




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 «Фантастические элементы в литературе раннего французского романтизма
(на примере творчества Шарля Нодье)»

Исполнитель Худина Дарья Евгеньевна, студентка 4 курса группы ФЛ-Б19-1-2
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
Нужная Татьяна Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И. о. заведующего кафедрой 
(подпись)
Кандидат филологических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
Родичева Анна Анатольевна
(фамилия, имя, отчество)

«26» июня 2023г.

Санкт-Петербург
2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	2
Глава 1. Фантастические элементы в литературе раннего романтизма.....	5
1.1. Понятие и сущность фантастического в литературе.....	5
1.2. Особенности фантастического в раннем французском романтизме	12
1.3. Роль и место творчества Ш. Нодье в становлении жанра фантастики в литературе раннего французского романтизма	17
Выводы по главе 1.....	21
Глава 2. Особенности творчества Ш. Нодье	23
2.1. Фантастические элементы в романтической повести-сказке «Трильби» Ш. Нодье	23
2.2. Романтические традиции в литературной фантастической сказке Ш. Нодье «Фея Хлебных Крошек»	34
2.3. Фантастические элементы и поэтика ужаса в произведении Ш. Нодье «Combedel'homme mort»	38
Выводы по главе 2.....	44
Заключение	47
Список литературы	51

Введение

Представленная работа посвящена теме фантастического начала в литературе раннего французского романтизма, нашедшей свое отражение в творчестве писателей-романтиков XIX века, в частности в произведениях такого великого и гениального творца, как Шарля Нодье (Charles Nodier, 1780 – 1844). Через творчество писателя проходили искания уединения, жизни вне суеты общества и стремление самоутверждению, которые на позднем этапе реализовались в желание писать фантастические произведения.

Эпоха романтизма – один из интереснейших и самых насыщенных этапов в истории французского общества. Несоответствие идеалов, которые устанавливала новая действительность, и реальности, в которой существовали писатели-романтики, побуждало их уходить в мир субъективных переживаний, противопоставлять прекрасное и воображаемое прозе жизни. Отсюда – непреодолимый интерес ко всему таинственному, необычному, загадочному и мистическому.

Актуальность исследования заявленной темы обусловлена тем, что в последнюю четверть века интерес к Шарлю Нодье и его творчеству значительно возрос. Довольно продолжительное время он был известен преимущественно как автор романа «Жан Сбогар», однако в настоящее время все более раскрывается как самобытный и многосторонний писатель. Без рассмотрения вклада Нодье во французскую литературу картина ее будет и неполной, и не вполне понятной. В силу того, что Ш. Нодье внес огромный вклад в литературу раннего французского романтизма, представляется целесообразным рассмотреть особенности функционирования фантастического начала в литературе раннего французского романтизма именно на примере его произведений.

Из литературоведов к теме раннего французского романтизма обращалась, например, В. А. Мильчина (историк литературы, переводчик, кандидат филологических наук). Она же внесла большой вклад в изучение творчества Ш. Нодье. Однако исследователи заострили своё внимание на анализе

произведений и выделении характерных для раннего романтизма особенностей. Область фантастического специально не выделялась.

Новизна работы заключается в том, что, хотя эта тема и была исследована многими литературоведами, однако, критики скорее обращались к анализу произведений, чем к выделению фантастических элементов в сказке в эпоху романтизма. Таким образом, в работе выявляется связь принципов романтизма и фантастического начала.

Также новизна заключается и в том, что одно из анализируемых произведений Ш. Нодье («La Combedel'homme mort») не переводилось на русский язык и не издавалось в России.

Объектом исследования в рамках выбранной темы выступает литература раннего французского романтизма.

Предмет исследования – фантастическое начало в литературе раннего французского романтизма.

Целью исследования является анализ особенностей функционирования фантастического начала в литературе раннего французского романтизма на примере творчества Ш. Нодье. Для достижения данной цели необходимо решить ряд взаимосвязанных **задач**, а именно:

- дать понятие и охарактеризовать сущность фантастического в литературе;
- выявить особенности фантастического в раннем французском романтизме;
- охарактеризовать роль и место творчества Ш. Нодье в становлении раннего французского романтизма;
- проанализировать романтическую литературную повесть-сказку «Трильби» Ш. Нодье и выявить в ней фантастические элементы;
- выделить принципы романтизма в фантастической сказке Ш. Нодье «Фея Хлебных Крошек»; раскрыть фантастические элементы в этом произведении;
- выявить фантастические элементы и особенности поэтики ужаса в произведении Ш. Нодье «La Combedel'homme mort».

В качестве основных **методов исследования** данной темы были использованы такие, как: анализ теоретической литературы по теме исследования,

анализ текстов отдельных произведений Ш. Нодье (на французском и русском языках), сравнительно-сопоставительный анализ и культурно-исторический.

Теоретическая значимость работы обусловлена неполнотой исследования данной темы в литературе.

Материалы и результаты проделанной работы могут иметь **практическое применение** в курсе дисциплин «Анализ текста» и «История французской литературы» в школах и ВУЗах.

Структурно выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Глава 1. Фантастические элементы в литературе раннего романтизма

1.1. Понятие и сущность фантастического в литературе

Термин «фантастика» происходит от греческого слова «phantastikē» – способность к воображению. Можно рассматривать понятие «фантастического» основанное от концепции «фантастики», следовательно, как понятие, которое относится непосредственно к фантастике, или же оно может являться элементом поэтики какого-либо литературного произведения, у которого в форме художественной условности элементы реальности демонстрируют нехарактерные для них черты, а у содержания и формы отсутствуют прямые аналоги в действительности. Именно в этом смысле оно и будет рассматриваться в данном параграфе.

На протяжении всей истории в литературе присутствовало «фантастическое» в разных формах. Оно соединяется с сутью поэтики мифов и сказок, когда поэтическое творчество еще только начинало развиваться. Возникает фантастический, собирательный образ действительности, это происходит уже в период мифологического творчества. В мифологии, которая для фантастического является одним из первых этапов становления, начинают закладываться характерные признаки типа образности фантастики. Суть этой образности заключается в «стремлении писателя и поэта к универсальному постижению и отражению действительности» [30, с. 63]. Все вышеперечисленное определяет основную характерную черту фантастического образа, а именно большую степень его условности. В связи с этим в литературоведении «фантастическое» преимущественно соотносится именно с вопросом условности. Еще во времена античности Аристотель в своем труде «Об искусстве поэзии» (336–322 гг. до н.э.) пишет об условности в искусстве: «...Задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости» [1, с. 67].

Однако в искусстве выделяются два вида условности, так, например, Ю.В. Манн (1973) разделял «первичную условность» искусства от внутренней условности этого искусства, то есть «вторичной условности». Художником целенаправленно используется вторичная условность в качестве своеобразного приема художественной выразительности в целях более полно раскрыть замысел писателя или поэта.

Целенаправленно используемая условность особенно отчетливо и ярко выражается в фольклорных произведениях, где присутствуют более чем «условные» создания, такие как, например, русалки, драконы, духи, демоны и т.д.

В литературе такого рода «намеренная», или «вторичная условность» и определяется как фантастика. Одним из первых отечественных исследователей раскрыл понятие фантастики Б. Михайловский. В «Литературной энциклопедии» [22] он излагает следующее определение: «Фантастика в литературе и других искусствах – изображение неправдоподобных явлений, введение вымышленных образов, несовпадающих с действительностью, ясноощущаемое нарушение художником естественных форм, причинных связей, закономерностей природы» [22, с. 652]. Приведенное определение базируется на методе с точки зрения социологии, однако, с точки зрения некоторых исследователей, в нем упущен один из «важнейших конструктивных элементов фантастического – особый тип образности, а понятие «вымышленный образ» довольно расплывчато» и поэтому не раскрывает полностью суть фантастического в общем и самого образа [30, с. 64].

Р. И. Нудельман, написавший статью в «Краткой литературной энциклопедии» [27] раскрывает понятие фантастики следующим образом: «Специфический метод художественного отображения жизни, использующий художественную форму – образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются с несвойственной ей, в принципе, способом, – невероятно, «чудесно», сверхъестественно» [27, с. 887]. В.С. Муравьев определяет фантастическое как «разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных

явлений простирается до создания особого – вымышленного, нереального, чудесного мира» [23, с. 119].

Можно сказать, что во всех вышеуказанных формулировках фантастика раскрывается как специфический способ изображения мира, или же способ создания выдуманного мира с помощью специального образа, который обладает большой степенью условности. Фантастический образ предоставляет гораздо больший простор для создания формы и художественной изобразительности для литературного произведения, разнообразно отражает глубину идей и установок автора, что иногда недоступно для произведений с иным, реалистическим типом образности. В этом заключается самое важное качество фантастического образа.

В своей работе «Что такое фантастика?» литературовед Ю.И. Кагарлицкий подчеркивает: «то или иное произведение остается в пределах фантастики лишь до тех пор, пока средства убедительности – сколь бы реалистичны они ни были сами по себе – служат именно фантастике. Там, где этот принцип нарушен, фантастическое допущение немедленно обнаруживает всю свою шаткость. Он отделяется от реалистического по самой сути своей реалистического произведения, становится простой литературной условностью» [13, с. 39].

Следует отдельно отметить и термин «фантастическое». «Фантастическое – тип художественной образности, основанный на тотальном смещении-совмещении границ возможного и невозможного» [15, с. 278], – такое определение этого термина дается в «Поэтике: словаре актуальных терминов и понятий». Упомянутый сдвиг границ обусловлен тем, что персонаж произведения (или читатель) сталкивается с чем-то, что выходит за границы его понимания, или выходит за рамки того, что, как правило, считается обычным, объяснимым и достоверным.

Ю.М. Лотман считает, что фантастическое, в первую очередь, связано, с «нарушением норм художественной условности», то есть такой условности, которая изображается только реалистичным методом. Однако при этом такое нарушение включает в себя правдоподобные элементы реальности, например,

факты или наблюдения с точки зрения естественных наук, общепонятный человеческий опыт[17, с. 202].

Определяя понятие «фантастического», необходимо разделять его от понятия «чудесного», так как «чудесное» или «волшебное» присуще преимущественно фольклору, мифу.

Таким образом, некоторые фольклорные темы и формы их выражения возникают еще в древнерусской литературе путем добавления в произведение сказочных образов. Реальная обусловленность сочетается с фантастической обусловленностью. Это может быть продемонстрировано какими-либо событиями или может поясняться иносказанием, как в сказке.

Фантастическое стало источником для средневекового рыцарского эпоса – это, например, «Беовульф» (VIII в.), «Персеваль» (около 1182 г.) Кретьена де Труа.

Особенности фантастического образа в литературе средних веков в западной Европе изучал М.М. Бахтин. Он также рассматривал фантастическое в литературе этого периода как проявление «чудесного». Бахтин считал, что начало «чудесного» лежит в раннем средневековом повествовании. К его особенностям он относит специфическую «субъективную игру со временем», и также на особую роль сновидений и видений, способных создать определенную форму. Такие свойства фантастического, которые были характерны для литературы средних веков, по мнению М.М. Бахтина, содействуют подъему особого жанра фантастического повествования, а именно видения. Это, например, «Апокалипсис» Иоанна Богослова, «Видение о Петре Пахаре» (1326 г.) У. Ленгленда, «Божественная комедия» (1307–1321) Данте Алигьери др. [4, с. 191–194]. В описанном выше случае фантастическое в форме чудесного указывает на высокую степень метафоричности. На соответствии «фантастического» и «чудесного» основываются С.П. Лавлинский и А.М. Павлов, акцентируя, что фантастическое в жанрах видений и притч «проясняет намеренную иносказательность, высокую степень условности изображенной реальности, необычной с точки зрения внехудожественной»[15, с. 279].

