

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-10-1.6>

Соколова Наталья Игоревна

ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ И НЕБЕСНАЯ В СОНЕТНОМ ЦИКЛЕ К. Д. РОССЕТТИ "MONNA INNOMINATA"

Сонетный цикл "Monna Innominata" рассмотрен в статье в контексте творчества К. Россетти в связи с доминирующей в ее любовной лирике проблемой соотношения земной и сакральной любви. Принципы прерафаэлитизма в творчестве К. Россетти сочетались с ее крайней религиозностью, увлеченностью идеями трактарианцев и принципами их эстетики. Прежде всего это относится к принципу "скромной сдержанности" ("modest reserve"), запрещающему поэту открыто выражать свои чувства, чем объясняется загадочность произведений поэтессы. В "Monna Innominata" находят выражение и увлеченность К. Россетти идеями Данте, и ее отклик на "Сонеты с португальского" Э. Барретт-Браунинг.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2018/10-1/6.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 10(88). Ч. 1. С. 29-33. ISSN 1997-2911.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2018/10-1/

© 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

10. Савенкова А. Д. Образ России в английской публицистике 20-40-х гг. XX в.: к проблеме кросс-культурной коммуникации (Г. Дж. Уэллс, У. С. Моэм, Дж. Б. Пристли): дисс. ... к. филол. н. Н. Новгород, 2016. 213 с.
11. Садохин А. П., Грушевицкая Т. Г. Этнология: учебник для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия»; Высшая школа, 2000. 304 с.
12. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Языки русской культуры, 1997. 824 с.
13. Трыков В. П. Имагология и имагопоэтика // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 3. С. 120-129.
14. Хорев В. А. Польша и поляки глазами русских литераторов: имагологические очерки / Институт славяноведения (Российская академия наук). М.: Индрик, 2005. 231 с.
15. Чеснов Я. В. Лекции по исторической этнологии. М.: Гардарики, 1998. 400 с.
16. Dyserinck H. Imagology and the Problem of Ethnic Identity [Электронный ресурс]. URL: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/NIDCC03_01/um/2_Dyserinck.pdf (дата обращения: 15.05.2018).
17. **Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey** / ed. by M. Beller, J. Leerssen. Amsterdam – N. Y.: Rodopi, 2007. 476 p.
18. **Leerssen J.** Imagology: On Using Ethnicity to Make Sense of the World [Электронный ресурс] // Iberic@. 2016. № 10. Les stéréotypes dans la construction des identités nationales depuis une perspective transnationale: dossier monographique. URL: <http://imagologica.eu/cms/UPLOAD/Imagology2016.pdf> (дата обращения: 03.03.2018).
19. **Lippmann W.** Public Opinion. N. Y.: Harcourt, Brace and Company, 1922. 427 p.
20. **Swiderska M.** Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeness [Электронный ресурс] // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2013. Vol. 15. Iss. 7. URL: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2387&context=clcweb> (дата обращения: 06.05.2018).

SPECIFICITY OF THE CONCEPTUAL APPARATUS OF IMAGOLGY

Kamalova Sof'ya Damirovna

*Moscow State Institute of International Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation
salyam19@mail.ru*

The article deals with the key terms of imagology – a new interdisciplinary scientific direction that studies the image of the “other”, “strange” people in different types of discourse. The author gives an overview of the historical development of imagology, analyzes its conceptual apparatus, which is currently under active development. For the progress of this discipline methodology it is necessary to identify the boundaries of such related notions as stereotype, ethnic stereotype, ethnic image, ethnotype and imagological image. The paper conducts the analysis of the most significant works of Russian and foreign authors on imagology, as well as related disciplines to reveal the specificity of these terms. In addition, the narrower terms of imagology are described, namely auto-, hetero- and meta-image, counter-image, imageme, and imagotheme.

Key words and phrases: imagology; stereotype; ethnic stereotype; ethnic image; national image; ethnotype; auto-, hetero- and meta-image; imageme; imagotheme.

