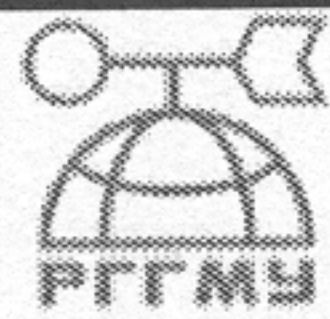




МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра _____ французского языка и литературы _____

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему Категория художественного пространства и времени в романах А. Роб-Грийе

Исполнитель _____ Кириченко Владислав Владимирович _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ кандидат филологических наук, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Нужная Татьяна Владимировна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой _____ (подпись)

_____ кандидат филологических наук, профессор _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Юрова Ирина Вячеславовна _____
(фамилия, имя, отчество)

«10» июня 2016 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2016

Содержание

Введение.....	2
Глава 1. Французский «Новый роман».....	4
1.1. «Новый роман»: история и предтечи.....	-
1.2. Ален Роб-Грийе: жизнь и творчество.....	10
Глава 2. Художественное время и пространство в литературоведении.....	15
2.1. Время как категория литературоведения.....	-
2.2. Пространство как категория литературоведения.....	18
2.3. Взаимосвязь времени и пространства: хронотоп.....	21
Глава 3. Художественное время и пространство в романах Алена Роб-Грийе.....	24
3.1. Особенности сюжетосложения романов «Ластики» и «Ревность».....	-
3.2. Время в романах «Ластики» и «Ревность».....	26
3.3. Пространство в романах «Ластики» и «Ревность».....	36
3.4. Методические рекомендации.....	54
Заключение.....	56
Список источников и литературы.....	57
Приложение №1. Тест для 10 класса по презентации о жизни и творчестве Алена Роб-Грийе.....	60

Введение

Современная литература XXI века ищет новые пути развития, усваивая опыт предшествующего столетия. Тем интереснее и важнее представляется исследование литературных экспериментов второй половины XX века, часто выраженных в категориях художественного пространства и времени в прозе и поэзии. Творчество французского писателя Алена Роб-Грийе, экспериментатора и новатора в области романских форм, всегда привлекало внимание исследователей литературы XX века. В связи с этим разработка темы, касающейся выражения пространственно-временных категорий в романах Алена Роб-Грийе (1922 – 2008) «Ластик» (1953) и «Ревность» (1957), представляется в достаточной степени актуальной.

Научная новизна работы состоит в том, что полноценных исследований по категориям «художественное пространство» и «художественное время» на материале романов «Ластик» и «Ревность» не существует. Объектом исследования являются романы Алена Роб-Грийе «Ластик» и «Ревность». Предмет исследования можно определить как особенности реализации, связи и функционирования категорий художественного времени и пространства в романах «Ластик» и «Ревность».

Данный период в русском литературоведении недостаточно исследован по нескольким причинам: 1) «Новый роман» является представителем «сложной» литературы, доступной не всякому читателю; 2) не все произведения авторов этого направления переведены на русский язык (например, Клод Мориак практически не переведен, или эти переводы не изданы); 3) представители «Нового романа» достаточно сильно отличаются в вопросе индивидуальной поэтики. Исследования жанра «Нового романа» в русском литературоведении до сих пор актуальны и сложны.

Методологической базой представленной работы являются: структурно-семиотический метод, актуально понимаемый как комплексный, то есть

формально-содержательный анализ литературного объекта, метод классификации, историко-культурный, сравнительный и биографический методы. При помощи указанных методов анализируются категории «художественное пространство» и «художественное время», включая особенности их сущности, связи и функционирования в романах.

Цель исследования: проанализировать проявление категорий художественного пространства и времени в романах Алена Роб-Грийе «Ластики» и «Ревность».

Для достижения указанной цели необходимо решить следующие задачи:

1. описать историю развития «Нового романа» как феномена французской литературы;
2. описать биографию, творчество, литературную позицию Алена Роб-Грийе, степень исследованности его творчества в русском и зарубежном литературоведении;
3. проанализировать теоретическую базу исследования: категории «художественное пространство», «художественное время»;
4. рассмотреть подход к художественному пространству и времени как взаимосвязанным категориям литературоведения;
5. проанализировать проявления в романах Алена Роб-Грийе «Ластики» и «Ревность» категорий художественного пространства и времени.

Основную источниковую базу исследования составляют романы Алена Роб-Грийе «Ластики» и «Ревность» на французском и русском языках.

Структура работы состоит из Введения, Трех глав, Заключения, Списка Литературы.

Теоретическая значимость работы обусловлена недостаточной исследованностью заявленной проблемы в современном литературоведении.

Материалы и результаты проделанной работы могут иметь практическое применение в курсах дисциплин «История мировой литературы», «История французской литературы», «Анализ текста».

Глава 1. Французский «Новый роман»

1.1. «Новый роман»: история и предтечи

«Новый роман» («Le Nouveau roman») или «антироман» одно из направлений во французской литературе второй половины XX в., которое иногда считается своеобразным вариантом неоавангардизма. Это направление сложилось в 1940-х годах и просуществовало до 1970-х гг. Оно предшествует французской «Новой Волне» («La Nouvelle Vague») в кинематографе, которая возникла в 1957 г. Кроме того, некоторые исследователи сравнивают возникновение и экспериментальный характер «Нового романа» с деятельностью «Цеха потенциальной литературы» («УЛИПО» от фр. «OULIPO», сокр. от «Ouvroir de littérature potentielle»), который был основан в 1960 г. математиком Франсуа Ле Лионне и писателем Раймоном Кено. Однако, заметим, что УЛИПО занимался в первую очередь литературным экспериментом, примером может служить роман Жоржа Перека «Исчезание» («La Disparution», 1969), где автор ни разу не использовал одну из самых частотных букв французского языка – «е». «Новые романисты» искали пути развития «новой литературы» и свежего взгляда на современное состояние текста.

Идеологической основой «Нового романа» было противостояние социально-критическому и «классическому» для французской литературы роману бальзаковского типа, с множеством персонажей и разветвленным сюжетом. Новороманисты противопоставляли такому роману произведения Г. Флобера, М. Пруста, В. Вулф, Ф. Кафки, А. Камю, Ж.-П. Сартра и т. д. А. Роб-Грийе считал настоящими предшественниками «Нового романа» только: 1) Ф. Кафку – за «банализацию», упрощение роли и важности персонажа в романе «Процесс» (1915); 2) Ж.-К. Гюисманса – за «уничтожение» интриги и эстетизации вещи в романе «Наоборот» (1884); 3) Г. Флобера – за желание

написать книгу, которая «существовала бы только с помощью внутренней силы своего стиля», «книгу, ни о чем» и за книгу «Мадам Бовари» (1856), где стилистические средства говорят читателю больше, чем совершенно банальный сюжет; 4) М. Пруста – за представление читателю целого «нефильтрованного» мира в серии романов «В поисках утраченного времени» (1913 – 1927). Стоит заметить, что романы самого Роб-Грийе и других новороманистов имеют мало общего с вышеперечисленными произведениями. Роб-Грийе вероятно хотел подчеркнуть некоторые элементы, которые были приемлемы для «Нового романа», поэтому он считал их предтечами этого направления. Это сравнимо со становлением экзистенциалистской литературы во Франции, ряд представителей и исследователей которой утверждали, что задатки экзистенциализма появились еще в библейской литературе, например в книге Иова, где, как считается, был продемонстрирован первый экзистенциалистский акт: обращение Иова к Богу с фразой: «За что?». Конечно, многие понимали, насколько это далеко от экзистенциализма Камю в «Постороннем» (1942) или Сартра в «Тошноте» (1938).

Французские экзистенциалисты в большинстве своем поддерживали деятельность новороманистов. Кроме того, Сартр первый употребил термин «антироман» в предисловии к роману Натали Саррот «Портрет неизвестного» («Le portrait d'un inconnu», 1947), который принято брать за отправную точку «Нового романа». Интересное замечание делает литературовед Л. Зонина: «Вскормленные философией экзистенциализма, они [новороманисты] бунтовали против нее и против интеллектуального романа, растасканного и опошленного эпигонами Сартра, Мальро, Камю. «Ангажированности» и «инструментальности» этой литературы они противопоставили свою «трудную», вызывающе «дезажигированную» прозу, требуя от читателя прежде всего выработки новых приемов чтения и нового взгляда на мир...» [Зонина, с. 61]. Этой же точки зрения придерживаются и другие литературоведы, занимающиеся данным периодом. Они также определяют

«Антироман» как реализованное в форме романа миропонимание, которое выразилось в порицании «ангажированного искусства», т. е. искусства, вовлеченного в общественную борьбу, открыто идейного [Андреев, Козлова, Косиков, с. 524].

Выражение «Новый роман» впервые было употреблено литературным критиком и представителем Французской Академии Эмилем Анрио. Сам же термин использовался для негативной критики произведений новороманистов в рецензии на романы «Ревность» А. Роб-Грийе и «Тропизмы» Н. Саррот (газета «Le Monde», 22 мая 1957) [Henriot].

Наиболее яркими писателями направления являлись: Ален Роб-Грийе, Натали Саррот, Маргерит Дюрас, Робер Пенже, Мишель Бютор, Жан Рикарду, Клод Симон, Филипп Солерс, Клод Мориак, Жорж Перек и др. Интересный факт: к «Новому роману» относились лишь те представители литературы, кто «мог» публиковаться, или кого хотело опубликовать издательство «Минюи» («Les Editions de Minuit»). Идеологический подход данного издательства, как и журнала «Tel quel», заключался в «суровом» требовании от авторов «абсолютной» оригинальности, а также соблюдения принципа о противостоянии «классическому» французскому роману с точки зрения формы, композиции, сюжета, системы персонажей и т. п.

Некоторые представители не признавали своего отношения к этому литературному течению, однако у всех из них были похожие черты в творчестве и взгляды. Н. Саррот однажды сказала в интервью: «[...] то, что писала я, не имело ничего общего с тем, что писал сам Роб-Грийе и остальные [...] что-то общее все же было... Это идея освобождения» [Саррот].

Важным явлением французского «Нового романа» было появление текстов-манифестов, определяющих самопонимание приверженцев данного направления. К основным произведениям такого рода относились: эссе Н. Саррот «Эра подозрения» («L'Ère du soupçon», 1956) и сборник статей А. Роб-Грийе «За новый роман» («Pour un nouveau roman», 1963). Интересное название

для «Нового романа» предлагал Клод Мориак, назвавший «Алитература» свой сборник статей о разных авторах этого направления.

Несколько первых теоретических работ по «Новому роману» написал один из участников направления Жан Рикарду. Для становления «Нового романа» чрезвычайное значение имел научный симпозиум «Новый роман: вчера и сегодня», который проходил в городе Серизи-ла-Салль в 1971 г. Симпозиум проходил потом еще три раза и был посвящен разным аспектам и личностям «Нового романа». Второй – «Клод Симон: анализ и теория» (1974). Третий «Роб-Грийе: анализ и теория» (1975). Четвертый – «За материалистическую теорию текста» (1980). Симпозиум в Серизи проходит ежегодно до сих пор.

Создатели официального сайта, посвященного «Новому роману», предлагают свою собственную хронологию развития и достижений данного направления [Nouveau Roman]. Они выделяют девять важных этапов в истории новороманистов: 1) основание издательства «Minuit» (1942); 2) приход к руководству в издательстве Жерома Линдона¹ (1948); 3) Ролан Барт «Нулевая степень письма»² (1953); 4) вручение премии Ренодо Клоду Симону за роман «Изменение» (1957); 5) «Манифест 121-го»³; 6) «В прошлом году в Мариенбаде»⁴ (1961); 7) первый симпозиум в Серизи-ла-Салль (1971); 8) вручение Гонкуровской премии Маргерит Дюрас за роман «Любовник» (1984); 9) вручение Нобелевской премии по литературе Клоду Симону (1985).

Посредством термина «Антироман» обозначались основные отличия «Нового романа» от романов традиционного типа. Они сводятся прежде всего к отказу от персонажей и характеров, которые в «Новом романе» заменялись описанием обособленных моментов жизненного опыта и душевных состояний,

¹ Он изменил курс работы издательства в сторону «молодой» литературы, в частности, начал публиковать и поддерживать первых представителей «Нового романа».

² Барт задается онтологическими вопросами о сущности литературы: Что такое письмо? Стиль? Поэзия? Написание романа? Таким образом, он основывает «Новую Критику».

³ Манифест/декларация за право неучастия в Алжирской войне, т. к. многие общественные представители ее видели как войну за независимость. В данном списке обозначены многие деятели искусства и науки (ровно 121 человек).

⁴ Первое произведение, порожденное сотрудничеством представителя «Нового романа» (А. Роб-Грийе) и «Новой волны» (А. Рене).