Фантастические мотивы и образы обрели направления с развитием различных форм фантастического. «Метаморфозы» Овидия, «Золотой осёл» Апулея, включающие в себя мотив превращения, фантастические и символические аллегории «Божественной комедии» оказали влияние на западноевропейскую литературу периода раннего романтизма и романтизма, а также послужили материалом для фантастики сказок в литературной обработке. Эволюции фантастики также способствовали и библейские мотивы.

В более поздние периоды становления искусства, став частью художественной составляющей литературного произведения, фантастичность, её мотивы и образы навсегда закрепились в творчестве писателей.

Теоретическое осмысление исторических особенностей и сути фантастического начинается с эпохи романтизма. В это время фантастика изучается как отдельный тип художественного сознания, литературных форм и приемов.

В эпоху романтизма фантастика начинает исследоваться как отдельный тип художественности, литературных форм и приемов. Начинается её теоретическое осмысление, изучение исторических форм, исследование её сущности.

Жан-Поль (Рихтер), создатель трудов по эстетике, подчеркивает три метода видения фантастического в литературные произведения и, в свою очередь, три модели сочетания реального и фантастического. Первый способ он определяет следующим образом: «Первый, материальный способ состоит в том, чтобы превратить этот лунный свет в обыденный дневной по прошествии нескольких томов, то есть расколдовать чудо...» [6, с. 75].

Второй способ состоит в том, что авторы «не объясняют своих чудес, а только выдумывают их, что, конечно, просто, а потому само по себе и неправильно; ибо поэт не может доверять всему, что легко и не требует вдохновения, он должен отказываться от всего такого – это легкость прозы» [6, с. 76].

И третий способ, который описывает Жан-Поль: «... Поэт и не разрушает чуда <...> и не оставляет его противоестественно в пределах физического мира...

Пусть чудо не летает как птица дня, но пусть нелетает и как птица ночи, – оно летает как вечерняя бабочка» [6, с. 76].

Сущность фантастического получает значительное развитие в творчестве Э.Т.А. Гофмана. В своих творениях он отчетливо показывает мир фантастического многообразия образов, тем и сюжетов, а также рассуждает о сущности, роли и функциях фантастического в искусстве.

В теоретическом трактате «Фантастические рассказы в манере Калло» (1815) Гофман рассуждал: «Отчего я не могу насмотреться на твои странные фантастические рисунки, смелый мастер? Отчего не выходят у меня из головы твои образы, набросанные иногда лишь двумя смелыми штрихами? Когда я долго смотрю на твои богатые композиции, составленные из разнороднейших элементов, передо мной оживают тысячи и тысячи образов, и даже на заднем плане, где их сначала трудно было рассмотреть, они с силой выступают вперед в самых натуральных блестящих красках» [29, с. 328–329].

Реальное и фантастическое соединяется в творчестве Гофмана, один план изображения проникает в другой. Возникает возможность рассматривать события двойкой трактовки явлений. В результате происходит качественное изменение: изменяются функции фантастического, и постепенно он исчезает носитель фантастики.

Одним из самых значительных исследований фантастического считается работа Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу» (1968, на русском – 1997). В своем труде Ц. Тодоров, основываясь на исследованиях западноевропейских литературоведов, определяет по-своему понятие «фантастического». Он приходит к мнению, что ученые в какой-то степени «явно перефразируют друг друга», во всех их толкованиях фантастического имеет место «таинственное», «необъяснимое», «недопустимое», врывающееся в «реальную жизнь», в «реальный мир или в неизменную закономерность повседневности» [31, с. 19].

Ц. Тодоров придерживается следующей точки зрения: «Фантастическое существует, пока сохраняется <...> неуверенность; как только мы выбираем тот

или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем в пределы соседнего жанра – жанра необычного или жанра чудесного. Фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явления, кажущееся сверхъестественным» [31, с. 18]. В своем труде он определяет условия для существования фантастического: «“Я почти начал верить” – вот формула, обобщающая дух фантастического жанра. Абсолютная вера, равно как и полное неверие увели бы нас в сторону от фантастического; именно неуверенность вызывает его к жизни» [31, с. 22].

Во-вторых, это колебание или сомнение «может испытывать и персонаж». По мнению Ц. Тодорова, эффекта фантастического можно добиться при соблюдении трех критериев жанра. Первый критерий (условие) состоит в том, что произведение должно побудить читателя воспринимать мир вымышленных героев как мир реальных людей и сомневаться по поводу естественной и сверхъестественной обусловленности отображаемых явлений. Второй критерий состоит в том, что подобным чувствам может подвергаться и герой произведения.

И третий критерий – это необходимость в том, «чтобы читатель занял определенную позицию по отношению к тексту», исключив при этом возможность метафорической трактовки. Можно сделать вывод, что Ц. Тодоров описал новую жанровую модель в аспекте фантастики [31, с. 24].

Таким образом, с учетом рассмотренных точек зрения, можно трактовать фантастическое в искусстве как способ изображения действительности, при котором используются форма поэтической условности – образ, в котором элементы действительности демонстрируют нехарактерные для них черты, или в случае, когда при конкретных обстоятельствах, возникающих в художественном произведении, сама реальность приобретает нехарактерные для нее черты. При данных условиях, фантастическое воспринимается как категория поэтики, при помощи которой выражаются образы естественной действительности и действительности вымышленной, то есть сверхъестественной. В литературе такая категория поэтики применяется уже давно и эффективно.

Она обладает существенной смысловой нагрузкой, также формы ее проявления широко используются.

Фантастическое оказывает огромное влияние на поэтический мир произведения, предоставляя возможности для раскрытия внутреннего мира героев, имеет особое значение в выстраивании сюжета и композиции литературного произведения ит.д. Свойства фантастической образности проявляются как в собственно фантастических творениях («фантастике»), так и в отдельных сторонах или частях «нефантастических» произведений.

1.2. Особенности фантастического в раннем французском романтизме

В конце XVIII- начале XIX веков французское общество подверглось ряду испытаний. Главным и решающим событием этого периода была Великая Французская революция. Несколько десятков лет подряд страна переживала значительные изменения, происходило много событий в политической и общественной жизни. На почве всех этих явлений зарождается французский романтизм.

Все изменения в жизни социума существенно воздействовали на формирование литературы, в особенности на развитие французского романтизма в искусстве. Стало необходимым переосмысление итогов этих событий, последствий революции для писателей и поэтов, и для публицистической, и для художественной литературы. Новая действительность побуждала романтиков уходить от суровой действительности, от волнений, в выдуманный мир, мир мечтаний. Именно поэтому одной из главных черт, характеризующих романтизм, является двоемирие, разделение мира на две реальности.

В раннем французском романтизме появляется новый тип героя-романтика: страдающая и одинокая личность, исключительная среди большинства людей, не способная отыскать свое место в этом мире. В мировой литературе среди первых

типичных романтических персонажей одним из самых первых был Рене из повести Шатобриана «Рене». Именно поэтому Шатобриан считается основателем французского романтизма. Рене в повести предстает как классическое олицетворение мировой скорби.

Ключевые идеи раннего французского романтизма можно кратко охарактеризовать следующим образом:

1. «Смутные страсти» (неопределенность, неуверенность в настроениях и страсти);

2. «Lemaldusiècle» (боль века): чувство утраты, разочарования и апории, типичное из-за меланхолии и усталости [8, с. 84].

В начале XIX века понятия «романтическое» и «фантастическое» рассматриваются как синонимы. Даже характерное для романтической эстетики увлечение фольклором (Я. Гримм, Ш. Нодье) и литературой средних веков (Шеллинг, В. Скотт) является главным образом признанием и утверждением фантастического начала.

Только сформировавшееся же романтическое искусство обязательно должно быть основано на фантастике. Именно по этому признаку многие исследователи романтизма отличают его от искусства предыдущих эпох. Например, Шеллинг, разрабатывая концепцию романтического эпоса, подчеркивает, что сам материал последнего требует от писателя, «чтобы тот перенесся на фантастическую почву, чего античный эпос не требует» [34, с.379]. Фантастическое становится и важнейшим понятием романтического миропознания, и необходимой основой искусства. На это указывал и Ф. Шлегель, объединивший основные категории культуры в классической формуле: «Романтическим является то, что дает нам сентиментальное содержание в фантастической форме» [35, с. 47].

Фантастика, которая по своей сути призвана отразить диалектику естественного и сверхъестественного, нужна романтизму, который исходит от идеи разделенного мира (чувственного и сверхчувственного, природного и сверхприродного), иначе говоря, на идее «двоемирия». Многие авторы

использовали прием «романтическое двоимирия» для лучшего отображения одного из этих миров, так как это давало возможность лучше подчеркнуть реалистичность и рационализм второго мира. При этом романтики сосредотачивали свой интерес на сверхчувственном, загадочном, скрытом и таинственном. Стремление к приобщению к другому миру, изнывание по непостижимому и недоступному побуждает художников погружаться в область «магического», «волшебного» (Новалис), «неведомого» (Шатобриан), устремляться за пределы приземленной объективной реальности. В связи с этим главными элементами культуры романтизма становятся фантастика как основное поэтическое средство символизации сверхъестественного и мистика как специфический способ переживания этого сверхъестественного.

В литературе романтизма художественная фантастика и мистика тесно связаны, одно неотъемлемо от другого, можно сказать, что романтическая фантастика и есть главным образом фантастика мистическая. Не что иное, как типичное для романтиков мистическое ощущение существования бесконечного в конечном, желание раскрыть сверхъестественное в естественном, заглянуть за рамки действительности и обнаружить загадочные связи, соединяющие два таких разных мира, побуждает писателей обратиться к фантастическому.

Романтическая фантастика ставит человека на границу вымысла и реальности, сна и бодрствования, иррационального и рационального, провоцируя «скептический энтузиазм» [35], который заставляет одновременно и отрицать, и верить в возможность невозможного. Характерной особенностью романтизма является подчеркнутая двуплановость литературных произведений. Эта двуплановость выявляется в противопоставлении и сопоставлении мира реального и мира вымышленного, в делении персонажей на две основные группы (обыватели и «энтузиасты», поэтические души которых скрывают сказочный мир), в двойственном существовании природы и вещного мира новелл, в раздвоении, двойничестве персонажей.

Мистическо-спиритуальная фантастика романтических «ночных повестей» с их «условными» существами, видениями и призраками, духами, демонами и

действиями роковых сил создает впечатление продолжения предромантической готики. Однако есть и значительные изменения. Превращение готики «ужасов и тайн» преобразуется романтизмом в ужасы души, «глухой хаос» мира оказывается связан с предельно хаотизированными мирами человеческого сознания и бессознательного. Такая «интериоризация» фантастического, перемещение фантастического из внешнего во внутренний план представляет собой явный шаг к психологической фантастике. Человек импульсивный, переживающий, тяготеющий к крайностям и пароксизмам, человек на пределе своего существования и самостояния, ищущий самого себя и утрачивающий свою индивидуальность, становится содержанием нового фантастического искусства.

Фантастика являла собой искания недостижимого, недоступного идеально-духовного мира, посредством совмещения фантастики и романтизма добавлялся дополнительный интерес событиям действительности. Появился такой жанр, как «литературная сказка», что в свою очередь привело к появлению детских сказок.

