

9. Simmons A. H. Foreword / Allan H. Simmons, J. P. Stape // *The Conradian. Journal of the Joseph Conrad Society* (UK). – 2007. – Vol. 32. – No. 1. – P. vii–viii.

10. Watts C. Jews and Degenerates in *The Secret Agent* / Cedric Watts // *The Conradian. Journal of the Joseph Conrad Society* (UK). – 2007. – Vol. 32. – No. 1. – P. 70–82.

УДК 821.133.1-31Ги де Мопассан.09

И. Р. Мурадова

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Аудиальный код романа Ги де Мопассана «Сильна как смерть»

Мурадова И. Р. Аудиальный код романа Г. де Мопассана «Сильна як смерть». Статтю присвячено аналізу аудіальної поетики роману Г. де Мопассана «Сильна як смерть». Встановлено, що міметичні музичні екфрасиси (словесні описи й згадування творів Й. Гайдна, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ш. Гуно) – монологічні, повні й неповні, дискретні – виконують характерологічну, експресивно-емоційну й сюжетно-композиційну функції, створюючи внутрішній сюжет нюансованих вражень і станів протагоніста. Проблематика роману втілюється й у немусичних аудіальних засобах (звучання людського голосу, луна, тривожний бій годинника).

Ключові слова: Г. де Мопассан, «Сильна як смерть», інтермедіальність, аудіальний код, музичний екфрасис.

Мурадова И. Р. Аудиальный код романа Ги де Мопассана «Сильна как смерть». Статья посвящена анализу аудиальной поэтики романа Г. де Мопассана «Сильна как смерть». Установлено, что миметические музыкальные экфрасисы (словесные описания и упоминания произведений Й. Гайдна, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ш. Гуно) – монологические, полные и неполные, дискретные – выполняют в романе характерологическую, экспрессивно-эмоциональную и сюжетно-композиционную функции, создавая внутренний сюжет нюансированной душевной жизни протагониста. Проблематика романа находит воплощение и в немусических аудиальных средствах (звучание человеческого голоса, эхо, тревожный бой часов и др.).

Ключевые слова: Г. де Мопассан, «Сильна как смерть», интермедиальность, аудиальный код, музыкальный экфрасис.

Muradova I. R. The audio code of the novel by Guy de Maupassant “Strong like Death” (“Fort comme la mort”). The article is devoted to the analysis of the audio poetics of the novel by G. de Maupassant “Strong like Death”. It is established that the mimetic musical ecphrasis (verbal descriptions and references to the works of J. Haydn, R. Schumann, F. Schubert, S. Gounod) – monological, complete and incomplete, discrete – perform the characterological, expressive, emotional and plot-compositional functions in the novel, creating an inner plot of the nuanced psychic life of the protagonist. The problems of the novel are embodied in non-musical audio ways (first and foremost, it is an alarming striking of the clock).

Key words: G. de Maupassant, “Strong like Death”, intermediality, audio code, musical ecphrasis.

Понятие интермедиальности как особой формы взаимодействия различных видов искусства сегодня прочно вошло в литературоведческий обиход. Н. Тишунина [11] определяет «интермедиальность» как «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств» [11:153]. Ю. Лотман утверждает: «чтобы «раскодировать» какой-то текст, (...) автор обращается к «текстам» с так называемым другим кодированием, которые дают возможность понять, проявить содержание произведения» [7: 23]. Интермедиальный анализ, таким образом, позволяет увидеть возможности и формы взаимодействия языков различных видов искусства (литература – музыка, литература – живопись, литература – кино). При этом функции других искусств могут быть разнообразны: «они могут выдавать информацию как о данном участке мира (...), так и о герое (о его вкусах, настроении, впечатлительности, осведомленности, способностях и т.п.). (...), они могут нести

моделирующую нагрузку и в неявной форме интерпретировать для читателей данный мир или ситуацию героя» [12: 378]. С проблемой интермедиального анализа тесно связано понятие экфрасиса, первоначальное значение которого – словесное описание рукотворного произведения искусства. Однако сегодня литературоведческая наука предлагает считать экфрасисом «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [1:18].