УДК 820«19/20»

Дата поступления рукописи: 30.07.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-10-1.6>

Сонетный цикл “Monna Innominata” рассмотрен в статье в контексте творчества К. Россетти в связи с доминирующей в ее любовной лирике проблемой соотношения земной и сакральной любви. Принципы прерафаэлитизма в творчестве К. Россетти сочетались с ее крайней религиозностью, увлеченностью идеями трактарианцев и принципами их эстетики. Прежде всего это относится к принципу «скромной сдержанности» (“modest reserve”), запрещающему поэту открыто выражать свои чувства, чем объясняется загадочность произведений поэтессы. В “Monna Innominata” находят выражение и увлеченность К. Россетти идеями Данте, и ее отклик на «Сонеты с португальского» Э. Барретт-Браунинг.

Ключевые слова и фразы: К. Россетти; прерафаэлитизм; трактарианство; стихотворение; сонет; цикл; символ.

Соколова Наталья Игоревна, д. филол. н., профессор
*Московский педагогический государственный университет
sokol.n@list.ru*

ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ И НЕБЕСНАЯ В СОНЕТНОМ ЦИКЛЕ К. Д. РОССЕТТИ “MONNA INNOMINATA”

Антитеза любви земной и небесной лежит в основе целого ряда произведений Кристины Россетти. Приоритетность к принципам прерафаэлитизма сочеталась с крайней религиозностью в творчестве поэтессы. В воспоминаниях о сестре Уилья Майкл Россетти пишет, что в ее жизни «было два побудительных мотива: религия и чувство, едва ли существовал третий» [11, р. LIV]. Под влиянием матери К. Россетти усвоила лозунги трактарианцев, стремившихся к возрождению средневекового авторитета христианской церкви. По силе нравственного воздействия поэзию трактарианцы уподобляли религии, полагая, что обе они постигают внутреннюю, божественную суть явлений. Один из лидеров религиозного трактарианского движения,

поэт и теоретик поэзии Джон Кибл сам процесс поэтического творчества приравнивал к молитве, полагая, однако, что поэзия доступна лишь избранным, и потому поэт должен быть сдержанным, чтобы избежать насмешек непонимающей его толпы. В «Лекциях о поэзии» Кибл вводит принцип «скромной сдержанности» (“modest reserve”) [7, p. 73], позволяющий поэту завуалированно, с помощью тропов и фигур, дать лишь намек на волнующие его чувства, избегая при этом излишней обнаженности собственной души. Деление поэзии К. Россетти на религиозную и светскую представляется в известной мере условным. По справедливому замечанию Р. Белласа, в творчестве К. Россетти оба элемента «столь естественно слиты, что назвать ее стихотворения либо религиозными, либо светскими не представляется возможным» [5, p. 76].

Приверженность принципу «скромной сдержанности» объясняет загадочность и неясность многих стихотворений К. Россетти, что свойственно и ее произведениям на тему соотношения земной и небесной любви. В ее раннем стихотворении «День рождения» (“A Birthday”, 1857) героиня радуется тому, что к ней пришла любовь. Образные сравнения первой строфы передают состояние героини: ее сердце подобно поющей птице, яблоне, отягощенной плодами, радуге, искрящейся над спокойным морем. Во второй строфе природные образы уступают место рукотворным, связанным с миром искусства. Героиня просит, чтобы ей принесли трон, убранный пухом и шелком, набросили на него мех горноста и пурпурный покров, украсили его изображениями голубей, гранатов, стоглазых павлинов, виноградных гроздей из золота и серебра, «серебряных ирисов» (“silver fleurs-de-lys”) [10, p. 85], потому что наступил день ее рождения, к ней пришла любовь.