и к новой концепции внутрисюжетных связей: они подчинялись не принципам логики и причинности, а внутренним законам «текста», или «письма», пришедшего на смену литературе в прежнем понимании слова. Как замечает литературовед А.М. Зверев: «Письмо», в трактовке «Нового романа», свободно от «ереси изобразительности» и воссоздает не коллизии реальности, но «анонимную субстанцию» существования, в которой бесследно растворяется все индивидуальное» [Зверев, с. 664]. Исходя из этих предпосылок, нескрываясь полемичных как по отношению к традициям классического реализма, так и к литературе «больших идей», пропагандируемой экзистенциализмом, «Новый роман» возвещает конец эпохи, когда повествование рассматривалось как род сюжетной истории и как картина исторической жизни.

Если говорить об основных особенностях и отличиях поэтики новороманистов, то можно привести интересный подход литературоведа А.Ф. Строева, где он сравнивает классический роман, «Новый роман», «Новейший роман» и «Новые мемуары» [Строев, с. 397]. Он выделяет одиннадцать различных позиций, которые соответствуют одноименным литературоведческим и лингвистическим категориям. Однако в данном исследовании рассмотрим именно оппозицию «классический-новый» роман.

Категория	Классический роман	"Новый роман"
Мир	Постижимый	Иррациональный
Цель повествования	Достижение жизнеподобия	Моделирование непредсказуемости
Тип повествования (в терминах Ю.М. Лотмана)	"Анекдот"	"Миф"
Герой	Он=другой; Человек; Индивидуальность личности; Сознание;	Я=универсум; Коллективный герой, вещи; Двойничество; Подсознание;

Время	Линейное; Историческое; Прошедшее (passé simple);	Циклическое; Существование событий; Настоящее;
Пространство	Открытое; Географическое; Страна;	Замкнутое; Географическое; Остров, дом, храм, тюрьма;
Ситуации	Типические	Архетипические
События	Жизнь; Победа; Движение по плану; Поступок;	Смерть (как условие воскресения); Поражение; Блуждание в лабиринте; Взгляд;
Поведение	Обыденное	Ритуальное
Связь событий	Подчинительные; Логические; Синтагматические;	Сочинительные; Ассоциативные; Парадигматические ;
Синтаксис	Традиционный	Сверхдлинные фразы

Исходя из данной таблицы, можно утверждать, что «Новый роман» не только изменил сущность и понимание некоторых «классических» литературных категорий (например, обесмысливание сюжета, игра с композицией и хронологией событий, «стирание» персонажа и т.п.), но практически во всем противопоставил себя «классическому» роману.

Новороманисты пытались высказать более сложные вещи, так сказать, «сыграть в литературу», о чем свидетельствуют перечисленные категории в таблице, и появление новой терминологии в литературе и критике. Например, можно выявить характерные понятия свойственные только «Новому роману»: 1) «тропизм» как черта творчества Н. Саррот; 2) «шозизм» (с фр. «chosisme» – вещизм) как характерный элемент поэтики всех представителей направления, но изначально как феномен поэтики А. Роб-Грийе; 3) «голоса» как черта «Новой драмы» (например пьесы Н. Саррот); 4) «кинематографизм» как

следствие режиссерской и сценаристской деятельности некоторых новороманистов (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Дюрас); 5) «лабиринт»⁵ – термин, появившийся из романа Роб-Грийе «В лабиринте», хотя он может полноценно применяться ко всем его произведениям; 6) «mise en abyme» («принцип матрешки») в категориях пространства, времени и повествования.

1.2. Ален Роб-Грийе: жизнь и творчество

Ален Роб-Грийе (Alain Robbe-Grillet) родился 18 августа 1922 года в Бресте и умер 18 февраля 2008 года в Кане. Он является одним из основателей и главных представителей «Нового романа» наряду с Натали Саррот, Маргерит Дюрас, Клодом Симоном и Мишелем Бютором. Он известен не только как крайне оригинальный и новаторский для своего времени писатель, но еще как сценарист и режиссер. Будучи сыном инженера, он закончил парижский Национальный институт агрономии, затем несколько лет (с 1945 по 1951) работал по специальности сначала в Париже, потом в Марокко, на Гвиане, Мартинике и Гваделупе.

Вскоре начинающий писатель решил полностью посвятить себя словесному творчеству. Его первым написанным романом является «Цареубийство» (1949), но первым опубликованным – «Ластики» (1953), за который он получил премию Фенеона. Его первое произведение приятно впечатлило Ролана Барта, и последний решил написать о нем хвалебную критическую статью. На протяжении почти всей жизни Ален Роб-Грийе печатался только в издательстве «Минюи» и сотрудничал с журналом «Тель кель». В литературные знакомства автора входили самые новаторские личности того времени. Интересно, что журнал «Тель кель» печатал только тех писателей, чье творчество не походило ни на что ранее написанное в истории французской

⁵ Также стоит заметить, что данный термин «перекочевал» из неоавангардистской поэтики Роб-Грийе в постмодернистскую литературу и ее критику.

литературы — как раз этому и соответствовала манера письма Роб-Грийе. Литературная слава пришла к автору после публикации его второго романа «Соглядатай» (1955), за который он получил премию Критики. Рассвет «Нового романа» приходится на 50-е — 60-е гг. XX в. Романы Роб-Грийе «Ревность» (1957) и «В лабиринте» (1959) вызвали резонанс во французской литературе того времени. «Ревность» была встреча в совершенно негативном ключе со стороны критиков, так же как и роман Натали Саррот «Тропизмы». Возникший интерес притянул к себе внимание французских литературоведов, которые открыли на протяжении нескольких филологических конгрессов совершенно ни на что непохожий литературный пласт. Особенно закрепляющим положение «Нового романа» является эссе Роб-Грийе «За новый роман» (1963).

Начиная с 1961 г. Роб-Грийе активно занимался киноискусством, сотрудничая с Аленом Рене. В этот период к автору и его жене (Катрин Роб-Грийе) пришла слава отъявленных приверженцев эротизма и садомазохизма. Эти явления всегда присутствовали в творчестве Роб-Грийе с самых первых его произведений, но наиболее ярко они проявились сначала в кинематографе, и только потом на литературном поприще, например в романах «Проект революции в Нью-Йорке» (1970) и «Повторение» (2001). С 1972 г. по 1997 г. он преподавал в государственных университетах Нью-Йорка, Вашингтона и Брюсселя. В 2004 г. его избирали во Французскую Академию. Последние годы жизни автора прошли не особенно ярко. В 2008 г. в Кане Ален Роб-Грийе умер от сердечного приступа.

В русском литературоведении творчество Алена Роб-Грийе исследовалось начиная с середины 60-х годов XX в. Изучение его творчества началось с общих исследований явления «Нового романа» и новых французских романических тенденций в таких фундаментальных работах: Т.В. Балашова «Французский роман 60-х годов» (1965); Л.А. Еремеев «Французский «Новый роман» (1974); Л.Г. Андреев «Современная литература Франции. 60-е годы» (1977); Л. Зонина «Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов (60-70 гг.)

(1984)»; статьи А.Ф. Строева в издании «Французская литература 1945-1990» (1995); Е.Л. Клименко «Лабиринт как метафора мироощущения передового западного интеллигента XX века, или лабиринты сознания А. Роб-Грийе» (2003) и др.

Кандидатская диссертации Л.А. Гапон «Поэтика романов Алена Роб-Грийе: строение и функционирование художественного текста» (1998) затрагивает ранний период творчества новороманистов. Автор работы рассматривает функции словесного знака в романах Роб-Грийе, его визуальную стратегию мышления, некоторые особенности пространства и времени, строение и функционирование художественного текста как сложного единого целого.

За последние десять лет в русском литературоведении несколько возрастает интерес к исследованию творчества Роб-Грийе. Сложно сказать, что в этот процесс вовлечено множество ученых. До сих пор остаются непереведенными (или переведенными, но неизданными) на русский язык некоторые произведения Роб-Грийе. Приведем ряд работ, посвященных творчеству автора: И.В. Савельева «Топос вымысла в романах А. Роб-Грийе» (2006); А.Ю. Устинов «Свидание с головоломкой: игровой калейдоскоп как принцип построения романа Алена Роб-Грийе «Встреча» (2007); А.Ю. Устинов «Игровой лабиринт как принцип поэтики романа А. Роб-Грийе «В лабиринте» (2008) и др.

В истории исследования «Нового романа» важна кандидатская диссертация И.В. Савельевой «Творчество А. Роб-Грийе 1965-2001 годов и стратегия обновления романа» (2008). В своей работе автор главным образом рассматривает трансформацию персонажа, разрушение сюжетной истории и переосмысление жанра в романном творчестве Роб-Грийе.

Творчеству А. Роб-Грийе и другим представителям «Нового романа» посвятил множество своих исследований А.Г. Вишняков, который, в первую очередь, специализировался на творчестве Клода Симона: «В поисках читателя:

французский Новый роман в 1950-е годы» (2005); «Ален Роб-Грийе: ревность в лабиринте знаков и структур» (2010); «Французский «Новый роман»: праксис как поэтика» (2010); «Французский Новый роман 50-х годов. Опыт диахронической типологизации» (2010); «Концепт войны и насилия во французском Новом романе» (2010) и др. Особенно важным исследованием А.Г. Вишнякова является его докторская диссертация «Поэтика французского Нового романа» (2011). Автор работы уделяет внимание таким проблемам, как: 1) «Новый роман» как проблема истории и теории литературы; 2) пороговые структуры как проблема истории и теории литературы и искусства; 3) истоки «Нового романа» и первые представители; 4) микрочтения и прочтения; 5) основные особенности поэтики «Нового романа»: время и место, движение и описание, лейтмотивы, механическое и органическое, эксцентричность, интертекстуальность, мир/миф/мистерия, текст как тело и т. д.

В настоящее время творчество Роб-Грийе продолжают исследовать: А.Ю. Устинов, Г.Г. Клиточенко «Роман А. Роб-Грийе «Встреча» как учебно-дидактическое пособие» (2012); Л.Е. Муравьева «Французский «Новый роман» и поп-арт: вещь в нулевой степени» (2012); Л.А. Есалуенко «Городской пейзаж без пейзажа: образ города во французском «Новом романе» (2014) и др.

Исследованность творчества А. Роб-Грийе за последние десять лет в зарубежном литературоведении представлена в таких работах: R.-M. Allemand «Renouvellement et renaissance dans Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet» (2008); M. Sen «La structure métaphorique dans La Jalousie de Robbe-Grillet» (2009); J.W. Van Wyk «Le doute dans les Nouveaux Romans d'Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute – expressions d'une “nouvelle réalité”» (2009); M.-T. Kuuskoski «Alain Robbe-Grillet “Le Mannequin” as a Cognitive Machine»; M. Djavari «Lecture et réception des romans de Robbe-Grillet» (2010); G. Saad «La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet: une poétique de l'équivoque» (2010); M. Remy «L'après-guerre formaliste du roman réactionnaire: les débuts littéraires d'Alain Robbe-Grillet» (2012); M. Pinho «Enonciation de la jouissance dans Les Romanesques de Robbe-

Grillet» (2013); F. Demangeot «Fantasme et représentation dans l'oeuvre d'Alain Robbe-Grillet» (2013) и др.

В заключении первой главы можно сказать, что французский «Новый роман» является одним из важнейших направлений второй половины XX в., которое имеет свою собственную историю, идеологическую основу и поэтику. Можно с уверенностью говорить об уникальности французского «Нового романа», т. к. ничего подобного не было ни в одной другой европейской или восточной литературе.

Глава 2. Художественное время и пространство в литературоведении

2.1. Время как категория литературоведения

Текстовая категория «*время*» определяется как такая, «с помощью которой содержание текста соотносится с осью времени: реальной исторической перспективой действительности или ее преломлением» [Матвеева, с. 536].

Значимость категории «времени» и «пространства» подчеркивает литературовед И.Б. Роднянская «Художественное время и художественное пространство — важнейшие характеристики *образа художественного*, обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности и организующие *композицию* произведения» [Роднянская, с. 1174].

В отличие от живописи, литература создает конкретное время. В литературных произведениях используются специальные средства для реализации временного континуума. По этому поводу интересно замечает французский философ Мишель Фуко: «грамматика определяет для каждого языка порядок, который распределяет [...] пространственность во времени» [Фуко, с. 139], а также она переводит пространственные параметры во временные.

А.А. Потебня замечал, что литература всегда динамична и доказывал особые возможности устройства художественного времени в тексте произведения. Он рассматривал текст как диалектическое единство двух композиционно-речевых форм: описание (одновременность сосуществования элементов пространства) и повествование (ряд одновременных признаков в ряде последовательных восприятий). А.А. Потебня разграничивал время реальное и художественное, а также говорил об исторической изменчивости данной категории [Потебня, с. 289].

Как замечает П.А. Флоренский: «произведение эстетически принудительно развивается [...] в определенной последовательности» [Флоренский, 230]. Так, можно определить время как некую длительность,

последовательность (иногда нарушенную) и соотнесенность событий, которые основываются на причинно-следственной, линейной / ассоциативной связи.

