



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра зарубежной филологии и прикладных коммуникаций

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему «Город-призрак в романах А. Роб-Грийе «Топология города-призрака» и «В лабиринте»»

Исполнитель _____ Анчиц Алиса Владимировна _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ к.пед.н, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Мирошниченко Светлана Алексеевна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой _____
_____ к.ф.н., доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Крючкова Юлия Викторовна _____

«17» 06 2024г.

Санкт-Петербург

Содержание

Введение.....	3
Глава I. «Новый роман». Художественный мир произведения.....	5
1.1. История развития «Нового романа» и творчество А. Роб-Грийе.....	5
1.2. Виды городов-призраков и их появление в романах А. Роб-Грийе.....	12
1.3. Пространство и время как литературные категории.....	15
1.4. Средства художественной выразительности и их роль в тексте.....	18
Выводы по первой главе.....	22
Глава II. Составляющие образа города-призрака в романах А. Роб-Грийе «Топология города-призрака» и «В лабиринте».....	24
2.1. Время и пространство романа «В лабиринте».....	24
2.2. Время и пространство романа «Топология города-призрака».....	30
2.3. Лексико-стилистические особенности романа «В лабиринте».....	36
2.4. Лексико-стилистические особенности романа «Топология города-призрака»	43
2.5. Сравнительно-сопоставительная характеристика образа города-призрака в романах «Топология города-призрака» и «В лабиринте»	47
Выводы по второй главе.....	49
Заключение.....	51
Список литературы.....	53

Введение

Открытие читателем произведений знаменитого французского писателя Алена Роб-Грийе похоже на попадание во вселенную, которую нужно уметь прочесть и понять. Часто отличительным признаком его авторского метода является создание атмосферы загадочности и ирреальности. Одним из примеров их проявления может послужить «город-призрак» — неоднозначный, граничащий с мистическим образ заброшенного и безжизненного, на первый взгляд, пространства.

Актуальность работы состоит в том, что исследования, включающие в себя анализ городского пространства в «Новом романе», в основном принадлежат зарубежным авторам и, как и многие произведения Алена Роб-Грийе, не переведены на русский язык, что приводит к недостаточной изученности его творчества в отечественном литературоведении. Творчество новороманистов характеризуется множеством литературных экспериментов, а в плане индивидуальной поэтики имеет различия, что представляет большой научный интерес.

Цель исследования: выявить характеристики образа города-призрака в романах А. Роб-Грийе «В лабиринте» и «Топология города-призрака».

Для достижения указанной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Описать историю развития «Нового романа» и творчество Алена Роб-Грийе;
2. Изучить определение города-призрака;
3. Рассмотреть категории художественного пространства и времени;
4. Определить роль средств выразительности в художественном тексте;
5. Охарактеризовать проявления в романах Алена Роб-Грийе «В лабиринте» и «Топология города-призрака» категорий художественного пространства и времени;
6. Выделить средства художественной выразительности, с помощью которых автор создаёт образ города-призрака в романах «В лабиринте» и «Топология города-призрака»;

7. Сравнить образы города-призрака в романах «В лабиринте» и «Топология города-призрака».

Объект исследования: образ города-призрака в романах «Топология города-призрака» и «В лабиринте».

Предмет исследования: средства создания образа города-призрака в романах «Топология города-призрака» и «В лабиринте».

Материал исследования: романы Алена Роб-Грийе «В лабиринте» на французском (1959; 160 стр.) и русском (1983; перевод Л. Е. Коган) языках и «Топология города-призрака» на французском языке (1976; 204 стр.).

Для решения поставленных задач были использованы следующие методы исследования: метод сплошной выборки, сравнительный метод, структурный метод, метод стилистического анализа.

Методологическую основу исследования составляют труды зарубежных авторов, такие как: статьи литературоведов и искусствоведов Мари-Анн Массе [28], Фабьена Салейля и Пиа Ронде [33], А. А. Альчук [25], посвящённые построению городского пространства в произведениях новороманистов. К вопросам анализа художественного текста обращались следующие исследователи: П. А. Флоренский [9], В. И. Тюпа [8], М. М. Бахтин [2], А. Б. Есин [23], З. Я. Тураева [24].

Научная новизна данной работы заключается в том, что тема города-призрака до сих пор не была изучена в мировом литературоведении и представляет собой новый взгляд на литературные эксперименты, свойственные произведениям Нового романа. Также один из исследуемых романов, «Топология города-призрака», не переведён на русский язык, что делает анализ его содержания уникальным.

Практическая значимость: результаты исследования могут иметь практическое применение в курсах дисциплин «История мировой литературы», «История французской литературы», «Филологический анализ текста», «Углублённый практический курс французского языка».

Глава 1. «Новый роман». Художественный мир произведения

1.1 История развития «Нового романа» и творчество А. Роб-Грийе

С упадком интереса к классической литературе к середине 1950-х годов всё больше говорилось о постепенном угасании традиционных форм послания, восходящих к романтизму и натурализму. Тезис о «смерти романа» нашёл своё подтверждение еще в 1920-х годах, когда символисты и сюрреалисты дали многообразные трактовки основного жанра литературы. Авторы, такие как Анатоль Франс и Марсель Пруст, пошли по пути революционного преобразования мира романа. Жан-Поль Сартр в 1938 году осудил стиль Франса, а в 1958 году уже самого его критиковал новатор Ален Роб-Грийе.

Все иллюзии о воодушевляющем противоборстве индивидуума и общества, которые определяют суть романтического сюжета, были разрушены. В ответ на это в литературе появились «антироман» и «театр абсурда». «Новый роман» в корне изменил восприятие и расширил границы традиционных литературных категорий. Он стирает контуры персонажей и нарушает все привычные правила. Сама эпоха требовала обновления романа. Так, один из новаторов, Мишель Бютор, утверждал, что разным этапам действительности соответствуют и разные формы рассказа [1].

«Новый роман» как термин впервые был использован литературным критиком Эмилем Анрио, использовавшим его в негативном контексте в своей рецензии на романы «Ревность» А. Роб-Грийе и «Тропизмы» Н. Саррот в газете «Le Monde» 22 мая 1957 года [17]. Интересно отметить, что к новороманистам относились только те авторы, которые пользовались благосклонностью парижского издательства «Les editions de Minuit», основанного в 1942 году с целью публикации книг, запрещённых нацистами во время оккупации. После окончания военных действий издательство оказалось на грани закрытия, но под руководством Жерома Лендона в 1950-х годах оно смогло отыскать новую аудиторию благодаря эксклюзивным правам на публикацию произведений авангардистов. По требованиям к писателям «Полночные издания» были схожи с интеллектуальным журналом «Tel quel». Идеология издательства

основывалась на строгом требовании стопроцентной оригинальности и полной противоположности традиционному французскому роману в плане формы, сюжета, системы персонажей и так далее. «Наиболее выдающимися новороманистами были: Ален Роб-Грийе, Натали Саррот, Жорж Перек, Робер Пенже, Мишель Бютор, Маргерит Дюрас, Клод Симон, Клод Мориак, и другие» [20].

Академические мнения по «романистам Minuit» были обсуждаемы среди критиков. Понятие «новый роман» расплывчато использовалось для описания любых изменений в классической форме романа, предлагавших возможность нового прочтения. Каждый из новых романистов нашел собственный, особый подход, но следует отметить, что Натали Саррот и Ален Роб-Грийе имели некоторую теоретическую согласованность в своих взглядах. Единым для адептов этого поколения было желание обновить литературный жанр.

Авторы «нового романа» отказывались от характеров и персонажей, которые заменялись описанием отдельных моментов жизни и внутренних состояний. Также, новая концепция внутрисюжетных связей отличалась: они не следовали принципам логики и причинности, а подчинялись внутренним законам «текста» или «письма», пришедшие на замену литературе в прежнем понимании. Литературовед А. М. Зверев отмечает, что «в "Новом романе" письмо свободно от ереси изобразительности и воссоздает не коллизии реальности, а анонимную субстанцию существования, в которой всё индивидуальное бесследно растворяется» [5, с. 19]. «Новый роман» возвещает конец эпохи, когда повествование рассматривалось как род сюжетной истории и как картина исторической жизни.

«Новый роман» также менял отношение между читателем и словом. Читатель вовлекался в процесс создания и становился соавтором, он должен был следовать по пути создателя в его экспериментах: мотивы действий персонажей не всегда ясны, читателю остается только догадываться о них. Здесь особую роль играет использованный в новом романе прием паралипса, который заключается в том, чтобы предоставить меньше информации, чем

требуется.

Неороманистов можно было назвать принципиальными противниками «политической» тематики. Им казалось, что острый современный материал лишит искусство смысла существования, низведёт произведение до лозунга. Они предпочитали говорить вообще о человеке, безотносительно к тому, что он любит, ненавидит, за что борется. «Новый роман» порождён ощущением разлома, смятением индивидуума, и в своей необычной форме часто «враждебен» для читателя. В пример можно привести одно из последних произведений С. Беккета «Как есть...» («Comment c'est», 1961). «Крупным планом – воспоминания, галлюцинации, пятна крови, сведённые судорогой пальцы, беззвучно шевелящиеся серые губы, тусклый блуждающий взор. Вспыхивают мимолетными снимками зарисовки каких-то домов, больничных палат, обрывочные, болезненно-бредовые описания цвета грязи и крови. Нечистотами покрыты руки, залеплены глаза, полон рот. Мысль бьётся, как израненное существо» [3].

Итак, новороманисты пытались «сыграть в литературу», что привело к возникновению новой терминологии в литературе и критике. Например, можно выявить характерные понятия свойственные только «Новому роману»: «тропизм» как черта творчества Н. Саррот; «шозизм» (с фр. «chosisme» – вещизм) как характерный элемент поэтики всех представителей направления, но изначально как феномен поэтики А. Роб-Грийе; «голоса» как черта «Новой драмы» (например пьесы Н. Саррот); «лабиринт» – термин, появившийся из романа Роб-Грийе «В лабиринте»; «mise en abyme» («принцип матрёшки») в категориях пространства, времени и повествования, например, в произведениях Роб-Грийе следует говорить о существовании внешнего сюжета (собственно интриги) и сюжета глубинного, который может быть «замаскирован» занимательной фабулой. Следует обратить внимание на творчество этого французского писателя, который явился одним из основателей движения «Новый роман».

Изобретательная манера письма Алена Роб-Грийе приводила в недоумение

многих. Особенности творчества этого писателя характеризуются его концепцией современного мира, изменившейся по сравнению с тем, какой она была в XIX веке. Положение и роль человека в мире изменились. Роб-Грийе боролся за создание литературы своего времени и представил в перспективе — через серию статей, опубликованных между 1953 и 1963 годами — свою критику классического стиля, где отсутствует новый авторский взгляд. В XX веке индивидуальная уникальность перестала иметь значение. В связи с утратой ценности человеческой личности утратились и эстетические принципы романистов. Они изобретали новые художественные приёмы для создания произведений и «нового письма»: об этом пишет Роб-Грийе в статье «О некоторых устаревших понятиях» (1953). Р. Барт писал: «В творчестве Роб-Грийе, по меньшей мере, в виде тенденции, одновременно наличествуют: отказ от истории, от фабулы, от психологических мотиваций и от наделённости предметов значением. Отсюда особую важность в произведениях этого писателя приобретают оптические описания» [15, р. 45]. В своих ранних эссе Барт описал искусство Роб-Грийе в новом стиле как *chosisme* — ориентированность на вещи. Как «разрушитель смысла», Роб-Грийе избегал повествовательных характеристик классического романа. Его романы нельзя ни расшифровывать, ни искать в них глубокий или символический смысл. Можно сказать, что слова Барта перекликаются с собственной точкой зрения Роб-Грийе о том, что мир не имеет ни значения, ни абсурда. В то же время анализ его аудиовизуального наследия как сценариста и режиссёра приводит к выводу, что единственным имеющим значение персонажем является зритель, ведь именно в его голове разворачивается вся история, именно он ее воображает. Это полностью соответствует основной авторской задумке: любой текст не отражает и не может отражать внешнюю реальность, он сам своя собственная, своего рода виртуальная реальность.

