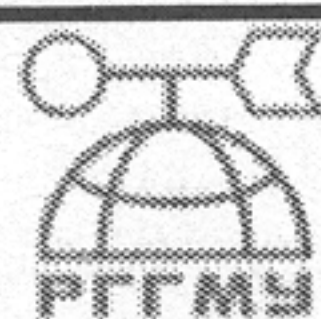




МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра _____ французского языка и литературы _____

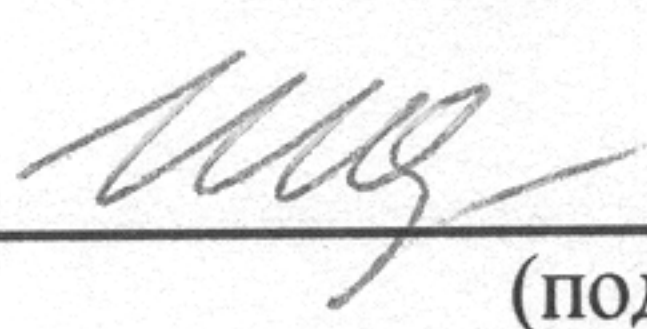
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему Специфика ассоциативно-образной системы в романе Бориса Виана «Осень в Пекине»

Исполнитель _____ Зоткина Мария Евгеньевна _____
(фамилия, имя, отчество)

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

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

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой _____  _____
(подпись)

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

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

«10» июня 2016 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2016

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Идиостиль Бориса Виана.	
1.1. Борис Виан – непризнанный при жизни гений.....	8
1.2. Эстетический индивидуализм Бориса Виана.....	13
1.3. Структура ассоциативно-образной системы романного жанра.....	16
Глава 2. Система образов в романе «Осень в Пекине».	
2.1. Специфика ассоциативно-образной системы в романе Б. Виана «Осень в Пекине».....	26
2.2. Образ «порядка».....	38
2.3. Образ «пустыни».....	42
Заключение.....	48
Методические рекомендации по использованию результатов исследования в практике преподавания французского языка.....	50
Список использованной литературы.....	52
Приложения.....	57

Введение

Среди французских писателей XX века творчество Бориса Виана занимает особое место. Являясь ярким представителем поствоенной французской литературы, автором сюрреалистических произведений, Б. Виан только после своей смерти стал классиком французской литературы. Писателя сложно отнести к какому-либо конкретному литературному направлению. Эстетика его творчества пронизана духом времени, однако темы его произведений не привязаны к определенной исторической эпохе.

Короткий жизненный путь Б. Виана (1920 – 1959) не помешал ему проявить себя в различных сферах искусства: в литературе, музыке, кино. Несмотря на то, что Б. Виан являлся автором десяти романов, нескольких поэтических сборников, семи пьес, многочисленных критических очерков, эссе и сценариев, при жизни он остался практически незамеченным французскими литературными критиками, если не считать скандальной славы, связанной с выходом четырех романов под псевдонимом Вернон Салливан. Под своим именем Б. Виан опубликовал такие романы, как «Пена дней» (*L'Écume des jours*) (1946), «Осень в Пекине» (*L'Automne à Pékin*) (1947), «Красная трава» (*L'Herbe rouge*) (1950), «Сердцедер» (*L'Arrache-cœur*) (1953), которые впоследствии принесли их создателю запоздалую всемирную славу.