Время в тексте может иметь четкие или расплывчатые границы. В первую очередь это зависит от того, какой период времени охватывается в произведении (час, день, неделя, год, десятки лет и т. д.).

В произведении время характеризуется **системностью**. Время определяет организацию мира произведения, а также образ, который связан с авторской идеей и картиной мира.

Реальное и художественное время противопоставляются, потому что топологическими параметрами реального являются **одномерность, непрерывность, необратимость, упорядоченность**. Художественное же может быть **многомерным**. Таким образом, в произведении сосуществуют две временных оси — «ось рассказывания» и «ось описываемых событий»: «ось рассказывания одномерна, тогда как ось описываемых событий многомерна» [Тодоров, с. 347]. Корреляция данных осей создает временную многомерность, позволяет смещение параметров времени, обосновывает возможность наличия нескольких точек зрения в произведении. Однако иногда в литературе эти оси могут совпадать, сближаясь с реальным временем в макром мире.

Необратимость не свойственна для литературного произведения. Обычно реальная последовательность, фабула, нарушаются. Но для фольклора необратимость, наоборот, является характерной. Ретроспекция реализуется как принцип устройства некоторых тематических жанров (детектив, мемуары, автобиографическая литература). Основной целью ретроспективы является раскрытия подтекста произведения.

Кроме того, художественно время определяется **непрерывностью и дискретностью**. «Оставаясь по существу непрерывным в последовательной смене временных и пространственных фактов, континуум в текстовом воспроизведении одновременно разбивается на отдельные эпизоды» [Гальперин, с. 89]. Оно может как замедляться, так и ускоряться.

Художественное время также характеризуется антиномией **конечного и бесконечного**. Автор произведения выделяет событие или их последовательность в каком-либо отрывке времени и предоставляет их читателю. Конец же произведения говорит об определенной точке выделенных событий, при этом концовка может быть как открытой, характеризующей бесконечность, так и конкретной, ставящей точку в истории.

Единство частного и общего является неотъемлемым для художественного времени. «Как проявление частного оно имеет черты индивидуального времени и характеризуется началом и концом. Как отражение безграничного мира оно характеризуется бесконечностью; временного потока» [Тураева, с. 29].

Теоретики художественного времени выделяют и более мелкие параметры: **длительность / краткость, однородность / неоднородность, заполненность / незаполненность**.

Художественное время опирается на определенную **систему языковых средств**. К ней относят «систему видовременных форм глагола, их последовательность и противопоставления, транспозиция форм времени, лексические единицы с темпоральной семантикой, падежные формы со значением времени, хронологические пометы, синтаксические конструкции, которые создают определенный временной план» [Николина, с. 178].

Художественное и грамматическое время взаимосвязаны, но они не достигают абсолютного равенства. Об этом писал Лихачев: «грамматическое время и время словесного произведения могут существенно расходиться. Время действия и время авторское и читательское создаются совокупностью многих факторов: среди них — грамматическим временем только отчасти...» [Лихачев, с. 240].

Таким образом, приведем список свойств, которыми обладает «художественное время»: 1) одновременность / неодновременность; 2) системность; 3) одномерность / многомерность; 4) непрерывность /

дискретность; 5) конечность / бесконечность; 6) единство частного и общего; 7) длительность / краткость; 8) однородность / неоднородность; 9) заполненность / незаполненность; 10) выразимость с помощью языковых средств; 11) субъективность / объективность. Данная классификация свойств «художественного времени» берется из работы Н.А. Николиной «Филологический анализ текста» [Николина, с. 170-180].

2.2. Пространство как категория литературоведения

Категория «пространство» применительно к художественному тексту — «это пространственная организация его событий, неразрывно связанная с временной организацией произведения и система пространственных образов текста» [Николина, с. 202].

Художественное пространство является одной из фундаментальных частей эстетической стороны произведения. Оно основывается на некотором ряде оппозиций, например пространство может быть **объективным** и **субъективным**, **бесконечным** и **конечным** и пр. В общем, оно согласуется во многом с характеристиками художественного времени.

Художественное пространство — одна из форм эстетической действительности, творимой автором. Это диалектическое единство противоречий: основанное на **объективной** связи пространственных характеристик (реальных или возможных), оно **субъективно**, **бесконечно** и в то же время **конечно**.

Пространство как и время делится на реальное и художественное. Выделяют **общие** свойства реального пространства: протяженность, непрерывность / дискретность, трехмерность; и **частные** свойства: форма, местоположение, расстояние, границы между различными топосами в произведении.

Как указывает литературовед И.Я. Чернухина: «Воспроизведение

пространства и указание на него включаются в произведение как кусочки мозаики. Ассоциируясь, они образуют общую панораму пространства, изображение которого может перерасти в образ пространства» [Чернухина, с. 44].

Также в литературоведении можно говорить о различных моделях пространства, например ньютоновская или мифопоэтическая. В некотором смысле данные модели коррелируют с такими фундаментальными типами художественного пространства как **конкретное** и **абстрактное**. Литературовед А.Б. Есин писал: «Абстрактным будем называть такое пространство, которое в пределе можно воспринимать как всеобщее («везде» или «нигде»)[...] Напротив, пространство конкретное не просто «привязывает» изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям, [...] но активно влияет на суть изображаемого» [Есин, с. 185].

По поводу отличия этих моделей писал В.К. Топоров: «Мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вечно, кроме пространства, существует еще непространство, воплощением которого является Хаос...» [Топоров, с. 234]. Ньютоновская модель более близка реальному пространству.

Кроме того, художественное пространство может быть **открытым** и **закрытым (замкнутым)**.

Пространство может **расширяться** или **сужаться** относительно какого-либо персонажа или описываемого объекта.

Внутреннее пространство произведения может быть как **реально видимым** нарратором, так и **воображаемым** (перспекция или ретроспекция). Пространство может определяться **деформацией**, которая соотносится с изменениями элементов пейзажа или интерьера и с какой-либо точки зрения.

Таким образом, выделим основные свойства, характерные художественному пространству: 1) субъективность / объективность; 2) конечность / бесконечность; 3) открытость / замкнутость; 4) расширяемость / сужаемость; 5) видимость / воображаемость; 6) возможность деформации; 7)

протяженность; 8) прерывность / непрерывность; 9) трехмерность; 10) форма; 11) местоположение; 12) расстояние; 13) границы между системами; 14) выражаемость языковыми средствами. 15) абстрактное / конкретное. Классификация дается по работе Н.А. Николиной «Филологический анализ текста» [Николина, с. 202-216].

Наименьшей составляющей пространства является вещь (или «предмет»), которая означает некий смыслопорождающий элемент пространства. Литературовед Е.Р. Коточигова пишет, что, вещи или предметы во внутреннем пространстве текста есть наполнение пейзажа и интерьера [Коточигова, с. 40].

Как известно, изображение интерьерных и пейзажных параметров пространства в художественном тексте является одним из ключевых способов реализации ценностно-смыслового потенциала моделируемого в произведении универсума и, как следствие, воплощения авторской точки зрения на мир.

Согласно работе «Форма описания как проблема поэтики» Г.А. Лобановой, «описание — это художественное представление языковыми средствами воспринимаемых элементов некоторого целого образа (человека — портрет, местность или место — пейзаж и интерьер) путем обозначения их узнаваемых черт, полного перечисления всех деталей или подчеркивания существенных признаков» [Лобанова, с. 142]. Важно, что описание, как явление обратное повествованию, в основном несобытийно и статично в художественном произведении. Однако, если пейзаж или интерьер выражают не просто некоторое душевное состояние героя, но еще какое-либо изменение сознания или восприятия чего-либо персонажем, то в этом есть определенная событийность. Такое описание является вставкой в повествование. Пейзаж и интерьер — это разновидности описания наряду с категорией «портрет».

Как указывает литературовед И.С. Кормилов, «пейзаж (фр. *pay sage* — пейзаж, ландшафт) — это изображение природного окружения человека и образ любого незамкнутого пространства» [Кормилов, С. 732]. Пейзаж как таковой выражает эстетическое отношение к воспроизводимому предмету, душевное

состояние персонажа произведения. Чаще всего пейзаж необходим для того, чтобы обозначить место и обстановку (лес, поле, дорога, горы, река, море, сад, парк, город, деревня, и т. д.). Природа является частью предметного мира, внутреннего пространства произведения.

По определению Л.М. Щемелевой, «пейзаж в литературе – один из содержательных и композиционных компонентов художественных произведений [...]. Функции пейзажа многообразны – от резко субъективированной (в романтизме) до описательной и символической, причем последнюю функцию пейзаж может выполнить не только в символистской, но и в реалистической поэтике» [Щемелева, с. 272].

Как определяет И.С. Кормилов, «интерьер (фр. intérieur - внутренний) — это описание внутреннего убранства помещений, характеризующее эпоху, страну, социальный статус владельца, его вкусы и внутреннее состояние» [Кормилов, с. 309]. В литературных произведениях это один из видов воссоздания предметной среды, окружающей героев. Как и пейзаж, интерьер может быть насыщен разнообразными подробностями и предметными деталями, а может быть лаконичным, указывающим только на обстановку действия, подчеркивающим важные для автора предметно-бытовые детали.

В совокупности пейзаж и интерьер воссоздают среду, внешнюю по отношению к человеку, т. е. пространство. А оппозиция «незамкнутый — замкнутый» позволяет четко разграничить пейзаж и интерьер в структуре художественного пространства и детализировать многомерность пространственных отношений в том или ином литературном произведении.

2.3 Взаимосвязь времени и пространства: хронотоп

Художественное время неразрывно связано с художественным пространством. Данная взаимосвязь реализуется в определенных аспектах.

Две ситуации, находящиеся в одной временной точке, характеризуются

как пространственно соположенные. Пространственная и временная точка зрения нарратора совпадают, кроме того, оптическая точка зрения может быть как статичной, так и динамичной. Обычно смещение времени сопровождается смещением пространства. За ускорением временного движения следует сжатие пространства. Замедление временного хода коррелирует с расширением пространства (это часто встречается при детальном описании интерьера и т. п.). Ход времени презентуется с помощью изменения или модификации пространственных параметров: «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [Бахтин, с. 235]. Одинаковые художественные и речевые средства способны отражать как пространственные, так и временные элементы.

Как известно, существенный вклад в развитие категорий «художественное время» и «художественное пространство» внес М.М. Бахтин, который, рассматривая время и пространство как слитные и взаимосвязанные категории, предложил термин «хронотоп» для их описания. «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе мы будем называть хронотопом» [Бахтин, с. 150]. По мнению классика русского литературоведения хронотоп имеет «существенное жанровое значение [...] Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе» [Бахтин, с. 234].

Хронотоп обладает конкретной структурой, основываясь на этом, выделяются определенные мотивы, которые образуют значительные элементы сюжета, например дорога, встреча и пр. С помощью хронотопа можно создать типологию пространственно-временных свойств и параметров, которые существенны для определенных тематических жанров. Таким образом, различают, например авантюрный хронотоп, который характеризуется широким пространственным фоном и временем «случая». Выделяются устойчивые образы («локальности»), которые базируются на границе пространства и времени: замок, гостиная, салон, провинциальный городок и пр. [Бахтин, с.

В заключении второй главы можно сказать, что в русском литературоведении проблема художественного времени и пространства имеет большую теоретическую базу. Время и пространство представляются фундаментальными категориями текста, они всегда в нем проявляются посредством образных и лингвистических явлений. Эти категории отражают авторский замысел и идею, т. к. служат обязательным условием создания истории, места и временного континуума нахождения персонажей. Важно отличать «время» и «пространство» реальное от художественного, которое имеет несколько иную структуру и функционирование, хоть и опирается на реальное. Кроме того, пространство и время существуют как форма и содержание, т. е. некоторые исследователи (в том числе и М.М. Бахтин) считают, что данные категории непосредственно связаны и не могут существовать друг без друга. Однако наличествует и иная точка зрения, которая не утверждает обратное, но подчеркивает тот факт, что есть такие литературные произведения, где время не коррелируется с пространством должным образом или один из этих членов, вообще, отсутствует. Чаще всего речь идет о лирических или драматических произведениях Новой или Новейшей литературы. Например, пьесы С. Беккета или стихотворения Ж. Превра не совсем подходят под концепцию «хронотопа».