На французских писателей-фантастов 19 века оказали различное влияние английские авторы готических романов, особенно Энн Рэдклифф, Мэтью Грегори Льюис, Шеридан Ле Фаню, Чарльз Мэтьюрин, немецкий писатель Э.Т.А. Гофман, композитор Рихард Вагнер, американский писатель Эдгар Алан По, британские поэты Лорд Байрон и Оскар Уайльд.

Английские готические писатели помогли запустить волну того, что французы называли «romans noirs» (черные романы) или «romans frénétiques» (неистовые романы), которые стали первым поджанром популярной литературы. В 1821 году Шарль Нодье ввел понятие «френетическая школа» («l'école frenétique»). Нодье утверждал, что такое понятие означает сферу литературы, «в которой нарушены все правила, а все приличия низведены до абсурда<...> Он сводит жанр к "чудовищным нелепостям", разрушению хорошего вкуса и здравого смысла» [40, с. 67]. Другими словами, Нодье разделял два значительно разных для него явления: формирующийся романтизм и «френетическую» литературу, которая в некотором роде являлась несколько

упрощенной вариацией романтизма, сглаживающей его принципы и подчеркивающей остроту его сюжетов. Определение «неистовая словесность» копировано с французского «litterature frenetique», хотя реалии истории и литературы, являющиеся базой обоих понятий, не одинаковы: «неистовая словесность» исторически довольно узкое понятие, которое русские литературоведы использовали для обозначения конкретного течения французской литературы 1830-х гг.; понятие «френетический» охватывает гораздо более широкий спектр явлений литературы.

В 1830-е годы Франсуа Адольф Лёве-Веймарс стал переводить сказки Гофмана на французский язык. Впоследствии, эти сказки обладали огромным успехом. Шарль Нодье стал одним из первых французских писателей фантастических произведений в своей стране. Хотя он и видит в этом жанре лишь новый путь для создания интересных рассказов, фантастическое для Нодье является поводом для грез и фантазий. Также Шарль Нодье написал масштабную работу, полнометражное исследование странного или фантастического в литературе («Du Fantastique en Littérature», 1830), которое демонстрирует, что для писателя грань между чудесным и фантастическим достаточно расплывчата. В его произведениях имеется то, что определяет характерные черты фантастики: двойность, волнение, страх, неуверенность, беспокойство.

Еще одной особенностью фантастических текстов часто, хотя и не обязательно, является чувство страха или тоски. Такое явление Зигмунд Фрейд определил как «das unheimliche» («жуткое»). Оно весьма свойственно для фантастической литературы. Термин, данный Фрейдом может быть переведен как «незнакомое», или же как «не скрытое», «пугающее». Таким образом, чертой, свойственной фантастическому является обнаружение того, что должно было оставаться скрытым; это могут быть явления, кто-то или что-то, что люди не хотели бы видеть. «Самая древняя и самая сильная эмоция человечества – это страх; а самая старая и самая сильная форма страха – это страх перед неизвестностью» [Г. В. Лафкрафт]. Проявления сверхъестественного в фантастической литературе обычно являются воплощениями зла, так как это

зачастую литература о страдании, безумии, неудачах. В этом плане фантастическая литература периода раннего романтизма представляет собой глубокий разрыв с оптимизмом эпохи Просвещения.

1.3. Роль и место творчества Ш. Нодье в становлении жанра фантастики в литературе раннего французского романтизма

Шарль Нодье (1780 – 1844) стоит обособленно при рассмотрении вопросов французской литературы или французского романтизма, в частности. В советской школе литературоведения романтизм делили на два блока: прогрессивный и реакционный. И в такую систему деления Нодье не вписывался. Разгадка кроется в том, что деление было скорее не по фундаментальному литературоведческому признаку, а скорее по признаку политическому и по социальному аспекту. К реакционным романтикам причисляли всех, кто негативно относился к революционным преобразованиям, они являются своего рода консерваторами. В пример можно привести таких деятелей литературы как, например, Шатобриана, яркого защитника религии и христианства в частности, Ламартина, известный либерал своего времени, Альфреда де Виньи, непримиримого идеалиста. С другой стороны, к ним в оппозицию объявлялись сторонники революционных преобразований. Например, Виктор Гюго и Жорж Санд. Шарль Нодье не принадлежал ни к тем ни к другим. Творчество его было аполитично, поэтому его имя редко попадает в учебники и хрестоматии.

В ранние годы (примерно в 12 лет) Нодье с восхищением и рвением вошел в ряды революционеров и позднее отзывался о диктатуре Наполеона не в лучшем ключе. По этим фактам биографии можно было бы причислить Нодье к блоку «прогрессивных», поскольку был на стороне революции и кардинальных перемен в стране. Но дальнейшее преобразование взглядов Нодье позволяет назвать его «реакционным» писателем. Он показывал крайнее отрицание и неприязнь к якобинскому террору. В вопросе литературы он ушел от объективной реальности в некий волшебный, фантастический сказочный мир, проявлял скепсис по отношению ко всему человечеству и к гипотетической возможности

его усовершенствовать. Набор этих фактов поставил советскую литературоведческую науку в затруднительное положение, и на протяжении многих лет советское литературоведение относилось к Шарлю Нодье с максимальной осторожностью [20].

В произведении «Женщина с бархаткой на шее» Александр Дюма, который хорошо знал и глубоко уважал Шарля Нодье, писал следующее: «Согласно теории Нодье, сны – это лишь воспоминания о днях, протекших на другой планете, отсвет того, что было когда-то. Согласно теории Нодье, самые фантастические мечты соответствовали событиям, некогда происшедшим на Сатурне, на Венере или на Меркурии: самые причудливые образы были всего только тенью тех форм, которые оставили о себе воспоминания в нашей бессмертной душе» [14].

Наибольший успех из всех творений Нодье сыскал роман «Жан Сбогар», который был издан в 1818 году. Однако появились обвинения в плагиате. Произведение было похоже на поэму «Корсар» Байрона. Но выяснилось, что свое произведение Нодье закончил еще в 1812 году, то есть до написания «Корсара». Некоторая похожесть черт основных героев обоих произведений можно объяснить тем, что оба персонажа вобрали в себя типичное романтическое настроение эпохи. В каком-то смысле, «Жан Сбогар» это произведение, в котором воплощены все основные направления романтической литературы этого периода: благородный разбойник, драматическая любовь, некоторые черты неопределенности, двойственности основного персонажа и прекрасные пейзажи. Этот роман стал одним из первых образцов жанра приключенческой литературы, а также был очень популярен среди читателей.

Первым фантастическим произведением Нодье стала сказка-повесть «Трильби» о любви духа хижины к лодочнице Джанни, которая оказалась от его чувств в растерянности. Подобные сюжетные мотивы до этого использовались различными авторами нередко. Такими произведениями, в которых присутствует неоднозначная любовная драма с существами других миров, из довольно внушительного списка литературы, являются «Граф де Габалис, или Разговоры о

тайных науках» Монфокона де Виллара, «Золотой Горшок» Гофмана, новеллы В.Ф. Одоевского «Сильфида» и «Саламандра», повесть Фридриха де Ла Мотт Фуке «Ундины», перепетая в стихах Жуковским, сказка Андерсена «Русалочка».

Такие контакты преимущественно завершаются печально, но не всегда: например, в «Золотом горшке» история имеет счастливый конец. Касаемо творчества Нодье, то в сказке-повести «Трильби» любовь недостижима и невозможна из-за конечности человеческой жизни. Однако этот вопрос не закрывается из-за подобных условий, так как он уходит за рамки жизни в реальности: «Тысяча лет, проведенных на земле, – это только мгновение для тех, кто потом уже никогда не будет расставаться!» [33].

Общепринятым стал факт того, что именно Шарль Нодье явился создателем романтической фантастической сказки («contefantastique») во Франции. Этот жанр был им введен почти за десятилетие до того времени, как во французском романтизме «фантастическое» стало использоваться повсеместно. Причины и дальнейшее развитие жанра у французов отличаются от немцев, у которых он стал основным в романтических произведениях. Во Франции даже в XVII веке, когда жил и создавал свои произведения Шарль Перро, к «сказкам фей» нечасто относились, как к серьезным произведениям, их рассматривали лишь в качестве развлечений.

Вольтер, приверженец принципов Просвещения, относился к подобным сказкам весьма категорично, так как считал, что в них отсутствует здравый смысл и был убежден, что такие произведения не достойны внимания и уважения. В рассуждениях писателя заметна приверженность классицизму и стремление к рациональности. Все это можно считать проявлением особо французских начал. [14].

Нечто причудливое, сказочное или фантастическое с трудом находило себе место во французской литературе. В сущности, фантастические сказки несильно нарушали законы здравого смысла. Они в свою очередь достаточно дидактичны, однако наполнены своеобразием и поэзией. Рациональное начало волшебных сказок противопоставлялось силе воображения. Ретенжер отметил весьма

значительную деталь в «сказках фей»: в волшебной сказке всегда создается особый, если не идеальный, то гармоничный мир, в котором добро и справедливость неизменно одерживают верх.

В просветительских сказках фантастика используется весьма по-философски, что сильно отличается от традиционной сказки. Например, фантастика Свифта или Вольтера была основана на иронии над социумом, но в то же время в ней они пытались предугадать его дальнейшую судьбу, что являлось своеобразным исследованием. На основании этого можно сделать вывод, что дух сомнения и обличение условности некоторых истин весьма созвучны романтизму.

Некоторые исследователи придерживаются мнения о том, что Вольтер являлся одним из наиболее близких к романтической иронии писателей, которые предшествовали эпохе романтизма. Однако все же непоколебимое рациональное восприятие фантастики, которое было связано с осознанными просветительскими идеалами мира и человека, разделяет ее и фантастику романтическую.

Также считается, что фантастика в новом свете предстает у Казота. Его фантастика обретает таинственность, она отказывается от рациональных объяснений действительности и становится способом постижения неведомых и ранее неизвестных качеств в человеческой душе. В российской литературоведческой науке Казота тоже воспринимают как основателя романтического сознания.

Однако Шарль Нодье стал основоположником фантастики именно в том качестве, в каком она рассматривается в данной работе, он органично соединял в своих работах принципы романтизма с фантастическими элементами, показал эту связь в совершенно в новом свете и заложил основы для развития этого жанра в дальнейшем.

Иными словами, можно говорить о том, что Шарль Нодье, который в 1830-е гг. уверенно занимает позиции автора этого жанра, еще в 20-е гг. способствует возникновению нового жанрового синтеза.

Кроме того, Нодье был активным участником литературного движения «Парнас», которое было основано в 1804 году и объединяло молодых писателей-романтиков. Он был одним из самых известных членов этого движения и оказывал большое влияние на своих коллег.

Таким образом, подытоживая то, что было сказано выше, можно сделать вывод о том, что Шарль Нодье был одним из наиболее ярких представителей раннего французского романтизма, с присущими его творчеству характерными особенностями. Его творчество оказало значительное влияние на развитие французской литературы и стало одним из важнейших ее достижений. Его произведения до сих пор читаются и изучаются в университетах и школах Франции.

Выводы по главе 1

Исходя из вышесказанного, сущность фантастического в литературе можно охарактеризовать как способ изображения действительности, при котором используются форма поэтической условности – образ, в котором элементы действительности демонстрируют нехарактерные для них черты, или в случае, когда в определенных обстоятельствах, возникающих в художественном произведении, сама реальность приобретает нехарактерные для нее черты.