Интермедиальная поэтика романов Ги де Мопассана (1850–1893), вопреки очевидности этого измерения творчества писателя, долгое время не была предметом специального научного интереса отечественных и зарубежных исследователей. В статьях и монографиях, датированных второй половиной прошлого столетия, внимание было сосредоточено на изучении биографии, социальной проблематики творчества [3] и особенностей художественного метода писателя [3; 5]. Известно, между тем, что творчество Г. де Мопассана складывалось на фоне развития импрессионизма в живописи, оказавшего глубокое воздействие на поэтику писателя. Особая восприимчивость Г. де Мопассана к живописным влияниям

объясняется также спецификой его художественного мышления, ориентированного на визуальное восприятие мира, о чем он сам красноречиво свидетельствует: «Сейчас я живу в мире живописи, как рыба в воде <...>. Поистине я живу только глазами. <...>. Я пожираю мир своим взглядом и перевариваю краски, как переваривают мясо и плоды» [8, с. 324]. В этом отношении интересен анализ импрессионистских тенденций в мопассановском реализме, осуществленный Е. Евниной в статье, посвященной проблеме литературного импрессионизма на рубеже XIX–XX веков [4]. По мнению автора, поздние романы Г. де Мопассана («Пьер и Жан», 1888, «Сильна как смерть» 1889) являются «опытной лабораторией», в которой исследуются самые потаенные побуждения человеческой души. Роман «Сильна как смерть», считает Е. Евнина, «примечателен тем, как пристально Мопассан фиксирует все бесчисленные оттенки скрытого душевного страдания, (...) наплывы навязчивых мыслей или неясных тревог» [4: 273]. Сам писатель считал роман «Сильна как смерть» «очень трудным, столько в нем (...) нюансов, подразумеваемого и невысказанного» [10:490].

В статье «Жанровая специфика романа Г. де Мопассана «Сильна как смерть» (2014), трактующей это произведение как «роман о художнике», мы уже демонстрировали структурирующую роль живописных экфрасисов в его проблемно-поэтологической системе. Однако внимательное прочтение романа убеждает, что особую роль в импрессионистической передаче и «декодировании» нюансов душевной жизни героев играет также его аудиальная поэтика, в частности, музыкальный код. По мнению В. Котелевской [6:2], «аудиальный дискурс включает все воспроизводимые литературным текстом – с неизбежной долей условности – звуковые формы, рассчитанные на слуховое восприятие» [6:2]. Исследовательница предлагает вариант типологии аудиальных образов в современном романе, распространяя теоретическую модель А. Гира [2], изучавшего функции музыки в структуре литературного текста, на весь акустический дискурс: 1. Природные и технически опосредованные звуки. 2. Человеческий голос, включая вокальное искусство (но также немоту и косноязычие). 3. Эстетизированный аудиальный дискурс – музыка (звучащая, воображаемая, исторически достоверная и фиктивная). 4. Аудиальный метадискурс: философские, музыковедческие, психологические комментарии к аудиальному, и в особенности, музыкальному дискурсу. 5. Введение в предметный мир романа деталей и целостных образов, вырастающих до символа или эмблемы, музыкальных инструментов, акустических аппаратов, нотных тетрадей и записей. 6. Ритмико-фоническая и синтаксическая стилизация акустического и / или музыкального дискурса («звукопись») 7. Композиционная

имитация или тематическое обыгрывание музыкальных структур и приемов [6:3–4].

Целью представленной статьи является анализ аудиальных образов (прежде всего, музыкальных экфрасистических элементов) в романе Г. де Мопассана «Сильна как смерть» и определение их поэтологических функций в системе художественного целого.

Герой романа, Оливье Бертен, – художник-конформист, привыкший к славе и высоким гонорарам за картины, давно ставшие общим местом современной живописи. По сути, «общим местом» стали и его некогда сильные, а теперь привычные чувства к графине де Гильруа. Все изменила внезапно вспыхнувшая в стареющем Бертене страсть к дочери графини, юной Аннете. Стремясь адекватно передать сложный рисунок душевных движений своих персонажей, Г. де Мопассан обращается к аудиальным выразительным «инструментам», прежде всего, к классической музыке.

В качестве музыкального интертекста писатель использует в романе «Сильна как смерть» произведения выдающихся композиторов прошлого – Й. Гайдна, Ф. Шуберта, Р. Шумана и Ш. Гуно – и в классическом виде, т. е. с помощью *прямого полного миметического экфрасиса*, давая их развернутую репрезентацию (как в случае с предполагаемым Экспромтом G-dur Шуберта, который, однако, в тексте не назван), так и с помощью *прямого частичного экфрасиса*, вводя музыкальное произведение посредством его названия или имени композитора (как в случае с музыкой Й. Гайдна, сельской симфонией Р. Шумана и оперой Ш. Гуно «Фауст»).