Согласно теории Норберта Виннера, Роб-Грийе утверждал, что чем больше информации содержится в сообщении и чем больше сведений неизвестно получателю, тем менее очевиден и неоспорим его смысл. Именно из-за избытка

информации его произведения становились непонятными и недоступными для критиков [12].

Роб-Грийе следует основным принципам «Нового романа», таким как:

- отказ от понятия герой: персонаж – в основе романа, но это персонаж банальный, иногда анонимный, и читатель пытается его «расшифровать». Всезнающий рассказчик исчез.
- отказ от связности: персонажи ускользают от непосредственного понимания читателя, но их описания строятся на подробном изображении.
- отказ от сюжета: новые романисты отказываются от линейного течения времени, наполняют свои произведения нарративными несоответствиями либо не представляют сюжета в принципе.
- требование интеллектуального, а не эмоционального прочтения: структура повествования может быть нарушена. Став анонимными и неоднозначными, персонажи одновременно развиваются в загадочном сюжете, потому что «Новый роман» ограничивается субъективизмом: странность мира, подчёркнутая точностью описаний (именно так романисты заявляют о «новом реализме»), требует более активного участия читателя в понимании произведения. Роб-Грийе утверждает, что критический анализ романов часто сводится к краткому пересказу сюжета, тогда как само письмо никто не упоминает. Писатель считает, что в литературе будущего описание должно играть большую роль.

В творчестве Роб-Грийе не выстраивается стабильный и связный сюжет: «роман может быть только новым, потому что законченный роман — это всегда уже руины» [31, р. 45].

Стиль письма Роб-Грийе называют «школой взгляда» [5]. Он тотально визуализирует литературный текст; его вхождение в киноиндустрию ожидаемо. Однако тщательное описание часто оборачивается иллюзией точности. Предельная точность дереализует описание, иногда превращаясь в галлюцинацию. В романах Роб-Грийе формируется уникальная мозаика повторяющихся описаний, сплетённых воедино. Фрагменты, повторяющиеся в

тексте, не копируются дословно, в них присутствуют минимальные изменения и добавленные детали. Вместе они создают новый образ, составленный из сопоставления и наложения этих элементов, воспоминаний, галлюцинаций, который возникает перед читателем в соответствии с правилами оптического эффекта. Например, в романе «В лабиринте» события напоминают обстоятельства пьесы Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо»: В романе новороманиста солдат не узнаёт мальчика, встреченного им днём ранее, по причине отсутствия берета, а мальчик, в свою очередь, не узнаёт главного героя из-за другой шинели. Так и для Эстрагона незнакомыми оказываются собственные башмаки и места, где он был сутки назад [1, с. 60].

Последовательность, с которой Роб-Грийе «пытается избавить роман от традиционных инстинктов» [24, р. 18], экстраординарна. Тогда как в произведениях Мишеля Бютора, Клода Симона, Натали Саррот, хронология сцен, потока сознания может быть мысленно воссоздана, в творчестве Роб-Грийе, где история не имеет необходимых пояснений, это становится маловероятным. Время в своём чистом течении — единственный герой повествования, время, рассеянное скрытой внутренней катастрофой, позволяющее фрагментам будущего проявиться сквозь настоящее или вступить в свободные отношения с миром прошлого.

Отойдя от концепции шозизма, Роб-Грийе стал использовать в своих произведениях составные элементы массовой культуры. Писатель обращал внимание на мыслительные стереотипы в детективах, а также карикатурно, с эротическим подтекстом изображал любовную прозу. Примером могут послужить такие произведения, как роман-детектив «Проект революции в Нью-Йорке» (1970) и роман «Топология города-призрака» (1976). В «Проекте революции в Нью-Йорке» автор безэмоционально информирует читателя о том, что девушку бесчеловечно пытали. Затем эта же сцена повторяется несколько раз, варьируясь, и становится совершенно непонятно, кто же является жертвой издевательств: та ли это героиня или другая.

В 1985 году Роб-Грийе вновь ошеломил читателей и критиков, выпустив в

свет первую часть своей автобиографической трилогии под названием «Возвращающееся зеркало». В 1988 году вышла вторая часть трилогии под названием «Анжелика, или ворожба», а в 1994 году – третья часть, «Последние дни Коринфа». В своей псевдо-автобиографии автор свободно смешивает элементы реальности и вымысла, подтверждая репутацию литературного экспериментатора.

В 2001 году издательство «Minuit» представило последний роман писателя под названием «Повторение». Это литературная игра, даже автопародия. Автор сам часто выступает в роли другого рассказчика, корректируя сюжет. В тексте указываются скрытые литературные отсылки, включая произведения самого Роб-Грийе. Роман описывает историю периода начала Холодной войны. В разворачивающийся шпионский сюжет все больше и больше вплетаются странные детали.

Также, возвращаясь к этапу развития творчества Роб-Грийе, приходящегося на 1970-е года, важно отметить, что, несмотря на отхождение от шизизма, произведения писателя сохранили свои характерные черты. Одной из них является образ города-призрака, который присутствует и в романе «В лабиринте», где повествование сконцентрировано на вещах и их описаниях, и в более позднем романе «Топология города-призрака».

1.2 Виды городов-призраков и их появление в романах А. Роб-Грийе

Прежде чем анализировать образ окутанного тайной города в романах А. Роб-Грийе, следует найти его научное определение. Город-призрак – это изначально обитаемый город, который был заброшен по какой-либо причине. Состояние его архитектуры может сохраняться в первозданном виде [11]. Это покинутое место когда-то было заселено людьми, но при этом оно словно по-прежнему обитаемое, только в других измерениях: образ города-призрака может являться абстракцией [27].

Понятие «города-призрака» может отличаться у разных людей и культур. Так, многие авторы применяют это понятие только к поселениям, которые были покинуты из-за экономической несостоятельности, и не учитывают поселения, покинутые из-за стихийных бедствий, антропогенных катастроф или других причин. Т. Линдси Бейкер в своей книге «Города-призраки Техаса», определяет город-призрак как «город, для которого больше нет причин существования» [12]. В то время как некоторые считают, что термин «город-призрак» не относится к любым поселениям, в которых можно обнаружить хоть какие-то материальные следы строений, другие уверены, что он должен обязательно включать их в себя. Неоднозначным является вопрос о том, должно ли поселение быть полностью заброшенным или же оно может иметь относительно небольшую численность населения. Американский писатель Ламберт Флорин определил город-призрак как «тенивое подобие прежнего себя» [14, р. 49].

В отличие от исчезнувших населенных пунктов, полностью разрушенных в результате военных действий, природных или техногенных катастроф, а также прекративших свое существование по другим причинам (например, затопленных в ходе строительства искусственных водоемов), города-призраки обычно остаются в памяти в исходном виде [11].

По причинам заброшенности города-призраки можно условно разделить на несколько типов. Первыми следует отметить города, которые были столицами экономической жизни, но по каким-то причинам потеряли свою активность.

Например, такие города могут зависеть от единственной деятельности или ресурса, который в конечном итоге истощается. Часто быстрорастущие города могут уменьшаться в размере так же быстро, как они когда-то росли. В некоторых случаях всё или почти всё население такого города может покинуть его. Так, например, произошло с городом Коллинвуд в штате Квинсленд в глуши Австралии, когда соседний город Уинтон превзошёл Коллинвуд в качестве регионального центра животноводства. В 1899 году железная дорога протянулась до Уинтона, связав его с остальной частью Квинсленда, и уже в следующем году Коллинвуд превратился в город-призрак. Кроме того, железнодорожные пути и дороги, обходящие город или больше не ведущие к нему, также могут быть причиной его превращения в город-призрак [21].

Также существуют города, которые официально прекратили свое существование, однако их физическая инфраструктура осталась. То есть улицы этих городов, дома и постройки, которые может покрывать лес либо зарасти, остаются такими же, только уже без жителей. Одним из примеров такой сохранённой инфраструктуры может быть город Уэстон в штате Иллинойс. Этот город предоставил свою землю для строительства национальной ускорительной лаборатории Ферми. В нём сохранились множество домов и даже несколько сараев, которые использовались приезжими учеными и для хранения оборудования. Дороги, которые раньше проходили через участок города, были перекрыты воротами для предотвращения доступа без присмотра [21].

«Ещё одной причиной возникновения городов-призраков являются техногенные катастрофы. Например, после чернобыльской катастрофы 1986 года высокий уровень ядерного загрязнения привел к эвакуации почти 200 городов и деревень в Украине и Белоруссии, включая Припять и Чернобыль. Также можно отметить города-призраки, возникшие после эпидемий или в результате экономического спада. Например, восточноарканзасские города были заброшены после того, как во время эпидемии испанского гриппа в 1918-1919 годах погибли тысячи жителей. В Ирландии также есть несколько оставленных

общин, особенно на западе страны, которые были разрушены во время Великого голода во второй половине XIX века, сопровождавшегося экономическим спадом» [11, с. 58].

Образ города-призрака, соотносящийся с представленными примерами, встречается и в литературе. Так, Ален Роб-Грийе использовал это загадочное пространство во многих своих произведениях, например, романах «В лабиринте» и «Топология города-призрака».

1.3 Пространство и время как литературные категории

Пространство и время — это фундаментальные философские концепции, необходимые для создания мировоззренческой модели реальности. Представления о них составляют сложную систему, отражающую разнообразные связи пространства и времени. Более того, пространство и время существуют в реальном мире во всех его проявлениях, являясь формами существования материи. Именно поэтому они играют важную роль в художественном отображении этого мира. «Литература обладает уникальной способностью свободно манипулировать реальностью времени и пространства, отличаясь от других видов искусства. В литературных произведениях присутствует глубокий символический и идеологический аспект, отражающий пространственно-временную картину» [9, с. 7].

Среди всех видов искусства, литература обращается со временем и пространством наиболее свободно (единственная конкуренция в этом отношении может быть с кино). В частности, литература может показывать события, происходящие одновременно в разных местах.

Стоит обратить внимание на такое свойство времени, как дискретность, или прерывность. В художественной литературе отсутствует продолжительное течение времени со всеми его деталями, остаются лишь наиболее важные части, а прочие читатель мысленно «реконструирует» сам. Это делается для динамичности описываемых событий и концентрации на основной идее произведения. Образовавшиеся «пропуски» приобретают своеобразные признаки – конструкции по типу «спустя десять дней».

С характеристиками художественного времени пересекается и фрагментарность пространства. Так, например, автор может не изображать события, происходящие между внезапными изменениями места действия, его переносами из одного в другое [23, с. 88].

Род литературы влияет на степень условности литературного времени и пространства, по характеристикам которой время делится на абстрактное и конкретное. Тенденция к условности существует в лирике. В этом случае, образ

пространства не является основополагающим и его существование можно назвать формальным.