Ключевые идеи раннего французского романтизма можно кратко охарактеризовать следующим образом: «смутные страсти» (неопределенность, неуверенность в настроениях и страсти) и «le mal du siècle» (боль века) (чувство утраты, разочарования и апории, типичное из-за меланхолии и усталости).

В начале XIX века понятия «романтическое» и «фантастическое» рассматриваются как тождественные понятия, так как фантастика, которая по своей сути призвана отразить диалектику естественного и сверхъестественного, нужна романтизму, который исходит от идеи разделенного мира.

Фантастика в эпоху романтизма обладает следующими особенностями:

- «романтическое двоимирие», которое использовалось многими авторами для лучшего изображения одного из этих миров, так как это позволяло лучше выделить реалистичность и рационализм другого. При этом интерес романтиков сфокусирован на сверхчувственном, скрытом и таинственном.

- художественная фантастика и мистика неразделимы, можно сказать, что романтическая фантастика и есть фантастика мистическая.

- особенностью фантастических текстов в эпоху романтизма часто является чувство страха или тоски. Характерной чертой фантастического является то, что должно было бы быть скрытым, но обнаружило себя; явления, которые люди не хотели бы видеть.

- страдающая и одинокая личность, которая нигде не может найти ни утешения, ни покоя.

Фантастика являла собой искания недостижимого, недоступного идеально-духовного мира, посредством совмещения фантастики и романтизма добавлялся дополнительный интерес земным событиям. Появился такой жанр, как «литературная сказка», что в свою очередь привело к появлению детских сказок.

Рассматривая роль и место творчества Ш. Нодье в становлении жанра «фантастического» в эпоху раннего французского романтизма, можно прийти к выводу, что именно он стал основоположником жанра романтической фантастической сказки («contefantastique») во Франции. Этот жанр был им введен почти за десятилетие до того времени, как во французском романтизме «фантастическое» стало использоваться повсеместно. Нодье также способствовал новому жанровому синтезу.

Глава 2. Особенности творчества Ш. Нодье

2.1. Фантастические элементы в романтической повести-сказке «Трильби» Ш. Нодье

К глубокой нравственной и психологической проблематике сказки «Трильби» Нодье пришел от своих романов с их разрушительными любовными перипетиями и конфликтами, персонажами-изгнанниками, страстями, характерными для литературы «неистовства». Психология и поэтика сна, представленные в «Трильби», в «неистовом» варианте уже проявлялись в «Смарре» (1821). В «Трильби» «неистовство» сглаживается, сменяясь нравственностью и моралью [21, с. 101].

Основная сюжетная линия сказки заключается в любви домового духа Трильбик Джанни, жене рыбака. На почве этой любви построены глубокие нравственные конфликты в произведении. Основой является фатальная любовь, которой перечат различные препятствия, и внешние обстоятельства, и моральные принципы, которые невозможно ни обойти, ни устранить. В несколько ином виде этот же сюжет предстал перед читателями и в романе «Жан Сбогар» (1818)[25, с. 153-255]. В таком аспекте произведения Нодье созвучны с сюжетами, например, с «Коринны» Ж. де Сталь, или «Аталы» Ф. Р. де Шатобриана, в которых трагедии любви основывались на моральных запретах, на чувствах, осуждаемых обществом. В «Трильби» же эта тема обрела новые качества и свойства. Любовная трагедия, психологизм соединяются с элементами фантастики и происходят в волшебном мире – и в этом заключается принципиальное новаторство этой сказки. Уже открытые и давно известные приемы были использованы по-новому и это мотивировало поиски другой, новой поэтики сказки. Произошло смещение жанра, что говорило о мобильности поэтической системы, а также привело к переосмыслению эстетических и морально-духовных взглядов.

«Трильби» представляет собой сказку о неких легендарных временах, события которой происходят словно и в реальном, и в вымышленном мире одновременно.

В предисловии к первому изданию сказки Нодье указывает несколько основных источников своего произведения. Нодье утверждал, что главным источником являлся Вальтер Скотт. Он, по мнению автора, использует сюжет, известный всем: «Влюбленный дьявол всех мифологий». Следующим источником он определит поэму Анри де Латуша «Изгнанный Ариэль». По сюжету, герой поэмы, Ариэль, пытался спастись от королевы фей. В своем бегстве он укрывается в одной хижине, хозяйку которой он впоследствии влюбляет в себя [21, с. 102].

Все вышеперечисленные источники задают лишь фабулу сказки и никак не уменьшают ее оригинальность. Хотя Нодье и вдохновила тема «влюбленного дьявола», он не повторяет в точности этот сюжет, а изменяет его мотивы в идею предопределения судьбы, влияния высоких нравственных принципов. В системе конфликтов повести-сказки также отражены антихристианские мотивы.

Особо следует сказать о роли рассказчика в произведении. В «Трильби» появляется новый тип персонажа, который, являясь посредником, объединяет сказочное время с художественным, волшебное с реальным. Повествователь близок к природе, чувствителен. Он создает впечатление странника, способного многое рассказать и о местности, и о северной природе, и о разных легендах и преданиях. Подобный образ путешественника, ищущего впечатлений, также, как и северный пейзаж, появляются в «Прогулке из Дьеппа в Шотландские горы». И в первом, и во втором изданиях «Трильби» Нодье уверяет: пейзаж действительно сопоставим с природой Англии, что говорит о его достоверности и подлинности.

Рассказчик не участвует в событиях, происходящих с персонажами и никак на них не влияет. Он предстает в качестве лирического комментатора, скрывающегося в настроении, является некоторой ассоциацией со временем рассказчика. Повествователь представляет собой сложный по сути образ, сочетающих в себе множество элементов. Он обладает обширными знаниями о шотландских преданиях, живописно рассказывает о северной природе, меняет

свое настроение в зависимости от происходящего и настроений героев, он, словно читатель, сопереживает персонажам. Для рассказчика сказка не является чужеродным пространством, хотя в нем и не все соответствует его предпочтениям. С самого начала определяется особая связь между ним и самой сказкой. Сказка у Нодье существует объективно, она не занимает все пространство произведения. Мораль рассказчика и сказки согласуются. Однако рассказчик все равно остается за рамками сказки. Здесь создается типичный для Ш. Нодье образ романтического персонажа, который решает жить мечтой при абсолютном осознании, что она не является жизнью. Становится ощутима трагическая, но в то же время ироническая ситуация в стремлении романтического героя к идеалу и невозможности достичь этого идеала.

С самого начала повествования утверждается своеобразный простодушный тон и изображается гармоничный сказочный мир, без великолепных дворцов и вычурности, как это часто бывает в сказках других авторов, а сказочной простого дома рыбака. Поэтизация обыденной обстановки, обыкновенных предметов, понятных и органичных в общей картине, позволяет достичь атмосферы фантастического. Сказка воспринимается как обычная жизнь, как реальность. Такая особенность станет значительной для всего жанра фантастических сказок. Жанр отказывается от художественно однородной «сказки фей», находя возможность бесконечной мобильности поэтической системы. Появляется необходимость добавления элементов духовности и интеллектуальности.

В речи рассказчика основной фантастический персонаж появляется как игра поэтической фантазии, как сны мечтателя.

В фантастическом произведении Нодье возникает и поэтика тайны, связанная преимущественно с Трильби, как с образом, наиболее сложным и комплексным по структуре. У духа хижины несколько воплощений. Она являет собой эльфа, волшебного сказочного создания с соответствующими способностями и возможностями:

«Trilby, le joli lutin de la chaumière de Dougal, sautiller sur le rebord des pierres calcinées avec son petit tartan de feu et son plaid ondoyant couleur de fumée, en

essayant de saisir au passage les étincelles qui jaillissoient des tisons et qui montoient en gerbe brillante au-dessus du foyer ! »[44, с. 1];

«Трильби, милый дух хижины Дугала, в своем огненном колпачке, с развевающимся дымчатым пледом, прыгал по краю камней, потрескавшихся от жара, как он старался схватить на лету искры, разлетавшиеся от горящих поленьев и сверкающими снопами поднимавшиеся над очагом»[33, с.1];

«Дугал не раз видел, как он, приняв образ огромной рыбы, лениво плавал у его лодки <...> а потом, нырнув, исчезал, превращался в муху или бабочку» [33, с.2].

Важно отметить, что разные герои видят его в разных обликах. Создается впечатление, что образ Трильби формируется воображением героев. Рассказчику он видится как существо из пламени и дыма, дух в «огненном колпачке». Дугал видит его огромной рыбой. Монах Рональд, изгоняя Трильби, борется с незримым духом – он вообще не видит его. Джанни же сперва видит эльфа в облике ребенка, а затем – подростка. Но даже такие метаморфозы не отнимают определенности и однозначности образа Трильби. В нем не стираются границы реального и нереального, видимого и сущностного.

То, как разные персонажи воспринимают облик Трильби, по-своему определяет их внутренние качества: эльф предстает более явственным и более человеческим тем, кто сам является более духовным.

Образуется некоторая гибкость поэтического мира, который вполне может рассматриваться как отдельно, так и в совокупности. Важной чертой является то, что при этом остается значительная конкретность пейзажа, местности и определенность этноса.

Сказка представляет собой поэтическое совмещение: сказка – это и греза об возвышенном нравственно мире. Естественно в речи рассказчика возникает тема снов. Сны являются временем эльфа, когда он «смущает покой девушек непонятными, но милыми снами»[21, с. 104].

Особо вплетается в структуру сказки тема сна. В композиции сны отдельно не выделяются. Поэтический мир Нодье специфически отходит от двоякости и

двоемирия. В сказке отсутствует чередование волшебного и обыденного, это характерно целостная реальность, поэтому у Нодье совместимы разнотипные персонажи: эльф, волшебное существо, является лодчице, сказочной героине, связанной с фантастическим миром. Ноон может явиться и рыбаку, герою, который живет в стороне от конфликта и не участвует в волшебных элементах сказки. Также, о том, что Дугал и некоторые второстепенные персонажи, видели эльфа, можно узнать лишь из слов рассказчика.

В сказке Трильби преимущественно появляется во снах лодчицы, но явление именно во снах необязательно, так как Джанни увидит его и наяву. Можно отметить, что, хотя во снах она и видела эльфа отчетливо, в реальности его образ другой, он зыбкий, расплывчатый и темный из-за вечерних сумерек. У Джанни от этой встречи возникнет впечатление сна. В дальнейшем, после встречи с эльфом на озере, она пыталась убедить саму себя в том, что не спала. У Нодье особенно предстает такойсновидческий мир, но эта тема не является основной. Главным для него станет не интуитивное познание мира, а самопознание персонажа, не обнаружениегармоничности мира, а осмысление егопротиворечивости и характер этой противоречивости. Фантастика у Нодье не может небыть социальной.

В статье, которая была издана через несколько лет после публикации «Трильби» «О некоторых феноменах сна», Нодье заявляет, что «сон – это состояние не только самой могучей, но и самой ясной мысли». Ни в «Трильби» ни в сказках 30-х гг. Нодье не отдает преимущества интуиции перед рациональностью.