Глава 3. Художественное пространство и время в романах А. Роб-Грийе

3.1. Общие особенности романов «Ластики» и «Ревность»

Сюжет романа «Ластики» (или «Резинки») строится на классической детективной истории: таинственная террористическая организация отправляет убийцу Гаринати к политическому деятелю, профессору экономики, Даньелю Дюпону, с целью устранить последнего по неизвестным причинам. Во время нападения на Дюпона Гаринати промахивается, но легко ранит его. Дюпон решает распустить слух о своей смерти и скрыться (типичный прием для *roman policier*). В это время комиссар местной полиции Лоран и специальный агент из Парижа Валлас, который недавно окончил полицейскую академию, расследуют дело. Интересно, что Валлас по сути не занимается расследованием, а лишь бродит бесцельно по городу в поисках «особого ластика». На самом деле весь путь Уоллеса Валласа, который является ключевой фигурой в романе, сосредоточен на этих хождениях по городу, в кафе («le Café des Alliés»)⁶, в полицейский участок, на вокзал, на почту, в канцелярский магазин (поиск рассыпчатого ластика) и дом Дюпона: «Эти переходы из одного конца города в другой в сумме должны составить несколько километров, и большую часть расстояния он преодолел пешком» [Роб-Грийе, с. 201]. Параллельно мы наблюдаем путь провалившегося на задании Гаринати, который обдумывает свои варианты действий. С точки зрения детективного канона Гаринати и Валлас должны встретиться, но этого не происходит. Валлас использует технику вживания в личность убийцы, в связи с этим меняется даже его собственная внешность. В конце концов, он убивает Дюпона у него дома,

⁶ В переводе О. Акимовой: кафе «Союзники»; однако в оригинале читается «Кафе Союзников», что на самом деле имеет определенный символический смысл в произведении. Название данного кафе, где однажды в одно и то же время сидели детектив Валлас и убийца Гаринати, не зная о существовании друг друга, намекает читателю о сходной сущности одного и другого, предвещая мотив перевоплощения Валласа в убийцу.

приняв того за убийцу. А в это время комиссар Лоран догадывается, что Дюпон не был убит. Таким образом, в конце романа Валлас становится и убийцей, и жертвой, и сыщиком одновременно, и все остается таким же загадочным, как и в мифе об Эдипе, с которым часто сравнивают этот романа.

В «Ревности» сюжет присутствует в гораздо более упрощенном смысле и его структура не поддается хронологическому порядку. Сцены очень вариативны: иногда они реальны, иногда воображаемы. В произведении три главных персонажа: 1) муж, который в то же время является повествователем; 2) его жена А***; 3) собственник соседствующего участка Фрэнк. Действие разворачивается в колонизованной африканской стране. Повествователь и его жена А*** представляют собой пару без любви, которая даже не разделяет постель. Внешность нарратора скрыта от читателя на протяжении всего рассказа. Жена представлена фрагментарно, только отрывками (позы, жесты, части тела). Портрет Фрэнка слегка узнается по его одежде, по вещам, которые принадлежат ему (грузовик, машина голубого цвета), остальное описание отсутствует. Основной конфликт романа заключается в том, что муж подозревает свою жену в сексуальной связи с Фрэнком. Эта ревность достигает своего апогея, когда все трое отправляются в путешествие в город. Описание волос жены, собранных в пучок на затылке, и сцены с раздавленной сороконожкой символизируют силу ревности и тревоги повествователя. В романе поднимается тема почти в духе романтизма, но нет ни соответствующих сцен, ни поступков, ни героев традиционного романа.

Слово «*jealousie*» в произведении употреблено лишь один раз в значении «ревность», а во всех остальных случаях оно значит «жалюзи» – своеобразная игра слов, которая «не читается» в русском переводе, с целью моделирования таинственности происходящего. Профессор А.Г. Вишняков писал об этом слове: «Не знаю, может, я проглядел, но и этого единственного раза я не усмотрел. Есть, правда, прилагательное «ревнивый», приложенное к мужу из «колониального романа», который читает героиня» [Вишняков, 2010, с. 75]. В

свою очередь, воспользовавшись специальным компьютерным поиском, мы не нашли ни одного упоминания слова «ревность» в переводе О. Акимовой.

3.2. Время в романах «Ластики» и «Ревность»

Прежде всего, укажем немаловажный эпиграф романа «Ластики», который характерно определяет отношение к временной структуре в произведении: «Время, от коего ничто не укроется, нашло решение вопреки твоей воле (Софокл)» [Роб-Грийе, с. 13]. Этот эпиграф намекает читателю, предвещая детективный саспенс романа, что содержание будет не совсем обычное для роман policier, потому что здесь имеется в виду «воля» Уоллеса Валласа, против которой время нашло решение, сделав из главного героя персонажа в трех ипостасях: 1) детектив; 2) убийца; 3) жертва.

В романе время – одномерно, т. к. ось «рассказывания событий» и «реальных действий персонажей» совпадают. Нарратор не отходит от перемещений и размышлений главного героя, повсюду следует за ним, редко делая отступления определительного характера по отношению к Уоллесу Валласу: «(Так человек, припозднившийся в ночи, часто не знает, какому дню принадлежит сомнительное время, в котором протекает сейчас его существование [...]) Вконец обессиленный, он бросается на кровать и засыпает. Позже, проснувшись, он окажется в своем обычном сегодня.) Уоллес шагает.» [Роб-Грийе, с. 48].

В произведении наличествуют две сюжетные линии, которые периодически переплетаются, однако их герои так и не встречаются: а) линия детектива Валласа и б) линия наемного убийца Гаринати.

Одно из любопытных мест текста занимает проблема непрерывности и дискретности временной категории. Дело в том, что «по канону» дискретность – это характерное явление романа, однако в данном случае параметр времени «непрерывность» используется чаще там, где обычно бывает дискретность, а

именно на стыке глав и подглав. Так, например, обратим внимание на конец второй подглавы и начало третьей в первой главе: «Черная спина движется с той же скоростью, что Уоллес, и показывает ему дорогу» [Роб-Грийе, с. 55] и «человек в черном плаще переходит на левую сторону и сворачивает в узенькую улочку» [Роб-Грийе, с. 56]. Как видно из этих отрывков никакого, даже легкого, «разрыва» между частями текста нет, что создает ощущение совершенно формального разделения на подглавы. Примерно то же самое происходит в большинстве подглав и изредка возникает дискретность, которая, например, ощущается в прологе, когда читатель узнает, что Валлас прибыл в 00.00, а повествование начинается в кафе в 6.00; впрочем, таких случаев не много. Кроме того, при «переключении» между главами возникает не совсем дискретность повествования, но смена пространственной точки зрения повествователя. Так, в переходе от пролога к первой главе можно видеть, что рассказ велся о действиях Гаринати, а потом о Валласе: «Когда стемнело, Гаринати в ожидании назначенного часа пустился бродить среди вонючих зарослей дырявых тазов и проволоки» [Роб-Грийе, с. 41] и «Уоллес прислоняется спиной к поручням у входа на мост. Это еще молодой человек, высокий, спокойный, с правильными чертами лица» [Роб-Грийе, с. 42].

Вопрос конечности и бесконечности в данном произведении стоит крайне неоднозначно, потому что в зависимости от того, с какой точки зрения смотреть на роман, тот параметр и будет существеннее. С одной стороны время в «Ластиках» бесконечно, т. к. концовка практически отсутствует, и даже намекает на замкнутый круг событий: после убийства Дюпона Уоллес возвращается в кафе, чтобы выпить кофе (как будто ничего не произошло), и снова встречает пьяницу-завсегдатая, и между ними разворачивается полусумасшедший диалог, словно записанный на зажеванную магнитофоном кассету. С другой стороны, роман вполне заканчивается в момент убийства Уоллесом Дюпона, т. к. с точки зрения детективного начала роман находит свой исход: жертва → детектив → убийца (классический ход событий для

детективного романа), однако реальный порядок такой — детектив → убийца → жертва, правда, все эти лица сочетаются одновременно в одном человеке, в Уоллесе Валласе. Заметим, что версия конечности времени в романе кажется наиболее подходящей с точки зрения постмодернистского элемента, который здесь явно проявляется на уровне сюжета.

В романе достигается некоторая «особая» длительность времени за счет продолжительных (с точки зрения внешнего пространства текста) описаний, т. е. время в след за расширением описания замедляется⁷. Однако стоит подчеркнуть, что местами проявляется некоторая ускоренность времени, когда повествование подходит к «горячим точкам». Например, в тексте очень лаконично переданы действия Гаринати и Дюпона в момент попытки убийства последнего [Роб-Грийе, с. 28], хотя предшествующее этому описание Боной (наставник Гаринати) интерьерной составляющей дома разворачивается на несколько страниц [Роб-Грийе, с. 22-26].

Однородные события занимают основную часть текста произведения и заключаются в постоянном «перемещении» Валласа, который то гуляет по городу, то заходит в кафе, на почту, в полицейский участок и т. д. Неоднородные события являются основными во временной композиции романа.

В «Ластиках» время заполнено благодаря описанным выше случаям непрерывности действия между подглавами и особой длительностью некоторых описаний.

Большая часть временной составляющей романа происходит в настоящем времени, например : «Wallas mesure à nouveau l'isolement de sa situation. Les derniers cyclistes s'éloignent en groupe [...]» [Robbe-Grillet, 1963, p. 71] («И снова Уоллес чувствует себя одиночкой. Проезжает последняя группа велосипедистов [...]») [Роб-Грийе, с. 67].

Объективизация времени происходит в романе по причине одновременности повествования и реальных действий персонажей, также

⁷ Заметим, что пространство в этом случае тоже обязательно должно расширяться.

важно, что временная сторона сюжета согласуется с фабулой, несмотря на некоторую цикличность (в романе два цикла по 24 часа); неоднородные действия выпадают на одни и те же временные отрезки.

Одной из «целей» произведения является иронизирование над хронологическим порядком времени, уничтожение линейности традиционного романа и ее замена временем *человеческим* с целью ухватить прошлое и повернуть время вспять. Так, вечером, в 19.30, Дюпон вымышленно убит. В полночь Валлас прибывает из столицы, а действие пролога разворачивается уже в кафе «Союзники» на улице Землемеров во вторник 27 октября, в 6 часов утра. Затем, вечером в 19.30 Дюпон по-настоящему умирает от руки детектива Валласа. Так, получается, что Валлас проживает два временных цикла, которые дублируют друг друга и при этом вносят качественные изменения в происходящее.

В целом, временную композицию произведения можно разделить по принципу «важных событий», которых в романе всего четыре, и что особенно интересно, они «буквально» себя повторяют:

1) вымышленное убийство Дюпона (в 19.30): «Машинально взглянув на часы, он [Уоллес] замечает, что они так и не завелись; часы остановились вчера вечером, в половине восьмого...» [Роб-Грийе, с. 43];

2) действие пролога (в 6.00): «В полутемном зале кафе хозяин расставляет столы и стулья, пепельницы, сифоны с газированной водой; шесть часов утра» [Роб-Грийе, с. 13];

3) настоящее убийство Дюпона (19.30): «Взявшись за дверную ручку, он бросает взгляд на часы. У него есть еще двадцать минут: сейчас ровно половина восьмого» [Роб-Грийе, с. 225];

4) действие эпилога (в 6.00): «В полутемном зале кафе хозяин расставляет по местам столы и стулья, пепельницы, сифоны с газированной водой; сейчас шесть часов утра» [Роб-Грийе, с. 227].

Заметим также, что другие события происходящие внутри произведения

не имеют такого общего и важного для сюжета значения, как те, что указаны выше.

Интересен и образ времени, которому в романе уделяется достаточное внимание, так как оно является одним из главных предметов игры Роб-Грийе: «К несчастью, вскоре время утратит свою власть.» [Роб-Грийе, с. 14]. Эта фраза подсказывает читателю, что основное времяпровождение Валласа не встраивается в истинный ход времени. То же самое подтверждается дальше в романе: «Через секунду веки поднимутся, город стряхнет с себя мнимый сон, мигом вольется в ритм порта, и когда разрешится этот диссонанс, время для всех начнет одинаковый отсчет» [Роб-Грийе, с. 48]. Эти авторские намеки есть ни что иное, как мастерское «жонглирование» элементами структуры романа, который соединяет в себе сложную закругленную систему, порочный круг событий, что находит разрешение, но не приводит объяснения, вводя в ступор читателя.

В романе можно встретить и более своеобразные высказывания, намекающие на кинематографичность времени, которые больше напоминают сцены из медитативных кинокартин (наиболее ярко этот прием автор реализовал в романе «В лабиринте»): «Promeneur insolite, Wallas s'avance à travers cet intervalle fragile» [Robbe-Grillet, 1963, p. 50] («Уоллес, ранний прохожий, движется сквозь эту мимолетную паузу во времени») [Роб-Грийе, с. 48]. Далее за такой фразой идет приличное по размерам описание: «На витрине тремя этажами выставлены в прямоугольных блюдах маринованные анчоусы, копченые шпроты, рольмопс, сельдь соленая, пряная, сырая или вареная, в рассоле, в масле, копченая, жареная, маринованная кусочками и рубленая» [Роб-Грийе, с. 48]. В этом отрывке авторская доскональность поражает, потому что, если в традиционном романе описание имело целью усиление или передачу настроения, смысла, символа и т.д., то в случае «Нового роман», это лишь отмечает пристальное внимание нарратора, его «шозизм», т.к. в сумме его замечание ничего не дает, и далее читатель более нигде не встретит

перечисленные «блюда».

Мотив «остановки времени» постоянно мелькает в романе: «Уоллес смотрит на свои часы: на них по-прежнему половина восьмого. Бронзовые часы в спальне Дюпона [...] тоже остановились» [Роб-Грийе, с. 90].