В некоторых прозаических произведениях читателя может встретить полностью вымышленное место действия (например, город Скотопригоньевск в «Братьях Карамазовых»). Также его воздействие на происходящее не всегда несёт особую важность (например, в «Гамлете»). Однако существуют и такие произведения, где конкретное пространство играет важную роль, не только связывая его с определенными топографическими реалиями, но и активно воздействуя на всю структуру произведения. В русской литературе XIX века характерным является конкретное изображение Москвы, Петербурга, уездных городов, усадеб и т.д. В XX веке заметно проявляется ещё одна тенденция – уникальное сочетание конкретного и абстрактного пространства в рамках художественного произведения, их взаимопроникновение и взаимодействие. При этом конкретному месту действия придается символическое значение и великая обобщающая сила. Конкретное пространство становится универсальной моделью бытия. Абстрактное или конкретное пространство также связаны с соответствующими свойствами художественного времени [14].

Соотношение реального и художественного времени бывает различным. Иногда реальное время является событийным. Но и время, в котором действия происходят, также многообразно и несёт в себе функцию передачи событий и действий, которые перестраивают поведение и взаимодействие персонажей или общие обстоятельства. Такое время называется сюжетным. В других случаях мы видим изображение привычного пребывания, действий и поступков, которые происходят ежедневно.

Выявление типа художественного времени определённого произведения – это одна из важнейших составляющих анализа произведения. Его темповая организация, структура и даже эстетическая составляющая трактуются взаимосвязью времён. «Существует тесная связь между временем и пространством, которая художественно осваивается в литературе и называется хронотопом. В литературно-художественном хронотопе пространственные и

временные аспекты объединяются в осмысленном целом. Проявления времени раскрываются через пространство, а само пространство осмысляется и измеряется временем» [23, с. 209].

Помимо хронотопа, для отображения художественного мира произведения очень важны используемые автором средства выразительности, которым следует уделить отдельное внимание.

1.4 Средства художественной выразительности и их роль в тексте

Средства выразительности придают речи экспрессивность. «Они усиливают её эмоциональное воздействие, привлекают внимание читателя и слушателя к высказыванию. Средства речевой выразительности многообразны. Выделяются фонетические (звуковые), лексические (связанные со словом — лексемой), синтаксические (связанные со словосочетанием и предложением), фразеологические (фразеологизмы), тропы (обороты речи в переносном значении) изобразительные средства. Они используются в разных сферах общения: художественной, публицистической, разговорной и даже научной речи. Особую роль играют средства выразительности в художественной речи. Средства выразительности помогают автору создать художественный образ, а читателю войти в мир художественного произведения, раскрыть авторский замысел» [8].

Средства выразительности бывают фонетическими и непосредственно связаны с разделом языковой науки, который изучает звуки. Любой звук имеет множество физических свойств: мощность, амплитуда, тембр и т.д. Созданный звуковым символизмом образ индивидуален, а это является одной из причин, по которой произведение словесного искусства вызывает у людей определённый отклик. В художественной речи, в отличие от бытовой, количественный баланс различных звуков не соблюдается. Происходит наиболее часто встречающаяся в поэзии звукопись, конструирование особенно выразительного звукового образа, посредством которой произведение будет воспринято в заданном тоне и с необходимым настроением. [2, с. 76].

Существует три основных вида звукописи: аллитерация (повтор согласных), ассонанс (повтор гласных) и оноματοпея (звукоподражание).

При упоминании лексических средств выразительности обычно подразумевается употребление слов в переносном значении — такие слова имеют название «тропы». В их числе:

- сравнение — средство, основанное на сравнении одного предмета или явления с другим; метафора — употребление слова в переносном значении по принципу

сходства, скрытое сравнение; метонимия — перенос значения по принципу смежности; синекдоха — употребление в значении части вместо целого или наоборот, может считаться частным случаем метонимии; гипербола — явное и намеренное преувеличение; литота — явное и намеренное преуменьшение; эпитет — яркое, красочное, образное определение, которое характеризует понятие или явление; олицетворение — перенесение свойств и качеств человека на неодушевлённые предметы и отвлечённые понятия; ирония — использование слов в обратном значении с целью насмешки.

К лексическим средствам выразительности относятся также: лексический повтор — намеренное повторение в обозримом участке текста одного и того же слова либо речевой конструкции; оксюморон — создание стилистической фигуры при помощи сочетания слов с противоположным значением; перифраз — описательное высказывание, употребленное вместо прямого названия предмета или явления; плеоназм — речевая избыточность, повторение слов, одинаковых или близких по значению; аллегория — художественное представление идей (понятий) посредством конкретного художественного образа или диалога. От вышеупомянутых тропов они отличаются тем, что имеют более сложную структуру и состоят обычно из двух и более слов.

Также в категорию лексических средств выразительности входят фразеологизмы — устойчивые выражения, имеющие смысл только при использовании в том виде, в котором они существуют. К ним относятся пословицы и поговорки, афоризмы и крылатые фразы, а также появившиеся не так давно, но уже ставшие широко известными идиомы.

«Более того, лексические средства выразительности включают в себя: синонимы — слова, относящиеся к одной части речи, одинаковые или близкие по своему лексическому значению; контекстные синонимы — слова, которые являются синонимами только в данном тексте; антонимы — слова, относящиеся к одной части речи, но противоположные по значению; контекстные антонимы — слова, которые в языке не противопоставлены по значению и являются антонимами только в тексте; диалектизмы — слово или выражение,

используемое жителями определённой местности; неологизмы — новые слова и выражения, появившиеся в связи с возникновением нового предмета (явления) или созданные для усиления выразительности речи; окказионализмы — индивидуально-авторские неологизмы, созданные поэтом или писателем согласно существующим в языке словообразовательным моделям и использующийся исключительно в условиях данного контекста; архаизмы — устаревшие названия существующих и в современности явлений и понятий, для обозначения которых возникли другие, современные названия; историзмы — слова, обозначающие исчезнувшие из современной жизни предметы, явления, ставшие неактуальными понятия; просторечные слова — нелитературная разновидность лексики языка; разговорные слова — слова, которые употребляются в повседневной обиходной речи, имеют характер непринуждённости; термины — названия специальных понятий науки, искусства, техники, сельского хозяйства; профессионализмы — полуофициальные и неофициальные слова, употребляющиеся людьми определённой профессии применительно к предметам и понятиям соответствующей сферы жизни; аргументы — условные выражения и слова, применяемые какой-либо обособленной или профессиональной группой, кружком; канцеляризмы — слова и выражения, употребление которых закреплено за официально-деловым стилем» [8, с. 90]. Эти виды средств выразительности наряду с простыми и сложными тропами употребляются для усиления экспрессивности речи или текста и их воздействия на слушателя или читателя.

К синтаксическим средствам выразительности можно отнести такие приёмы, как: анафора — повторение языковых элементов: звуков, слова или группы слов в начале каждого параллельного ряда; эпифора — повторение языковых элементов: звуков, слова или группы слов в конце каждого параллельного ряда; синтаксический параллелизм — повторение синтаксической структуры в двух и более предложениях; антитеза — противопоставление; инверсия — изменение прямого порядка слов или

словосочетаний; парцелляция — конструкция экспрессивного синтаксиса, представляющая собой намеренное расчленение связного текста на несколько пунктуационно и интонационно самостоятельных отрезков; градация — фигура речи, состоящая в таком расположении частей высказывания, относящихся к одному предмету, что каждая последующая часть оказывается более насыщенной, более выразительной или впечатляющей, чем предыдущая; эллипсис — пропуск в тексте или речи элемента предложения, который восстанавливается посредством контекста; многосоюзие (полисиндетон) — намеренное увеличение количества союзов в предложении;

- бессоюзие (асиндетон) — построение речи, при котором союзы, соединяющие предложение, опущены.

Выводы по первой главе

1. После пережитых человечеством ужасов одной из самых жестоких войн в истории требовалось обновление, так как люди не могли смотреть на мир прежним взглядом. Вследствие этого, в литературе появилось и начало своё развитие постмодернистское направление под названием «Новый роман». Писателей, относящихся к этому течению, объединял принципиальный отказ от всех традиций французской литературы. Стиль Роб-Грийе в его первых романах можно охарактеризовать как «шозизм». Повествование отличается плоскостностью. Основным мотивом становится постоянное повторение и описание случайных бытовых деталей, которые, казалось бы, не имеют никакого отношения к сюжету. В результате становится понятно, что главное в романе — отсутствие событий. Описание предметов мира заставляет читателя задуматься о смысле бытия. Затем Роб-Грийе перешёл к «игровым» текстам, которые используют мифологию массовой культуры и архетипы подсознания. Писатель иронизирует над полицейскими, любовными и колониальными романами.

2. Под термином «город-призрак» обычно подразумевается по каким бы то ни было причинам покинутое ранее обжитое людьми пространство, по большей части сохранившее после исчезновения жителей свою инфраструктуру. Существует несколько типов таких городов, отличных друг от друга по причинам заброшенности, среди которых могут быть техногенные или стихийные катастрофы, эпидемии, экономический кризис и т. д.

3. Время и пространство неотделимы друг от друга, они влияют друг на друга и одно можно выразить через другое, поэтому зачастую они называются одним словом «хронотоп». Пространство и время в литературе гораздо более условные и менее строгие, чем в жизни. С помощью места и времени автор может подчёркивать важность определённых деталей или событий, или, напротив, отодвигать их на второй план (например, не упоминая конкретного места действия или не описывая определённый отрезок времени).

4. Средства выразительности в литературе используются для более точной

передачи восприятия происходящего героем, эмоциональной экспрессии, темпа описываемого события. Они могут быть фонетическими (связанными со звуками и произношением слов), лексическими (связанными со значением слов), и синтаксическими (связанными с порядком слов в предложении).

Глава 2. Составляющие образа города-призрака в романах А. Роб-Грийе

«Топология города-призрака» и «В лабиринте»

2.1 Время и пространство романа «В лабиринте»

Игровая площадка романа «В лабиринте» — это то, что заявлено в названии: лабиринт сходств и повторений, в котором теряются и персонажи, и читатели. Существует только пространство города, в котором нет ничего знакомого. Ориентироваться в нём почти невозможно. Главный герой, солдат, бродит без оружия по неизвестным улицам, которые вскоре должен занять враг. Сражение прошло неудачно, войска отступили, некоторые без боя. Сейчас зима, постоянно идёт снег. Тяжелораненый мужчина передал солдату коробку с личными вещами для родственника, который будет ждать на углу улицы, возле фонаря. В лихорадке солдат тщетно ищет место встречи, ему помогает или пытается помочь странный ребёнок. В бредовом сознании главного героя постоянно возникают образы, особенно кафе, где он встретил других солдат, а также изображение гравюры прошлого века, где разыгрывается аналогичная сцена. Здесь география города иллюстрирует неопределённость, в которой находится персонаж. Никогда невозможно угадать, с чем столкнётся солдат на перекрёстках и в концах улиц, по которым он постоянно ходит. Эта «географическая нестабильность» также помогает отразить неустойчивость сюжета.

Персонажи переходят из одного измерения в другое, что является очень необычным явлением. Можно сказать, что элемент места в романе имеет сновидческий или фантастический характер, где действие и обстановка представляются читателю как нечто экстраординарное. Лабиринт — это привилегированное пространство в романе Роб-Грийе, которое играет метафорическую роль пути, основанного на организации дехронологии, создающей свой собственный, особый смысл: кажется, пространственно-временная обстановка романа «В лабиринте» служит только для того, чтобы читатель был встревожен.