Сказочная героиня проживает внутренний конфликт, выходящий за рамки сказочной поэтики, который придает нравственным понятиям фантастической сказки глубину, комплексность и драматизм, что не присутствовало ранее в тематике сказок. Анализируя и выявляя своеобразный тип героя, можно сказать, что Джанни, живущая в пределах конфликта страсти и долга (особую драматичность такому конфликту придали классицисты), соответствует линии поведения типичной классицистской героини. Сказочность ее образа

второстепенна. Верность – необходимое условие для героини сказки, чтобы быть положительным персонажем. Однако в фантастической сказке героиня вынуждена противостоять внешним обстоятельствам, чтобы сохранить свою верность. Внутренние сомнения и колебания, которые терзают лодчицу, становятся иными, в них выявляется психологическая сложность, происходят тяжелые моральные поиски, что особенно сложно, если нравственные ценности изначально не установлены. Чувство вины, ее осмысление и раскаяние; бессознательная любовь, понимание этой любви, занятие определенной позиции – все это сливается в историю девушки. Главным конфликтом предстанет конфликт с монахом из Вальды, Рональдом. Конфликт с Дугалом же находится на периферии, он не является основным. Противником Трильби оказывается не Дугал, муж Джанни, которую так любит эльф, а монах, для которого он демонское создание, проклятое Богом. Хотя из сюжета сказки мы узнаем, что Трильби родственен Святому Коломбану, покровителю монастыря. Поиски духовного идеала идут параллельно с тайным противостоянием христианству, хотя это совсем не антирелигиозная сказка.

Антихристианские черты у Нодье проявляются независимо от принципов Просвещения. В «Трильби» прослеживается внутреннее разногласие с «Гением христианства» Шатобриана. Нельзя сказать точно сознательная ли это полемика Нодье против идеологии Шатобриана, но объективно прослеживается конфликт с главными положениями трактата. В отличие от Шатобриана, религия в произведениях Нодье не может дать покой мятежной душе, которая потеряла и вновь пытается обрести духовные ориентиры. Наоборот, у Нодье она провоцирует безнравственность и жестокость. Факт того, что, как уверяет Шатобриан, абсолютный авторитет, в данной случае церковь, непреложно положителен и может успокаивать душевные волнения, у Нодье подвергается сомнению. Поиски героини уже совершенно иного характера, здесь отрицается любое слепое подчинение. Она понимает степень своей ответственности и обязательства, от которых она не может отказаться. В конфликте Джанни с монахом нарастает романтический протест, который обращен не только против личной тирании

Рональда, но и в целом против любой жестокости, насилия и отсутствия веры к человеку, а также против слепой веры, на грани с одержимостью. И главное, несущее в себе характерность романтизма, это протест против отношения к реальности, и всему что в ней существует, как к данности, которая всегда будет неизменна. [21, с. 108].

Одним из основных элементов структуры в сказке является духовный рост лодочницы, его постепенная эволюция. С самого начала она живет в гармонии, в по-своему идеальном мире. Такой мир и предстает перед читателем в речи рассказчика. Любовь эльфа никак не нарушает равновесия и гармонии мира в этом периоде, так как, хотя он и влюблен в девушку, он все равно остается лишь духом хижины. Становится однозначной и очевидной невинность его любви, когда эльф является во снах Джанни в детском облике: «Я тот ребенок, которого в сладостных грезах ты целуешь по ночам в горячие уста» [33, с.10]. Со временем, по мере того, как лодочница осознает и принимает свои растущие чувства к эльфу, «взрослеет» и облик Трильби в ее снах. Потеря гармонии, покоя и равновесия и искания идеального мира предстают у Нодье в образе одновременно и традиционном, и новом.

В композиции сказки можно отметить традиционный сказочный элемент, а именно троичность повторяемого действия: три раза рыбак Дугал обращался к монаху с просьбой о помощи, три раза Трильби является Джанни во сне, три раза Рональд проклинает эльфа: «— Заклинаю тебя, <...> выйти из хижины рыбака Дугала, когда я в третий раз пропою молитву пресвятой деве»;

«Старый монах вновь трижды повторил имя Трильби» [33, с. 15].

Такая троичность действия разделяет этапы самопознания и восприятия мира героини, хотя автор и акцентирует внимание на усиливающихся чувствах, которые лодочница безуспешно пытается подавить, так как считает их неправильными и преступными.

В самом образе эльфа, волшебного существа, можно отметить связь с более ранними произведениями Шарля Нодье, так как тема изгнания понималась в его творчестве, например, в «Зальцбургском художнике». Потеря своего дома, своей

родины, невозможность достижения любви, все это созвучно со сказочным героем «Трильби».

В фантастической сказке присутствует множество «преступных» отлучений главной героини, изгнаний, выходы за пределы своего привычного пространства. Меланхолическая грусть эльфа и его тоска по своему дому создает такую драматичность повествования, что давно известный сюжет, многократно применявшийся до этого, обретает новые стороны и значительно преобразуется. Становится очевидно, что ностальгия и чувства эльфа созвучны и с собственным опытом автора, который переживал изгнание, а также и из обширного социального и исторического опыта страны, когда эмиграция в начале века стала для многих неизбежной. Также следует отметить, что изгнание эльфа напоминает мотив явления падшего ангела, несмотря на то, что Нодье не соотносит Трильби с чем-либо демонским. И, в конце концов, изгнанничество эльфов в сказке сливается с темой разлуки с родиной рассказчика, которого «судьба путешественника, а может быть, и некая сердечная забота» приводит в Шотландию [33, с.1]. Все подобные связи внутри произведения определяют философский и психологический подтекст романтической сказки. Они являются проявлениями характерных черт раннего французского романтизма и создают, совмещая и различая, поэтическую двуплановость, которая ощущается, но пока еще не так явно выражена [21, с. 110].

Что касается образа Трильби, по мере развития сюжета выясняется, что это также Джон Трильби Мак-Фарлан, портрет которого обнаруживает Джанни в галерее. Он оказывается потомком канонизированного церковью Магнуса Мак-Фарлана и Святого Колумбана. Несмотря на такое разделение образа, это не создает ощущения иррациональности, и при этом, такой образ отдален от какой-либо конкретности поэтики просвещения. Воплощения эльфа, образ которого становится все более и более похож на человеческий, сочетается с психологической линией сказки. Любовная составляющая сюжета развивается как путь самопознания Джанни. Именно лодчица становится той, кто открывает тайну эльфа, которая неизвестна не только монаху, но и самому духу хижин.

Мотив узнавания, традиционный для сказок, трансформируется и в психологический анализ, и в сложные искания новых моральных ценностей. Накал внутренних волнений главной героини вызывает особую динамику сюжета.

В произведении особо место занимает линия отношений лодочницы и эльфа, постепенное осознание ее любви к нему. Вместе с этим возрастает ее разочарование в своем муже, однако при этом же образуется и новое, более глубокое чувство ответственности, теперь уже не на почве страха или бездумного следования долгу. Немаловажно будет отметить, что каждое действие, которое сближает девушку с эльфом, расценивается как фатальный, роковой, однако в то же время и как человеческий и гуманный. Сомнения героини принимают сильную нравственную мотивировку: теперь в них чувствуется не только тревога за себя, но также и волнение за Дугала и Трильби. Возрастающие чувства лодочницы соединяются с усиливающимся разочарованием и протестом, в силу чего монах все более становится врагом для девушки. В этой сюжетной линии также прослеживается нетипичный для сказки психологизм. Ноье окончательно уходит от однозначности поэтики «сказки фей» и просветительских мотивов. У всех героев в «Трильби» прослеживается глубокая внутренняя сложность, и все они проходят заметную, эволюцию, отходят от однозначности. Не только лодочница, но и ее муж терзается внутренними сомнениями, он не уверен в необходимости и правильности действий и заявлений монаха, преследующего эльфа. Образ Рональда также обладает некоторой внутренней сложностью, в этом персонаже тоже можно отметить определенный драматизм. Рональд, будучи монахом, который добровольно отрекся от счастья и несет ношу монашеского существования, не находя божественной милости, предстает в произведении одиноким и отверженным.

Система оценок в сказке усложняется и определяет новые черты жанра, который сосредоточен на анализе нравственной составляющей жизни современника.

Пространство сказки также отмечено новизной, оно не ограничено рамками, создается впечатление, что оно безгранично. Конфликт персонажей произведения

обретает новые смыслы и сближается с религиозными конфликтами, католического и языческого начала, чье противостояние тоже нельзя назвать однозначным.

Легенда о Бен-Артуре, раскрывающаяся в повествовании, определяет колорит места и времени, а также сближается с нравственными поисками главной героини, и, более того, с авторским видением мира. История Артура, который был изгнан из своего дома, как и история о том, что его сумел усмирить и успокоить святой старец, очевидно, говорит о победе религии. Однако в произведении эта история создает образ реальности, подверженной страстям, жестокости, нетерпимости. У Артура, который был отлучен от своей родины и изгнан из своего дома, есть причины для недовольства, однако он усиливает раздор, а у основателя Бальвы есть преимущество в том, что он привносит мир. Рональд же ведет непрерывную борьбу с духами, и такая борьба распространяет злобу и аморальность.

В таком контексте и в таком мире любовь героини-христианки и проклятого церковью эльфа принимают особую ценность. В плане эстетики, «Трильби» уходит идеи некоего идеального и предсказуемого мира. Образ мира сказки во многом определяет и пейзаж, соотносящийся с реальным, но все равно дающий ощущение сказочности. Неидеальный, без строгих форм, но обладающий своими причудливыми особенностями, пейзаж является одним из самых важных инструментов для формирования фантастической атмосферы.

Атмосфера фантастичности также создается посредством изображения пейзажа в сумерки, когда исчезает четкость и определенность контуров, а преобладание сумерек объясняется в речи рассказчика особенностями северной природы:

«...темные, совсем черные массы, которые издали можно было принять за лежащие прямо на пути подводные камни...»

«Темнота делала его облик каким-то зыбким, и он слишком уж напоминал Джанни странные видения ее недавних грез...»[33, с.20];

(«l'obscurité prêtait à son aspect quelque chose de vague qui ne rappelait que trop à Jeannie les prestiges singuliers de ses derniers rêves...») [44, с.20].

Такое изображение природы у Нодье выражает некоторое разделение и расхождение видимого и сущностного, реального и нереального, хотя связь между ними остается понятна [21, с. 112].

Композиция сказки сочетает в себе и фольклорный сюжет предания с наивными героями, и сюжет глубоко драматический, достигающий элементов героики. У Нодье уровни сюжета еще не конфликтуют между собой. В сказке еще не присутствует характерная для романтизма ирония, которая появляется в более поздних произведениях Нодье.

«Я был ребенком и мне неведома была ирония, которую Бог вдохнул в мир, а великий поэт отразил в своем печальном мире», – писал Гейне во «Введении к Дон Кихоту». Ш. Нодье, как и французский романтизм в целом, пройдет этот путь познания [5].

Сказка Нодье «Трильби» отражает природу французского романтизма своей непринужденностью. Поэтому, возникая во Франции позднее, чем в Германии, «contefantastique» стала далеко не только «вариацией на темы Гофмана» [46, с. 119], как установил ее место М. Шнейдер.

Таким образом, в «Трильби» еще отсутствует явное двоемирие, двуплановость, которые возникли в более поздних сказках Ш. Нодье. В этой сказке прослеживаются поиски другого мира, иной системы ценностей. Здесь Нодье еще не уходит окончательно от принципов классицизма, хотя и пишет в совершенно новом жанре. В «Трильби» писатель уходит от метафоричности и нормативности.

Тем не менее, уже в «Трильби» зарождаются национальные черты жанра, в нем отчетливо прослеживается социальность, склонность к психологическому анализу, рациональность. Фантастика Ш. Нодье отрывается от атмосферы ужасного.