В интерпретации Э. Харрисон, образы первой строфы «недолговечны и случайны», они передают «преходящий характер любви»; смысл образов второй строфы, символизирующих мир искусства, заключается в том, что «истинная, постоянная любовь может быть найдена в искусстве, которому она дает жизнь» [6, p. 112]. Сходную точку зрения высказывает К. Мейберри, утверждающая, что во второй строфе поэтесса требует, чтобы «ее счастье было реализовано, стало материалом для создания вечного произведения искусства» [8, p. 40]. Между тем стихотворение отличается двуплановостью, и следует согласиться с Э. Харрисон в том, что неясно, имеется в виду чувственная или духовная природа любви [6, p. 105]. Образы второй строфы свидетельствуют о том, что последнее более вероятно. К. Россетти называет традиционные христианские символы: голубь знаменует духовное начало, гранат – символ церкви, павлин – бессмертия души, ирис идентичен по значению лилии, виноград означает воскресение. Таким образом, поэтесса имеет в виду любовь к Богу, в которой она признается в индикаторной форме.

Концепция любви К. Россетти обусловлена воздействием на нее произведений Аврелия Августина и Фомы Кемпийского, противопоставлявших преходящую любовь к человеку вечной небесной любви, полагая, что «истинный мир сердцу» может быть найден «в сопротивлении страстям, а не служении им» [3, с. 15]. В большинстве произведений К. Россетти земная любовь является разрушительной силой, обрекающей героиню на страдания. В стихотворении «Мод Клэр» (“Maud Clare”) молодой лорд, нарушив клятву, данную возлюбленной, женится на другой девушке; в «Сестре Мод» (“Sister Maud”) сестра из ревности выдает возлюбленного сестры отцу, что ведет к гибели юноши; в «Легкой любви» (“Light Love”) муж, увлекшись молодой девушкой, бросает жену с ребенком на руках. Утешение приносит любовь к Богу.

В стихотворении «Дважды» (“Twice”) героиня отдает возлюбленному свое сердце, но он, критически осмотрев его, замечает, что оно не созрело, и бросает его на землю. Свое разбитое сердце героиня отдает Богу: небесная любовь дает ей исцеление от страданий, принесенных земной любовью.

В стихотворении «Преддверие монастыря» (“The Covent Threshold”) кровь отца и брата героини становится причиной разлуки влюбленных. Отрекшись от мира, героиня мечтает, что возлюбленный последует ее примеру. Она воображает жизнь на небесах. Праведники отдыхают в раю под деревьями или поют гимны с херувимами и серафимами, счастливые мужчины и женщины с развевающимися по ветру волосами поют гимны о любви. Героиня призывает своего друга к покаянию, напоминая ему о быстротечности жизни, неизбежности смерти. Но ей не хочется пребывать в раю без любимого, и она надеется, что настанет день, когда их любовь продолжится на небесах, они встретятся, как когда-то, и будут любить друг друга прежней любовью:

“There we shall meet as once we met
And love with old familiar love” [10, p. 143].

В «Преддверии монастыря» находит выражение дантовская идея ангелизации. Как и прочие члены семьи, поэтесса была увлечена Данте и посвятила ему два эссе, написанные в 1880-е годы: «Данте, английский классик» (“Dante, an English classic”) и «Данте. Образ поэта в поэме» (“Dante. The Poet Illustrated out of the Poem”). Рассуждая о концепции любви Данте, К. Россетти писала, что в его поэме «любовь, утраченная на земле, обретается вновь в раю как более возвышенная, более прекрасная, более сильная» [цит. по: 6, p. 146].

Проблема соотношения любви земной и небесной лежит в основе одного из самых значительных произведений К. Россетти сонетного цикла “Моппа Innominata” (1866-1881). В небольшой прозаической заметке, предваряющей цикл, К. Россетти вспоминает о прославленных великими Данте и Петраркой Беатриче и Лауре, предстающих «в блеске очарования», но «лишенных привлекательности». Этим «всемирно известным героиням» предшествовали «безымянные дамы, “donne innominate”, воспетые школой менее выдающихся поэтов; и можно вообразить, что в той стране и в тот период, который одновременно породил католиков, альбигойцев и трубадуров, существовало немало дам, разделявших поэтический талант своих возлюбленных...» [10, p. 207]. По уверению поэтессы, если бы такая дама смогла говорить сама за себя, «ее портрет был бы более нежным, хотя и менее возвышенным, чем созданный самым преданным другом» [ibidem]. В заключение К. Россетти вспоминает об Элизабет Барретт, написавшей в период знакомства с будущим