Музыка этих композиторов сопровождает протагониста романа в важнейшие, с точки зрения его внутренней биографии, моменты. Так, после чудесного дня, проведенного с графиней и ее дочерью в одном из парков Парижа, Бертен отправляется в клуб, где в тот вечер исполняется симфония Гайдна. Музыку Йозефа Гайдна (1732–1809), австрийского композитора, который наряду с В. А. Моцартом представляет венскую классическую композиторскую школу, отличает ясность мелодий, мажорные тональности, эмоциональность, оптимизм и быющая через край жизнерадостность. Именно благодаря музыке Й. Гайдна Оливье Бертен, «умница, энтузиаст (...), одаренный тонкой интуицией» [10: 152], еще раз переживает радость ушедшего дня: его «опьяненное мелодиями воображение, как безумное, уносилось в сладких мечтах и приятных грезах» [10: 217]. Музыка этого композитора вдохновляет Бертена, заряжает его энергией: «он чувствовал (...) большой подъем, (...) а на следующий день (...) решил не выходить из дому и работать до вечера» [10:218]. Прямой частичный музыкальный экфрасис, к которому прибегает Г. де Мопассан, в данном эпизоде выполняет эмоционально-экспрессивную и

характерологическую функции, позволяя углубленно показать внутренний мир протагониста, его эмоциональность, впечатлительность, одухотворенность.

Однако вскоре рисунок душевного состояния Бертена меняется. На смену легкости и радостной мечтательности приходят сомнения, разочарования, сердечные муки. Причина такой метаморфозы – внезапно вспыхнувшая страсть к юной Аннете, обостряющая все чувства стареющего Бертена. Понимание же, что он уже не может быть любим такой юной девушкой, приносит Оливье жестокие страдания, и этому новому его состоянию соответствует иная музыка. Музыкальной темой Аннеты становится лиричная и нежная мелодия сельской симфонии Р. Шумана (1810–1856), которую она исполняет в присутствии матери и художника: «Раздались певучие звуки рояля. Это была пьеса в старинном вкусе, грациозная и легкая; казалось, ее мелодия была навеяна очень тихим, лунным, весенним вечером» [10:303]. «Эта вещь малоизвестна, но она очаровательна» [10:303], констатирует графиня и как бы вступает в музыкальное соперничество с дочерью: «Я не играла этого вам ни разу и сыграю сейчас, когда малютка кончит; вы увидите, какая это странная вещь» [10:304]. Садясь на место Аннеты за фортепиано, графиня исполняет для Бертена произведение Ф. Шуберта (1797–1828), австрийского композитора-романтика, и эта музыка оказывается созвучной и бурным эмоциям безнадежно влюбленного в юную Аннету героя, и смятенным чувствам его стареющей возлюбленной, в которых соединяются ревность, мольба и страстный призыв: «Причудливая мелодия пробудилась под ее пальцами. Мелодия, все фразы которой казались жалобами, все новыми, все меняющимися, бесконечными жалобами; одна непрерывно повторяющаяся нота врывалась посреди мелодии, разрубая, скандируя, разбивая ее, как монотонное, неустанное, неотвязное стенание, несмолкаемый, неотступный, как наваждение, призыв» [10: 304].

Не остается сомнений, что Г. де Мопассан удивительно точно и проникновенно воссоздал здесь Экспромт G-dur Ф. Шуберта, прибегая к средствам «вербальной музыки». В романе «Сильна как смерть» преобладает *дискретный* вид музыкального экфрасиса, т. к. словесное «изображение» чередуется с повествованием. В этом эпизоде, как и в других музыкальных фрагментах романа, представлен *монологический экфрасис*, так как высказанные мысли не подвергаются обсуждению, а протагонист является носителем авторского мировосприятия и его объектом. Примечательно, как созвучна эта «одна непрерывно повторяющаяся нота» экспромта «внутреннему голосу» самого Г. де Мопассана – страдающий бессонницей писатель фиксирует это состояние в очерке «На воде»: «Как иные звуки, иные ноты (...) этот голос говорил мне обо всем,

что я мог бы любить, обо всем, чего я смутно желал, (...) о чем грезил, обо все, что мне хотелось бы увидеть, понять, узнать, испробовать» [9: 306].