Творчество Бориса Виана, как писателя, стало исследоваться сразу после его смерти. Первые работы историков литературы выходят в конце 60-х г. В 1964 г. преподавателем Нью-Йоркского университета Дэвидом Ноаком была защищена первая диссертация «Борис Виан (1920 – 1959), свидетель эпохи» (1964), которая положила начало исследованию биографии писателя. Кроме того, был опубликован ряд монографий таких исследователей как: Жак Дюшато «Борис Виан или шутки судьбы» (1969), где прослеживается жизненный путь Б. Виана от «Детства» до «Легенды»; Франсуа Рено «Жил-был Борис Виан» (1973), описавший основные этапы жизни и творчества писателя, подтверждая все факты фотодокументами; Мишель Форэ «Посмертная слава Бориса Виана»

(1975), в которой представлена не только биография Б. Виана, но и библиография статей о писателе, опубликованных во французских газетах и журналах, а также социологическое исследование, посвященное отношению читателей к творчеству писателя. Ведущим исследователем биографии Б. Виана по праву можно считать Ноэля Арно, издавшего труд «Параллельные жизни Бориса Виана» (1998), в который входят краткие выдержки из личных заметок Б. Виана, а также история создания того или иного произведения.

Характеристику творчества Б. Виана можно найти у Пьера де Буадеффра в «Словаре современной литературы» (1964). Монография Жака Бэнсона «Борис Виан» (1976) описывает стилистические и сюжетные модификации в текстах писателя и доказывает оригинальность и неповторимость виановского языка. Франсуа Карадек пишет предисловия и послесловия к посмертным изданиям романов, например, в 1991 г. он пишет послесловие к роману «Осень в Пекине», в котором рассуждает о глубоком смысле данного произведения. Филипп Божжо в своей монографии «Борис Виан» (1993) написал эссе о Б. Виане, в котором объединил все предыдущие наработки биографов, проанализировал документальный материал, собранный о писателе.

Российский читатель знакомится с произведениями Бориса Виана в начале 80-х гг. Первым опытом критического анализа было предисловие Г. Косикова «О прозе Бориса Виана» (1983) к изданию «Пены дней», в котором он проводит параллель между романистикой Виана и «пародийными энциклопедиями» Франсуа Рабле, Альфреда Жарри и Джеймса Джойса. Творчество писателя анализируется в коллективной монографии «Французская литература 1945-1990», выпущенной под редакцией Н.И. Балашова (1995), в главе В.В. Ерофеева «Борис Виан», а также в очерке «Борис Виан и мерцающая эстетика», вошедшем в книгу В.В. Ерофеева «В лабиринте проклятых вопросов» (1990). М.Л. Аннинская в библиографическом очерке «Человек, «который опередил время» и его эпоха», опубликованном в книге «Борис Виан, «Полдник генералов» (1998), и в очерке «Творивший легенды» (1999), не давая глубокого литературоведческого анализа, описывает события и людей,

повлиявших на творчество писателя и возникших в его художественном мире. За тридцать лет существования отечественное «виановедение» добилось немалых результатов, на основе которых могут строиться дальнейшие исследования. В XXI в. возникает новый интерес к творчеству Бориса Виана, появляются диссертационные работы, критические статьи и очерки: И.А. Казакова «Художественный мир ранней прозы Бориса Виана» (2004), Е.И. Курячая «Разрушение стандарта как когнитивная доминанта идиостиля Б. Виана и способы ее репрезентации в тексте оригинала и перевода» (2008), Б. Бергер «Последний день Бориса Виана» (2009), Л.С. Алексеева «Поэтика авангарда в романистике Бориса Виана» (2015), С.А. Лупенцова «Личность и творчество Бориса Виана в контексте литературы авангарда» (2015) и многие другие.

В настоящее время как во французском, так и в отечественном литературоведении исследуются в большей мере частные вопросы, касающиеся отдельных произведений, манеры повествования и единства художественного мира Б. Виана. Современные критики и литературоведы не оставляют попытки распознать феномен творчества писателя и его сложный фантасмагорический мир. На каждом сочинении писателя лежит печать яркого, шокирующего и нетрадиционного видения реальной действительности, трудно поддающейся расшифровке. Одним из таких творений является роман «Осень в Пекине».

