфеля и Канетти, рассмотреть особенности и закономерности образной структуры художественного текста с учетом семиотического подхода. Текст, будучи сам знаком и объединяя совокупность знаков, представляет собой обширное поле для семиозиса – процесса наделения знаков новыми значениями в ходе интерпретации.

В статье говорится о месте образов птиц в галерее бестиарных образов романов Верфеля «Барбара, или Благочестие» и Канетти «Ослепление». Так, у Верфеля центральными фигурами становятся христианский символ – «божья птица» (неназванная и неконкретизированная) – и белый петух, воплощающий подвижность и неустойчивость времени. Первая – знак христианских добродетелей, ассоциированных с заглавной героиней. Второй несет в себе культурно-мифологический потенциал, связанный с синтезом традиций: белый петух Шантеклер – символ Великой французской революции, воплощение жертвы в античных культурах, символ пяти китайских добродетелей. Он ассоциирован в романе с кругом революционеров. В сочетании

с образами змей и насекомых эти фигуры складываются в романе в единый иконический образ дракона, который, пройдя путь метаморфоз в сознании героя, возникает на новом уровне абстракции.

Канетти обращается к восточной и христианской мифологии, к сюжетам, где также фигурируют птицы. Так, для буддистов птицы, находящиеся в неволе, являются символом сострадания, что в сознании главного героя сводится к полному безразличию человека к судьбе животных, поскольку плененные птицы становятся объектом торговли. В романе «Ослепление» Канетти обращается к образу «белого голубя» на картине с Тайной вечерей. Как известно, в христианстве белый голубь олицетворяет собой образ Святого Духа, у Канетти образ белого голубя претерпевает двойную трансформацию, становясь символом «безголового мира». Оба писателя используют образ петуха: у Верфеля это белый петух, у Канетти – красный петух, оба переводят традиционный эмблематический план в сложную символику, которая прочитывается на разных уровнях.

В обоих случаях механизмы «переведения» реалистического образа животного в субъективно-психологический и символично-аллегорический план, используемые авторами, – это двойничество, подверженность прогрессивным или умалющим метаморфозам, игра масштабами и размерами (гигантизм, минимализм), акцентировка возраста (младенческого или, наоборот, старческого), связь с пустым или заполненным пространством и т.д. Блаженный Августин в трактате «О граде Божьем» говорил, что «взаимное сопоставление противоположностей» – излюбленная риторическая фигура Бога. Бестиарные образы литературы и искусства активно используют такое соединение, будучи ассоциированы с разными стихиями: у Верфеля – воздух и вода, у Канетти – воздух и земля.

Франц Верфель «Барбара, или Благочестие»

Фр. Верфель прошел сложный путь от иудаизма до католицизма, от экспрессионизма до его отрицания, от личных потерь до обретения Бога. Роман «Барбара, или Благочестие» (1929) [16] отражает становление личности героя (судового врача Фердинанда Р.) на фоне исторических потрясений. Композиционно он разделен автором на четыре фрагмента (“*Lebensfragmente*”): первые два (представляющие первую композиционную часть) связаны с детством в казарме и военной юностью, третий и четвертый (вторая композиционная часть) – с революцией и началом «новой жизни». По большинству параметров – это противоположные части: мир порядка сменился хаосом, обреченность – надеждой, бесцветность – яркими красными всполохами. Описываемое Верфелем время полно «бестий» (“*Bestien*“) [Ibidem, S. 388]: просвещенных богоотступников, воплощающих «ужас всех ангелов», «люциферову печать измены» [Ibidem]. Безоговорочное «скотство» (“*Bestialitäten*“) [Ibidem, S. 406] – маркер войны. Другие стороны жизни характеризуются через многозначный комплекс мотивов, образов и ассоциаций.