мужем Робертом Браунингом цикл «Сонетов с португальского», опубликованный в 1850 году. Вопреки традиции, восходящей к любовной лирике трубадуров и стильновистов, объектом поклонения в цикле становится не Прекрасная Дама, но ее возлюбленный, причем лирическая героиня подчеркивает превосходство над нею предмета ее любви. По уверению К. Россетти, если бы Э. Барретт-Браунинг, «величайшая поэтесса современности», была несчастной, а не счастливой, она завещала бы потомству вместо «Сонетов с португальского» образ «непревзойденной “*donna innominata*”, созданный не фантазией, но чувством и достойный занять место рядом с Беатриче и Лаурой» [Ibidem].

Таким образом, К. Россетти в своем цикле предоставляет слово воображаемой поэтессе, Безымянной Донне, Монна *Innominata*, несчастной в любви. Проникновение в мир ее чувств, по убеждению автора, возможно представить ее героиню более привлекательной, чем Лаура и Беатриче, которых читатель видит лишь с внешней стороны, через призму восприятия влюбленных поэтов.

“*Monna Innominata*” имеет подзаголовок «Сонет сонетов» (“*A Sonnet of Sonnets*”). Цикл состоит из четырнадцати сонетов, лишенных традиционного членения. Но логически они распадаются на октаву и секстет, при этом содержание секстета является выводом, подведением итога тому, о чем говорилось в октаве. Итальянской схеме соответствует и рифмовка в октаве (*abba, abba*), в секстете она свободно варьируется, что допускается канонами итальянской разновидности жанра. Следование итальянским источникам акцентируется эпиграфами из Данте и Петрарки, предваряющими каждое произведение цикла. Каждый сонет, таким образом, является «строкой» единого «сонета», составляющего весь цикл.

Основой цикла послужили произведения трубадуров, Данте и Петрарки. К. Россетти представляет героиню одной из современниц поэтов Средневековья, но при этом, по замечанию Л. Стивенсона, ее собственный голос «ясно различим в тонкости, с которой в сонетах объединяются темы светской и сакральной любви» [12, p. 116-117].

Героиня цикла видит в возлюбленном средоточие всего сущего, он для нее – весь мир: “*O love, my world is you*” (Сонет 1) [10, p. 207]. Погруженная в себя, героиня не замечает внешнего мира. Вспоминая в духе Петрарки («Благословен день, месяц, лето, час / И миг, когда мой взор те очи встретил» [2, с. 52]) о первой встрече с возлюбленным, она не может сказать, в какое время года произошло это событие (Сонет 2). Но она сожалеет, что не может вспомнить о первом прикосновении возлюбленного к ее руке: “*If only I could recall that touch, / First touch of hand in hand...*” [10, p. 208]. Здесь содержится аллюзия на цикл Э. Барретт-Браунинг, для героини которой значима каждая деталь в истории ее любви (знакомство, принесенный в дар локон, первый поцелуй...), и в XXVIII сонете, перечитывая письма, она вспоминает, что одно из них указывает на весенний день, когда пришедший к ней возлюбленный прикоснулся к ее руке: “*...this fixed a day in spring / To come and touch my hand*” [4, p. 324]. Природный образ во втором сонете К. Россетти связан с библейской символикой и является вместе с тем элементом пейзажа ее души: она не могла предвидеть, что древо ее жизни не будет цвести много весен.

Природные образы служат средством психологической характеристики и в Седьмом сонете, где говорится о будущей встрече влюбленных в раю, в цветущей стране любви, не знающей моря разлуки (“*o love, that knows not a dividing sea*” [10, p. 210]). Сила и постоянство любовного чувства передаются посредством метафоры: любовь строит дом на скале, а не на песке, смеется в ответ на отчаянный рев ветра, она сильнее смерти. В сонете находит выражение двойственность интерпретации темы любви К. Россетти: земная и небесная любовь находятся в постоянном взаимодействии, и зачастую читатель остается в неведении, о каком из чувств пишет поэтесса.