Характерно, что в анализируемом эпизоде повествователь подчеркивает особую музыкальную восприимчивость своих героев, позволяющую им вести диалог без слов: «Вы знаете, что музыка меня гипнотизирует и поглощает все мои мысли, я скажу вам потом» [10: 304], – замечает Бертен в ответ на упрек графини в молчании. О графине де Гильруа, в свою очередь, говорится: «У нее был подлинный талант и тонкое понимание чувств, вложенных в музыку. В этом тоже таилась властная сила ее очарования, которая так действовала на впечатлительного художника» [10: 304]. Действительно, именно музыка Шуберта обнажает и мучительную ревность графини, и то, в чем Оливье Бертен боялся признаться, прежде всего, самому себе: он влюблен в Аннету. Услышанная музыка продолжает звучать в нем и на улице, погружая в мечты, «казавшиеся продолжением мелодий» [10:305]: «Музыкальный напев, отрывистый и беглый, возвращался и каждый раз приносил отдельные такты, замирающие, как *далекое эхо*, затем умолкал, как бы предоставляя сознанию осмыслить мелодию и унести ввысь в поисках какого-то идеала, нежного и гармонического» [10:305]. И дальше: «но как настойчивая нота в мелодии Шуберта, воспоминания об Аннете (...) поминутно тревожили его. Он невольно продолжал думать об этом, исследуя непроницаемые глубины, где зарождаются, прежде чем появиться на свет, человеческие чувства» [10: 306].

Настроение Оливье Бертена требовало сильных впечатлений, поэтому, придя домой и понимая, что не уснет, он стал искать соответствующую книгу. Отвергнув Бальзака, «которого он боготворил, (...) накинудся на Мюссе, *поэта зеленой молодежи*» [10: 306]. Вдохновенные стихи поэта-романтика, «который воспевал, как птица, *зарю жизни*, (...) который был прежде всего человеком, опьяненным жизнью и изливал свое опьянение в трубных звуках любви, звонких и наивных» [10:307] вторят музыке композитора-романтика Шуберта и полностью отвечают экзальтированному состоянию Бертена. Примечательную параллель к этой характеристике книги А. де Мюссе (а одновременно – и к музыке Ф. Шуберта) – «он стал любоваться Аннетой, но слушал и музыку, чтобы вкушать оба наслаждения разом» [10:304]) находим в более раннем эпизоде романа: на Аннету художник смотрит «с восхищением, как смотрят на утреннюю зарю, как слушают музыку» [10:279]. Посредством характеристики А. де Мюссе как «поэта зеленой молодежи» [10:306] Г. де Мопассан вводит в роман мотив молодости: полюбив вновь, стареющий художник будет жаждать ее возвращения.

Эйфория иллюзии быстро сменяется в герое мучительной пыткой сомнений и вопросов, и ответ на них Оливье Бертену опять дает музыка. На этот

раз – музыка Шарля Гуно (1818–1893), лирическую оперу которого отличают правдивость в изображении чувств, психологически точное раскрытие душевного мира героев. Вершиной творчества Ш. Гуно является опера «Фауст». Тема «Фауста» впервые возникает в романе в эпизоде прогулки Бертена с графиней и ее юной дочерью, когда в сознании героя начинается судьбоносная «подмена» – образ стареющей возлюбленной вытесняется образом очаровательной Аннеты. Перелом в сознании художника аудиально маркирован и проходит несколько этапов: сначала Оливье отмечает удивительное сходство голоса графини и ее дочери: «Кто это сказал? Она или ее мать?»; «Как он не заметил раньше этого странного эха столь знакомой ему речи, которую он слышал теперь из новых уст» [10:224]. Именно «(...) тайна этого воскресавшего голоса (...)» [10:224], которая «смешивала их воедино» [10:224] заставляет Оливье при встрече с взглядом девушки испытывать «частицу того томления» [10:225], которое он чувствовал в первые дни любви к ее матери. Это переживание полностью обновляет его восприятие мира – «(...) будто некая всемогущая рука вдруг освежила краски земли, одушевила движения живых существ и снова *подвинула в нас живость ощущений, как подводят останавливающиеся часы*» [10:225]. На этом этапе Бертен, услышавший «помолодевший голос» [10:227] своей возлюбленной, еще считает, что в нем ожила былая нежность к графине, подспудно ощущая, однако, что «счастливое спокойствие, в котором он жил» [10:226], уходит из сердца, «словно он чего-то лишился» [10:226]. На следующей прогулке Бертен, все так же идя «между ними», уже «меньше смешивал графиню с Аннетой» [10:279], а затем начал подмечать и отличия. Чувствуя «мальчишескую легкость» [10:280], художник напевает арии из опер и несколько раз подряд повторяет знаменитую фразу Гуно: «О, дай же, дай же мне тобой полюбоваться», «(...) находя в ней глубокую нежную выразительность» [10:280], которой прежде никогда так не чувствовал. Фиксируя перемены в себе («словно какой-то услужливый бог (или дьявол? – И. М.) переменял в нем душу» [10:281]), Бертен формулирует «фаустианское» желание: «Этому доброму богу (...) не мешало бы заодно переменить и тело и сделать меня помоложе» [10:281].