Мотив «передвижения», «ходьбы» Валласа пронизывает все произведение, и на его основе строится образ времени, который подчиняется не своему «ходу», но «ходу» главного героя: «Autrefois il lui est arrivé trop souvent de laisser prendre aux cercles du doute et de l'impuissance, maintenant il marche; il a retrouvé là sa durée» [Robbe-Grillet, 1963, p. 51] («Прежде он слишком часто попадал в заколдованный круг сомнения и бессилия, а теперь он идет, и время снова работает на него») [Роб-Грийе, с. 49]. Периодически возникают мотивы «временного лабиринта», «порочного круга» прямо внутри романа, при этом герой блуждает в небольшом городе, где, казалось бы, сложно потеряться, но: «Не может быть, чтобы он сделал круг, ведь от самой улицы Землемеров он все время шел прямо; наверно, он слишком отклонился к югу и срезал сегмент города. Придется спросить дорогу» [Роб-Грийе, с. 51]. Еще здесь обнаруживается мотив «заблудившегося», который был использован в «Замке» Франца Кафки, а также присутствует аллюзия на само произведение классика литературы – «улица Землемеров» (la rue des Arpenteurs). Как известно, главный герой «Замка» был землемером, это может быть лишь домыслом, но некоторую сходность все-таки нельзя отрицать.

Еще один любопытный момент заключается в том, что образ времени в романе коррелирует с началом зимы и несет для повествователя и главного персонажа негативную коннотацию: «Лицом Уоллес чувствует холод; время колючей стужи, от которой лицо теряет подвижность и превращается в страдальческую маску» [Роб-Грийе, с. 53]. С другой стороны, можно подчеркнуть идеалистическое отношение повествователя, которое скорее ироничное в контексте романа, чем подлинное, к образу времени: «...каждая секунда совершенна, неизменна, безупречна. Тридцать один. Тридцать два.

Тридцать три. Тридцать четыре. Тридцать пять. Тридцать шесть. Тридцать семь. У каждой секунды свое, строго определенное место» [Роб-Грийе, с. 13-14].

В романе Алена Роб-Грийе «Ревность» временные показатели тоже обладают определенной специфичностью.

Время в «Ревности» одномерно в связи с совпадением «реальных действий героев» и «повествования», а также с частыми описаниями. Текст «Ревности» почти полностью построен на описании, т. к. в процессе повествования практически не происходит событий, формирующих сюжет (именно с точки зрения нарратологии). Так, с самого начала романа герой-повествователь, он же муж, не столько рассказывает, сколько описывает, поэтому прошедшее время здесь не противопоставляется настоящему, а скорее передает какое-либо недавнее действие. Например: «Maintenant, A... est entrée dans la chambre, par la porte intérieure qui donne sur le couloir central. Elle ne regarde pas vers la fenêtre, grande ouverte, par où – depuis la porte – elle apercevrait ce coin de terrasse» [Robbe-Grillet, 1980, p. 6] («Сейчас А*** вошла в комнату через внутреннюю дверь, выходящую в центральный коридор. Она не смотрит в окно, распахнутое настежь, через которое — если глядеть от двери — можно хорошо рассмотреть этот угол террасы») [Роб-Грийе, с. 451-452].

В основном время в романе непрерывно, а дискретность возникает лишь изредка и едва ощутима. В первую очередь, это происходит из-за того, что в произведении временные рамки размыты. Можно иногда предположить, что происходящее разворачивается ночью или днем в связи с некоторыми семантическими указателями, например: «За столом, когда лампы переставлены так, чтобы свет не бил в глаза сотрапезникам» [Роб-Грийе, с. 452]. Упоминание лампы намекает на то, что уже вечер или ночь. В связи со слабой сюжетностью произведения временная композиция романа очень упрощена.

На протяжении романа повествователь пять раз упоминает о «половине седьмого»: «Солнце скрылось за скалистым пиком, венчающим самый

значительный выступ плато. Половина седьмого» [Роб-Грийе, с. 536]. Такая временная цикличность связана с «событийными» повторами. Можно выделить и случаи более «стандартного» использования времени, которые обычно находятся на дискретных стыках: «Сегодня утром сюда не выносили ни кресел, ни низенького столика, за которым пьют аперитивы и кофе» [Роб-Грийе, с. 536].

В отличие от «Ластиков», где время скорее конечно, чем бесконечно, в «Ревности» наоборот. Бесконечность повествования ощущается на протяжении романа, при этом она усиливается с помощью цикличности времени и событийных повторов в произведении. Кроме того, конец произведения не ставит точку в романе, он лишь подчеркивает ухудшение душевного состояния повествователя, мужа А***, который совершенно отчаялся: «Черная ночь и оглушительный стрекот цикад опускаются снова, сейчас, над садом и террасой, вокруг всего дома» [Роб-Грийе, с. 554].

В «Ревности» время еще более длительно, чем в «Ластиках», это прежде всего связано с авторской идеей, которая заключается в изображении испытываемого главным героем-повествователем чувства ревности, которое буквально находит свое отражение в различных описаниях в романе. Так, например символической презентацией апогея ревности является описание раздавленной сороконожки: «...пристальный взгляд устремлен на коричневатые остатки раздавленной сороконожки, которые отпечатались на голой стене прямо перед нею» [Роб-Грийе, с. 546]. Особую презентацию конфликтности можно обнаружить и в более очевидных контекстах: «Расстояние между левой рукой А*** и правой рукой Фрэнка сантиметров десять. Негромкий вскрик хищной ночной твари, пронзительный, резко оборвавшийся, вновь прозвучал в глубине долины, где именно, трудно определить» [Роб-Грийе, с. 461]. Близость расположения рук А*** и Фрэнка вызывает гнев нарратора, который передается через описание пронзительного крика ночной твари.

Длительность времени реализуется через описание с целью простого «шозизма», т. е. пространственного и детального сверхнаполнения романа для

придания ему особой «объективной эстетичности»: «Терраса эта, широкая крытая галерея, окружает дом с трех сторон. Поскольку длина ее по фасаду и с боков совершенно одинаковая, тень столба подходит к самому углу дома, но там и останавливается, потому что лишь плиточный пол террасы освещается солнцем, которое стоит еще слишком высоко» [Роб-Грийе, с. 451]. Главная героиня романа А*** выступает не столько живым человеком, сколько предметом / объектом описания: «А*** стоит перед правым окном и через одну из створок смотрит на террасу» [Роб-Грийе, с. 466]

В «Ревности» время в основном однородно, т. к. большинство событий находятся в одном регистре и носят сюжетно незначительный характер, кроме нескольких, например, поездка в город главных персонажей: «Они установили уже время отправления и время прибытия, прикинули, сколько времени займет дорога туда и обратно, подсчитали, сколько часов останется им на все их дела» [Роб-Грийе, с. 541]. Однородность также поддерживается с помощью очень точных описаний, через которые необязательно передаются ощущения повествователя: «Вскоре в шестидесяти сантиметрах влево те же три тонких пальца начинают предаваться тому же занятию» [Роб-Грийе, с. 541]. Наконец, однородность событий во времени закрепляется их цикличностью и повторами.

В романе «Ревность», как и в «Ластиках», существенная часть произведения передана настоящим временем, изредка автор использует прошедшее время сугубо для демонстрации последовательности или недавности действия. Например: «Elle dit «Bonjour», du ton enjoué de quelqu'un qui, ayant bien dormi se réveille l'esprit vide et dispos» [Robbe-Grillet, 1980, p. 179] («Она говорит «добрый день» жизнерадостным тоном человека, который выспался и проснулся с душою пустой») [Роб-Грийе, с. 537], или «Au sommet du mât s'est perché un oiseau, qui n'est pas un oiseau de mer, mais un vantour au cou déplumé. Un second plane dans le ciel» [Robbe-Grillet, 1980, p. 155] («На верхушку стрелы присела птица, не морская птица, а стервятник с голой шеей. Второй парит в небе») [Роб-Грийе, с. 525].

В произведении время не просто заполнено, оно переполнено различными и часто «необязательными» описаниями, например: «На краях дощечек очередные чешуйки краски так легко отколупывать; достаточно подковырнуть ногтем отстающий конец и нажать, прогибая палец; едва ли даже почувствуешь сопротивление» [Роб-Грийе, с. 461]. Сверхнаполненность времени также коррелируется с его длительностью. Немножественность «простых» событий произведения вызывает целый ряд связей с внешними пространственными образами.

В связи с отсутствием конкретных сюжетных линий одновременность в романе проявляется только за счет сосуществования элементов в одном временном отрезке. Например, состояние дома, террасы и сада взаимосвязаны: «Терраса пуста, весь дом тоже. Тень крыши в точности совпадает с контурами террасы: солнце стоит в зените. Дом больше не отбрасывает черной полосы на свежевскопанную землю сада» [Роб-Грийе, с. 547].

Субъективация времени в произведении основана на принципиальном отсутствии его объективности и личности нарратора. Герой-повествователь стремится абстрагироваться и отдалиться от происходящего, но его вовлеченность в события ощущается в контексте романа не только потому, что он периодически выражает свое отношение и является одним из главных героев, а еще и потому, что он выражает свои мысли и представляет определенную точку зрения во времени. Соответственно, конец его повествования отмечает концовку романа, несмотря на объективно очевидное дальнейшее развитие действия.

Не менее интересен и образ времени в романе, в первую очередь то, что повествователь периодически подчеркивает элемент «недавности» во времени, выражая по отношению к нему то положительные, то негативные эмоции. Например: «Ils ont achevé maintenant l'un comme l'autre la lecture de ce livre qui les occupe depuis quelque temps; leurs commentaires peuvent donc porter sur l'ensemble» [Robbe-Grillet, 1980, p. 77] («Оба закончили читать книгу, которая их

занимала последнее время, и теперь могут обсудить ее в целом») [Роб-Грийе, с. 487]», или «Il n'est pas rare, à présent, que son mari vienne ainsi sans elle : à cause de l'enfant, à cause aussi des propres troubles de Cristiane» [Robbe-Grillet, 1980, p. 12] («Последнее время Фрэнк нередко появляется один, без супруги: то ребенок болен, то нездоровится самой Кристиане») [Роб-Грийе, с. 455].

Немаловажна и некоторая тоска по ушедшему времени, что особенно ощущается в связи с «беспомощностью» героя-повествователя, не способного, объяснить свои чувства жене, или, вообще, что-либо изменить в сложившейся ситуации: «Сколько же времени утекло с тех пор, как в последний раз пришлось ремонтировать бревенчатый настил?» [Роб-Грийе, с. 498].

3.3. Пространство в романах «Ластики» и «Ревность»

В романе Алена Роб-Грийе «Ластики» пространственные характеристики имеют конкретную реализацию.

Параметр бесконечности пространства отсутствует в произведении, т. к. география места действия, провинциального городка, описана весьма детально, несмотря на отсутствие указания автором его названия⁸. При этом в тексте периодически встречаются крайне многословные описательные пассажи того, что наблюдает Уоллес Валлас, гуляя по городу, например: «Уоллес сворачивает на улицу с торцовой мостовой, очевидно, ведущую к центру. На синей табличке написано: «Брабантская улица». Перед отъездом Уоллес не успел раздобыть план города» [Роб-Грий, с. 44]. Конечно, автор романа не рисует полностью план города в произведении, однако из фрагментарных описаний перед читателем может возникнуть полноценное видение этого города.

В произведении видимое пространство регламентируется не только

⁸ Достаточное интересное явление в творчестве Роб-Грийе — сознательное отсутствие имен или названий, при этом, если номинации все-таки есть, то они не содержат в себе скрытой идеи или символа, а некоторые объекты выделяются на их фоне. Так, само расследование Валласа не столь значительно по сравнению с тем, какое внимание он уделяет поиску рассыпчатого ластика. В «Ревности» имя жены повествователя подробно указано «А***», а его собственное полностью отсутствует как и мнение, и поступки.

параметрами «конечность» и «конкретность», но и самой позицией повествователя, и несмотря на тот факт, что ему присущи характеристики «вездесущность» и «способность к интроспекции», он в большей степени привязан к «я» главного героя Уоллеса Валласа, через призму которого читатель наблюдает основное пространственное окружение в романе: «Уоллес видит над переплетением металлических балок разваливающийся столб пара» [Роб-Грийе, с. 50]. Но, нельзя не упомянуть, и о Гаринати, с которого начинается разворачивание некоторых частей пространства: «Серая коврая дорожка с двумя полосами гранатового цвета по бокам покрывает лестницу и тянется дальше, через прихожую, до самых дверей. В описании Бона не упоминалось ни о цвете дорожки, ни о медном шуте» [Роб-Грийе, с. 26].