Образ Дракона соединяет две композиционные части романа, появляясь в обеих. В детстве он воплощает для Фердинанда неясную смертельную опасность, материализовавшуюся при появлении реальной гадюки. Волшебная история о разбойниках и пещере, рассказанная Франтой – племянником Барбары, няньки Фердинанда, придуманный Фердинандом выход – построить стену вокруг разлома в скале – заканчивается появлением ядовитой змеи и «битвой», в которой Фердинанд спасает Франта [Ibidem, S. 86]. С наступлением революционных времен для уже взрослого героя наступает «эра Дракона»: «Мир обернулся исчадием Дракона, сморкающимся ужасом, озлоблением и злорадством...» [Ibidem, S. 316]. «Янтарный» [Ibidem, S. 336] и зеленый – цвета зала, где собираются революционеры, ощущение пещерной тьмы и влажности мхов, представление, что зал – это «царство теней» [Ibidem, S. 340], населенное «жертвами на заклятие» [Ibidem, S. 339], делают происходящее не-реальным, чужим и далеким в глазах героя. Дракон, встречающийся в «Откровениях Иоанна Богослова», – символ сатаны, и Фердинанд осознает близость своих революционно настроенных друзей как искушение.

Дракон – «комбинаторный образ», в большинстве мифологий соединяющий «верхний (птицы) и нижний (змеи)» миры, он воплощает «связь с водой», а также с «противоположными символами» – воздуха и огня [3, с. 394]. Если в сознании заглавного героя Верфеля Дракон ассоциирован с общим отношением ко времени, с доминирующим чувством страха, неуверенности, неясности будущего, то в каждом конкретном персонаже, встречающемся на пути становления Фердинанда Р., он преломляется отдельными чертами и стихиями. Общая образность романа, в которой мотив смерти соотносится с водной стихией, а жизни – с воздухом и огнем [13], реализуется в образе Дракона и в уподоблении разных групп и типов персонажей либо птицам (воздушная стихия, жизнь), либо змеям и насекомым (водная стихия, смерть).

Связь со стихией воздуха и огня воплощают герои, реализовывающие свой жизненный потенциал, способные «делиться» своей любовью, направлять и воодушевлять других. Такие персонажи ассоциированы с птицами и воплощают «часть» общего образа дракона-мира, дракона-эпохи в его если не в абсолютно положительной, то в жизнеспособной ипостаси. Так, Барбара «близка Богу, как птица небу»: “*Barbaras Seele ruhte ahnungslos in der Religion, wie ein Tier des Waldes, ein Vogel der Luft ahnungslos in seinem Element lebt*” [16, S. 28]. В прямой параллели с петухом Фёбусом, чья клетка стоит в камерке революционеров, рисуется образ «русского» Элькана, «ненавистного животного» (“*verhasstes Tier*“) [Ibidem, S. 425], следящего за своим «стадом»-курятником. «Вождь» феминисток Гебхард воплощает силу и невозмутимость пернатого охотника: его «благородное лицо хищной птицы... расслаблено» [Ibidem, S. 450], «орлиная голова... между злыми наседками мягко кивает и клюет слова» [Ibidem, S. 329].

Эта группа персонажей подвержена прогрессивным метаморфозам, и любое временное разочарование (как с Гебхардом, с которым Фердинанд не смог ужиться) преодолевается впечатлением скрытой силы и «чего-то пугающего при всей ярности» [Ibidem, S. 325]. Образы могут получать бестиарное наполнение не через прямые ассоциации с тем или иным животным, а через косвенные характеристики. Чаще всего это –

производимые ими звуки («непонятное наречие», когда Барбара говорит на диалекте своей родины, «странные голоса» в комнате Гебхарда, «наполненные звуком трели» рабби, к которому Фердинанд отправляется с другом), глаголы движения (Барбара «скукожилась», «нахохлилась», «сидела и охраняла его сон», Элькан «беспечно покачивался», «затаился») и странности в «повадках» (Элькан предпочитает «удобно усаживаться» на самых высоких предметах мебели: стол, плита и др.).