В цикле утверждается постоянная в творчестве К. Россетти мысль о хрупкости границ меж сном и явью, жизнью и смертью. Лишь во сне героиня соединяется с возлюбленным, поэтому сон для нее более сладок, чем пробуждение, смерть лучше жизни:

“*If thus to sleep is sweeter than to wake,
To die were surely sweeter than to live*” [Ibidem, p. 208].

В цикле любовь предполагает нерасторжимое единство влюбленных. Любви чужды понятия «мое» и «твое», она не разделяет «я» и «ты», в любви едины оба:

“*For verily love knows not ‘mine’ or ‘thine’;
With separate ‘I’ and ‘thou’ free love has done,
For one is both and both are one in love*”
(Сонет 4) [Ibidem, p. 209].

В Шестом сонете переосмысливается идея Данте о любви как начале, соединяющем человека с Богом. В «Пире» итальянский поэт обнаруживал божественную сущность любви: «Каждая субстанциальная форма происходит от своей первопричины, каковая есть Бог», при этом душа человека «получает от божественной природы больше, чем любая другая» [1, с. 167]. Поэтому, стремясь к духовному единению, влюбленные тем самым приближаются к Богу. У К. Россетти Монна *Innominata* просит возлюбленного не упрекать ее в том, что она любит Бога больше, чем его: любовь к Богу неотделима для нее от любви к земному человеку, и она не смогла бы любить его, если бы не любила Бога, как не смогла бы любить Бога, не любя возлюбленного:

“*I cannot love you if I love not Him,
I cannot love Him if I love not you*”
(Сонет 6) [10, p. 210].

«Самым прерафаэлитским» в цикле Э. Харрисон обоснованно называет Восьмой сонет [6, p. 180]. Религиозная идея получает здесь эротическое воплощение; подобно художнику, К. Россетти апеллирует к чувственному восприятию читателя. Образ Эсфири, «невинной, как голубки, и искусной, как змея» (“Harmless as doves and subtle as a snake” [10, p. 211]), обворожившей мужа, заполонившей его прядью шелковых волос, перекликается с Лилит из сонета «Красота тела» брата поэтессы Данте Габриэля. Создавая характер обольстительницы, выполняющей миссию спасения народа, поэтесса следует традиции прерафаэлитов, сочетавших возвышенное, духовное с откровенно чувственным, земным.

Любовь в цикле господствует над всем сущим. В Сонете 10 в духе прерафаэлитизма персонифицированы абстрактные понятия: бежит время, слабеет надежда, жизнь опускает усталые крылья, им предшествует вера с пением и молитвами, со страстным выражением лица, распространяющая свет, отвергающая земное, но всё возглавляет любовь, возносящая хвалы, нуждающаяся в божьей милости и благодарящая за нее, принимающая всё, что приносит день и принесет ночь. Угасает жизнь, утомляется надежда. Героиня призывает друга погрузиться в умиротворяющий сон, с которым прекратятся старение и горести. В жизни возрождаются утраты, тление и смерть, «и все есть любовь» (“and all is love”) [Ibidem, p. 212]. Таким образом, любовь неподвластна времени и смерти, она выше самой жизни. Эта любовь, пронизывающая всё сущее, воплощает в себе единство земной и сакральной любви.

Сложность их взаимодействия акцентируется в двух последних сонетах цикла. В тринадцатом сонете героиня отдает предпочтение любви небесной: для нее предпочтительнее доверить свою судьбу Богу, а не возлюбленному. Она советует любимому обратиться к Богу, чья любовь преисполнит его любовью:

“I commend you back to Him
Whose love your love’s capacity can fill” [Ibidem, p. 213].