Как известно, практически не существует романов, где бы параметры «открытость» и «закрытость» не проявлялись, за исключением наиболее авангардных или постмодернистских произведений, например роман «Мантисса» Джона Фаулза, где действие происходит в одной комнате, соответственно, представлено только закрытое пространство. В более традиционных формах романа все же эти характеристики часто сосуществуют. В романе «Ластик» можно встретить и те, и другие. В первую очередь они связаны с проявлениями пейзажа и интерьера. Например, открытость занимает существенное место в произведении, т. к. Валлас много гуляет по городу: «Тусклые газовые фонари и немногочисленные витрины магазинов создают лишь слабое и неполное освещение — отдельные, довольно обширные участки остаются в темноте [...]» [Роб-Грийе, с. 112]. Закрытое пространство тоже играет немаловажную роль в сюжете, весьма значимым местом является кафе: «За плохо освещенной витриной, в слабом свете нескольких бра, это просторное кафе с панелями мореного дерева на стенах и просиженными банкетками, обитыми темным молескином, выглядит довольно-таки уныло» [Роб-Грийе, с. 61].

Расширяемость и сужаемость являются необязательными параметрами,

однако позволяют писателю сконцентрировать читательское внимание на чем-либо важном в пространственном отношении. Для «Ластиков», как и для большинства произведений Роб-Грийе, наиболее характерной чертой является сужение пространства для более подробного описание какой-либо детали. Частным случаем сужения в романе служат описания интерьера дома Дюпона, например, описание лестницы: «Лестница состоит из двадцать одной деревянной ступеньки, а в самом низу есть еще одна ступенька из белого камня, гораздо шире остальных, сбоку она закруглена, и в нее вделан медный столбик с затейливыми украшениями, который вместо обычного шара увенчивает голова шута в колпаке с тремя бубенчиками [...]» [Роб-Грийе, с. 26]. Расширение является наименее частым элементом текста, и особенно проявляется, когда повествователь встает на пространственную точку «с птичьего полета», при этом эмоционально оставаясь рядом с Уоллесом Валласом: «Площадь Префектуры — большая, квадратная, с трех сторон окруженная аркадами домов; с четвертой стороны ее замыкает здание префектуры, массивное, претенциозное, с завитками и ракушками, но, к счастью, без особых излишеств, умеренно уродливое» [Роб-Грийе, с. 59].

Дискретность проявляется в весьма определенных местах, она связана с передвижением Гаринати или Валласа. Так, можно наблюдать, как кто-либо из них покидает или возвращается в пространственную систему города, входя (выходя из) в дом(-а), магазин(-а), кафе и т. д.: «Выйдя из комиссариата, он направился на Коринфскую улицу по улице Хартии, мимо префектуры, затем по улице Пастухов» [Роб-Грийе, с. 201]. Интересно, что смена пространственной системы необязательно сопровождается новым описанием, однако это верно относительно пространства, изменяющегося во времени суток.

В романе «Ластики» возникает конкретный тип пространства, это связано с жанровой особенностью произведения — детективный роман, что сразу наталкивает на мысль об уподоблении, о мимесисе, например: «Впрочем, по большей части дома эти заняты торговыми конторами. Строгие фасады,

тщательно выложенные некрупным темно-красным кирпичом, надежные, однообразные, терпеливые» [Роб-Грийе, с. 45]. В романе наличествуют некоторые не совсем естественные для данного жанра элементы, постмодернистского происхождения, однако, они практически не отражаются на характеристике категории пространства в романе.

Понятие «границ(-ы)» между различными пространственными системами существуют в данном романе лишь по «принципу матрешки»: есть город, в нем есть здания, в зданиях есть комнаты; т.е. пространственные разграничители сужаются сугубо для перехода из большего в меньшее и наоборот, находясь в одном большом топосе. Автор не уделяет особое внимание переходам из одной пространственной подсистемы в другую, то же самое относится и к переходами в общую систему, и в подподсистему.

Пространственная среда в романе выражена в основном урбанистическими пейзажами: «[...] только вместо канала здесь расположенный в центре тротуар, окаймленный молодыми деревцами; доходные дома в шесть-семь этажей перемежаются более скромными, почти деревенского вида постройками и явно промышленными зданиями» [Роб-Грийе, с. 51]; и комнатными интерьерами: «[...]это довольно большая комната, отличающаяся той же безликой и старомодной роскошью, что и весь дом, она увешана драпировками, гардинами, устлана коврами» [Роб-Грийе, с. 89]. В связи с тем, что все действие романа происходит в одном большом топосе, который не меняется, многообразие возможных типов пейзажа и интерьера ограничивается. Если говорить о языковых средствах, то наиболее частотными в тексте являются описательные вставки и обороты, с множеством определений и с малым количеством глаголов, например: «Il regarde devant soi, les petites taches laissées par les pluies sur la poussière des carreaux et, au-déla, par-dessus l'immense verrière bleue des ateliers qui occupent l'autre côté de la rue, les constructions irrégulières des faubourgs» [Robbe-Grillet, 1963, p. 101] («Он смотрит в окно перед собой, на пыльные стекла с крохотными пятнышками от капель дождя, и дальше, поверх

широких синеватых застекленных крыш мастерских по ту сторону улицы, на разнокалиберные пригородные постройки») [Роб-Грийе, с. 93].

Формы, или топологические фигуры, представлены в романе рядом специфических мест, фигур и образов, которые составляют сюжетно значимые элементы произведения. Их также можно считать частями образа пространства романа.

Город представляет наибольшую составляющую в тексте «Ластиков», т. к. один из главных мотивов – «передвижение» между различными инстанциями, пространственными системами. В романе достаточно полно описан город во всех своих красотах и более или менее нейтральных сторонах, например: «A l'ouest, au-delà du boulevard Circulaire et de son Canal, s'étend la ville, les rues un peu étriquées entre de hautes maisons de brique, les édifices publics sans décorations inutiles, les églises figées, les vitrines sans fantaisie» [Robbe-Grillet, 1963, p. 18] («А в западном направлении, за бульваром и каналом, раскинулся город: тесные, сжатые высокими кирпичными домами улицы, строгие, без излишеств, общественные здания, чопорные церкви, невыразительные витрины») [Роб-Грийе, с. 21]. Как видно из этой фразы, повествователь «голосом Уоллеса» дает отрицательную оценку данному городу с эстетической точки зрения, что определенным образом раскрывает личность героя – человека, приехавшего из Парижа в провинциальный городок. Определенно чувствуется некоторая надменность, что идет в разрез с его речевым поведением: Уоллес никогда никого не упрекает на протяжении всего романа. Таким образом, исходя из подобных «заявлений» и оценок можно говорить о том, что личность нарратора все же проявляется несколько отдельно в таких описаниях, или же о том, что у Уоллеса скрытная манера поведения.

Интересно, что образ «холода» находит свое отражение и в пространственном аспекте, а именно в плане самого города, где блуждает Уоллес: «И вот уже сгущаются сумерки, и холодный туман с Северного моря обволакивает и усыпляет город. За весь день почти что и не было светло» [Роб-

Грийе, с. 200]. Заметим, что здесь повествователь воздерживается от отрицательных комментариев, а город становится все более тягостным для главного героя, хоть он и не говорит об этом прямо. Не менее важно, что как и в традиционном романе ночное время суток коррелируется с негативными ощущениями героя.

Образ кафе в романе обладает исключительным значением, т. к. именно там главный герой снимает комнату. Несмотря на весьма посредственное состояние, которое подчеркивает Уоллес, он по-настоящему отдыхает здесь: «В зале кафе жарко и уютно, несмотря на тяжелый воздух, в котором смешиваются дым, людские испарения и запах белого вина. Народу много — пять или шесть клиентов, они смеются и разговаривают очень громко, все разом. Уоллес вернулся сюда как в убежище» [Роб-Грийе, с. 206].

В этом же месте происходит «неслучившаяся» встреча Гаринати и Уоллеса, которые, зная о существовании друг друга, не имели представления о внешности друг друга и сидели за соседними столиками. В кафе происходят «странные» (для сюжета произведения) разговоры с местным пьяницей-завсегдатаем. Одной из таких бесед завершается роман, что делает еще более сумбурным смысл концовки.

Наиболее важной характеристикой образа кафе является абсурдность этой пространственной подсистемы, которая заключается в намеренной, с авторской стороны, игре с читателем. Так, в прологе и в эпилоге романа читатель видит один и тот же текст: «В полутемном зале кафе хозяин расставляет столы и стулья, пепельницы, сифоны с газированной водой; шесть часов утра» [Роб-Грийе, с. 13, 227].

Что касается внешнего вида кафе, то нарратор дает весьма сдержанное описание его экстерьерной части: «Кафе «Союзники» [...] находится в самом начале улицы, в доме 10, всего в нескольких домах от Бульварного кольца и собственно города, поэтому вокруг него пролетарский характер застройки одобрен некоторой буржуазностью» [Роб-Грийе, с. 20].

Образ вокзала является более значимым для категории времени, чем пространства, т. к. именно здесь Уоллес замечает остановку времени и сверяется с вокзальными часами. С пространственной точки зрения вокзал примечателен тем, что там должна была произойти (но не произошла, потому что Уоллес перепутал время) сюжетно важная встреча Уоллеса с доктором Жюаром: «Почему этот Уоллес не идет? Жюар начинает терять терпение. Не он добивался этой встречи; он только назначил место — здесь, на вокзале,— чтобы увести специального агента подальше от клиники» [Роб-Грийе, с. 179-180].

Почта является весьма отстраненным местом на карте города, однако она единственное связующее звено Уоллеса с Парижем, что намекает читателю на сложность возвращения главного героя из сложившейся ситуации: «По этому малолюдному участку бульвара, примыкающему к противоположному концу улицы Жанека — там находится почта, о которой упомянул пьяница,— трамваи не ходят вообще» [Роб-Грийе, с. 118].

Канцелярский магазин встречается в тексте романа четыре раза. Его роль тоже немаловажна: каждый раз сюда заходит Уоллес в поисках «своего» рассыпчатого ластика, который когда-то видел у знакомого. Из вежливости ему приходится покупать ненужный и неподходящий ластик. В сюжетном отношении важно, что продавщица по случайности является бывшей женой Дюпона.

Немотивированность действий Уоллеса несколько поражает: «Увидев открытый магазин канцелярских принадлежностей, Уоллес заходит туда — просто так» [Роб-Грийе, с. 62]. Такой поступок просто невозможен в каком-либо традиционном романе — герой (особенно главный) всегда мотивирован.

Дом Дюпона является краеугольным камнем всего романа. Грубо говоря, с точки зрения нарратологических событий роман начинается с дома Дюпона и им же заканчивается. Внешний вид, как и внутренний, расписан достаточно подробно и уже несколько раз упоминался в данном исследовании. Однако для полного понимания приведем такой отрывок: «маленький двухэтажный

особняк, окруженный небольшим садом. Домик не отличается изысканностью, но производит впечатление довольства, даже некоторой роскоши; его обособленность подчеркивается решетчатой оградой, за которой вдобавок еще тянется подстриженная живая изгородь в человеческий рост» [Роб-Грийе, с. 20]. Описание дома могло бы быть портретом самого Дюпона или частью его динамического портрета. Через этот образ становится понятна и жизненная позиция Дюпона, и его образ жизни, который характеризуется с одной стороны некоторым «педантизмом со вкусом», с другой — легким аскетизмом.

Кроме того, если вспомнить описание лестницы, цитированное ранее, то можно сделать вывод о хорошем материальном состоянии профессора. Если подходить более досконально, то, можно вспомнить ситуацию с коврами в романе, когда мадам Смит (экономка Дюпона) ругалась, что с трудом отмыла ковры от крови хозяина, не зная о том, что в него стреляли. Относительно ковров также делает интересное замечание сам Уоллес: «это довольно большая комната [...] она увешана драпировками, гардинами, устлана коврами. Наверно, в особняке царила полная тишина, ведь здесь все предусмотрено для того, чтобы заглушить малейший шум» [Роб-Грийе, с. 89]. Действительно вырисовывается любопытная черта героя – любовь к перманентной тишине, свойственной библиотекам.

В романе «Ревность» пространственные характеристики тоже имеют специфические черты и воплощение.

Критерии бесконечного / конечного в романе трудно определить однозначно. С одной стороны пространство бесконечно, т. к. повествователь не говорит о каких-либо примечательных признаках того места, где происходит действие, т. е. читателю сложно предположить, где конкретно разворачиваются события романа, например, нарратор никогда не описывает ни город, куда ездят герои, ни пригород, в котором живут главные персонажи. С другой стороны, можно говорить о конечном пространстве, опираясь на особую

«щепетильность» повествователя по отношению к деталям пространства. Герой-рассказчик очень полно описывает свой дом и его окружение: «От дна долины до верхней границы самых высоких участков, расположенных на склоне, противоположном тому, где был выстроен дом, сосчитать растения довольно просто [...] Прямо напротив дома купа деревьев отмечает самую высокую точку, какой достигли посадки в этом секторе. Участок, заканчивающийся там, прямоугольный» [Роб-Грийе, с. 462-463].