Другая группа воплощает ту часть смыслов, которые роднят мирового дракона со стихией воды. Это герои, терпящие поражение, уязвленные и недореализованные. Связь водной стихии со смертью в эстетике Верфеля воплощается в их неспособности воплотить предназначение, призвание, даже замысел. Они уподобляются насекомым, скользящим по поверхности воды: Базиль «похож на прозрачное тонкое насекомое» (“feines und spinnen gleichriges Insekt” [Ibidem, S. 333]), женщины в революционном кружке ассоциированы с «мухой, попавшей в стакан с водой», которая «сучила ногами» [Ibidem, S. 353]. «Умаление» этих персонажей [5, с. 183] последовательно осуществляется через акцентировку возраста (Базиль – старик, который «вошел в климакс» [16, S. 447], – в противоположность Барбаре, неизменность которой – вопреки времени – подчеркивает при каждой встрече Фердинанд), наготы (Паулина и Лиза, в кружке Гебхарда), звуками их речи («клокотание», «жужжание»), мимикой и жестикой («дрожит», «скользит», «наносит ядовитую рану»). Эти герои живут с чувством поражения и борются за то, чтобы сыграть в истории свою роль, понимая противоречивость своего положения. Часто они мстительны (например, Базиль, ненавидящий бывшую любовницу за то, что она добилась успеха), мелочны, почти бесчеловечны (как Лиза, забывшая дать имя собственному ребенку). Верфель обращается к игре размерами: интеллектуальные потуги героев-насекомых вызывают разочарование, подвергаясь масштабированию. Они «бедные уродцы» [Ibidem, S. 399] – в противоположность, например, рабби, который описывается как «сказочно-пугающий» (“märchenhaft-erschreckend”) «гигант» (Gigant) [Ibidem, S. 401], «исполин» (“Riese”) [Ibidem, S. 402], «колосс» (“Koloß”) [Ibidem, S. 406] и «великан» (“Gewaltige”) [Ibidem]. Иногда они бывают прямо унижены через сопоставление с грязью («взбивают дерьмо») [Ibidem, S. 391] и обезличивание («болезненный театр») [Ibidem, S. 395], но чаще безысходность их положения вызывает сожаление, поскольку они связаны с уходящим временем старой культуры, рухнувшей традиции, утраченной ценностной системы.

Герои той или иной группы (воздушной и водной) становятся двойниками друг друга по отношению к сферам, в которых они реализовываются. Так, Барбара – воплощение материнства без ребенка. Она воплощение дома, мира, детства для своего воспитанника Фердинанда, хотя в романе есть упоминание о том, что собственное дитя она потеряла. Она – свет и парение, любовь и вера, несмотря на то, что «она редко поминала имя Бога, в этом для нее не было необходимости» [Ibidem, S. 57]. В противоположность ей в компании «колонного зала» появляется Лиза – мать, игнорирующая «квакающее существо» [Ibidem, S. 354], не испытывающая материнских чувств, обвиненная автором в «ослаблении звериного инстинкта» [Ibidem], неспособная к проявлению заботы.

Центральный образ на нелегальном собрании революционеров – белый петух, охраняющий клетку с курицами, к которому никто «не смел приближаться» [Ibidem, S. 423]. Его «двойники» – Гебхард и Элькан – «серые кардиналы» революции: держась в тени, они учат ораторов, организуют забастовки. Не переняв задиристости и воинственности «Шантеклера... животного с герба французской нации!» [Ibidem], они действуют стратегически и захватывают власть над умами и определяют настроение масс. В то время как блестящий издатель революционных журналов, полный пафоса и «гордо идущий навстречу переменам» [Ibidem, S. 444], «тощий и седой» [Ibidem, S. 445] Базиль осознает, что пришло время его «наследников» [Ibidem].

Элиас Канетти «Ослепление»

«Анималистический контекст» Канетти [14] достаточно репрезентативен – от «Заметок» (“Aufzeichnungen”), которые в разные годы выходили в виде отдельных книг, до исследования «Масса и власть» (“Masse und Macht”), фрагменты из этих и других разных по жанру произведений австрийского писателя, посвященные животным, собраны в книгу «О животных» (“Über Tiere”), которая была опубликована после смерти автора [11]. Сам этот факт свидетельствует о важности «анималистской» темы для Канетти.