В современном литературоведении все чаще звучат вопросы, которые касаются идиостиля писателя и его творчества в целом. Разрешение этих вопросов обуславливает актуальность выбранной темы. Произведения Б. Виана — это сложная цепочка художественных образов, которая недостаточно изучена литературоведами. До сих пор остается загадкой композиционная структура романов и применение автором художественных образов, которые представляют собой сложную ассоциативно-образную систему. Соответственно, полученные результаты и сделанные выводы позволят приблизиться к расшифровке своеобразия виановского идиостиля.

Научная новизна проведенного исследования заключается в том, что, несмотря на существование монографий, критических статей, диссертационных работ, посвященных творчеству Б. Виана, изучение ассоциативно-образной системы романа «Осень в Пекине» не проводилось. Исследование ассоциативно-образной системы романа позволит расшифровать систему кодов художественного текста, которая при дальнейшем изучении может быть использована для описания феномена писателя.

Цель исследования – определить специфику ассоциативно-образной системы в романе Б. Виана «Осень в Пекине». Для реализации данной цели потребуется решить следующие задачи:

1. Выявить своеобразие художественного стиля Б. Виана с учетом значимых фактов его биографии.
2. Определить роль идиостиля в контексте романа «Осень в Пекине».
3. Рассмотреть и описать особенности ассоциативно-образной системы романного жанра в целом и исследуемого романа «Осень в Пекине» в частности.
4. Исследовать центральные художественные образы в романе – это природные образы (солнце, растения, ветер, вода, песок), а так же образы «пустыни» и «порядка» и определить их роль в произведении.

Материалом для исследовательской работы послужил текст романа Бориса Виана «Осень в Пекине» на языке оригинала и в русском переводе М. Аннинской.

Поставленные в исследовательской работе цели и задачи определили необходимость использования комплексной методики исследования. В ходе работы применялись культурно-исторический, биографический и описательный методы.

Глава 1. Идиостиль Бориса Виана

1.1. Борис Виан – непризнанный при жизни гений

«В «Словаре современной литературы», выпущенном парижским университетским издательством в 1962 г., издании солидном и ответственном, о Борисе Виане нет ни слова. Его имя отсутствует даже в общем списке второстепенных и третьестепенных авторов – такого писателя на тот момент для публики не существовало» [Ерофеев, 1995, с. 185].

Борис Виан родился 10 марта 1920 г. в пригороде Парижа Виль-д'Авре в состоятельной буржуазной семье. Отец будущего писателя владел фабрикой бронзовых художественных изделий, а мать играла на фортепиано и пела, но на сцене не выступала – в ее круге это не было принято. Детство Б. Виана можно было бы назвать счастливым и даже безмятежным, если бы не болезнь, перенесенная в двенадцатилетнем возрасте и спровоцировавшая серьезное осложнение на сердце, которое послужило причиной его ранней кончины. Болезнь, безусловно, способствовала тому, что в творчестве Б. Виана возникает устойчивая тема фатализма: чаще всего герои обречены на роль пассивных наблюдателей, не несущих ответственность за свои дела и поступки. Так в романе «Осень в Пекине» пессимистическое отношение персонажей к собственной жизни и жизни окружающих, их неверие в собственные силы и возможности порождают хаос и определяют финальный исход данного произведения.

В 1929 г. на Францию обрушился мировой экономический кризис, и семейство Вианов разорилось. Семье пришлось кардинально изменить образ жизни и перебраться в Капбретон, курортный городок на берегу Бискайского залива. Несмотря на все жизненные трудности, семья Вианов старалась придерживаться прежнего образа жизни. Их дом был гостеприимно открыт для друзей. Многочисленные увеселительные вечеринки и знаменитые виановские обеды и ужины не прекращались. Дети, несмотря ни на что, продолжали