Беспокойство достигается не только за счёт постоянных перемещений во

времени и месте действия. «Je suis seul ici, maintenant...» («Я здесь сейчас один...»): кажется, что это в высшей степени дейктическое начало имеет единственную функцию — поиски ориентира. Далее повествование цепляется за конец предложения: «... bien à l'abri» («...в надёжном укрытии»), — и процесс идентификации находит относительно прочную отправную точку. Начав роман «Dans le labyrinthe» с «я», Роб-Грийе, кажется, хочет приветствовать читателя в знакомой и безопасной вселенной и способствует развитию представления о тёплом человеческом присутствии. Но оно очень быстро выходит за пределы этой «надёжно укрытой» среды, и читатель остается в большой неопределённости. Последующее описание заснеженного города явно устанавливает «здесь» и «вне» и подразумевает «до» и «после». На улице холодно, ветер дует между голыми черными ветвями: совсем не безопасно.

Город не разрушен, но безлюден, почти все жители прячутся по домам, в окнах которых не горит свет. Автор не сообщает нам, боятся ли они скорого вражеского наступления или их взор направлен на не представляющего опасности одиноко бредущего солдата, которому чудится, что за ним следят. Предполагается, что пустота пространства будет означать некую готовность к наполнению смыслом. Топографии в городе, который остался без жителей, не существует, но роман является повествованием о создании смысловых центров. В городе царит мрачная атмосфера, и местами он кажется декорацией, о чём дословно упоминается в тексте: «Les portes sont fermées. Il n'y a personne aux fenêtres, personne ne s'accroche aux vitres, personne, même vaguement, n'est visible au fond des pièces. Tout autour semble être une sorte de décoration plate, et il semble qu'il n'y ait rien derrière ces verres, ni derrière ces portes, ni derrière ces façades. La scène reste vide : ni homme, ni femme, pas même un enfant» [18, p. 25] («Двери закрыты. В окнах – никого, никто не прильнул к стеклу, никто, хотя бы смутно, не виднеется в глубине комнат. Всё вокруг представляется какой-то плоской декорацией, и кажется, ничего нет ни за этими стеклами, ни за этими дверьми, ни за этими фасадами. Сцена остаётся пустой: ни мужчины, ни женщины, ни даже ребенка») [6, с. 28]. «Декоративность» привносится в роман и с помощью

геометрии: автор включает в повествование упоминания линий, фигур, траекторий, конструируя математически выверенную вселенную: «ils s'installent en bandes blanches - parallèles, obliques, en spirale ; sur la surface de la table - un cercle, un carré, un rectangle ou d'autres figures plus complexes ; l'une traverse le sol noirci du couloir, l'autre se trouve en diagonale» [18, p. 13] («они оседают белыми полосами – параллельными, раскосыми, спиральными; на поверхности стола – круг, квадрат, прямоугольник или иные, более сложные фигуры; одна пересекает почерневший пол коридора, другая ложится по диагонали») [6, с. 17].

Роб-Грийе, выходя за пределы литературной истории двадцатого века, обновляет структуры письма, к которым привыкли читатели традиционных романов. Новый романист всегда стремился изменить определённые традиционные коды чтения, такие как повествовательный код, основанный на способности устанавливать и логические, и хронологические связи между событиями. Каждый роман Роб-Грийе представляет собой образцовое воплощение странствий, и роман «В лабиринте» не является исключением. Границы между тем, что происходит в данный момент, и тем, о чём рассказчик или герой мечтает, или желает, разрушаются. Сцены следуют друг за другом не в хронологическом порядке, выстроенные в сети, а не в траектории, и кажутся повторяющимися, но никогда не приходят к реальному воплощению. Эта техника заключается не столько в том, чтобы отменить происходящее, сколько в том, чтобы заставить его потерять, как говорил Роб-Грийе, характер определённости, его спокойствие. «Действительность неукоснительно реальная» изображается в произведении, однако уже в предисловии автор спешит разочаровать и запутать читателя: по личному опыту понять изложенную историю не получится. Предметы, действия и поступки имеют ни больше, ни меньше того значения, которое они имеют сами по себе и в представлении вечно сомневающегося повествователя. Казалось бы, автор даёт долгожданную, единственную реалию – австрийскую общину – представляя гравюру «Сражение под Рейхенфельсом», но, не заставляя читателя сверяться

со справочниками, спешит его разочаровать: «Ce récit est une fiction, non un témoignage. Il décrit une réalité qui n'est pas forcément celle dont le lecteur a fait lui-même l'expérience : ainsi les fantassins de l'armée française ne portent-ils pas leur numéro matricule sur le col de la capote. De même, l'Histoire récente d'Europe occidentale n'a-t-elle pas enregistré de bataille importante à Reichenfels, ou dans les environs. Il s'agit pourtant ici d'une réalité strictement matérielle, c'est-à-dire qu'elle ne prétend à aucune valeur allégorique» [18, p. 2] («Этот рассказ – вымысел, а не свидетельство очевидца. В нём изображается отнюдь не та действительность, что знакома читателю по личному опыту: например, не носят французские пехотинцы на вороте шинели номер воинской части, так же как не знает недавняя история Западной Европы крупного сражения под Рейхенфельсом или в его окрестностях. И всё же здесь описана действительность неукоснительно реальная, т. е. не претендующая ни на какую аллегорическую значимость») [6, с. 5].

Исследователи повествовательной манеры Роб-Грийе полагают, что «l'errance temporelle» («временное блуждание») проявляется в повторениях и кругообразном характере времени, которое соотносится с местом и имеет форму лабиринта. Это пространство относится к вещам и явлениям природы, но последние не соотносятся с реальной действительностью. Существуют значительно расширенные границы настоящего и расширенный пространственно-временной разрыв между «здесь» и «сейчас».

Автор не пронумеровал части своего романа и не разделил их по главам. Он создал разделения между определёнными фрагментами, где визуально сигнализировал об изменениях в эпизодах, делая акцент на объектах, сменяющих друг друга. Три места составляют основу романа: комната, улица и бар. Наружная сцена сразу же доступна глазам рассказчика, который видит улицу через окно своей спальни. В противоположность этому, внезапный эпизод в кабаре разрушает иллюзию реализма, и зритель сознательно входит в мир фантазий. В нарушенной хронологии «В лабиринте» многочисленные подобные «выпадения» сюжетных составляющих намекают на события,

которые произойдут позже в тексте, хотя повествование ведётся в настоящем времени. К примеру, мы представляем себе рассказчика в его комнате в то время, как он придумывает историю из окружающих его предметов, из того, что видит через окно с задёрнутыми шторами, и из загадочного кабаре-бара, изображённого на картине на стене. Как итог, есть два «оправдания» для дехронологии произведения: во-первых, речь идёт о воспоминаниях, каждое из которых имеет свою собственную хронологию, отличающуюся от линейной последовательности традиционного романа, во-вторых, роман организован вокруг пространственного лабиринта, который требует своего времени; от реальности остаются лишь контуры.

Наконец, несмотря на то, что солдат бродит по совершенно одинаковым улицам и видит те же крыши, двери, здания, нигде в романе автор не говорит о том, что мы можем видеть одно и то же место и одних и тех же персонажей. Персонажи, в свою очередь, обезличены и всецело относятся к населяемому ими пространству, действуя соотносимо с негласными законами его существования. Они не имеют ни подробно прописанного внешнего облика, ни тем более психологического портрета – их, как и город, можно назвать призраками. Немногочисленные обитатели таинственного города скрываются в своих домах, в военном госпитале и баре, причём не обязательно в разных местах будут находиться разные люди. Они «оживают» лишь, когда щёлкает выключатель. То же можно сказать про мелькающего в свете фонарей ребёнка: «*Mais le gamin s'est déjà mis à courir le long des façades, sur le chemin enneigé. Alors que le fugitif traverse l'espace éclairé par les lanternes, une cape sombre qui flotte quelques instants apparaît, une fois, puis une autre, puis une autre, puis une autre, chaque fois de moins en moins distinctement, jusqu'à ce que quelque chose comme un tourbillon de neige volant commence à apparaître dans le lointain. Pendant ce temps, le même garçon est devant le soldat quand il entre dans le café.*» [18, p. 87] («Но мальчуган уже пустился бегом вдоль фасадов, по снежной тропе. Когда беглец пересекает освещённое фонарём пространство, на какие-то мгновения возникает развевающаяся тёмная накидка, возникает раз, другой, третий, с

каждым разом всё менее отчётливо, пока вдали не начинает мерещиться уже что-то вроде летящего снежного вихря. Между тем все тот же мальчуган опережает солдата, когда тот входит в кафе») [6, с. 91]. Мы видим, что мальчик почти что мистическим образом испаряется в метели и появляется в кафе раньше солдата. Мы не знаем, что он столько времени делает в такую погоду на улице, привиделся ли он главному герою, мучающемуся от лихорадки. Может быть, на самом деле это был совершенно другой ребёнок, ведь, выходя из тёплого помещения, солдат вновь встретится с ним, вновь неожиданно и вновь далеко от места предыдущего пересечения.

2.2 Время и пространство романа «Топология города-призрака»

В «Топологии города-призрака» мы наблюдаем фантастическое отношение к построению ландшафта, пространства, вымышленного или нет, всего прогресса, который может существовать внутри описываемого города, а также всех проекций психоаналитических и философских идей, которые открываются в произведении. Фабьен Салейль, один из авторов фотовыставки «Cité-Fantôme», отмечал, что это отношение хорошо соответствовало проекту, который он хотел реализовать, с зеркальными конструкциями, проёмами, создающими пространство, но не содержащими это пространство на самом деле: «Мы говорим о городе-призраке, но не понимаем этот город. Призраки есть, но какие именно, мы не знаем, то же самое касается и предметов. Это свобода, фантазия, немного размытая, но в то же время логичная».

Образованный еще до Рождества Христова вымышленный город Ванадий по сей день скрывает множество тайн и загадок. Всё ложно, и пространство, и время: с виду он выглядит как древний и полуразрушенный, но это не так, это современный город или, по крайней мере, тот, зданиям которого было всего лишь сто лет максимум. Неясность объясняется только тем, что современные или древние, руины завораживают и вызывают одинаковое любопытство: «On dirait que la chaussée, entre le double alignement des ruines, a été partout débarrassée en vue de visites fréquentes et régulières, comme pour les précieux vestiges des cités antiques» [20, p. 26] («Кажется, что дорога между двойными рядами руин повсюду расчищена для частого и регулярного посещения, как и драгоценные останки древних городов»). В городе произошла катастрофа, но нам не известны истинные её причины. Возможно, Ванадий пострадал в огне, возможно, в результате извержения вулкана или же бомбардировки. Местоположение также остаётся невыясненным. Единственные оставшиеся в рабочем состоянии здания – тюрьма для несовершеннолетних проституток и театр. Город находится в изоляции от внешнего мира, он словно ограждён океаном. «Воплощением этого образа является царство смерти, которое считается основной мифологической структурой пространства в творчестве

Роб-Грийе, начиная с первого его романа "Ластики"».

В содержании романа мы можем ознакомиться с его основными «пространствами»: Первое пространство: Строительство разрушенного храма богини Ванаве, Второе пространство: Повторения восходящих движений для неподвижного пребывания, Третье пространство: Строительство разрушенного храма (продолжение и конец), Четвёртое пространство: Грёзы несовершеннолетних, запертых между окном и зеркалом, и Пятое пространство: Преступник уже идёт по моему следу.