Затем писатель вводит в свою книгу и собственно «оперный эпизод», используя *частичный дискретный миметический музыкальный экфрасис*. По сюжету мопассановского романа, в один из вечеров на сцене Большой оперы ставят «Фауста». Оливье Бертен приглашает на спектакль Аннету и ее жениха: «(...) после мгновения глубокой тишины зазвучали первые звуки увертюры, наполнив зал тем незримым и непреодолимым таинством музыки, которое проникает в наше тело, наполняет

нервы и душу поэтическим и чувственным трепетом и вливается в прозрачный воздух, которым мы дышим, волной звуков, которые ловит наш слух» [10: 338]. Художник много раз слышал эту оперу, знал ее почти наизусть. Возможно, под воздействием бархатного голоса знаменитого тенора Монрозе («Разве можно устоять перед этим *голосом?*» – говорила графиня) за «банальными словами либретто в музыке (...) ему как бы открылось сердце Фауста, каким оно грезилось Гете» [10: 338]. Много Бертен услышал как будто впервые: «Теперь в глубине его собственной души ему слышался отзвук жалоб Фауста, и в нем возникло желание умереть, желание покончить со всеми муками безысходной любви» [10: 339]. Не замеченная Бертенем раньше фраза Фауста «*Мне нужен клад, дороже всех даров: Мне молодости надо*», – теперь проникла в самое сердце. «Он бормотал ее сквозь зубы, тоскливо напевал в душе и, не отводя глаз от белокурого затылка Аннеты, (...) испытывал на себе всю горечь этого неосуществимого желания» [10: 340]. А фраза «О, дай же, дай же мне тобой полюбоваться», которая до сих пор казалась Бертену немного пошлой, «теперь приходила на уста, как последний крик страсти, как последняя мольба, последняя надежда и последняя милость, которой он мог еще ждать в этой жизни» [10: 342]. Но графиня де Гильруа, ревнуя Оливье Бертена к дочери, запретит с ней встречаться до свадьбы. Освобождение от страданий он обретет только в своей трагической смерти.

Г. де Мопассан использует в романе природные звуки (например, мотив эха как повторяющуюся метафору прошлого; мотивы тишины и безмолвия – как знаки одиночества и приближающейся смерти («Все в доме было погружено в безмолвие, все, казалось, вымерло» [10: 368]), а также технически опосредованные звуки и их носители (например, «легкий, сухой стук дирижерской палочки по пюпитру», прекращающий «все покашливания и разговоры» [10: 367], «глухой шум толпы» и др.). Особое место в ряду акустических образов занимают звуки боя часов и сами часы (стенные, наручные, напольные, башенные): они выступают аудиальными (и предметными) коррелятами безвозвратно уходящего времени, догнать и остановить которое (или «подвинтить», «как подводят останавливающиеся часы» [10:225]), Бертен и графиня не в силах. В многочисленных образных эманациях мотива часов снова и снова актуализируется фаустианское «Остановись, мгновенье...»: «(...) в ее сердце раздался бой *стенных часов*»; она «*вынула свои часики, вздрогнула*, увидев, что уже четыре, и *поспешно пошла* за дочерью, (...)» [10: 342]; «(...) и только *высокие фламандские часы* на лестнице, мерно отбивая половины и четверти, играли в ночной тишине марш Времени на своих разноголосых колокольчиках» [10: 342] и др. Присутствуют в романе и элементы аудиального метадискурса в

форме психологічних і філософських коментарів к дискурсу музикальному.

Проделаний аналіз дозволив установити, що звуковий код роману «Сильна як смерть» складається із декількох аудіальних компонентів. Г. де Мопассан переважно використовує естетизований аудіальний дискурс – музику (звучаючу в фортепіанному і оркестровому виконанні) наяву і в свідомості його героїв) в формі миметических (достовірних) музикальних ефрасисов произведений Й. Гайдна, Р. Шумана, Ф. Шуберта і Ш. Гуно (повних і неповних, дискретних, монологічних). Вони виконують не тільки експресивно-емоціональну, інтерпретаційну і характерологічну функції, углубляючи картину внутрішнього світу персонажів, але і функцію

сюжетно-композиційну, створюючи внутрішній сюжет переживаний героя, часто передвосхищаючи зовнішні події або відкриваючи внутрішній конфлікт. Проблематика роману знаходить втілення і в немюзикальних аудіальних засобах (природних і технічно опосередкованих, предметних), виконуючих символічну функцію: звук людського голосу, зв'язуючий «вчорашній день з завтрашнім, воспоминання з надією» [10: 342], ехо, як відгук минулого, часи, злощасливі миттєвості життя персонажів.