получать домашнее обучение. Учеба давалась Борису легко. Чтение книг стало одним из самых увлекательных занятий для молодого человека. Он с большим удовольствием изучал английский и немецкий языки, чтобы читать в подлиннике произведения Диккенса и Гете. В пятнадцать лет Борис сдал экзамены на степень бакалавра по латыни и греческому, а в семнадцать – по философии и математике [Аннинская, 1999, с. 120]. В 1939 г. Б. Виан поступил в Высшую центральную инженерную школу – L'école central и через три года блестяще ее окончил, но по своей инженерной профессии работал всего несколько месяцев. Б. Виана тяготил подневольный труд, он задыхался от повседневной, рутинной работы, и эта тема красной строкой проходит во всех произведениях писателя. Роман «Осень в Пекине» не является исключением. Стремление героев найти уединенное место забрасывает их в пустынную Эксопотамию, где они в силу всяческих обстоятельств становятся заложниками четко выстроенной бюрократической системы. Противостоять системе практически невозможно, она как «бацилла» проникает в душу каждого персонажа, разрушает и лишает его человеческого облика.

Период конца 30-х – начала 40-х годов жизни Б. Виана совпадает с военными конфликтами в Европе и немецкой оккупацией Франции. Однако семья Вианов была настолько аполитична и равнодушна к общественным и национальным проблемам, что отреагировала на эти события уходом в замкнутый, обособленный семейный мир, имевший свои законы и традиции. В это время Борис знакомится с братом и сестрой Леглизами – Клодом и Мишель и их троюродным братом Жаком Лустало. Жак оказал на Б. Виана неизгладимое впечатление. Любитель мистификаций, он превращал обыденную жизнь в непрерывный спектакль, невзирая ни на какие обстоятельства. С этого момента начинается писательская деятельность Б. Виана.

В 1940 году на свет появляется сборник стихов «Сто сонетов», затем – проза. Первоначально это были бытовые зарисовки, связанные с кругом близких ему людей: он с легкой иронией и юмором описывает подробности их существования. Одновременно Б. Виан увлекся джазом и стал участвовать в

любительских джазовых оркестрах. Его выступления носили полулегальный характер, поскольку немцы косо смотрели на увеселительные собрания и вечеринки, считая негритянский американский джаз идеологически «враждебной» музыкой. На одной из таких вечеринок началась романтическая история Бориса и его первой жены – Мишель, а 5 июля 1941 года состоялась их свадьба с гражданской церемонией и венчанием. Биографы отмечают, что невеста опоздала к венцу, так как долго не могла справиться с накладными ресницами; ногти на руках и ногах ей все же удалось покрасить в белый цвет, что было с восторгом воспринято молодежью. Спустя месяц молодая чета уже ждала потомство [Аннинская, 1999, с. 120].

Далее в жизни Б. Виана произошли следующие исторически значимые для его биографии события: в марте 1942 г. Борис познакомился с Клодом Абади, руководителем джаз-бэнда; 12 апреля 1942 г. у Мишель и Бориса родился сын Патрик; в июне 1942 г. Б. Виан окончил L'école centrale и устроился на работу в AFNOR (Ассоциация по нормализации). Вынужденная государственная служба с ее рутинной и косностью способствовала раскрытию творчества Б. Виана. Скукая в своей конторе, он составил «Стандартизированный перечень ругательств среднего француза» (1944).

В 1942 г. Борис Виан написал для своей болеющей жены Мишель «Волшебную сказку для не вполне взрослых» (1943). Мишель перепечатала тексты, которые стали достоянием многочисленных друзей. Войдя во вкус, Б. Виан сочинил роман «Сколопендр и так далее», позднее озаглавленный как «Сколопендр и планктон» (1944).

В ноябре 1944 г. от рук ночных грабителей погиб отец Виана. Счастливая жизнь семейства Вианов закончилась. Виан с головой уходит в мир литературы: «Когда человеку в реальном мире плохо, он сочиняет себе другой мир» [Аннинская, 1999, с. 121].