Пространство в произведении кажется реально видимым по ряду причин. Во-первых, главный герой-муж является повествователем, следовательно, он показывает читателю только то, что видит сам. Во-вторых, передаваемые в тексте реалии имеют непосредственное отношение к материальным объектам реального мира. В-третьих, воображаемое пространство, обратное видимому, не возникает в романе по причине отсутствия ретроспекции и интроспекции у нарратора, он передает только то, что видит в данный момент.

Однако, герой-повествователь иногда начинает воображать, ему видится нечто нереальное, таким образом, он придумывает некоторую иную реальность. Как писал сам Роб-Грийе в своем эссе «За новый роман»: «[В романе «Ревность»] речь идет о человек, который описывает каждую вещь, но он же является наименее нейтральным и беспристрастным, наоборот, он постоянно участвует в одной из наиболее навязчивых авантур до такой степени, что часто деформирует свое виденье, и что у него возникают фантазии, напоминающие бред» [Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, 1963, p. 149].

Открытое и закрытое пространство обусловлено в романе наличием интерьерных и пейзажных описаний. Из интерьерных типов наиболее частотным является «комнатный»: «Toutes les fenêtres de la chambre sont ouvertes, ainsi que ses deux portes, sur le couloir et la salle de bains. Entre la salle de bains et le couloir, la porte est aussi ouverte en grand, comme celle donnant accès depuis le couloir sur la partie centrale de la terrasse» [Robbe-Grillet, 1980, p.119] («Все окна ее комнаты открыты, как и обе двери, в коридор и в ванную. Дверь

из ванной в коридор тоже распахнута настежь, как и та, что ведет из коридора на центральную часть террасы») [Роб-Грийе, с. 508]. Интересно, что, несмотря на описание замкнутого пространства, здесь реализуется антитеза «закрытый-открытый», которая в основном создается наличием «открытых» элементов внутреннего пространства, так в одном отрывке сосуществуют два типа противоположных описаний. В отличие от «Ластиков», в «Ревности» открытое пространство не превалирует над замкнутым, однако, оно занимает некоторую часть романа: «Четыре руки вытянуты в правильном порядке, параллельно стене дома. По ту сторону балюстрады, вверх по течению реки, только беззвездное небо да оглушительный стрекот цикад» [Роб-Грийе, с. 549].

Расширение пространства наблюдается в романе при охвате взглядом повествователя большей части внешнего пространства. Автор романа прибегает к этому способу в описании пейзажа, причем делает это практически с математической точностью, как если бы он был чертежником: «На голую землю перед западным щипцом крыши падает сместившаяся тень дома. Тень крыши связана с тенью террасы, чуть искривившейся тенью углового столба. Тень балюстрады ложится почти сплошной полосой, хотя по-настоящему расстояние между столбиками перил ничуть не меньше их средней толщины» [Роб-Грийе, с. 466]. Такая точность даже в более обширных описаниях пространства говорит о педантизме повествователя, а также о его привязанности к данному месту. Часто можно заметить, что он предлагают читателю не столько описание, сколько «формулу», в которой наблюдается математический ход мысли: «Дом не занимает всей ширины сада. Сад шире дома. И получается, что тот окружен со всех сторон зеленой массой банановых деревьев» [Роб-Грийе, с. 466].

Эффект сужения пространства в романе «Ревность» наблюдается более часто, чем в «Ластиках». Один из наиболее ярких примеров его использования: «La lame de rasoir est un rectangle poli sans épaisseur, arrondi sur ses deux petits côtés et percé de trois trous en ligne. Le trou médian est circulaire; les deux autres, de chaque côté, reproduisent exactement — à une échelle très réduite — la forme

générale de la lame, c'est-à-dire un rectangle aux petits côtés arrondis» [Robbe-Grillet, 1980, p. 128] («Лезвие бритвы — плоский блестящий четырехугольник, скругленный с двух концов и прорезанный по прямой тремя отверстиями. Среднее отверстие — круглое; два других по обе стороны точно воспроизводят — в весьма уменьшенном масштабе — общую форму лезвия, то есть четырехугольник, скругленный с двух концов») [Роб-Грийе, с. 513]. Это описание является символом настроения героя-рассказчика, который явно подумывает о самоубийстве в связи со сложившимися неразрешимыми для него событиями в его жизни — он боится признаться себе или жене в ревности к Фрэнку, поэтому это слово не появляется в романе, кроме самого названия, но чувственная напряженность присутствует в каждом детальном описании нарратора.

К сужению можно отнести весь динамический портрет А***, представленный на протяжении всего романа и занимающий приличную долю текста, например, иногда встречаются пассажи размером в страницу, где описывается прическа героини. Интересно, что, читая такие портретные описания, создается впечатление отсутствия жизни в самой героине, она подается словно манекен: «Une moitié de la chevelure pend dans le dos, l'autre main ramène en avant de l'épaule l'autre moitié. Sur ce côté (le côté droit) la tête s'incline, de manière à mieux offrir les cheveux à la brosse» [Robbe-Grillet, 1980, p. 58] («Половина волос падает на спину, а оставшуюся половину другая рука перекидывает через плечо, вперед. В эту сторону (в правую) склоняется голова, чтобы удобнее было орудовать щеткой») [Роб-Грийе, с. 479], или «Грудь и плечи А*** вырисовываются в уменьшенной, убегающей перспективе в амбразуре третьего окна, на западном торце дома» [Роб-Грийе, с. 539].

Параметры «дискретность» и «непрерывность» имеют общее с конечностью и бесконечностью пространства. Дискретность связана с фрагментарностью пространственных описаний, которые складываются в единую мозаику. Так, в романе не предстает отдельно выписанный образ дома,

города или комнаты героини, но есть череда перекликающихся частичных описаний, напоминающих их непрерывный ряд. Разрывы между описаниями демонстрируют «переключение» или «передвижение» взгляда нарратора и согласование с временной дискретностью: «По ту сторону балюстрады, вверх по течению реки, только беззвездное небо да оглушительный стрекот цикад. Во время обеда Фрэнк и А*** планируют вместе поехать в город, в один из ближайших дней, каждый по своим делам. После еды, на террасе, куда подают кофе, они снова заводят разговор о возможной поездке» [Роб-Грийе, с. 549]. Повествователь передвигается от одного пространственно-временного отрезка к другому, передавая читателю именно существенные элементы внутреннего мира. Непрерывность же в этом романе встречается реже, чем в «Ластиках», т. к. вольный переход между различными темпорально-топосными системами принадлежит герою-рассказчику и не поддается какой-либо логике, кроме его собственной.

Определение типа пространства зависит от видимости или воображаемости происходящих событий. Индициальные знаки в тексте, согласующиеся с реальным миром, сигнализируют о воплощении конкретного типа пространства: «На перилах балюстрады ящерицы больше нет, на ее месте — островок серой краски, похожий на нее по форме: туловище, вытянутое в том же направлении, что и узор древесины, дважды изогнутый хвост, четыре довольно короткие лапки и головка, повернутая к дому» [Роб-Грийе, с. 546]. О конкретности пространства также свидетельствует повествование, в основном оформленное в настоящем времени в неабсолютном смысле, т. е. оно привязано к определенным поступкам героев и их пространственно-временному перемещению.

Важно, что эта «конкретность» не связана с реальным изложением фактов и умолчанием: повествователь точно не определяет местоположение действий в романе, упоминается лишь то, что это Африка. О времени действия догадаться сложнее. Если опираться на определенные реалии типа «бой» (в значении

«слуга-туземец»), описание грузовика Фрэнка и пр., можно предположить, что события разворачиваются во второй половине XX в.

Границы пространства в «Ревности» имеют достаточно упрощенный характер так же, как и в «Ластиках»: в ходе событий романа герои не встречаются множество различных форм пространства, а существуют примерно в одних и тех же. Так, можно выделить основные системы и подсистемы их пребывания: 1) дом (главное место); 2) сад (главный ориентир повествователя); 3) город и кафе (указываются, но почти не описываются); 4) неопределенно-внешнее место (частичная демонстрация пространства экстерьерного характера). Переходы между этими системами сопровождаются дискретностью пространства и времени, о которой говорилось выше. Минимализм границ пространственной макросистемы говорит о локальности происходящего «немого» конфликта, который достигается автором посредством выражения в этом пространстве эмоций и настроения нарратора.

Пространственная парадигма в тексте романа выражена рядом способов и элементов. Пейзажно-интерьерные зарисовки, динамический портрет А*** и очень подробное описание некоторых деталей пространства (ящерица, многоножка, лезвие бритвы и пр.) демонстрируют его выразимость посредством языковых средств. Особенно интересно в данном романе, что пространство служит не просто для указания места и выделения состояния персонажа, но сам процесс описания повествователем всецело перенимает на себя всю тяжесть его чувств по отношению к жене, например, одним из таких ощущений является «нервозность» некоторых описаний последовательного характера: «La main droite saisit le pain et le porte à la bouche, la main droite repose le pain sur la nappe blanche et saisit le couteau, la main gauche saisit la fourchette, la fourchette pique la viande, le couteau coupe un morceau de viande, la main droite pose le couteau sur la nappe, la main gauche met la fourchette dans la main droite» [Robbe-Grillet, 1980, p. 105] («Правая рука хватает хлеб и подносит его ко рту, правая рука кладет хлеб на белую скатерть и хватает нож, левая хватает вилку,

вилка втыкается в мясо, нож отрезает кусок мяса, правая рука кладет нож на скатерть, левая рука вкладывает вилку в правую руку»⁹) [Роб-Грийе, с. 502]. Интенсивность и «жесткость» некоторых используемых глаголов («хватать» - saisir), резкая четкость переключения между последовательными действиями, передают читателю всю раздражительность героя-мужа. Кроме того, стоит отдельно сказать и о периодической чрезвычайной объемности выражения пространства, через которую определенным образом реализуется авторская идея.

В романе «Ревность» представлены конкретные формы пространства, или топологические фигуры, которые в связи с их малым количеством имеют серьезное значение для произведения.

Образ двери в произведении получает своеобразное наполнение, этим образом Роб-Грийе начинает и заканчивает роман: «Сейчас тень от столба [...] делит на две равные части соответствующий угол террасы [...] Сейчас А*** вошла в комнату через внутреннюю дверь, выходящую в центральный коридор» [Роб-Грийе, с. 451] и «На террасе тень от столба еще удлинилась. Одновременно она отклонилась в сторону. Сейчас она почти достигает входной двери, отмечающей середину фасада. Дверь открыта» [Роб-Грийе, с. 552]. В этом описании не менее интересно различие между положениями тени, которая удлиняется в течение романа и, наконец, достигает двери, таким образом, отражая «максимальную» печаль мужа (если бы ее можно было измерить) и обозначая конец произведения. Образ двери отмечает некоторое пространство перехода, которое пересекают персонажи для взаимодействия друг с другом. Дверь является сообщающим знаком начала повествования или воображения героя-мужа. В топографическом плане этот образ выполняет демаркационную (пограничную) функцию в пространстве романа. На протяжении произведения

⁹ Настоящий отрывок не совсем относится к категории художественного пространства, однако если учитывать тот факт, что героиня в тексте не воспринимается как полноценный герой «со своей волей» и мотивацией, а скорей как предмет искусства, так сильно любимый героем-рассказчиком, то вполне можно понимать такое описание как овеществление героини.

дверь закрепляет за собой статус парадокса: она может быть одновременно открыта и закрыта. Образ двери согласуется с переходом состояний у героев, например, после того, как А*** и Фрэнк провели ночь в отеле: «Оба улыбаются одновременно, одинаковой улыбкой, когда дверь открывается» [Роб-Грийе, с. 548]. Этот же отрывок может служить «настоящим» финалом романа, когда случилось то, чего боялся герой-повествователь.

Образ комнаты в романе тоже имеет особое значение, т. к. часть повествования разворачивается именно там. Комната представлена своим весьма точным описанием: внешним и внутренним. В первую очередь дан ее интерьер на уровне геометрических фигур, который составляет часть описания комнаты в тексте: «Такая насечка идет по всем четырём сторонам квадратной комнаты — точнее, кубической, поскольку высота ее равна ширине и длине. К тому же и потолок покрыт такими же серыми рейками. Что до пола, то и на нем сходный рисунок, подчеркнутый продольными, хорошо выраженными щелями» [Роб-Грийе, с. 525]. Комната описана и со своей внешней стороны, с точки зрения архитектуры: «А*** [...] садится на террасе, под окном кабинета, откуда сквозь жалюзи, на три четверти опущенные, можно увидеть лишь верхнюю часть ее прически» [Роб-Грийе, с. 548].

Образ комнаты также совмещает в себе два различных места. С одной стороны, это повествовательное место, где совершается раскрытие персонажей в их положении. С другой стороны, это описательная пространственная система. В романе комнате присуща эротическая функция, которая активизируется, когда нарратор-наблюдатель видит А*** вместе с Фрэнком, например, сцена, где описывается положение четырех рук или описание комнаты отеля. Интересно, что в пространстве романа наличествует множество синонимов и вариаций образа комнаты, который исполняют различные текстуальные функции (спальня – *la chambre*, кухня – *la cuisine*, кабинет – *le cabinet* и пр.). Образ комнаты, как и двери, являются естественной базой портрета А***.