Перспектива дослідження бачиться в подальшому вивченні інтермедіальної природи творів Г. де Мопассана – як в аудіальному, так і в візуальному аспектах.

Література

1. Геллер Л. М. Воскрешение понятия или Слово об эфрасисе / Л. М. Геллер // Эфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 5–22.
2. Гир А. Музыка в литературе: влияние и аналогии / А. Гир; перев. с нем. И. Борисовой // Вестник молодых ученых. Сер. : Гуманит. науки. – СПб., 1999. – № 1. – С. 86–99.
3. Данилин Ю. И. Жизнь и творчество Мопассана: монография / Ю. Данилин. – М. : Худож. лит., 1968. – 256 с.
4. Евнина Е. М. Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе конца XIX – начала XX века / Е. Евнина // Импрессионизм, его современники, его соратники. – М., 1976. – С. 254–287.
5. Кирнозе З. И. Мопассан Ги де // Зарубежные писатели: в 2 ч. – М. : Дрофа, 2003. – Ч. 2. – С. 98–105.
6. Котелевская В. В. Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 10. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – С. 99–106.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2001. – 704 с.
8. Мопассан Г. де. Жизнь пейзажиста / Ги де Мопассан // Собр. соч. в 12 т. – М. : Правда, 1958. – Т. 11. – С. 149–368.
9. Мопассан Г. де. На воде / Ги де Мопассан // Собр. соч. в 12 т. – М. : Правда, 1958. – Т. 7. – С. 263–360.
10. Мопассан Г. де. Сильна як смерть / Ги де Мопассан // Собр. соч. в 12 т. – М. : Правда, 1958. – Т. 8. – С. 149–368.
11. Тишунина Н. В. Методология интермедіального аналізу в світлі міждисциплінарних досліджень / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века : материалы междунар. науч. конф. / Санкт-Петербург. филос. об-во. – СПб., 2001. – С. 149–154.
12. Фарина Е. Введение в литературоведение: учеб. пос. / Ежи Фарина. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
13. Яценко Е. В. Любите живопись, поэты. Эфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

УДК 821.112.2

К. С. Ніколенко

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Мариністичний дискурс у збірці «Нові поезії» Г. Гейне

Ніколенко К. С. Мариністичний дискурс у збірці «Нові поезії» Г. Гейне. У статті розглянуто мариністичний дискурс у збірці «Нові поезії» («Neue Gedichte», 1844) Г. Гейне. Визначено провідні концепти, теми, мотиви, образи, символи, що визначають мариністичний дискурс; охарактеризовано образ ліричного героя у збірці «Нові поезії»; проаналізовано поетикальні особливості мариністичного дискурсу збірки. Концепти «душа», «життя», «природа», «Бог» є центральними у збірці «Нові поезії» та виявляються в мотивах туги, страждання, задумливих настроїв ліричного героя. Долаючи життєві негаразди, ліричний герой Г. Гейне зростає як особистість, осмислює своє існування і доволі швидко дійсність у широкому контексті культури та історії. Образ моря і низка похідних образів (хвилі, глибокий потік, морський простір, чайка, блакитні думки та ін.) розкривають багатство внутрішнього життя ліричного героя, його любовні переживання і водночас пошуки єдності з природою та світом. Упродовж розвитку ліричного сюжету образ моря переосмислюється поетом і набуває нових значень, які зумовлюють широке коло споріднених тем (кохання, смерть, потойбічне життя), мотивів (кров, світло, музика), образів (хвилі, чайки, русалки), символів (зірки, сонце, бурхливий потік). На основі оригінального тексту збірки було визначено провідні художні засоби, які розкривають мариністичний дискурс: звукові, словесні, фразові повтори, синонімічні ряди, бінарні опозиції, контрасти, багата символіка.

Ключові слова: Г. Гейне, мариністичний дискурс, концепт, образ, мотив, символ, ліричний герой.
Ніколенко Е. С. Мариністический дискурс в сборнике Г. Гейне «Новые стихотворения». В статье