Освобождение Франции от фашистских оккупантов способствовало раскрытию как литературного, так и музыкального творчества Виана, его выходу за рамки домашнего любительского искусства. В сороковые годы

французы заново открывали для себя американскую литературу, от которой были изолированы во время оккупации. Однако в моду тогда вошли не только Фолкнер, Хемингуэй и Колдуэлл, но и американская массовая беллетристическая продукция, и, в первую очередь, «черный роман». В 1946 г. Виан заключает пари и за две недели пишет мастерский пастиш, имитацию авантюрно-эротического романа – «Я приду плюнуть на ваши могилы», который был напечатан под псевдонимом Вернона Салливана и сыграл с Вианом жестокую шутку. Критики сочли роман слишком смелым, вульгарным и даже порнографическим. Б. Виан был привлечен к суду. Судебное разбирательство закончилось относительно благополучно, но литературная судьба Виана была предрешена: в сознании публики Виан-мистификатор вытеснил Виана-писателя. По этой причине роман «Пена дней», вышедший в мае 1946 г., не был замечен как читателями, так и критиками. Как бы то ни было, вся дальнейшая творческая судьба Б. Виана – это история постоянных литературных неудач и неотвратимо приближающейся смерти, хотя Виан всеми силами сопротивлялся и тому, и другому. В 1948 г. ему пришлось отказаться от джаза: сердечные приступы повторялись все чаще. Сборник рассказов «Мурашки», вышедший в 1949 г., остался как всегда незамеченным, та же участь постигла роман «Красная трава» (1950) и поэтическую книжку «Замороженные кантилены» (1950). Пьеса «Всеобщая живодерня» (1950) и вовсе провалилась [Аннинская, 1999, с. 119].

В 1951 г. произошел разрыв в отношениях с Мишель. Впрочем, Виан не сдавался. В 1953 г. вышел роман «Сердечер» (1953), в котором не столько отражаются «черные» мысли Виана относительно неудач личной жизни, сколько обнаруживается поворот писателя к социальной проблематике [Ерофеев, 1995, с. 195]. Чтобы заработать на жизнь, писатель берется за переводы, продолжает вести отдел в журнале «Jazz Hot», принимает на себя художественное руководство одной из музыкальных фирм. В пятидесятые годы он пишет несколько пьес, и среди них – «Завтрак генералов» (опубл. в 1962) и «Строители империи» (1959). Однако главная сфера его деятельности в этот

период – журналистика и песни. Один только «Вернон Салливан» преследовал Б. Виана как наваждение и не отпускал его до самой смерти. В 1959 г. роман «Я приду плюнуть на ваши могилы» был экранизирован. 23 июня 1959 г. в кинотеатре «Roland» состоялся предварительный просмотр фильма, во время которого Виан умер.

Борис Виан прожил короткую, но яркую жизнь. Он обладал литературными и музыкальными способностями, писал стихи, прозу, пьесы, сценарии, статьи, сочинял музыку, пел песни собственного сочинения, играл в кино. Он всегда находился в центре французской культурной жизни, именно по этой причине безвестного писателя хоронил в июне 1959 г. весь Париж. У могилы Б. Виана собралась вся культурная элита французской столицы. Газетные статьи пестрили заголовками: «Умер принц богемного квартала Сен-Жермен де Пре» [Аннинская, 1987, с. 126].

Пик популярности Б. Виана приходится на 60-е годы. Социальный кризис во Франции, повлекший за собой студенческие волнения, лозунгом которых был «*La culture est l'inversion de la vie*» (Культура – это жизнь наоборот), по мнению критиков, и спровоцировал повышенный интерес к автору. «Литература во Франции подвержена идейно-эстетическому лоббированию и таким писателям, как Борис Виан, в ней не находится места...» (перевод мой. – М. Зоткина) [Тremo, р. 3]. Во Франции начинается виановский бум: в газетах и журналах появляются многочисленные критические статьи, посвященные творчеству писателя, в университетах на защиту диссертаций выносятся темы, анализирующие произведения Б. Виана, огромным тиражом выходят в свет его романы и рассказы, в частности, ранний, незавершенный роман «Волнения в Арденнах». Читательский интерес к произведениям Б. Виана растет с каждым днем – роман «Пена дней», вышедший в 1972 году, издается миллионным тиражом. Б. Виан становится «классиком» современной французской литературы. Однако к концу 70-х годов интерес к личности Б. Виана постепенно угасает в связи с изменением общественного климата в стране. Новый всплеск интереса к виановским произведениям приходится на начало

XXI века. Читательская аудитория писателя расширяется за счет публикации переводных изданий и тем самым выходит за пределы Франции.