Обстановка, напоминающая квест, постепенно создаёт апокалиптическую атмосферу. Греческая этимология слова «апокалипсис» означает раскрытие, откровение. Растерянный рассказчик движется вперёд, чтобы реконструировать архитектуру, признак общественной, мирской, официальной и скрытой жизни: «Je marche au hasard devant moi. J'erre, comme au hasard, entre les fragments méconnaissables de ce qui fut résidences princières, édifices publics, hôtels, maisons de jeux ou de prostitution, théâtres, temples et fontaines. Je cherche quelque chose» [20, p. 22] («Я иду прямо наугад. Я брожу, как наугад, между неузнаваемыми фрагментами того, что было княжескими резиденциями, общественными зданиями, гостиницами, игорными и публичными домами, театрами, храмами и фонтанами. Я ищу что-то»). Рассказчик предполагает, как выглядели руины, по которым он движется, и из этого разрушения высекает на камне то, что породит или возродит его вымысел: «Gravant dans le schiste avec la pointe du couteau à large lame, j'écris maintenant le mot CONSTRUCTION, peinture en trompe-l'œil, construction imaginaire par laquelle je nomme les ruines d'une future divinité» [20, p. 14] («Выгравировав на сланце кончиком ножа с широким лезвием, я теперь пишу слово СТРОИТЕЛЬСТВО, картину-обманку, воображаемую конструкцию, которой я называю руины будущего божества»). От травматического сна о разрушении рассказчик скользит к воображению через «строительство», слово, выгравированное заглавными буквами. Он становится человеком, который появляется из тумана, поднимающегося из поля руин, и отправляется к новому генезису [25].

Поэтика руин, по мнению Алена Роб-Грийе, не может быть устойчивой. Любой элемент может оказаться под угрозой или самоуничтожиться. Для него, как он продемонстрировал в «*Pour un Nouveau Roman*», специфика современного романа заключается «в двойном движении создания и стирания»: «В современных романах нередко можно встретить описание, начинающееся с нуля; оно изначально не дает общего вида, оно как бы рождается из маленького, неважного фрагмента – того, что больше всего напоминает точку, – из которого выдумывает линии, планы, архитектуру; и у нас тем более создается впечатление, что всё выдумано и противоречит само себе, повторяется, поправляется, отклоняется и т. д. Однако мы начинаем что-то проглядывать и верим, что это нечто станет яснее. Но линии рисунка накапливаются, перегружаются, отрицают друг друга, смещаются, так что образ ставится под сомнение по мере его построения. Еще несколько абзацев, и когда описание заканчивается, мы понимаем, что он ничего после себя не оставил» [31, p. 46].

Таким образом, «Топология города-призрака» представляет собой не что иное, как вечную гибель. Работа по разрушению осуществляется одновременно с созиданием. Достаточно выбрать пример — небольшой храм на вершине холма, чтобы наблюдать это явление: «Un fronton triangulaire soutenu par cinq colonnes épaisses, celle du centre étant plus puissante encore que les autres (selon un modèle d'architecture à vrai dire très inhabituel) et le second fût à partir de la gauche se trouvant mutilé de telle façon que seuls demeurent en place sa base cubique et son chapiteau curieusement resté suspendu en l'air» [20, p. 9] («Треугольный фронтон поддерживается пятью толстыми колоннами, причём одна в центре даже мощнее остальных (по весьма необычной архитектурной модели), а вторая колонна слева изуродована так, что на месте располагалось только кубическое основание, а капитель, как ни странно, оставалась висящей в воздухе»). Разрушение происходит от одного эпизода к другому. Рассказчик настойчиво саботирует свою предыдущую реконструкцию; он «взрывает» свой рассказ: «Non, ce modèle d'architecture est vraiment trop invraisemblable, et trop invraisemblable cette colonne détruite, dont les vestiges défient ainsi les lois

élémentaires de la gravité» [20, p. 10] («Нет, эта модель архитектуры действительно слишком неправдоподобна, и слишком неправдоподобна также эта разрушенная колонна, остатки которой, таким образом, бросают вызов элементарным законам гравитации»).

Если говорить об архитектуре метафорически, то можно сказать, что у Алена Роб-Грийе она может развиваться только на основе колеблющихся, неопределённых структур, которые развиваются в соответствии с фантастическими навязчивыми идеями. «La Rétrospective des fouilles» («Ретроспектива раскопок»), тема главы IV, определяет его «Новый роман». Руины подтверждают неопределённость, которая способствует развитию гипотез: нынешнее состояние этих мест позволяет лишь строить предположения относительно их возможного использования. Данная вариативность позволяет повествователю включать взаимозаменяемые места, каждое из которых характеризуется каким-то заключением. Точно так же остается неясным происхождение катастрофы: «la haute muraille aveugle – enceinte de prison, ou d'école, ou de caserne; bombardement, mise à sac, ou séisme?» [20, p. 8] («высокая глухая стена – тюремная ограда, или школа, или казарма; бомбардировка, разграбление или землетрясение?»). На самом деле причина разрушения не имеет значения, поскольку его последствия одинаковы, и следует исходить из результата. Таким образом, неясные следы руин — всего лишь зеркальные образы навязчивой вселенной. Вспомним слова писателя: «То, на что может претендовать человеческий род, есть лишь фантазия с ее чудовищным и хрупким величием». Какими бы ни были руины, фантазии повторяются. Архитектурные и промышленные руины на берегу, детство не за горами в этом «возвращающемся зеркале»: «Un petit garçon tout nu organise des jeux solitaires avec les débris industriels rejetés au rivage : un vieux pneu de camion, une carcasse de lit aux spirales de fer accolées à des tiges parallèles, un mannequin articulé grandeur nature» [20, p. 71] («Маленький обнажённый мальчик играет один с выброшенным на берег промышленным мусором: старой грузовой крышкой, каркасом кровати с железными спиралями, прикрепленными к

параллельным стержням, шарнирным манекеном в натуральную величину»).

Затем возникает чудесным образом нетронутое пространство: «*Fraîchement lavée, presque pimpante, ayant résisté comme par miracle au milieu de ce quartier détruit, je remarque une fois de plus la boutique de confection pour communions et mariages dont l'enseigne "Aux Vanités Divines" n'a encore perdu que deux de ses lettres*» [20, p. 77] («Свежевымытый, почти щеголеватый, как чудом устоявший посреди этого разрушенного квартала, я вновь замечаю магазин одежды для причастия и свадеб, вывеска которого "К божественному тщеславию" до сих пор потеряла лишь две буквы»). Наконец, снос зданий снова стирает едва определившееся спокойствие: «*J'en arrive tout de suite à cet endroit incertain, absent, où se succèdent les chantiers de démolition, les terrains vagues, les hautes palissades masquant parfois la base d'architectures métalliques démesurées, grêles, provisoires, les constructions abandonnées, les baraques en planches, et plus loin, cette excavation géante du fond de laquelle s'agitent – rendues dérisoires par la distance – des machines qui semblent vouloir découvrir, à la lumière de leurs phares, les restes d'une civilisation enfouie à d'inhabituelles profondeurs*» [20, p. 44] («Я сразу же попадаю в это неопределённое, отсутствующее место, с его чередой снесённых зданий, пустырей, высоких палисадов, иногда скрывающих основания непропорциональной, веретенообразной, временной металлической архитектуры, заброшенных зданий, лачуг из досок, и далее, в этот гигантский котлован, на дне которого движутся – на расстоянии – машины, которые, кажется, хотят обнаружить в свете своих фар останки цивилизации, погребённой на необычной глубине. Таким образом, мы переходим от никому не принадлежащей земли к гипотетическим следам человечества. Обратим внимание на то, что именно машины выполняют квест с неопределёнными намерениями: «кажется, хотят обнаружить». Эта вселенная найдёт более существенное место в последнем романе Алена Роб-Грийе, главным местом действия которого является Берлин, разрушенный послевоенный город, и эпизодически Брест, родной город писателя. Послевоенная литература была задумана в соответствии с изображением мира в руинах, далёким от гуманизма.

Сам романист и критики долгое время настаивали на деструктурирующей формальной реализации и отвергали смысловую интерпретацию, как австрийский философ и писатель Йозеф Штейнер, который утверждал: «Пространственность представляет собой пространство, которое нужно сконструировать, а не пространство, которое нужно представить» [18, с. 66]. Сегодня мы увидели бы взаимопроникновение двух суждений.

Далее, благодаря зеркалу, внутреннее и внешнее связываются, чтобы соединиться с вымыслом: «Une grande glace, qui occupe toute la paroi visible derrière la table (toujours la même), renvoie l'image bleuâtre de la maison d'en face, comme si l'extérieur de la chambre se trouvait à l'intérieur, selon un dispositif qui ne serait pas sans rappeler ce temple fanatique dont je reconstitue péniblement le tracé, jour après jour, à travers les redites, les contradictions et les manques» [20, p. 61] («Большое зеркало, занимающее всю видимую стену за столом (всегда одним и тем же), отражает голубоватое изображение дома напротив, как будто внешняя сторона комнаты находится внутри неё, напоминая тот фанатичный храм, очертания которого я кропотливо восстанавливаю день за днём, через повторения, противоречия и пробелы»). Внутри и/или снаружи: трудно сказать, то ли руины обуславливают письмо, то ли письмо обуславливает руины. Наконец, рассказчик предпочитает спиральный путь по пустым домам, подвалам и чердакам – забытым местам, которые особенно хорошо подходят для воплощения лейтмотивов ритуальных убийств.

2.3 Лексико-стилистические особенности романа «В лабиринте»

Происхождение слова лабиринт в греческом языке до сих пор не вполне выяснено. Предполагается, что «лабиринт» происходит от того же древнегреческого корня, что и *λαύρα*, — узкая улица, ущелье или переулок. Скопление улиц, похожих друг на друга, будет являться лабиринтом, и это одно из множества значений данного слова. Ещё лабиринт — это разновидность игры-головоломки, где нужно найти выход из запутанного нарисованного коридора; архитектурное сооружение с запутанным планом, обычно длинный коридор, многократно пересекающий сам себя; сложное, запутанное положение, из которого сложно найти выход. «Майкл Эртон, преподнёсший модель критского лабиринта, писал, что каждая человеческая жизнь представляет собой лабиринт, центром которого является смерть, и человек проходит через последний лабиринт, прежде чем окончательно перестанет существовать. Согласно этому понятию, происходит мифическое спасение. Выход Тесея из лабиринта символизирует его возрождение, свободу от смерти. Все эти смыслы указывают на сложность повествования, на мучительные странствия главного героя и читателя произведения, на способность лабиринта поглощать души тех, кто не может из него выйти» [22]. Так и в романе Роб-Грийе покинуть мистический городской лабиринт у главного героя получилось лишь после собственной смерти.