Между тем Сонет 14 свидетельствует о том, что Monna Innominata не может найти утешение в Боге. Героиня размышляет о том, что ушли юность, красота, счастье. Мысль об изменчивости бытия передается посредством природных образов: героиня не будет больше вплетать свежих роз в волосы, она оставит их юности и станет искать лишь цветы, растущие в полях. Полевые цветы – парафраз макав, ассоциирующихся со смертью. Смерть – трагическая замена утраченной любви, символом которой являются розы. С героиней остаются лишь умолкнувшее сердце, которое пело летним утром юности и красоты, молчание любви, которая не может больше петь:

“The silence of a heart that sang its song
While youth and beauty made a summer morn,
Silence of love that cannot sing again” [Ibidem, p. 214].

По словам Э. Харрисон, сонет не оставляет ощущения безысходности, «поскольку без изменчивости не сможет состояться желанное воссоединение влюбленных на небесах» [6, p. 153]; но при этом упоминание о сердце, в котором умолкла песнь любви, придает трагический оттенок финалу цикла. Мысль о будущей небесной любви не может возместить героине утраты любви земной.

Образ Monna Innominata соответствует представлениям трактарианцев о поэте, находящем в песне утешение страдающему сердцу. С другой стороны, следует согласиться с Э. Харрисон в том, что поэтесса изменяет модель взаимоотношения полов, описанную в сонетах Петрарки, отказываясь наделять героиню «условной ролью молчащего объекта» [Ibidem, p. 155], не разделяя представления о подчиненной функции женщины, воспринятого Э. Барретт-Браунинг. Исследовательница обоснованно обнаруживает в героине К. Россетти близость к Беатриче Данте, «ведущей своего возлюбленного к спасению» [Ibidem, p. 166]. Близость к Данте обнаруживается и в утверждаемой в цикле идее «преображения чувственной любви в духовную и достижения райского блаженства» [Ibidem].

В цикле находит выражение «странный мотив выбора между Христом и его соперником – возлюбленным» [9, p. 96], который У. Пейтер в эссе «Эстетическая поэзия» назвал одной из характерных черт артуровских легенд, возводя его к средневековому мироощущению. В отличие от Д. Г. Россетти, не придававшего значения идее морализирующей направленности любви, утверждаемой Данте и стильновистами, К. Россетти следует ей в своем творчестве. Аллюзии, метафоры, «пейзажи души» в цикле “Monna Innominata” подчинены принципу “modest reserve”. Героиня избегает откровенности в изображении чувств, следуя трактарианцам, полагавшим, что поэзия – это «своего рода лекарство, ниспосланное человеку свыше, освобождающее его душу от тайных страстей, но без ущерба для скромной сдержанности» [7, p. 73]. Как и у Данте, земная любовь у поэтессы преображается в любовь божественную.

Список источников

1. Данте Алигьери. Малые произведения. М.: Наука, 1968. 652 с.
2. Петрарка Ф. Лирика. М.: Художественная литература, 1980. 382 с.
3. Фома Кемпийский. О подражании Христу [Электронный ресурс]. URL: <http://putipoznaniya.narod.ru/dl/FomaKemp.pdf> (дата обращения: 26.07.2018).
4. Barrett Browning E. The Works. Hertfordshire: Wordsworth Editions, Ltd., 667 p.
5. Bellas R. A. Christina Rossetti. L.: Twain Publishers, 1977. 139 p.
6. Harrison A. Christina Rossetti in Context. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988. 231 p.

7. **Keble J.** Lectures on Poetry: in 2 vol. Oxford: Clarendon Press, 1912. Vol. 1. 434 p.
8. **Mayberry K. J.** Christina Rossetti and the Poetry of Discovery. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989. 141 p.
9. **Pater W.** Aesthetic poetry // Pater W. Essays on Literature and Art / ed. by J. Uglow. Dent – L., 1973. P. 95-102.
10. **Rossetti C. G.** Selected Poems. Hertfordshire: Wordsworth Editions, Limited, 1995. 275 p.
11. **Rossetti W. M.** Memoir // Rossetti C. G. The Poetical Works. L., 1906. P. XIV-LXXI.
12. **Stevenson L.** The Pre-Raphaelite Poets. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1972. 336 p.