1.2. Эстетический индивидуализм Бориса Виана

Исторические события 1930-1950-х годов, когда человек был вынужден существовать в условиях постоянной угрозы и утраты смысла существования, безусловно повлияли на формирование французской культуры. В социуме происходит своеобразное дистанцирование личности не только от общества, но и от себя. Попытки прийти к согласию с окружающим миром оказываются безуспешными и постоянно сталкиваются с равнодушием и враждебностью. В результате чего человек вынужден идти на компромисс между существующей действительностью и его представлениями о смысле жизни. Конфликт личности с окружающим миром неминуемо ведет к внутреннему разладу, порождая чувство глубокого одиночества, тревоги, страха, тоски и абсурдности положения. Именно абсурдность человеческого положения в обществе, тщетные попытки индивида соединить несоединимое повлияли на французскую литературу тех лет, в результате чего она обрела новый литературно-художественный виток, ставя основной акцент на человеческую индивидуальность, в том числе и на авторскую. Исследователь творчества Б. Виана Е. Белоусова отмечает, что само время максимально заострило индивидуальные писательские стили и способствовало их явственному сближению в устремленности к предельно полному раскрытию уникального авторского видения мира и его неповторимого формотворения [Белоусова, с. 40]. Такое повышенное внимание к внутреннему миру человека вызывает интерес литературоведов к произведениям, созданным на рубеже 1930-1950-х годов.

Рассматривая стилевую индивидуальность Б. Виана, нельзя не отметить, что биографические предпосылки, безусловно, повлияли на создание сюжетных линий его произведений. Исторические события начала XX века не обошли

стороной писателя. Экономический кризис, зарождение фашизма, оккупация Франции, ранняя смерть отца не прошли для него бесследно: такие жизненные потрясения оказали сильнейшее влияние на формирование человеческого и творческого сознания писателя. Столкновение с жестокостью, смертью, болью, и осознание того, насколько несовершенен и несправедлив окружающий мир, во многом предопределили сюрреалистическую направленность творчества Б. Виана и выдвинули на первый план основные проблемы, волнующие писателя. Рефлексия автора, постоянный поиск цели и смысла собственной жизни, своеобразный экзистенциальный кризис творческой личности, читательская изоляция, отсутствие внимания со стороны литературной общественности, несомненно, повлияли на создание индивидуального виановского стиля и отразились в его произведениях. Его постоянный и бесконечный поиск собственного «Я», абсурдность человеческого существования, внутреннее отчуждение и стремление вычеркнуть из своего сознания и своей памяти биографические куски жизни целиком и полностью воплотились в героях его произведений, тем самым наделив их чисто виановским представлением о жизни.

Необходимо отметить, что писателю не дает покоя вопрос человеческой памяти, а вернее отсутствие ее. Так герои романа «Осень в Пекине» на протяжении всего действия стараются избежать воспоминаний, вычеркивая их из своего прошлого, и если вдруг воспоминания посещают героев, то они носят неупорядоченный, стихийный характер и используются автором для придания статичности восприятия реальной жизни у персонажей: *«Слова Анжела расшевелили в Атанагоре старые воспоминания. Они были тонкие и длинные и совершенно расплющенные наслоением позднейших событий; если на них смотреть сбоку, как сейчас, то различить их форму и цвет просто невозможно. Атанагор чувствовал, как они копошатся и извиваются где-то внутри, подобно вертким рептилиям. Он тряхнул головой, и копошение прекратилось: испуганные воспоминания замерли и съежились»* [Виан, 2013, с. 118]. Герои романа – люди без прошлого, а если это прошлое и «закопошится»

в их голове, то они стараются как можно скорее избавиться от навязчивых воспоминаний. Такой авторский прием не только искажает эстетическую картину бытия и подчеркивает всю уродливость мировосприятия героев, но и раскрывает авторское представление о роли памяти в жизни человека, тем самым выделяя индивидуально-личностные особенности стиля писателя.