Блуждание по улицам и перекрёсткам города является механическим, абсолютно бессознательным, о чем свидетельствует лабиринт как семема «идентичности», вербализованная лексической единицей «*même*» («тот же самый»): «...ondulée de la même manière; portant exactement les mêmes feuilles aux mêmes endroits; les mêmes ramifications; les mêmes accidents de végétation; les memes défauts du metal...» [18, p. 20] («...с таким же изгибом, с такими же листьями, с такими же ответвлениями, с такими же причудами растительности и такими же пороками металла...») [6, с. 14]. Солдат проходит дальше и сворачивает за угол дома, в поперечную улицу, такую же пустынную, как и предыдущая. Возможно, это тот самый перекресток, где должна была

произойти встреча, возможно – нет. Лабиринт — это символический образ не только дезориентации и путаницы главного героя, а его ненужного и даже инородного характера в контексте улиц, кварталов и перекрёстков: именно город управляет персонажем, становящимся лишь пешкой на одной из заснеженных дорог.

Лексика, используемая Роб-Грийе в романе, насыщает текст визуализированными образами, например, мы можем наблюдать очень частое упоминание света. Он гаснет и вспыхивает, освещает персонажей и пустынные дороги, отражается от предметов. Света всегда недостаточно: он либо слишком тусклый, либо падает лишь на небольшой участок земли, либо быстро исчезает. Из данного замечания можно сделать вывод, что кажущийся солдату мрачным и враждебным город будто временно создаёт островки ясности и иллюзию живой теплоты, будь то очередная безлюдная улица или здание, или интерьер. Также можно выделить многочисленные слуховые образы: *déclac*; *les pas qui résonnent* (щелчок; звучные шаги) и т.д. Звуки, которые откуда-то льются, что-то окружают, где-то повторяются, а затем прекращаются, порождают физические ощущения дезориентации и изоляции солдата, блуждающего в мире-симулякре. Стоит заметить, что такое же частое, как и исчезновение света, прекращение звуков используется даже для изображения снегопада как символа абсолютной тишины и пустоты: «*et la neige qui commence à tomber*» («и снег, который начинает падать»). Говоря об изображениях, нельзя не выделить разнообразные лексические поля. Так, важную роль играет неопределённость, усиливающая дереализацию героя и читателя: «*il semble; dépourvu de sens; vague*» («кажется; бессмысленное; смутно») и монотонность, говорящая о тягучем постоянстве затерянного города: «*va lentement; régulièrement; sans être touchée*» («медленно; непрерывно; нетронутый»). Даже сравнение «*quelque chose comme une boîte à chaussure*» («что-то вроде обувной коробки») не оставляет читателю ни единого шанса увериться хотя бы в одном из видимых им объектов.

Отдельное внимание следует уделить белому цвету. Этот эпитет-колоратив очень часто повторяется в произведении. Снег, круг света, шнурок,

выключатель, дверная ручка, бумага, краска, рисунок, покрытие, потолок.... Как пишет Энн Моллар-Дефурс, «белый цвет классифицирует, ассоциирует, коннотирует и варьирует: между пиком, сублимацией, недостатком, пустотой и молчанием, нейтральностью, покоем, отчаянием или надеждой, добродетелью, очарованием и ужасом». Помимо буквальной характеристики предмета, этот цвет несёт в себе значение пустоты как синоним или символ недостатка или отсутствия. В декоре белый редко используется в качестве доминирующего цвета. Безусловно, он усиливает яркость и размеры комнаты, но, опять же, за счёт ощущения пустоты, пусть и сияющей. Как и многие цвета, белый амбивалентен. В зависимости от контекста, он может означать что-то более пугающее, например, цвет смерти, траура, холода. Так, в Китае родители умершего человека одеваются в белое, чтобы сопровождать его в царство чистоты. На Западе белый цвет также может иметь такую коннотацию, когда ассоциируется, например, с белым саваном, в который заворачивают тела умерших, с болезнью или глубоким эмоциональным срывом: человек, который пережил сильнейший стресс, может увидеть, как его волосы становятся белыми за очень короткое время. В романе «В лабиринте» делается акцент именно на усиление чувства пустоты и безжизненности, призрачности: «Il regarde en arrière le garçon laissé derrière, le garçon couvert de flocons blancs; il semble ne pas se préoccuper du blizzard ou de la chute de neige qui a blanchi ses vêtements glacés ; le bureau avec la lampe dans le coin gauche, le cercle de lumière blanche... Non. Non. Non» [18, p. 54] («он оглядывается на заштрихованного белыми хлопьями мальчика, который остался позади; его, по-видимому, не смущает ни вьюга, ни снегопад, побеливший его обледенелую одежду; письменный стол с лампой в левом углу, белый круг света... Нет. Нет. Нет») [6, с. 57]. Сюда же относится описание лица одного из встреченных солдатом персонажей: «blême» («мертвенно-бледное»). Нельзя сказать, что тема смерти активно раскрывается через синонимы связанных с ней понятий, но данная внешняя характеристика с пугающей неизменностью раз за разом встречается в произведении.

Продолжая тему используемой автором лексики, перейдём к речи

персонажей. Все они немногословны. Несмотря на то, что в романе присутствует не один диалог, никакая информация, полученная солдатом от жителей города, не оказывается для него полезной. И главный, и второстепенные герои либо говорят загадками, либо игнорируют обращённые к ним вопросы, либо отвечают невпопад, зачем-то умалчивая об изначальном предмете беседы. Они почти не двигаются, ведут себя, словно куклы, сравнение с которыми и приводит Роб-Грийе. Попытки коммуникации с ними напоминают общение во сне, когда собеседник будто заблокирован и не способен действовать, как живой человек. Лучшим примером такого поведения будет разговор солдата с мальчиком, который должен показывать ему дорогу, но не знает, как пройти: «Il demande : "Tu dors ? " Il le dit très doucement, comme s'il avait peur de réveiller le dormeur. Il ne bouge pas. – Tu dors ? – Et il ajoute de la même voix sourde et languissante : "Tu ne peux pas dormir ici". Le garçon aurait pu s'imaginer qu'il était seul dans la chambre et qu'il parlait à quelque chose d'inanimé, une poupée, un mannequin qui ne réagit pas. – Non... Oui... Je sais... – dit le soldat. Ni l'un ni l'autre ne bouge. – Alors dis-moi, où est-ce que je vais maintenant ? – Je ne sais pas, dit l'enfant» [18, p. 14] («Он спрашивает: "Ты спишь?" Он произносит это очень тихо, словно опасаясь разбудить спящего. Тот не шелохнётся. – Ты спишь? – и добавляет тем же тусклым, тягучим голосом: – Тут ведь спать нельзя. Мальчику могло почудиться, что он в зале один и беседует "понарошку" с чем-то неодушевлённым – с куклой, с безответным манекеном. – Нет... Да... Знаю... – произносит солдат. Ни тот ни другой не шевельнулся. – Так скажи, куда я тут попаду? – Не знаю, – говорит ребёнок») [6, с. 27].

Среди синтаксических фигур в повествовательном пространстве рассматриваемого романа можно выделить использование анафорических конструкций в структуре сложного предложения, что даёт возможность зафиксировать взгляд на описании происходящего снаружи и ставит в приоритет изображение неодушевлённого, в данном случае, явлений природы: «dehors il pleut; dehors il fait froid» [18, p. 9] («на улице идёт дождь; на улице холодно») [6, с. 12]. За счёт лексического повтора, а именно эпанафоры, также

осуществляется детализация и визуализация; город здесь главный персонаж: «s'abritant les yeux d'une main tout enspectant devant soi, regardant l'asphalte poussiéreux, plusieurs mètres d'asphalte poussiéreux où le vent dessine des parallèles, des fourches, des spirales; le vent souffle dans les feuilles, entraînant les rameaux entiers dans un balancement, dans un balancement, balancement, qui projette son ombre sur le crépi blanc des murs» [18, p. 12] («заслонив ладонью глаза и все же глядя прямо перед собой, глядя на пыльный асфальт, несколько метров пыльного асфальта, на котором ветер чертит параллели, развилины, спирали; ветер свищет в листве, колышет тяжёлые ветви, колышет и колышет, отбрасывая тени на белую извёстку стен») [6, с. 15].

Автор «В лабиринте» выходит за рамки простого визуального описания. В нескольких частях романа рассказчик описывает то, что происходит в местах, которые он никак не может видеть: он смотрит на улицу через окно с задёрнутыми шторами. Таким образом, позже он одновременно покидает комнату и улицу, что нужно для развития сцены на картине, висящей на стене. Можно заметить, что автору свойственен абсурд, для которого характерны подчёркнутое отсутствие причинно-следственных связей, гротескная демонстрация нелепости и бессмысленности человеческого существования.

Стоит обратить внимание на то, что Роб-Грийе вновь и вновь повторяет, с едва заметными изменениями, одни и те же описания, таким образом и столь многократно, что постепенно стирается разница между одним и тем же и различным. Так, в разных сценах мелькает всё та же тень мухи на абажуре, похожая на нить накаливания в электрической лампочке, рядом с красными шторами. Эта деталь, повторяясь шесть раз, остается как будто одной и той же, но она всё время другая. Её функция неоднозначна, так как данная зарисовка то сообщает, то, наоборот, умалчивает о разных элементах неоднократно вводимой и узнаваемой картины, вызывая у читателя настойчивое желание вернуться и отыскать уже введённый элемент сюжета и сравнить его с вновь найденным.

Сравним два фрагмента описания, расположенных в начале и середине романа: «Sur le cercle supérieur de l'abat-jour, une mouche se déplace avec lenteur, d'un

mouvement continu. Elle projette une ombre déformée sur le plafond, dans laquelle on ne reconnaît pas le moindre signe de l'insecte lui-même : ni ailes, ni torse, ni pattes : tout cela s'est transformé en une sorte de ligne filamenteuse, brisée, ouverte, rappelant un hexagone. Il s'y déplace avec lenteur, mais d'un mouvement continu, tout au long de la circonférence. Lorsqu'il arrive à la paroi verticale, il disparaît dans les plis du lourd rideau rouge» [18, p. 60] («По внешней стороне абажура медленно, безостановочно ползёт муха. Она отбрасывает на потолок искажённую тень, в которой нельзя узнать ни малейших признаков самого насекомого: ни крыльев, ни туловища, ни лапок: все это превратилось в какую-то нитевидную, ломаную, незамкнутую линию, напоминающую шестигранник. Многоугольник медленно, но безостановочно перемещается по окружности светлого пятна. Достигнув стены, он исчезает в тяжелых складках красного занавеса») [6, с. 64]. «L'ombre de la mouche, au plafond, s'est arrêtée tout près de l'endroit où le cercle de la lampe rencontre le haut du rideau rouge. <...> Peut-être aussi d'autres images encore moins nettes se multiplient-elles encore de chaque côté de celles-ci; elles ne sont pas perceptibles, car l'ensemble du dessin grêle que projette la mouche ne se situe pas dans la zone la plus vivement éclairée du plafond, mais dans une frange de demi-lumière, large d'un à deux centimètres, bordant toute la périphérie du cercle, à la limite de l'ombre» [18, p. 42] («Мушиная тень на потолке застыла в точке, где световой круг от лампы встречается с красной шторой. <...> Быть может, и другие, еще менее чёткие очертания множатся вокруг этих двух; они неразличимы, потому что вся совокупность ломких очертаний мушиной тени располагается не на самом освещенном участке потолка, а на бахrome полусвета, шириной от одного до двух сантиметров, окаймляющей всю периферию круга и граничащей с мраком») [6, с. 45]. Всё те же красные занавески, всё то же движение мухи по абажуру и та же тень, но помимо изменения синтаксиса и порядка представления объектов, во втором описании добавляется маленькая новая деталь: местонахождение мухи относительно света, что влияет на очертания отбрасываемой ей тени.