В романе «Ослепление» [4; 10] «реальных» животных практически нет, поскольку они отсутствуют не только в жизни, но и в сознании главного героя – сиолога Петера Кина, для которого единственной ценностью является его библиотека, его не интересует окружающий мир, он – «голова без мира», поскольку его «мир в голове». Это не простая игра слов, выбранная Канетти в качестве названия глав, мизантроп Кин – теоретик, выстраивающий свою шкалу ценностей, в которой нет места живым – людям и животным, все пространство отдано мыслям, почерпнутым из книг. Петер Кин рассуждает об обычае паломников-буддистов выкупать плененных животных, не без удовольствия констатируя, что при этом люди равнодушны к судьбе животных: «Речь ведь идет только о животных. А к ним можно быть безразличными» [4, с. 235-236]. Кин полагает, что если заменить «этих до смешного глупых животных книгами», то сей поступок «приобретает высочайшую нравственную ценность» [Там же, с. 236]. Сиологу Кину должна быть хорошо известна легенда о Будде, который готов пожертвовать собой ради спасения голубки. Канетти трансформирует идею сострадания человека к «братьям меньшим», иллюстрирует, выражаясь словами М. М. Бахтина, мысль о том, что «европейское человечество нового времени забыло проблему зверя (как оно многое забыло), зверь не задевает ни совести, ни мысли человека» [1, с. 130].

Канетти стирает границы между животным и человеком, для него животное является ценностным ориентиром – мериллом гуманности: “Er denkt in Tieren, wie an der ein Begriffen” [11, S. 95]. / «Он мыслит животными, как другие понятиями», – более того, Канетти допускает регрессивные и прогрессивные метаморфозы,

когда “jedes Tier als ein potentieller Mensch an gesehen worden wäre” («каждое животное может восприниматься как потенциальный человек») [15], и наоборот, отдельные персонажи, например, отставной полицейский Пфафф в романе «Ослепление», воспринимается не иначе, как дикое животное – «хищный зверь»: его речь вызывает ассоциации со звериным рыком: «послышалось урчанье, как в клетках с животными» [4, с. 452], он мнит себя «львом в логове» [Там же], сравнивает себя с «рыжим котом» [Там же, с. 451], готовым растерзать каждого, кто отказывает ему в повиновении. Он – животное в самых низменных его проявлениях, его мечта – заполучить зверинец – реализуется в конце романа.

Канетти вводит в роман получеловека-полуобезьяну – гориллообразное существо, которое в поисках гармонии создает свой мир и свой собственный язык. Брат Петера Георг – удачливый врач-психиатр, прибывший из Парижа, чтобы спасти брата от примитивной и алчной Терезы, – увидел в этом существе некое подобие мифического единения интеллекта и инстинктов. «Пограничная ситуация» в эволюции человеческого рода показана как бы наоборот, это гибридное существо в большей степени человек, в нем есть «божественное начало», потому как он обустроивает «свою Вселенную»: «...он вселил в две комнаты целый мир. Он сотворил то, что ему было нужно. И после своих шести дней, на седьмой, разобрался в этом. Вместо того чтобы почивать на лаврах, он подарил своему творению язык» [Там же, с. 431].

В одной из глав романа, которая называется «Иуда и спаситель», речь идет о картине «Тайная вечеря», которую увидела в соборе Тереза. Библейская притча о трапезе Иисуса Христа и двенадцати апостолов, когда он предсказывает предательство Иуды, в том виде, как она показана в романе, приводит к полному искажению библейского сюжета. Тереза, помешанная на деньгах, в грезах мнит себя белым голубем, парящим над Иудой и Спасителем: «Тереза стояла на коленях перед картиной. Снова и снова оказывалась она белым голубем. Она говорила это от всей души и не спускала с него глаз. Она порхнула в руки интересному человеку; тот нежно гладил ее, потому что она непрестанно спасала его, с голубями так принято обращаться» [Там же, с. 150]. Кин, отождествляющий себя с Христом, становится, в представлении Терезы, Иудой; Тереза, которая мечтает об «интересном человеке» – торговце в мебельном магазине – господине Грубе, воображает себя белым голубем, который является символом Святого Духа; Груб превращается в глазах Терезы в самого Спасителя. Неожиданный поворот темы меняет перспективу повествования: «За собором на каменную фигуру сел настоящий белый голубь. Тереза присмотрелась: это был Христос, изнывающий от зубной боли» [Там же]. «Белый голубь» «эволюционирует» в тексте романа, обрастает дополнительными смыслами, становясь сложным символом, объединяющим мифологические представления, претерпевшие разного рода превращения. Что и не удивительно, поскольку, как известно, в основе канеттиевской системы восприятия мира лежит «миф о превращении» (*Mythos von der Verwandlung*) [9, S. 131]. Для Канетти, образно названного К. Хорник «мифоманом» (*Mythoman*) [12], принципиально важно отыскать «следы превращений» в мифологии.