Следует отметить, что индивидуальный виановский стиль прослеживается и в сюжетно-композиционном построении романа, где писатель прибегает к ассоциации по контрасту, стараясь воссоединить откровенно противостоящие и нередко отторгающие друг друга понятия и явления: « – *Я думаю, из вас выйдет вполне благопристойный отшельник...вы уже выбрали себе святое деяние? ... – Перечисленные деяния кажутся мне недостаточно святыми, – ответил отшельник... – Я могу трахать Лаванду... – Лично у меня нет никаких возражений*», – сказал аббат» [Виан, 2013, с. 141]. Воплощая такую стилевую форму Б. Виан подчеркивает, что целостность мира достигается путем невероятных духовных человеческих усилий, отсутствие же у героев романа духовных качеств неминуемому ведет к нравственному опустошению и деградации личности.

Одной из характерных черт виановского стиля является размышление автора о разобщенности окружающего мира. Писатель организует временное пространство так, что стираются грани материального и духовного мира. Такой прием дает возможность читателю всецело ощутить, насколько разобщена и внутренне расколота человеческая личность. Мысль автора о трагической разобщенности несет всепоглощающую и всеразрушающую пустоту, которая ведет к забвению.

Безусловно, Б. Виан – уникальное явление во французской литературе. Феномен «литературного языка» писателя заключается в подборе языковых средств. Он в полной мере использует лексическое богатство французского языка. Автор учебника по лексикографии И.З. Маноли отмечает, что наряду с узуальной лексикой современные авторы активно используют стилистически маркированную лексику: «...архаизмы, профессионализмы и термины,

разговорная лексика, а также авторские неологизмы, несущие в себе отпечаток интенции автора, который находит себя в словотворческой деятельности, семантики конкретных единиц узуса, в формировании новых концептов на уровне текста» [Маноли, с. 24]. Нарушая сложившиеся лексические традиции в художественном тексте, писатель создает свою виановскую лексику, которая имеет своеобразный стилистический эффект и представляет собой воплощение замыслов автора.

Креативное мышление Б. Виана, его нестандартное мировосприятие реальности, специфический подход к языку способствуют созданию, так называемого, авторского почерка. Такая авторская концепция постепенно раскрывается в композиционной организации, а также в ассоциативно-образной системе виановских произведений.

1.3. Структура ассоциативно-образной системы романного жанра

Романы Б. Виана представляют собой специфическую ассоциативно-образную систему, обладающую сюжетообразующим потенциалом, и поэтому произведения писателя так сложны для читательского восприятия.

Для исследования данного вопроса следует дать определение таким терминам как «образ» и «ассоциация», которые, по сути, принадлежат к разным областям знаний. Понятие «образ» относится к литературоведческой терминологии. Образ – это универсальная категория эстетики, характеризующая особый способ освоения и преобразования действительности человеческим сознанием в чувственно восприимчивой форме. Образ является одновременно объектом реальной ментальной действительности и сочетает в себе предметное и смысловое значение [Карпова, с. 81]. Разностороннее проявление образа в художественном произведении неразрывно взаимодействует с авторской речью и отражает действительность во всей ее сложности и многогранности. Художественный образ всецело связан с жанром произведения, в данном случае с романом. Роман – развернутое эпическое

произведение, повествующее о жизни и развитии личности героя в кризисный и нестандартный период жизни, он отличается от других жанровых произведений объемом, сложностью содержания и более широким охватом описываемых явлений и отражает действительность [Карпова, с. 83].