Внешнюю часть дома героев занимает сад. Его образ предлагает «сверять расстояние» для нарратора романа. Очень часто по его упоминанию можно понять пространственную точку повествователя: «Вокруг сада, до самых пределов плантации, простирается плотная зелень банановых деревьев. И справа, и слева они подступают слишком близко к террасе, и наблюдатель, находясь почти на одном с ними уровне» [Роб-Грийе, с. 453].

Несмотря на то, что в романе практически отсутствует описание города, его наличие и роль весьма значимы для сюжета. Город презентуется в романе как отстраненное место с неизвестным наполнением. Герой-повествователь никогда его не посещает так же, как и жена Фрэнка Кристина, которая мается от жары и сидит с ребенком. Город является местом ускользания и уклонения А***, куда она с Фрэнком ездит на целый день за покупками, в ресторан и пр. Однажды, А*** с Фрэнком снимают там комнату в отеле, т. к. сломался его грузовик, в это момент герой-муж пылает от ярости по отношению к самому существованию города.

Образ города дополняется прорисовкой кафе, которое посещает А***: «Перед фасадом большого кафе в стиле модерн А*** сидит на металлическом стуле сложной конструкции, подлокотники и спинка которого, состоящие из спиралей и завитков, скорее живописные, чем удобные» [Роб-Грийе, с. 485]. В образе главной героини чувствуется нечто флюберовское, что-то от Мадам Бовари, которая устала тлеть в своем сером быту и тонуть в нем, как «муха на дне стакана». Ее навязчивое желание выбраться в город, в иную пространственную систему, где нет мужа-наблюдателя, совершается ради удовлетворения своих эстетических потребностей, душевного отдыха от отсутствия «живых» отношений с мужем, который подобен призраку.

В заключении третьей главы можно сказать, что пространственно-временная организация романов «Ластик» и «Ревность» является не просто фундаментальной основой произведений, но и уникальным способом передачи авторской идеи.

В «Ластиках» пространство и время сосуществуют и взаимодействуют, образуя цикл в 24 часа. Характерными особенностями времени в этом романе являются: одномерность, непрерывность / дискретность, конечность / бесконечность, длительность, однородность, заполненность, выразимость, объективность. Пространство определяется таким признаками: объективность, конечность, скорее открытость, чем закрытость, расширяемость / сужаемость, видимость, невозможность к деформации, прерывность, выразимость, конкретность.

В «Ревности» важными темпоральными характеристиками являются: однородность, непрерывность / дискретность, бесконечность, особая длительность, одномерность, заполненность, выразимость, субъективность. Пространственная парадигма определяется параметрами: субъективность, конкретность, видимость / воображаемость, расширяемость / сужаемость, открытость / закрытость / полуоткрытость (полузакрытость), непрерывность / дискретность, возможность к деформации, выразимость.

3.4. Методические рекомендации

Материалом исследования выступают романы Алена Роб-Грийе «Ластики» и «Ревность» на французском и русском языках.

Методические рекомендации по использованию результатов исследования подразумевают некоторую возможность дальнейшего развития темы и проблемы, а также выводов настоящей работы.

Результаты анализа литературоведческих категорий «художественное время» и «художественное пространство» на материале романов Алена Роб-Грийе «Ластики» и «Ревность» могут быть использованы в качестве дальнейшего исследования внутренней организации данных художественных текстов, углубления понимания поэтики автора, изучения хронологической структуры его романов, рассмотрения реализации категорий художественного времени и пространства во французской литературе второй половины XX в., выявления особенностей воплощения пространственно-временной системы в индивидуально-авторском стиле.

В практическом применении настоящие результаты работы могут быть использованы для проведения внеклассных занятий в средней школе, связанных с французской литературой XX века, а также для уроков иностранного (французского) языка. Для учеников средней школы может быть интересен линейный семантический анализ и описание, а также обсуждение категорий «время» и «пространство» в романах Роб-Грийе. Более того, подобная деятельность позволит ученикам и/или студентам познакомиться с достаточно необычным представителем французской литературы, который был основателем экспериментального французского направления в литературе и значительно повлиял на ее развитие.

Представленное исследование можно включить в лекционно-практические курсы по «Истории французской литературы», «Истории мировой литературы», «Филологического анализа текста (французский язык)».

Материалы исследования представленной работы были применены во время педагогической практики на уроках французского языка и зарубежной литературы в школе №312 (СПб).

На внеклассном мероприятии, который был посвящен жизни и творчеству Алена Роб-Грийе, учащимся была показана презентация на данную тему. Учащиеся старших классов ознакомились с творчеством Алена Роб-Грийе. Были подготовлены лекционные материалы, рассказывающие о жизни и творческой судьбе писателя. Ознакомившись с общей информацией о творчестве романиста, ученики получили в качестве домашнего задания – проработать и запомнить услышанный и записанный материал. На следующий день учащимся был предложен проверочный тест по показанной презентации, с которым они успешно справились.

Заключение

«Новый роман» как направление французской литературы второй половины XX в. является важным этапом в ее развитии. Творчество Алена Роб-Грийе послужило средством к становлению «новой литературы» и нового понимания письма и чтения литературных произведений.

Пространственно-временная организация внутреннего мира текста является фундаментальной составляющей любого прозаического произведения. В ходе исследования категорий художественного пространства и времени в романах А. Роб-Грийе «Ластики» и «Ревности» был применен метод Н.А. Николиной, который помогает изучить наиболее существенные и уникальные черты темпорально-топосной системы романа. Это позволяет определить пространство и время как самостоятельные, но в то же время взаимосвязанные категории, которые могут организоваться в хронотоп. Они состоят из более мелких деталей, и им присущи определенные характеристики и параметры.

Если говорить о самом проявлении пространства и времени в романах «Ластики» и «Ревность», то можно подтвердить, что данные категории реализуются не как вторичные элементы сюжета и композиции, но как одни из наиболее важных частей текста, которые коррелируются друг с другом, обнаруживая в себе различные символические, сюжетно значимые, эмоциональные, эстетические и прочие элементы, делающие эти тексты в достаточной степени оригинальными.

Список источников

1. Роб-Грийе А. Собрание сочинений: романы / Пер. с фр.; Сост. и предисл. О. Акимовой. - СПб: «Сипозиум», 2001. - 554с.
2. Robbe-Grillet A. La Jalousie. Paris: Les Editions de Minuit, 1980. – 214р.
3. Robbe-Grillet A. Les Gommages. Paris: Les Editions de Minuit, 1963. – 314р.

Список литературы

1. Андреев Л.Г. Современная литература Франции. 60-е годы. М., 1977 – 368с.
2. Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. М.: Высшая школа, 1987. – 543с.
3. Балашова Т. Французский роман 60-х годов: традиции и новаторство. М.: Высшая школа, 1965. – 104с.
4. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. – 504с.
5. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. М.: Флинта: Наука, 2007. – 520с.
6. Ваксмахер М. Французская литература наших дней. М.: Художественная литература, 1967. – 223с.
7. Вишняков
8. Вишняков А.Г. Ален Роб-Грийе: Ревность в лабиринте знаков и структур. Саратов: Известия Саратовского университета. 2010. Т.10. Сер. Филология. Журналистика, Вып. 3 – С.70–75
9. Вишняков А.Г. Поэтика французского Нового Романа. Москва: Диона, 2007. – 286с.
10. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2007. – 144с.

11. Гапон Л.А. Поэтика романов Алена Роб-Грийе: (строение и функционирование художественного текста): автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. филол. н. СПб, 1998. – 23с.
12. Есин А.Б. Время и пространство // Введение в литературоведение / ред. Чернец Л.В. М.: Высшая школа, 2004. – С. 182–196
13. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944с.
14. Зверев А.М. Новый роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. – 1600 стб.
15. Зонина Л. Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов (60-70 гг.). М.: Художественная литература, 1984. – 263с.
16. Каширина С.В. Роль художественного пространства в постижении литературного текста. Оренбург, Вестник ОГУ №9, 2006. – С. 180--185
17. Коточигова Е.Р. Вещь в художественном изображении. // Введение в литературоведение / ред. Чернец Л.В. М.: Высшая школа, 1997. – С. 40– 54.
18. Кормилов И.С. Пейзаж. // Литературная энциклопедия терминов и понятий. глав. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. — С. 732–733.
19. Кормилов И.С. Интерьер. // Литературная энциклопедия терминов и понятий. глав. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. — С. 309.
20. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. – 376с.
21. Лобанова Г.А. Форма описания как проблема поэтики // Новый филологический вестник. М.: Издательство Ипполитова, 2008. - С. 142–151.
22. Матвеева Т.В. Текстовое время // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. М., 2003. – С. 536-539.
23. Николина Н.А. Филологический анализ текста. М.: Академия, 2003. — 256с.
24. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. – 612с.
25. Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Литературная энциклопедия терминов и понятий. глав. ред. и сост. А.Н.

Николюкин. М.: Интелвак, 2001. – С. 1174–1177.

26. Савельева И.В. Творчество А. Роб-Грийе 1965-2001 годов и стратегия обновления романа: автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. филол. н. Самара, 2008. – 19с.

27. Савельева И.В. Топос вымысла в романах Роб-Грийе. Самара: Вестник СамГУ, 2006. №10/2. – С.230--236

28. Саррот Н. Я всегда сохраняла очень большую привязанность к России // Интервью с Марусей Климовой. «Митин журнал». [Электронный ресурс] URL: <http://www.mitin.com/people/klimova/sarrau.shtml> (Дата обращения: 15.06.2015).

29. Строев А.Ф. Новый роман // Французская литература 1945-1990. М.: Наследие, 1995. — С. 394–408.

30. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. – 469с.

31. Топоров В.К. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. – 302с.

32. Тураева З.Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное. М.: Высшая школа, 1979. – 219с.

33. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2009. – 336с.

34. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. – 324с.

35. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. – 405с.

36. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984. – 115с.

37. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312с.

38. Щемелева Л.М. Пейзаж // Литературный энциклопедический словарь. М.: 1987. – С. 740.

39. Balighi M. L'étude de l'espace dans La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet. Tabriz, 2012. – P. 19-39

40. Cardo J. La femme et l'oeuvre: Robbe-Grillet. Oviedo: Cédile №9, 2013. – P. 187-206.
41. Djavari M.H. L'ironie dans Les Gommages d'Alain Robbe-Grillet. Tabriz, 2010. – P. 67-73
42. Leenhardt, J. lecture politique du roman: “La jalousie” d'Alain Robbe-Grillet. P: Les Editions de Minuit, 1973. – 227p.
43. Remy, M. L'après-guerre formaliste du roman réactionnaire : les débuts littéraires d'Alain Robbe-Grillet. Lorraine, Volume XVII №4, 2012 – P. 1-10
44. Ricardou J. Pour une théorie du nouveau roman. P: Seuil, 1991. – 271p.
45. Robbe-Grillet A. Pour un nouveau roman. P.: Les Editions de Minuit, 1963. – 152p.
46. Morrisette, B. Les romans de Robbe-Grillet. P: Les Editions de Minuit, 1963. – 224p.
47. Şen M. La structure métaphorique dans La Jalousie de Robb-Grillet. Marmara : Synergies №2, 2009. – P. 79-86.
48. Voisset-Veysseyre C. Quitte ou double? Robbe-Grillet et Le mythe de l'identité. P., 2011. – P. 151-167
49. Henriot E. La Jalousie, d'Alain Robbe-Grillet. Tropismes, de Nathalie Sarraute. [Электронный ресурс] URL: http://www.lemonde.fr/archives/article/1957/05/22/la-jalousie-d-alain-robbe-grillet-tropismes-de-nathalie-sarraute_3134252_1819218.html?xtmc=nouveau_roman&xtcr=8 (Дата обращения: 11.10.15).
50. Nouveau Roman. [Электронный ресурс] URL: <http://www.site-magister.com/nouvrom.htm#axzz3oGi5qFx4> (дата обращения: 11.10.15).

Приложение №1

Тест для 10-го класса по презентации о жизни и творчестве Алена Роб-Грийе

1. Какую литературы вы предпочитаете?
2. Какие ваши любимые авторы?
3. С какими авторами французской литературы вы знакомы?
4. Читали ли вы когда-нибудь произведения французских авторов в оригинале?
5. Кто такой Ален Роб-Грийе?
6. В какие годы жил этот автор?
7. Как звали его жену?
8. Как называлось литературное направление, организатором которого он являлся?
9. Кто еще из известных авторов состоял в это направлении?
10. Назовите ряд произведений, написанных Роб-Грийе?
11. Назовите ряд фильмов, снятых Роб-Грийе?
12. Какое литературное явление проявилось в стиле Роб-Грийе?

Какие примечательные элементы были в стиле всех литераторов данного направления?