Таким образом, подытоживая все вышесказанное, можно сделать следующие выводы. Во-первых, в «Трильби» сказочное и быденное не

чередуются, это своеобразно целостный и органичный мир, поэтому в произведении соединяются разнородные персонажи, волшебного и реального миров. В «Трильби» еще отсутствует выраженная двуплановость, которая появится на более поздних этапах творчества Ш. Нодье. Атмосфера фантастического обеспечивается при помощи поэтизации обыденной обстановки, обыкновенных предметов, понятных и органичных в общей картине реалий сказки, а также посредством преимущественного изображения пейзажа в темное время, когда исчезает четкость и определенность контуров. Пейзаж у Нодье отображает некое расщепление, несоответствие видимого и сущностного, реального и нереального. Далее, основной фантастический герой в повествовании рассказчика является словно игра поэтического воображения: Трильби имеет несколько воплощений, он «условное» волшебное создание с соответствующими способностями. В композиции сказки можно отметить традиционный сказочный элемент, а именно троичность повторяемого действия.

2.2. Романтические традиции в литературной фантастической сказке Ш. Нодье «Фея Хлебных Крошек»

«Фея Хлебных Крошек» была опубликована в 1832 г. и, бесспорно, может рассматриваться как одна из самых оригинальных сказок Ш. Нодье. В произведении можно выделить следующие черты романтизма:

1. Самообращение к жанру народной сказки уже является одним из первых признаков романтизма. Он выражается в изучении истории своей страны, местного колорита, обращении к народным традициям.

2. Действующее лицо, концентрирующее на себе симпатии автора, обладает свободным духом, одиноким и исключительным среди большинства людей, что подкрепляется в сказке символами-атрибутами горы, монастыря, моря. Гора leMontSaintMichel является символом чистого, возвышенного и одинокого внутреннего мира главного героя – Мишеля. «Песчаные равнины вокруг горы Сен-Мишель, во время прилива скрывающиеся под водой, а во время отлива

обнажающиеся, отличаются тем, что сохраняют даже во время отлива свои песчаные рифы и котловины, скрывающие в себе немало опасностей»[32, с.108].

Таким образом, создается новый тип героя-романтика, индивидуалиста, мечтателя, живущего в своем мире: «На этом мы расстались: старого плотника наша беседа окончательно убедила в моем безумии, а мне дала повод задуматься о слепой самоуверенности толпы, которая считает себя вправе презирать все, что ее слабый ум не в силах объяснить»[32, с.306].

3. Волшебный (исключительный) персонаж умеет сделать себя, когда это нужно, недоступным для людей (Фея Хлебных Крошек):

«Я тотчас бросился за ней вдогонку, выкрикивая ее имя, однако она уже исчезла» [32, с.164].

Волшебное существо обладает великими и могущественными знаниями и мудростью: фея обладает множеством черт, схожих с особенностями французского фольклора: например, согласно легендам, которые широко известны на севере Франции, феи всегда одеваются в белое, они неизменно небольшого роста и встречаются раз в год на праздник (как девять сестер Феи Хлебных Крошек)[32, с.34]. «Гранвильская карлица <...> представляла собой женщину двух с половиной футов роста, впрочем, довольно стройную, причем малый рост был далеко не самой удивительной ее особенностью»[32, с.97].

Жилище волшебного существа всегда недоступно для людей и открывается только по благой воле его владельца. Невозможно прийти к чудесной обители простым, естественным путем, при помощи обыкновенного зрения, руководствуясь привычной логической ориентацией. Домик Феи практически невидим для людей, Мишель часто безуспешно искал его в том месте, где он должен был быть, но лишь когда Фея коснулась дома волшебной палочкой, он стал заметен для Мишеля. Следует также сказать о том, что в данном случае волшебная палочка символизирует не свойство материального мира, а духовного плана – волшебную силу воображения. Для романтиков окружающий мир был полон тайных, скрытых сил, видных лишь человеку, познавшему радость

подлинного, поэтического, свободного мышления. Фея Хлебных Крошек учит Мишеля подобному непредвзятому взгляду на мир: «Ты всему удивляешься «...», это плохо располагает к тому, чтобы жить в мире воображения и чувства, а ведь лишь в нем могут свободно дышать души, подобные твоей...Доверься мне, ибо только две вещи служат счастью: это верить и любить»[32, с.262].

Таким образом, Нодье вводит элементы фантастики и мистики, что показывает непреодолимый интерес романтиков ко всему загадочному и таинственному.

Однако близость произведения Нодье к сказке создает не только образ главной героини и нереальный характер описываемых явлений, но и сама структура. Герой подвергается ряду испытаний, которые он должен выдержать, приобретает магические способности и словно перерождается в ином качестве. Нужно заметить, что для Нодье принципиальной является нравственная характеристика героя[19, с.443]. Для главного героя необходимы именно нравственные достоинства и духовные ценности, чтобы пройти все испытания, организованные для него Феей Хлебных Крошек. В мире, который создал Нодье, такой герой кажется безумцем, в отличие от народной сказки, где такое поведение персонажа вполне естественно. После того, как Мишель справился со всеми испытаниями, Фея Хлебных Крошек награждает его новыми способностями, в том числе возможностью летать: «Дитя, – сказала она, – несчастное, но достойное создание, которое из-за роковой ошибки того ума, что отвечает за распределение живых существ по разрядам, на краткий срок родился человеком, не бунтуй против своей злосчастной судьбы! Я возвращу тебя на подобающее тебе место!» [32, с.326].

Таким образом, в «Фее Хлебных Крошек» Нодье сталкивает две реальности: реальность современного мира, изображенного иронически (сцены суда, казни), и реальность романтико-фантастической сказки, олицетворением которой являются Мишель и Фея.

4. Отсюда можно выделить еще один элемент романтизма – принцип романтической иронии, который заключается в высмеивании буржуазного общества.

Иногда очень тяжело определить, где вымысел в произведении, а где реальные события, которые происходят с Мишелем. Фантастическое теснопереплетается с реальностью. Для Нодье недостаточно просто погружаться в воображение, ему также необходимо помещать свои видения в текст с помощью языка и письма;

«L'imagination ne suffit pas à rendre le monde vivable» («Воображения недостаточно для того, чтобы сделать мир живым»)[32, с.88]. В произведении довольно быстро исчезает граница между тем, что происходит с Мишелем в действительности, и тем, что ему снится.

5. Одним из принципов романтизма является двоимирие, подчеркнутая двухплановость, когда жизнь героя как бы расщепляется, раздваивается, он одновременно находится в мире реальном, и в мире вымышленном, и наяву, и во сне. Фантастика Нодье исходит из неопределенности, возможности рассматривать события произведения и как рациональное и правдоподобное (выдумки персонажа или же результат его психической болезни), и как абсолютно нереальное и иррациональное. «Признаюсь, я боялся, как бы эта волшебная иллюзия не покинула меня слишком скоро, но я не расстался с ней ни на минуту; она была так сильна, что я не сомневался, будто заснул, уткнувшись в кудри Билкис...» [32, с.294].

Через все произведение проходят повторяющиеся мотивы, которые толкуются то в реальном, то в сказочном плане: достаточно свойственный для реальности костыль Феи, изготовленный из ливанского кедра, позднее превращается в волшебную палочку, с помощью которой появляется возможность найти маленький домик у стен Арсенала.

Финал сказки тоже оказывается неоднозначным и двояким: невозможно утверждать точно, чем завершилась история – остался ли Мишель в лечебнице, где его попытаются вылечить от безумия, или поднялся в небеса с поющей

мандрагорой в руке. Что касается образа Феи, тоон переосмысливается у Нодье. Феи и духи считались порождение язычества, а, следовательно, являлись предметом борьбы для христианства. У Нодье же изображается добрая фея, а также добрая христианка.

Она молится вместе с Мишелем и действует в абсолютном соответствии с христианской верой. Фея хочет помочь всем родственникам и тем, кто нуждается в ее помощи; отблагодарить всех тех, кто ей подавал милостыню в то время, когда она жила на церковной паперти; Фея помогает школьникам из Гранвиля, в этом и заключается ее доброта и бескорыстие.

В итоге, читатель остается в неведении относительно правдивости и истинности происходящего и финала сказки: об истории Мишеля читатель узнает из брошюры, купленной у разносчика, – но ее украли цыгане. Остается только надеяться, что честность и доброта, в итоге, все-таки вознаграждаются.

Таким образом, в произведении Ш. Нодье «Фея Хлебных Крошек» соблюдены все принципы романтизма. В нем также присутствуют элементы фантастики и волшебства; Нодье обращается к народной сказке и многое заимствует из народных традиций.

2.3. Фантастические элементы и поэтика ужаса в произведении Ш. Нодье «Combedel'homme mort»

Рассказ Шарля Нодье «Combedel'homme mort» (пер. – «Ущелье мертвеца») впервые появился в сборнике «Le Salmigondis, contes de toutes les couleurs» (пер. – Винегрет, сказки всех цветов), том XI, Париж, Х. Фурнье, 1833, стр. 1-25.

«Ущелье мертвеца» один из не самых известных рассказов ужасов Нодье, который не переводился на русский язык и не издавался. Он повествует о событиях 1561 года в месте, известном в рассказе как La Combedureclus (Ущелье отшельника). В ночь перед Днем всех святых в кузнице господина Тессона Удара, которую жители ущелья также называли гостиницей Милосердия, собрались

люди, среди которых был и заблудившейся мастер ПанкрасШуке, который, «по милости Бога», заметил во время бушующего урагана свет кузницы.

Атмосфера фантастического в рассказе достигается посредством поэтизации пейзажа и природных явлений. С самого начала повествования создается мрачная атмосфера, наполненная страхом: «L'ouragan, qui grossissait de minute en minute, se traînait en gémissements comme la voix d'un enfant qui pleure ou d'un vieillard blessé à mort qui appelle du secours ; et l'on ne savait d'où provenaient le plus ces affreuses lamentations, des hauteurs de la nue ou des échos du précipice, car elles roulaient avec celles des plaintes parties des forêts, des mugissements venus des étables, l'aigre criaillement des feuilles sèches fouettées en tourbillons par le vent, et l'éclat des arbres morts que fracassait la tempête ; cela était épouvantable à entendre» (Ураган, усиливавшийся с каждой минутой, разносился стонами, похожими на голос плачущего ребенка или смертельно раненого старика, зовущего на помощь; и неизвестно, откуда больше исходило этих ужасных воплей, с высот голых скал или отзвуков из пропасти, потому что они несли с собой жалобы, доносившиеся из лесов, мычание, доносившееся из конюшен, резкий треск сухих листьев, взбитых ветром в вихри, и треск мертвых деревьев, сломанных бурей; это было ужасно слышать – пер. мой, Х. Д.) [38, с. 2-3].

Создается таинственная обстановка, атмосфера на грани между вымыслом и реальностью, иррациональным и рациональным: мрачная обстановка, тени, блики от огня в камине добавляют причудливости образам.

Особенностью фантастических текстов часто является чувство страха. «Самая древняя и самая сильная эмоция человечества – это страх; а самая старая и самая сильная форма страха – это страх перед неизвестностью» (Г. В. Лавкрафт). Поэтому проявления сверхъестественного в фантастической литературе обычно являются воплощениями зла – это зачастую литература о страдании, безумии, неудачах.

В повествовании рассказа передается атмосфера ужаса перед ощущением присутствия чего-то потустороннего:

«Tout le monde fit un mouvement de terreur» (Всеужасеотшатнулись – пер. мой, Х.Д.);

«Tout le groupe des femmes se tenait silencieux et sans mouvement sous le poids d'une terreur inconnue» (Всягруппаженщинстояла молча и неподвижно под тяжестью неведомого ужаса – пер. мой, Х.Д.)