Георг накануне встречи с Петером видит во сне себя и брата в образе двух дерущихся петухов: «красного и слабого» и «холодного и хитрого» [4, с. 448]. В «сценарий сна» вписаны дальнейшие события – непримиримые споры братьев: «Их бой тянулся долго, он был так интересен, что ты забывал думать. <...> Видите, сказал один зритель, что получается из людей! Из людей? – прокукарекал маленький петух. – Где люди? Мы – петухи. Бойцовые петухи» [Там же]. Логична в этой связи развязка романа, которая описана в главе «Красный петух» (“Der rote Hahn”) [10, S. 502-510]. Красный петух сгорает, пророчески угаданный во сне исход становится жестокой реальностью. Красный петух для Петера Кина – сиолога, «главного китаиста» своего времени, – согласно китайской традиции, должен служить оберегом от пожара, по сюжету же становится символом огня.

В романах Верфеля и Канетти присутствуют различные типы репрезентации отношения «человек – животное»: выявление отдельных черт и характеристик, антитеза различных элементов внутри образа, двойничество, ассоциация посредством живописного и музыкального экфрасиса и др. Знак возникает на основе внешнего сходства и культурной памяти, связанной с животным. Бестиарные образы манифестируются как мифологические и гибридные существа, когда границы между человеком и животным стерты, что позволяет сделать вывод об особом антропоморфном и зооморфном восприятии животных, характерном для обоих авторов.

Исследование творчества Верфеля и Канетти с учетом иконического характера бестиарных образов представляется актуальным для выявления общих закономерностей развития европейской литературы и культуры первой трети XX века.

Список источников

1. Бахтин М. М. О Флобере // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7-ми т. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. С. 130-137.
2. Бестиарий и стихи: сборник статей / сост. А. Л. Львова. М.: Intrada, 2013. 166 с.
3. Иванов В. В. Дракон // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. / под ред. С. А. Токарева. М.: Российская энциклопедия, 1994. Т. 1. С. 394-395.
4. Канетти Э. Ослепление: роман / пер. с нем. С. Апта. М.: Художественная литература, 1988. 496 с.
5. Махов А. Е. Средневековый образ. Между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2011. 256 с.
6. Михайлин В., Решетникова Е. «Немножко лошади»: антропологические заметки на полях анималистики: обзор зарубежных книг [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2013. № 124. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/124/29m.html> (дата обращения: 15.05.2018).
7. Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков: Университетская типография, 1860. 168 с.
8. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. 408 с.

9. **Angelova P.** Elias Canetti. Spuren zum mythischen Denken. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2005. 320 S.
10. **Canetti E.** Die Blendung. Roman. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999. 510 S.
11. **Canetti E.** Über Tiere. Mit einem Nachwort von Brigitte Kronauer. München – Wien: Carl Hanser Verlag, 2002. 119 S.
12. **Hornik K.** Mythoman und Menschenfresser. Zum Mythos in Elias Canettis Dichterbild. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006. 129 S.
13. **Seibel N. E., Shastina E. M., Volokitina N. I., Ziganshina N. F.** The Motive of Death in the Austrian Novel of the Late 1920s and Early 1930s // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. 2017. Vol. 9. № 2. P. 164-174.
14. **Shastina E. M.** “Animalistic context” of Elias Canetti [Электронный ресурс] // Mediterranean Journal of Social Sciences. 2015. Vol. 6. № 4 S2. URL: <http://www.mcser.org/journal/index.php/mjss/article/view/7096/6799> (дата обращения: 10.05.2018).
15. **Timmermann H.** Tierisches in der Anthropologie und Poetik Elias Canettis [Электронный ресурс]. Höllerer, 1985. URL: <http://www.freilach.com/Literatur/CANETTI.HTM> (дата обращения: 03.07.2018).
16. **Werfel F.** Barbara oder die Frömmigkeit. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988. 620 S.