Повторение описаний наблюдается и в изображении основного погодного

явления в романе: слово «снег» и его производные употребляются в романе 95 раз. Снег одновременно окутывает туманом и подчёркивает существование всего и всех в «реальной нереальности», которая, с одной стороны, материальна: солдат ходит, видит, испытывает боль, жажду, голод. Значит, материален и снег. Этот «реальный» снег перевоплощается в некое подобие себя, в рисунок на обоях, принимает статус «нереальной реальности». Существенно и то, что всё происходит именно в комнате с комодом, зеркалом, камином, картиной на стене, являющейся предполагаемым началом романа-лабиринта. Снег даже в своём материальном виде метафорически «заметает» ясность происходящего, а три разных времени, *Le Passé composé*, *L'imparfait* и *Le Présent*, демонстрируют монотонность, цикличность пейзажа, побуждая читателя представлять падающие снежинки, как будто это крайне важно: «*Dehors il neige. Dehors il a neigé, il neigeait, dehors il neige. Les flocons serrés descendent doucement, dans une chute uniforme, ininterrompue...*»).

2.4 Лексико-стилистические особенности романа «Топология города-призрака»

В «Топологии города-призрака» автор обращается к спящему, полумёртвому городу. Исследуя используемую автором лексику, стоит начать уже с названия романа. Топология, от греческого τόπος — место и λόγος — слово, учение, дословно означает изучение пространства. Это термин, используемый, с одной стороны, в топографии, как исследование форм местности, а с другой стороны, в математике, как расширение анализа местоположения, и является разделом геометрии, который занимается качественными свойствами фигур. Она включает в себя только позиционные отношения, оставляя в стороне понятия величины или меры. Понятие непрерывности является фундаментальным. Так, в романе основное внимание уделяется тщательному описанию локаций. Со временем границы города сузились до его древнего центра. Это место, которое идеально очерчено, даже если его границы меняются со временем.

Прилагательное (если приблизить русский перевод к оригиналу) призрачный, фантомный означает: ложный, иллюзорный. Также это может быть ощущение ампутированной или утратившей чувствительность конечности. В отношении города, описанного в романе, помимо устоявшихся значений словосочетания «город-призрак», наиболее точным является совокупность всех этих определений, в зависимости от различных составляющих его образа. Например, фантомное чувство боли в теле может быть интерпретировано как восприятие рассказчиком раннее существующего Ванадия, от которого остались лишь руины, не подлежащие восстановлению. Призрачность подчёркивается и используемой автором лексикой: «translucide; robe de tulle blanc; yeux bleus pâles; désert («полупрозрачный; платье из белого тюля; бледно-голубые глаза; пустынный») и т.д.

Интересной деталью является заполнение пространства между фразами, одна из которых обрывается на полуслове: «Avant de m'endormir, la ville, de nouveau...» («Перед тем как я засыпаю, город снова...»). История основана на альтернативе между мёртвым городом и мысленно воссозданным. С самого

начала парадокс письма требует от автора описания того, чего больше не существует. «Пустота» печатается на странице в виде незаконченного предложения и становится многоточием, для которого выделена отдельная строка, что может служить примером интерсемиотического перевода паузы: у Роб-Грийе дублирование всегда возникает в пустоте [25]. Также следует подчеркнуть, что «avant de m'endormir» неоднократно повторяется в тексте. Подчёркнутое этим лейтмотивом происходящее превращается в похожее на кошмарный сон видение или сон наяву. Говоря о лейтмотивах, нельзя не уделить внимание короткому предложению, встречающемуся на протяжении всего повествования, связанного с историей Ванадия: «Je suis seul» («Я один»). Мотив тотального одиночества среди пространства, больше похожего на декорацию, чем на реальность, подчёркивает неуверенность героя, рассказчика и читателя в правдивости действия и его места, а также пересекается с мотивом смерти. Находясь в одиночестве, сложно со стопроцентной точностью утверждать, что это всё не продукт сна или больного воображения. Персонажи обезличены: в романе упоминаются девушки, имена которых, как и характер, нам неизвестны. Являясь как бы застывшими, «полуживыми», они никак не могут устранить одиночество рассказчика. Буквально полуживой персонаж также появляется в романе – это раненая или убитая женщина: «la jeune femme allongée sur la table d'opération dont le corps libéré se détend, au milieu du cercle attentif des spectatrices, demeurant cependant couchée sur le dos, les cuisses à peine refermées, un des genoux se pliant un peu et remontant avec mollesse, la tête se laissant aller de côté dans le flot des cheveux blonds répandus, la bouche entrouverte...» [20, p. 69] («молодая женщина, лежащая на операционном столе, с расслабленным телом, в центре внимательного круга зрителей, всё ещё на спине, её бёдра едва сомкнуты, одно из коленей немного сгибается и поднимается, голова повернута в сторону в водопаде светлых волос, рот полуоткрыт...»).

Вернёмся к повторам. Их можно считать наиболее часто встречающимся стилистическим приёмом в романе. Как и в более раннем произведении Роб-

Грийе «В лабиринте», каждый раз они немного изменяются и дополняются новыми деталями, действие с их помощью совершается непрерывно и в какой-то степени циклично.

Мысленная реконструкция города проходит через неоднократное отрицание: «*Mais il n'y a plus rien, ni roulement, ni rumeur lointaine ; ni le moindre contour discernable accusant quelques différences, quelque relief, entre les plans successifs de ce qui formait ici des maisons, des palais, des avenues*» [20, p. 14] («Но уже ничего нет, ни грохота, ни отдаленного шума; ни малейшего различимого контура, показывающего какие-то различия, какой-то рельеф между последовательными планами того, что здесь образовывало дома, дворцы, проспекты»). Используя градацию, которая прослеживается в данном отрывке, Роб-Грийе низводит до земли некогда возведённые в городе сооружения.

Читатель попадает в искусственный мир, будто бы прямо перед небытием. Однако город не умирает. Чтобы воссоздать его последние мгновения, автор придаёт сцене вид кинематографической замедленной съемки: «*J'écoute encore à travers des épaisseurs sans fin de glace blanche les imperceptibles bruits absents: derniers craquements des murailles brûlées, cendre ou poussière s'écroulant en menu filet d'une fissure, de l'eau qui goutte au fond d'une cave à la voûte fêlée, une pierre qui se détache à la façade éventrée d'un immeuble monumental, dégringole en rebondissant d'anfractuosités en corniches, et roule sur le sol parmi les autres pierres...*» [20, p. 6] («Я всё ещё слушаю сквозь бесконечные толщи белого льда неуловимые отсутствующие звуки: последние трещины обгоревших стен, пепел или пыль, падающие тонкими струйками из трещины, капающую воду на дне подвала с треснувшим сводом, оторвавшийся камень с распотрошенного фасада монументального здания кувыркается, подпрыгивая от щелей к карнизам, и катится по земле среди других камней»). Также Роб-Грийе упоминает легенду о Фениксе, что является символом вечного возрождения: «*...une version peu connue de la légende du Phénix: l'œuf en explosant a donné naissance à un grand oiseau noir, dont la forme ailée surgit des flammes. <...> Comme celui-ci a eu le temps, auparavant, de pondre un nouvel euf, la permanence du cycle est assurée...*»

[20, p. 191] («...малоизвестная версия легенды о Фениксе: когда яйцо взорвалось, из него родилась большая чёрная птица, крылатая форма которой появляется из пламени.<...> Поскольку птица уже успела отложить новое яйцо, цикл становится постоянным»).

В разделе «L'inscription» («Надпись») анаграмма напряжённых звуков создаёт группу из пятнадцати слов. Они создают в буквальном смысле отголоски большого для такой незначительной цифры количества действий, разворачивающихся в таинственном городе: Vanadé – vigie – navire / danger – rivage – devin / nager – en vain – carnage / divan – vierge – vagin / gravis – engendra – David (Ванаде – дозорный – корабль / опасность – берег – прорицатель / плыть – напрасно – резня / кушетка – девственница – влагалище / беременная – родила – Давид).

Исследуя творчество Роб-Грийе, читатель может заметить очень знакомые фрагменты текста в разных произведениях этого автора. Интертекстуальность прослеживается, начиная с «Дома свиданий» (1965) и играет важную роль в его романах и фильмах. «Повторения», как правило, связаны с дехронологией, шизизмом и мотивами ритуальных убийств девушек. «Топология города-призрака» написана от первого лица, Я, которое бродит по ограниченному пространству города, что можно встретить в раннее написанном «В лабиринте». В «Топологии города-призрака» рассказчик упоминает и солдата, блуждающего по лабиринту. Здесь он идёт «между высокими, выровненными фасадами, ветхость которых уже отмечена». Таким образом, мы можем наблюдать наиболее выраженное взаимопроникновение работ новороманиста в отношении изображаемого им пространства.

2.5 Сравнительно-сопоставительная характеристика образа города-призрака в романах «В лабиринте» и «Топология города-призрака»

Сравнив многочисленные средства изображения города-призрака в двух произведениях А. Роб-Грийе разных лет, мы можем выделить как их сходства, так и различия.

В обоих романах имеется рассказчик. Именно его можно назвать главным героем. Он движется по рядам улиц, будто специально расчищенным для хождения по ним и осмотра окрестностей. Читателю представлен мир, находящийся между странствием героя и фантазией автора. Несмотря на то, что лабиринт фигурирует только в одноимённом романе, он точно так же создаёт универсальные формы, как и геометрически выверенные улицы «Топологии...»: улицы похожи друг на друга так, что становятся неразличимы в снежной пустыне, аллеи тянутся параллельно друг другу, образуя чётко выверенные линии. Геометрия в принципе пронизывает и то, и другое произведение, будь то бесконечные и повторяющиеся описания фигур, контуров предметов или архитектура руин и уцелевших зданий.

Следует указать на такой авторский приём, как обезличивание героев. Персонажи романов одинаково обезличены и напоминают манекенов. Читатель не знает о них ничего конкретного: нет имён, нет психологического портрета, что свойственно именно произведениям «Нового романа».

Однако, в изображении «мёртвых» героев наблюдаются различия: помимо общего отсутствия каких-либо определённых характеристик и описаний застывших тел, мы узнаём, что с персонажами «В лабиринте» невозможно построить конструктивный диалог, и их реплики всегда звучат как будто через призму сна.

Схожесть романов заключается также в том, что в «Топологии города-призрака» и «В лабиринте» имеются похожие лексические поля: неопределённость, пустота, монотонность, смерть, холод. В более раннем своём романе автор использует обилие белого цвета, окутывая словно полумёртвый от страха нападения город в снег, как в саван. В «Топологии...» же скорее

проводится интуитивная ассоциация с могилой, так как перед нами предстают каменные руины.

Если в романе «В лабиринте», помимо описания города, маркером авторского почерка является шозизм, то «Топология...» представляет собой синтез ранее написанных произведений писателя, где большее внимание уделяется эротизму и ритуальным убийствам. Несмотря на это различие, структура пространства в романах с одинаковой глубиной затрагивает невероятные парадоксы: организация хаоса, прогресс через медлительность или регресс, путаница, порождающая смысл. Подобно данной логике, город-призрак – это место, которое жило, которое всё еще может жить и активироваться после возрождения: в одном романе читателя отсылает к этой идее мифологическая составляющая лабиринта, найти выход из которого получится лишь после смерти, в другом – легенда о Фениксе. Город живёт даже сейчас в своём собственном ритме. Его жители и его территории «оживают» вспышками во мраке, в то время как глаза зрителя, привыкшие к темноте, будут приветствовать этот свет с пристальным вниманием, пока он либо вновь временно не испарится в метели, либо не затеряется в руинах.