«...les bruits de la terre se mêlaient aussi avec les siens d'une manière horrible qui faisait dresser les cheveux sur le front des voyageurs» (звуки земли смешивались с ужасным образом, от которого путешественников волосы вставали дыбом – пер. мой, Х.Д.) [38, с. 3-24].

Вдова Тифейн, хотя и была уверена в том, что никогда не знала Папелина, побоялась говорить об этом, испытывая некое тайное чувство: «*Dame Huberte connut bien qu'elle n'en avait jamais vu; mais un sentiment secret l'avertit qu'il n'était pas bon de le dire*» [38, с. 10].

Характерной чертой романтизма является подчеркнутая двухплановость художественных произведений. Эта двухплановость проявляется и в данном рассказе в противопоставлении и сопоставлении мира реального и мира фантастического, а именно в делении персонажей на две основные группы: жители ущелья, не связанные с фантастическим миром и Кола Папелин, сперва кажущийся обычным человеком, даже ребенком, но открывающий впоследствии множество жутких черт, наводящих ужас на окружающих. Папелин представляет собой воплощение дьявола. С первого его появления становится заметна иррациональность его облика: низкий рост, из-за которого его можно было принять за ребенка, непропорционально длинные руки, густые огненные завитки волос, закрывающие лицо, огромная пасть, усеянная бесчисленным количеством зубов, острых, как иглы, и белых, как слоновая кость, отвратительная фигура, бледная и пожелтевшая, как воск старого факела, испещренная причудливыми морщинами, на лбу сияют два маленьких красных глаза, более ярких, чем угли, адский смех:

«L'autre, à en juger par sa petite taille, devait être un enfant du commun...»;

«...les touffes énormes de cheveux roux dont sa figure était couverte presque tout entière...»;

«...cette chevelure d'un blond ardent qui lui prêtait une physionomie si étrange...»

«...son visage qu'une bouche immense, garnie de dents innombrables, pointues comme des aiguilles et blanches comme de l'ivoire...»;

«...il écarta de droite et de gauche les boucles épaisses de ses cheveux flamboyants, pour mettre sa face à découvert, et il montra, en riant à ébranler les murs, une figure assez hideuse, blême et jaunie, comme la cire d'une vieille torche, sillonnée de rides bizarres, et au front de laquelle brillaient deux petits yeux rouges, plus éclatants que des charbons» [38,с. 7-12].

Ещеоднимфантастическимэлементомявляетсядоговорчеловека, убившегоотшельника, сдьяволом, которыйотсрочилнаказаниедлянегоровнонатридцатьлет: «...il restait dans la grotte un brimborion de cédule taché de sang et marqué de cinq grands ongles noirs comme d'un scel royal, qui assurait trente ans de répit à l'homicide... il était écrit en lettres diaboliques » (впещереосталсяобрывокдолговойрасписки, покрытыйкровью и отмеченныйпятьюбольшимичернымикогтями, каккоролевскойпечатью, который гарантировалтридцатилетнююотсрочкуубийства... онабыланаписанадьявольскимибуквами – пер. мой, Х. Д.). Такжевпещерелюдипочувствовалирезкийзапахбитумаисеры, чтоозначаетнедавнееприсутствиедьявольскойсущности: «...ils'y étairépandutout à coupuneodeurdebitumeetdesoufre...» [38, с. 21].

В фантастических произведениях Шарля Нодье часто присутствует поэтика сна, и «Расселина мертвеца» не исключение. За тридцать лет до событий, происходящих в рассказе, Тифейну, отцу Тессона, приснился сон, который он посчитал предупреждением Господа: «...c'estunmauvaissongequim'atravaillé tout à l'heure, etdontilfautquej'aiemoncœurclairavantdemerendormir ; carlesrêvessontquelquefoisdesavertissementsduSeigneur» (это дурной сон, который приснился мне только что, и я должен очистить свое сердце, прежде чем снова

заснуть; ибо сны иногда являются предупреждениями Господа – пер. мой, Х. Д.)[38, с. 19]. Во сне Тифейн увидел, как убивают святого старца Одилона. Кроме того, тот же сон видели и некоторые работники кузницы. В итоге, сон Тифейна действительно оказался вещим, и святой старец умирает. В этом плане, поэтика сна как бы стирает грань между сном и реальностью, показывает зыбкость границ восприятия реального мира.

Таким образом, в рассказе сон связан с божественным предзнаменованием. Это объясняется тем, что, помимо всего прочего, сильна и религиозная ориентация представителей литературы «ужасов». Она проявляется в том, что ужас является воплощением предопределения, не зависящего от какой-либо воли и проявляющего себя наподобие молнии и громового раската.

Следует отметить и день, в который происходят события рассказа – ночь перед Днем всех святых. Издревле считается что именно в этот период грань между миром живых и миром тех, кто покинул его, очень и очень тонкая. День всех святых это празднество в честь всех святых — известных и неизвестных, мучеников, отдавших жизнь за веру. Символично, что в рассказе именно этот день становится днем расплаты для человека, убившего святого старца Одилона. Тридцать лет назад, благодаря тому, что грань с потусторонним миром исчезает, убийца смог заключить договор с дьяволом, проникнувшем в мир живых, и получить отсрочку наказания. Но возмездие для него неизбежно: «Lejusteseravengé!» (Праведник будет отомщен! – пер. мой, Х.Д.). По воле судьбы ПанкрасШуке снова оказывается возле Ущелья отшельника, а дьявол приводит его к кузнице. Таким образом, все было предопределено и убийца возвращается туда не случайно: «– Ilfautquècesoitلهاساردquivous у aitconduits... – Lehasardoul'enfer, réponditl'homme noir» (Должно быть, именно случайность привела вас сюда... – Случайность или Ад, – ответил человек в чёрном. – пер. мой, Х.Д.)[38, с. 8, 20].

В литературе «ужасов» всегда есть некое зло, которое всячески вредит людям, направляя их на путь зла или толкая к гибели. Это могут быть злые духи, демоны, различная нечисть. В рассказе «Lacombedel'homme mort» проявлением

зла является дьявол, назвавший себя Кола Папелин и явившийся в канун Дня всех святых в кузницу Тессона в человеческом облики, хотя облик его и был иррациональным и внушающим страх.

В конце повествования, когда Папелин уходит вслед за ПанкрасомШуке, женщины осознают, что перед ними был дьявол. Они вспоминают все странные вещи, происходившие в ущелье и понимают, что все это было дьявольскими проделками:

«...ilembrouillemalignementlespoilsdenoschèvres, quandjeveillaisdansl'étable» (он злобно запутывал шерсть наших коз, когда я дежурила в хлеву – пер. мой, Х.Д.);

«Cedoit êtreluiqui égarenos ânessesensifflantdanslebois» (Должно быть, это он сбивает с пути наших ослов, насвистывая в лесу – пер. мой, Х.Д.);

«Ilabienvoulunous égareraussietlemalinaujustaucorpsrougeafaitplusd'undesestoursaubordduruisseaudelacombe» (Он, конечно, хотел и нас сбить с пути, и злодей в красном камзоле проделал не один из своих трюков на берегу ручья ущелья – пер. мой, Х.Д.) [38, с. 23-24].

Таким образом, рассказ Ш. Нодье «Ущелье мертвеца» сочетает в себе характерные для раннего французского романтизма фантастические элементы: двуплановость, проявляющаяся в противопоставлении мира реального и мира фантастического, а именно в делении персонажей на две основные группы; поэтизация пейзажа и природных явлений для создания фантастической и мистической атмосферы; поэтика сна, стирающая границы между вымыслом и реальностью; контакт с фантастическими сущностями и договор с потусторонними силами. Также, рассказ включает в себя характерные черты, присущие готической литературе «ужасов», а именно: атмосфера давящего страха и ужаса и появление зла, которое приводит к гибели.

Выводы по главе 2

Во второй главе были рассмотрены три фантастических произведения Ш. Нодье, а именно «Трильби», «Фея хлебных крошек» и «LaCombedel'homme mort».

Исходя из анализа литературной романтической повести-сказки Ш. Нодье «Трильби», можно выделить следующие ее характерные черты и фантастические элементы:

- Наличие глубоких нравственных конфликтов, внутренняя сложность персонажей;
 - Сказочное и быденное не чередуются, это своеобразно целостный и органичный мир, поэтому в произведении соединяются разнородные персонажи, волшебного и реального миров.
 - Отсутствует выраженная двуплановость, которая появится на более поздних этапах творчества Ш. Нодье.
 - Атмосфера фантастического обеспечивается посредством поэтизации быденной обстановки, обыкновенных предметов, понятных и органичных в общей картине реалий сказки.
 - Также фантастичности способствует изображения пейзажа в темное время, когда контуры расплываются и исчезают. Пейзаж у Нодье отображает некое расщепление, несоответствие видимого и сущностного, реального и нереального.
 - Основной фантастический персонаж в повествовании рассказчика является словно игра поэтического воображения.
 - В композиции сказки можно отметить традиционный сказочный элемент, а именно троичность повторяемого действия.
 - Особо представлена тема сна. Сны композиционно не выделяются
- Проанализировав сказку Ш. Нодье «Фея хлебных крошек», можно отметить следующие принципы романтизма:

- Самообращение к жанру народной сказки уже является одним из первых признаков романтизма. Он выражается в изучении истории своей страны, местного колорита, обращении к народным традициям.

- Действующее лицо, концентрирующее на себе симпатии автора, обладает свободным духом, одиноким и исключительным среди большинства людей.

- Волшебный герой обладает могущественными и исключительными способностями и возможностями.

- Герой должен пройти ряд испытаний, после чего ему даруются магические способности, и он словно перерождается в ином качестве.

- Принцип романтической иронии, который заключается в высмеивании буржуазного общества.

- Принцип двоемирия.

Таким образом, в произведении Ш. Нодье «Фея Хлебных Крошек» соблюдены все принципы романтизма. В нем также присутствуют элементы фантастики и волшебства, такие как волшебные персонажи и предметы, волшебная сила воображения; двоемирие, столкновение двух реальностей – мира обыденного и мира сказочного; фантастическое тесно переплетается с реальностью. Нодье обращается к народной сказке и многое заимствует из народных традиций.

Исходя из анализа рассказа Ш. Нодье «Ущелье мертвеца», можно сделать вывод, что он сочетает в себе характерные для раннего французского романтизма фантастические элементы: двуплановость, проявляющаяся в противопоставлении мира реального и мира фантастического, а именно в делении персонажей на две основные группы; поэтизация пейзажа и природных явлений для создания фантастической и мистической атмосферы; поэтика сна, стирающая границы между вымыслом и реальностью; контакт с фантастическими сущностями и договор с потусторонними силами. Также, рассказ включает в себя характерные черты, присущие готической литературе «ужасов», а именно: атмосфера давящего страха и ужаса и появление зла, которое приводит к гибели.

Заключение

В данной выпускной квалификационной работе были исследованы фантастические элементы в литературе раннего французского романтизма на примере творчества Ш. Нодье. Исходя из всего вышеизложенного, можно подчеркнуть, что фантастические элементы в литературе раннего французского романтизма были одной из ключевых составляющих, которые отличают этот период от предыдущих эпох. Несоответствие идеалов, которые устанавливала новая действительность, и реальности, в которой существовали писатели-романтики, побуждало их уходить в мир субъективных переживаний, противопоставлять прекрасное и воображаемое прозе жизни. Отсюда – неодолимый интерес ко всему таинственному, необычному, и загадочному. Шарль Нодье был одним из первых французских писателей, который начал использовать фантастические элементы в своих произведениях. Он был одним из основателей жанра фантастической литературы во Франции и оказал существенное влияние на развитие этого жанра.