**FORMS OF BESTIARY IMAGES FUNCTIONING
IN F. WERFEL'S "THE PURE IN HEART" AND E. CANETTI'S "AUTO-DA-FÉ"**

Seibel' Nataliya Eduardovna, Doctor in Philology
South Ural State Humanitarian Pedagogical University, Chelyabinsk
seibel_ne@mail.ru

Shastina Elena Mikhailovna, Doctor in Philology, Professor
Kazan (Volga Region) Federal University
shastina@rambler.ru

The article deals with bestiary images in the novels by the Austrian writers Franz Werfel (1890-1945) and Elias Canetti (1905-1994). The allegorical figures of animals, endowed with anthropomorphic characteristics, constitute a wide bestiary of world literature. In the aesthetics of the novels “The Pure in Heart” (“Barbara oder die Frömmigkeit”, 1929) by Franz Werfel and “Auto-Da-Fé” (“Die Blendung”, 1931-1932) by Elias Canetti they are closely connected with the religious search of the authors, who turned not only to Christianity, but also to the Eastern religious and philosophical tradition in the early 1930s. The mechanisms of “translating” the realistic image of an animal into the subjective-psychological and symbolic-allegorical plane are studied.

Key words and phrases: F. Werfel; E. Canetti; bestiary images; iconic sign; symbol; archetypal consciousness; zoo-poetics.

УДК 821.352.30

Дата поступления рукописи: 01.06.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-8-2.10>

В статье представлен обзорный анализ эволюции современной кабардинской литературы на примере творчества нескольких молодых авторов: М. Гучевой, З. Шомаховой, М. Нафедзова, Р. Жамбековой, А. Дзагаштова, А. Нартоковой. Целью исследования является определение идейно-тематической направленности произведений писателей, вошедших в адыгский литературный процесс в начале XXI века. Основная задача заключается в выявлении проблематики и доминирующих мотивных линий в творчестве указанных писателей. Внимание автора статьи акцентируется на композиционных и стилистических особенностях прозаических произведений – рассказов и новелл.

Ключевые слова и фразы: проза; творчество; кабардинская литература; мотив; тематика; проблематика; идейно-тематическая направленность.

Хавжокова Людмила Борисовна, к. филол. н.
*Институт гуманитарных исследований –
филиал Кабардино-Балкарского научного центра Российской академии наук, г. Нальчик*
lyudmila-havzhokova.86@mail.ru

**ЭВОЛЮЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ КАБАРДИНСКОЙ ПРОЗЫ:
ТЕМАТИКА И ПРОБЛЕМАТИКА**

В начале XXI века в кабардинскую литературу влилась плеяда молодых авторов, которые на сегодняшний день, так или иначе, определяют основные тенденции и направления развития национальной литературы.

В современной кабардинской прозе в настоящее время происходит освоение новых литературных форм, обновление тем и специфики построения художественного текста. В этом отношении примечательно творчество таких писателей, как Марина Гучева, Залина Шомахова, Рабия Жамбекова, Азамат Дзагаштов, Анжела Нартокова, Мухамед Нафедзов, Анфиса Канукова, Альбина Кярова и др.

Перу **Марины Гучевой** принадлежат десятки рассказов и новелл: «Третий лишний» («Ещанэр лейщ»), «Испытание для любви» («Лъагъуныгъэр зэрагъэунэхур»), «Два крыла» («ДамитI»), «Новое счастье» («НасыпыщI»), «Нас двое» («Дэ тIу дохъу»), «Голубые глаза моего возлюбленного» («ФIгъуэ слагъум и нэ