Выводы по второй главе

1. Хронотоп романа «В лабиринте» представляет собой, собственно, лабиринт, который служит для того, чтобы запутать и вследствие этого встревожить читателя, создать напряжённую атмосферу. Пустой город с редкими жителями, которые кажутся неживыми, призраками, тоже способствует этому. Роб-Грийе разрушает границы как между местами, в которых происходит действие романа, так и между реальностью и фантазиями рассказчика. Отсутствие этих границ способствует дехронологии произведения: автор при помощи окружающей обстановки, мыслей героя и его желаний описывает одновременно то, что происходит сейчас, и то, что должно произойти позже.

2. В «Топологии города-призрака» определить время и место действия трудно за счёт истории таинственного города Ванаций. Где находится этот город, какой это век, сколько лет этому городу, что с ним произошло, почему он разрушен, — читателю неизвестно. Город, как и повествование в целом, подвергается бесконечному циклу строительства и разрушения: событийный ряд замыкается в круг, созидание происходит параллельно с уничтожением, даже рассказчик, описав что-либо, тут же может «разрушить» образ, сказав, что он неправдоподобен. Разрушенный город оказывается однотипным: неизвестно, какое задание было на месте тех или иных развалин и каким образом оно превратилось в эти неопределённые руины. Эта неопределённость способствует фантазиям — а, по словам автора, «то, на что может претендовать человеческий род, есть лишь фантазия с ее чудовищным и хрупким величием».

3. Лексика романа «В лабиринте» способствует созданию пространства, в котором нет начала и конца; Роб-Грийе часто употребляет слово «même» («тот же»), благодаря чему становится ясно, что всё происходящее как бы закольцовано и герой попадает в те же места и те же события. Повторяющиеся описания и образы появляются в разных сценах, в разных местах и в разном времени. Периодически появляются определения того, чего рассказчик не

может видеть, например, пейзажа за окном, которое закрыто шторами. Мрачная тишина города периодически разбавляется появляющимся и вновь исчезающим светом, которого всегда недостаточно, и звуками; то и другое словно создано для того, чтобы подчеркнуть, каким тёмным и тихим является описанный город. Персонажи обезличены.

4. Топология — слово греческого происхождения, дословно означающее изучение местности. Слово же «призрак» в названии романа «Топология города-призрака» вобрало в себя все возможные значения слова «призрачный»: ложный, фантомный, иллюзорный, мёртвый. Ванадия словно на самом деле не существует, и рассказчик сам сомневается в реальности происходящего, это подчёркивается постоянно повторяющимися фразами «Je suis seul» («Я один») и «Avant de m'endormir...» («Перед тем, как я засну»). Повторы здесь не только способствуют созданию нового «лабиринта» для читателя, но и саботируют предыдущие описания, уничтожая только что созданные образы и усиливая чувство неуверенности героя в происходящем.

5. Изображение города-призрака в романах «Топология города-призрака» и «В лабиринте» несёт в себе больше сходств, чем различий. Общими являются: нелинейность повествования, обилие лексики, связанной с пустотой, холодом, призрачностью и смертью, подчёркнутая геометрия и одинаковость форм, обезличенные персонажи, напоминающие кукол, мотивы одиночества и воскрешения.

Наиболее часто используемыми стилистическими средствами выступают многочисленные описания и повторы, а также приём обезличивания. Расхождения присутствуют в месте действия: если пространство «В лабиринте» — нетронутый заснеженный городок под угрозой атаки, то в «Топологии города-призрака» это уже разрушенная местность. Различия наблюдаются и в идущих параллельно с городскими описаниями лейтмотивами творчества А. Роб-Грийе, однако не влияют на конечное восприятие необычного города.

Заключение

В данной выпускной квалификационной работе были выявлены характеристики образа города-призрака в романах А. Роб-Грийе «Топология города-призрака» и «В лабиринте». Для достижения поставленной цели была изучена научная литература, составляющая теоретическую базу исследования. Вопросами, касающимися исследуемой темы, занимались такие литературоведы и искусствоведы, как Мари-Анн Массе, Фабьен Салейль и Пиа Ронде, Сильвиана Швер, А. А. Альчук.

Главной темой для размышлений в истории развития «Нового романа» и творчества Алена Роб-Грийе является то, что идеи романтического сюжета утратили популярность к моменту закономерного появления «Нового романа» в литературе, лидером которого являлся этот французский писатель, в своих произведениях расширивший границы традиционных литературных категорий.

Одним из нововведений стал образ города-призрака, который ярче всего прослеживается в его романах «В лабиринте» и «Топология города-призрака». В научной литературе имеется определение «город-призрак», подразумевающее пустующий город, пострадавший от катастрофы, либо почти или полностью покинутый по другой причине. Роб-Грийе дополняет его художественными составляющими, формирующими уникальное пространство, где мистическое соседствует с реальными историческими событиями эпохи, в которую жил писатель.

Как показал сравнительно-сопоставительный анализ, и в «Топологии города-призрака», и в более раннем романе «В лабиринте» в его создании особую роль играет основанное на дехронологии и дереализации повествование, где будто бы искусственно созданные локации путаются между собой, исчезают и вновь появляются, строятся и разрушаются. Для демонстрации безжизненности городского пейзажа автор использует стилистические средства, которые были выявлены в процессе исследования: эпитеты, повторы, анафорические конструкции, умолчание, градация. В

дополнение были выявлены лексические единицы, связанные с неопределённостью, пустотой и холодом, участвующие в создании пейзажа, напоминающего Царство мёртвых.

Таким образом, город-призрак в романах А. Роб-Грийе является синтезом образов реально существующих разрушенных городов и неороманистской «игры в литературу», дополняющей их своеобразными чертами, характерными для авторского стиля одного из самых известных представителей «Нового романа».

Список литературы

Монографии и книги:

1. Балашова Т. В. Французский роман 60-х годов: традиции и новаторство / Т. В. Балашова. – М.: Высшая школа, 1965. – 104 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504с.
3. Беккет С. Как есть / Сэмюэл Беккет. – СПб: Борей Арт, 2006. – 208 с.
4. Вишняков А. Г. Поэтика французского Нового Романа / А. Г. Вишняков. – Москва: Диона, 2007. – 286с.
5. Зверев А. М. Новый роман. Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. М. Зверев. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.
6. Роб-Грийе А. В лабиринте / Ален Роб-Грийе. – М.: Азбука, 2002. – 160 с.
7. Тодоров Ц. Поэтика. Структурализм «за» и «против» / Цветан Тодоров. – М.: Прогресс, 1975. – 469 с.
8. Тюпа В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – М.: Академия, 2006. – 336 с.
9. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М.: Прогресс, 1993. – 204 с.
10. Штейнер Р. Как достигнуть познаний высших миров. Путь посвящения / Рудольф Штейнер. – Деметра, 2018. – 208 с.
11. Яшков И. А., Иванов А. В., Кусков А. С., Баранов В. А. «Мёртвые» города в геоэкологическом и культурном пространстве / И.А. Яшков, А. В. Иванов, А. С. Кусков, А. В. Баранов. – М.: Камертон, 2010. – 122 с.
12. Baker T. Ghost Towns of Texas / T. Lindsay Baker. – Norman: University of Oklahoma Press, 1991. – 200 p.
13. Bismuth L. Dans le labyrinthe, briser les lignes droites / Lea Bismuth. – P: Éditions Karthala, 2014. – 142 p.
14. Florin L. Ghost Towns of the West / Lambert Florin. – US: BBS Publishing Corporation, 1971. – 872 p.

15. Jeffrey R. Understanding Barthes, Understanding Modernism / Di Leo Jeffrey R. – US, 2022. – 184 p.
16. Morrissette B. Les romans de Robbe-Grillet / Bruce Morrissette. – P: Les Editions de Minuit, 1963. – 224 p.
17. Ricardou J. Pour une théorie du nouveau roman / Jean Ricardou. – P: Seuil, 1991. – 271 p.
18. Robbe-Grillet A. Dans le labyrinthe / Alain Robbe-Grillet. – P.: Les Editions de Minuit, 1959. – 160 p.
19. Robbe-Grillet A. Pour un nouveau roman / Alain Robbe-Grillet. – P.: Les Editions de Minuit, 1963. – 152 p.
20. Robbe-Grillet A. Topologie d'une cité fantôme / Alain Robbe-Grillet. – P.: Les Editions de Minuit, 1976. – 204 p.
21. Wolle, M. Stampede to Timberline: The Ghost Towns and Mining Camps of Colorado / Muriel Wolle. – Athens, OH: Swallow Press/Ohio University Press, 1991. – 349 p.

Словари:

22. Матвеева Т.В. Текстовое время. Стилистический энциклопедический словарь русского языка, ред. М.Н. Кожинной / Т.В. Матвеева. – М., 2003. – 415 с.

Учебные пособия:

23. Есин А. Б. Время и пространство. Введение в литературоведение, ред. Чернец Л.В / А. Б. Есин. – М.: Высшая школа, 2004. – 196 с.
24. Тураева З. Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное / З. Я. Тураева. – М.: Высшая школа, 1979. – 129 с.

Статьи из журналов:

25. Альчук А. А. Виртуальные лабиринты Алена Роб-Грийе // Иностранная литература, №12, 1997. – с. 60
26. Савельева И. В. Топос вымысла в романах Роб-Грийе // Вестник СамГУ, 2006. – №10/2. – с. 128-146

Статьи из сборников научных трудов и материалов конференций:

27. Эвалльё В. Д. Перестроечный «декаданс» // Смена вех: отечественное кино

середины 1980-х — 1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д. А. Журкова, Н. А. Хренов, В. Д. Эвалльё. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. – с. 427-446.

28. Macé M.-A. L'architecture ruinée: Topologie d'une cité fantôme, Alain Robbe-Grillet / Marie-Anne Macé. – Presses universitaires de Paris, 2017. – p. 135-144

Электронные ресурсы:

29. Вераксих И. Ю. Зарубежная литература XX века. Курс лекций. – Лекция №15: «Новый роман» и его место в литературе послевоенной Франции.

[Электронный ресурс] URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/veraksich-hh-vek-kurs-lekcij/leksiya-15.htm> (дата обращения: 25.04.24)

30. Роб-Грийе А. О некоторых устаревших понятиях, 2022. [Электронный ресурс] URL: <https://pandia.ru/text/79/195/56376.php> (дата обращения: 14.03.2024)

31. Nouveau Roman. [Электронный ресурс] URL: <http://www.site-magister.com/nouvrom.htm#axzz3oGi5qFx4> (дата обращения: 10.6.14).

32. Poirot-Delpech, B. Topologie d'une cité fantôme, d'Alain Robbe-Grillet: le regard du sourd. [Электронный ресурс] URL: https://www.lemonde.fr/archives/article/1976/01/16/topologie-d-une-cite-fantome-d-alain-robbe-grillet_1756701_1819128.html (дата обращения: 14.01.24)

33. Rondé P., Saleil F. Topologie d'un imaginaire [Электронный ресурс] URL: <https://piarondefabiensaleil.com/textes/topologie-dun-imaginaire/#:%7E:text=FS%20%3A%20Dans%20Topologie%20d%27une%2C%20philosophiques%20qui%20s%27ouvrent> (дата обращения: 12.12.14)