После проведения исследования по теме работы, можно сделать следующие выводы:

С учетом рассмотренных точек зрения, можно определить фантастическое в литературе как такой способ отображения действительности, который использует форму художественной условности – образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности проявляют несвойственные им черты, либо в определенных ситуациях, создаваемых в литературном произведении, сама реальность обретает черты, ей несвойственные. В этом случае фантастическое может рассматриваться как категория поэтики, с помощью которой воплощаются образы естественной действительности и действительности воображаемой (сверхъестественной).

В литературе раннего романтизма фантастическое занимает особое место, являясь одним из главных элементов и имеет свои особенности. Во-первых, фантастика и романтизм были тесно связаны между собой, так как фантастика

была призвана выразить диалектику естественного и сверхъестественного, так как романтизм основывается на идее разделенного мира (чувственного и сверхчувственного, природного и сверхприродного). «Романтическое двоимирие» использовалось многими авторами для лучшего изображения одного из этих миров, так как это позволяло лучше выделить реалистичность и рационализм другого. При этом интерес романтиков сфокусирован на сверхчувственном, скрытом и таинственном. Во-вторых, особенностью фантастических романтических текстов зачастую является чувство страха или тоски, в том числе страх перед неизвестностью, неопределенность, неуверенность в настроениях. В этом смысле они знаменуют собой глубокий разрыв с оптимизмом эпохи Просвещения. В-третьих, фантастика демонстрировала поиски недостижимого, идеально-духовного мира, с помощью сочетания фантастики и романтизма придавался дополнительный интерес земным событиям.

Рассматривая роль и место творчества Ш. Нодье в становлении жанра «фантастического» в эпоху раннего французского романтизма, можно прийти к выводу, что именно он стал основоположником жанра романтической фантастической сказки («contefantastique») во Франции. Этот жанр был им введен почти за десятилетие до того времени, как во французском романтизме «фантастическое» стало использоваться повсеместно. Нодье также способствовал новому жанровому синтезу. Он был одним из самых известных членов литературного движения «Парнас» и оказывал большое влияние на своих коллег. Таким образом, Шарль Нодье был одним из наиболее ярких представителей раннего французского романтизма, его творчество оказало значительное влияние на развитие французской литературы и стало одним из важнейших ее достижений.

Во время работы над практической частью были исследованы три фантастических произведения Шарля Нодье: сказка-повесть «Трильби», сказка «Фея хлебных крошек» и «La Combedel'homme mort» («Ущелье мертвеца»).

В первую очередь, были выделены особенности и фантастические элементы в сказке-повести «Трильби». Во-первых, в «Трильби» сказочное и быденное не

чередуются, это своеобразно целостный и органичный мир, поэтому в произведении соединяются разнородные персонажи, волшебного и реального миров. В «Трильби» еще отсутствует выраженная двухплановость, которая появится на более поздних этапах творчества Ш. Нодье. Атмосфера фантастического обеспечивается посредством поэтизации обыденной обстановки, обыкновенных предметов, понятных и органичных в общей картине реалий сказки, а также посредством преимущественного изображения пейзажа в сумерки, когда исчезает четкость и определенность контуров. Пейзаж у Нодье отображает некое расщепление, несоответствие видимого и сущностного, реального и нереального. Далее, основной фантастический персонаж в повествовании рассказчика является словно игра поэтического воображения: Трильби имеет несколько воплощений, он «условное» волшебное создание с соответствующими способностями. В композиции сказки можно отметить традиционный сказочный элемент, а именно троичность повторяемого действия.

Далее, проанализировав сказку Ш. Нодье «Фея хлебных крошек», я отметила следующие принципы романтизма и фантастические элементы: 1) обращение к жанру народной сказки; 2) действующее лицо обладает свободным духом, одиноким и исключительным среди большинства людей, что подкрепляется в сказке символами-атрибутами горы, монастыря, моря; таким образом, создается новый тип героя-романтика, индивидуалиста, мечтателя, живущего в своем мире; 3) волшебный (исключительный) персонаж (Фея Хлебных крошек) умеет сделать себя, когда это нужно, недоступным для людей; Волшебное существо обладает великими и могущественными знаниями и мудростью. Жилище волшебного существа всегда недоступно для людей и открывается только по воле его владельца; 4) фантастический атрибут – волшебная палочка; в данном случае волшебная палочка символизирует не свойство материального мира, а духовного плана – волшебную силу воображения; 5) герой должен пройти ряд испытаний, после чего ему даруются магические способности и он словно перерождается в ином качестве; 6) принцип двоемирия, когда жизнь героя как бы расщепляется, раздваивается, он одновременно

находится и в мире реальном, и в мире вымышленном. Фантастическое тесно переплетается с реальностью.

Исходя из анализа рассказа Ш. Нодье «Ущелье мертвеца», были выделены характерные для раннего французского романтизма фантастические элементы: двуплановость, проявляющаяся в противопоставлении мира реального и мира фантастического, а именно в делении персонажей на две основные группы: жители ущелья, не связанные с фантастическим миром и Кола Папелин, сперва кажущийся обычным человеком, даже ребенком, но представляет собой воплощение дьявола; поэтизация пейзажа и природных явлений для создания фантастической и мистической атмосферы; поэтика сна, стирающая границы между вымыслом и реальностью; контакт с фантастическими сущностями и договор с потусторонними силами. Также, рассказ включает в себя характерные черты, присущие готической литературе «ужасов», а именно: атмосфера давящего страха и ужаса и появление зла, которое приводит к гибели.

Таким образом, в ходе исследования была охарактеризована сущность фантастического в литературе, выявлены особенности фантастического в литературе раннего французского романтизма и определена роль творчества Ш. Нодье в становлении жанра фантастики во французской литературе. Были обнаружены фантастические элементы и особенности в сказке Ш. Нодье «Трильби», выявлены принципы романтизма в сказке «Фея хлебных крошек», а также определены фантастические элементы и элементы поэтики ужаса в рассказе «LaCombedel'hommemort».

Список литературы

1. Аристотель. Об искусстве поэзии / перев. В.Г. Апфельрота. – М.: Гослитиздат, 1957. – 183 с.
2. Андреев Л.Г. Козлова Н.П. Косиков Г.К. История французской литературы. – М., 1987.
3. Анисимов И.И., Данилин Ю.Н. История французской литературы. – М., 1956.
4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи. – М.: Худож.лит. 1986. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <https://philolog.petsu.ru/filolog/lit/bahhron.pdf> (дата обращения: 16.11.2021).
5. Гейне. Г. Введение к Дон-Кихоту / Перев. А. Г. Горнфельда. – 1949.
6. Жан-Поль Рихтер. Приготовительная школа эстетики / Перев. Ал. В. Михайлова. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.
7. Зенкин С.Н. Денон, Бальзак, Кундера: от преромантизма до постмодернизма // Иностранная литература. – 1997. – №5. – С. 174-181.
8. Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры. Аспекты проблемы. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 144 с.
9. Заболотских Д.Н. История развития жанра фантастики во французской литературе // Студенческая наука и XXI век. – 2016. – №13. – С. 80-82.
10. Зарубежная литература XIX в. Хрестоматия историко-литературных материалов. – М., 1990.
11. Захаров В.Н. Условность и фантастика (взаимоотношение категорий) // Жанри композиция литературного произведения: межвуз. сборник. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводск. ун-та, 1986. – С. 46-54.
12. Иванова Н.Ю. Традиция французской литературной волшебной сказки и творчество Ш. Нодье // Вопросы филологии. – Спб, 2002. – №8.
13. Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? – М.: Худож. лит., 1974. – 347с.

14. Качмарский О. Обыкновенный гений Шарль Нодье. – 17.03.2016. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <https://proza.ru/2016/03/17/173> (дата обращения: 15.11.2021).
15. Лавлинский С.П., Павлов А.М. Фантастическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тamarченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 277-279.
16. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. (статья «О фантастическом в литературе»).
17. Лотман Ю.М. О принципах художественной фантастики // История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство, 2002. – С. 201-204.
18. Мелетинский Е.М. Сказки и мифы // Мифы народов мира. – М., 1982. Т.2.
19. Мильчина В.А. О Шарле Нодье и его героях // Нодье Шарль. Фея Хлебных Крошек. – М., 1996.
20. Мильчина В.А. О Шарле Нодье и его книжных пристрастиях // Нодье Ш. Читайте старые книги: в 2 кн. – М., 1989. Кн. 1. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/milchina-o-sharle-node.htm> (дата обращения: 15.11.2021).
21. Мироненко Л. Влюблённый дьявол Шарля Нодье (Романтическая повесть-сказка «Трильби») // Вікно в світ. – 2000. – № 1. – С. 101-112.
22. Михайловский Б. Фантастика // Литературная энциклопедия / под ред. А.В. Луначарского. – М.: Худож. лит., 1939. – Т. 11. – С. 651-653.
23. Муравьев В.С. Фантастика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А.Н. Николюкин. – М.: НПК Интелвак, 2003. – С. 118-120.
24. Найденов И. Хроника французской фантастики // Мир фантастики. – 2012. – №8. – С. 60–65.
25. Нодье Ш. Жан Сбогар // Французская романтическая повесть. – Л.: Художественная литература, 1982. – С. 153-255.
26. Нодье Ш. Иностранная литература, пер. Мильчиной В. – М., 2003. – №4.

27. Нудельман Р.И. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия / под ред. А.А. Суркова. – М.: Сов. энциклопедия, 1972. – Т. 7. – С. 886-888.
28. Обломиевский Д. Французский романтизм: очерки. – М., 1947.
29. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1962–1970. – Т. 3. – С. 328-329.
30. Скуднякова Е.В. Фантастическое как категория поэтики литературного произведения: разнообразие трактовок // Вестник Московского государственного гуманитарно-экономического института. – 2012. – №3 (11). – С. 63-71.
31. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Перев. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.
32. Шарль Нодье. Фея Хлебных Крошек, пер. В. Мильчиной – М., 1996.
33. Шарль Нодье. Трильби, пер. А.Н. Тетерниковой – М., 1996.
34. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966
35. Шлегель Ф. Разговор о поэзии // Зарубежная литература XIX века: романтизм: Хрестоматия историко-литературных материалов. – М.: Высшая школа, 1990.
36. Штейн А.Л., Черневич М.Н., Яхонтова М.А. История французской литературы – 2-е изд. – М., 1988.
37. Charles Nodier . Colloque du deuxième centenaire. – P., 1981.
38. Charles Nodier. La Combe de l'homme mort. Le Salmigondis, contes de toutes les couleurs, tome XI, 1833.
39. Didier B. L'amour et le grimoire, l'écriture et le désir dans quelques contes de Nodier. – P., 1988.
40. Glinoe A. La littérature frenetique. — P.: Presses Universitaires de France, 2009. — 279p.
41. Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. P-G. Casteux. – P., 1987.

42. Montegut E. Des Fées et de leur littérature en France. Revue des deux mondes., 1862.
43. Nodier Ch. Contes.P., 1985.
44. Nodier Ch. Smarra Trilby et autres contes. – P., 1980.
45. Salomon M. Ch. Nodier et le groupe romantique. – P., 1908.
46. SchneiderM. FantasticlitteratureinFrance. – Paris, 1964. – 221 p.
47. Vadé Y. L'imaginaire magique de Ch. Nodier. – P., 1989.
48. Nodier Ch. La Fee aux miettes, 1986.