EARTHY AND CELESTIAL LOVE IN THE SONNET CYCLE “MONNA INNOMINATA” BY C. G. ROSSETTI

Sokolova Natal'ya Igorevna, Doctor in Philology, Professor
Moscow State University of Education
sokol.n@list.ru

The sonnet cycle “Monna Innominata” is analyzed in the context of C. G. Rossetti’s creative work, considering the problem of the correlation of earthy and celestial love, which is the key one in her amorous lyrics. In C. G. Rossetti’s creative work Pre-Raphaelite principles are in tune with her deep religiousness, dedication to Tractarianism and its esthetical conceptions. First of all, it refers to the “modest reserve” principle, which forbids the poet to express the feelings explicitly, it explains the mysteriousness of the poetess’s works. “Monna Innominata” manifests Rossetti’s dedication to Dante’s philosophy and serves as her response to “Sonnets from the Portuguese” by E. Barrett Browning.

Key words and phrases: C. Rossetti; Pre-Raphaelism; Tractarianism; poem; sonnet; cycle; symbol.

УДК 821.161.1

Дата поступления рукописи: 29.06.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-10-1.7>

В современном паустовковедении проблема образа автора, его роли и функций в структуре «Золотой розы» является одной из центральных. Российские литературоведы неоднократно указывали, что отдельные главы повести «Золотая роза» образуют органическое единство именно благодаря присутствию сквозного лирического образа автора, в связи с чем китайские ученые опираются при анализе текста повести и переводе ее на китайский язык на традицию изучения его русскими учеными. В статье обобщается и осмысливается специфика восприятия и интерпретации образа автора в повести К. Паустовского российскими и китайскими литературоведами.

Ключевые слова и фразы: повесть К. Г. Паустовского «Золотая роза»; образ автора; русская и китайская исследовательская рецепция; повествователь; лирический герой; образ друга-читателя.

Ян Янь

Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток
danniangyu@aliyun.com

ОБРАЗ АВТОРА В «ЗОЛОТОЙ РОЗЕ» К. Г. ПАУСТОВСКОГО: ПРОЕКЦИЯ РУССКОЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РЕЦЕПЦИИ В КИТАЕ

Творчество К. Г. Паустовского стало известно в Китае в середине XX столетия. На протяжении более чем полувека Паустовский постепенно становится самым популярным прозаиком в Китае. Усилившийся читательский интерес к его произведениям возник в связи с публикацией повести «Золотая роза».

В произведении отдельные главы связаны образом автора, с помощью которого представлено единое целое. Крайне важным вопросом является трактовка образа автора в русской и китайской исследовательской рецепции произведения.

Вопрос об авторском образе «Золотой розы» в исследованиях российских литературоведов оказался сложным. Этому вопросу уделяли внимание В. С. Ильин, В. К. Пудожгорский, Л. А. Левицкий, Д. К. Царик, Г. П. Трефилова, Г. В. Кручевская, А. Г. Коваленко, Л. П. Кременцов, С. М. Рудь [1; 3-6; 9-12] и др.

В «Золотой розе», как справедливо отмечает Л. А. Левицкий, «Паустовский как автор-рассказчик держит в своих руках нити повествования» [6, с. 372]. Так, через всю повесть проходит образ автора-повествователя, который воплотил в себе Паустовский. Левицкий справедливо утверждал, что «в его облике, характере, поведении, речи нет ничего от холодной маститости мэтра, который знает себе цену и с высоты своего ледяного величия роняет готовые истины» [Там же, с. 373]. Кроме того, литературовед особо указал на объединяющее начало образа автора, т.е. «в центре книги стоит цельный и обаятельный автор-рассказчик» [Там же, с. 372].

После Левицкого Г. В. Кручевская обратила более пристальное внимание на цельность авторского образа, а также формы его проявления. В ее диссертации проводится исследование проблемы функции авторского образа в творчестве Паустовского. «В зрелом творчестве писателя образ автора имеет свои функции и в связи с ними особые формы проявления [5, с. 7], – пишет Кручевская. – Для наиболее полного воплощения идейно-художественного содержания образ автора проявляется как совокупность принципов композиционного