Целостность романа напрямую зависит от композиционного построения – размещения частей и глав, взаимоотношений персонажей, развития художественного конфликта, событий и описания пейзажей. Композиционные приемы в романе позволяют воспроизводить событийные процессы и генезис человеческих характеров во всем их многоцветии, также они играют огромную роль в выражении творческого замысла писателя, образуя тем самым образную систему произведения.

Термин «ассоциация» скорее можно отнести к психологии и психолингвистике. Ассоциация – это образ, возникающий в результате неожиданного сочетания далеких понятий; психологическое сближение отдельных образов, идей, представлений [Карпова, с. 69]. Такое различие в ассоциативно-образной системе усложняет оценку функциональности текста и усугубляет методологические трудности.

Ученые в области литературоведения пришли к выводу, что изучение ассоциативно-образной системы следует проводить комплексно, включая как отдельные языковые единицы, так и целый текст, обращая особое внимание на символизм и образность [Потебня, с. 34].

Ассоциативно-образную систему художественного произведения можно выстроить в следующем порядке:

- образ автора или лирического героя, который может совпадать, а может и нет;
- система образов художественного пространства и художественного времени (хронотоп);
- образ главного героя;
- образ героя второго плана;

- эпизодические персонажи;
- речевые языковые образы;
- образы-детали;
- пейзаж

Вышеперечисленные пункты могут видоизменяться в зависимости от мироощущения автора произведения. Так, к примеру, образ автора или лирического героя может выйти на первый план или вообще исчезнуть из произведения. Тем не менее, все образы в ассоциативно-образной системе связаны: образ героя второго плана помогает раскрыть образ главного героя, образ автора взаимосвязан с образом пространства и времени – хронотопом и сглаживает разницу между сюжетом и фабулой. Сюжет и фабула служат для освещения событий в художественном произведении и их глубокого осмысления. Однако следует понимать, что сюжет – это основа формы произведения, а фабула – повествование событий в хронологической последовательности, и если фабулу можно пересказать своими словами, в результате чего она может приобрести различные сюжетные смыслы, то сюжет постигается только через авторское слово и прочно связан со стилем произведения. Выявление различия между фабулой и сюжетом способствует глубокому проникновению в авторский замысел и помогает читателю свободно чувствовать себя в мире героев.

Рассматривая образ автора как компонент ассоциативно-образной системы, необходимо отметить, что не следует путать автора – реально-биографическое лицо и автора – носителя концепции произведения. Образ автора – особая эстетическая категория, возникающая тогда, когда внутри произведения создается образ творца данного произведения. Это может быть образ «самого себя» или образ вымышленного, фиктивного автора. Образ автора нечасто используется в произведении, он является специфическим художественным приемом, требующим непрямого анализа, так как выявляет художественное своеобразие данного произведения [Есин, с. 11]. В

образе автора явно пролеживается художественная условность, так, например, автор может вести диалог с героем, чего в реальности сделать невозможно.

В художественном тексте образ героя – это «своего рода художественный двойник автора, выступающий из текста обширных композиций в качестве лица, наделенного жизненной определенностью личной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира» [Роднянская, с. 260]. Главным героем может выступать не только человек, но и вещи, природные явления, животные, растения и т.д. Образ героя – сложный и многоплановый, имеет два облика: внешний и внутренний. На создание внешнего облика героя работают портрет, одежда, история жизни, речь; внутренний облик героя складывается из мировоззрения и эстетических убеждений, которые наделяют образ ценностными ориентирами и дают смысл его существованию. К внутреннему образу главного героя можно прибавить мысли, привязанности, веру или отсутствие таковой, высказывания и поступки, которые обозначают результаты взаимодействия души и духа героя.

Образная система персонажей была бы не столь яркой, если бы в ней отсутствовали образы второстепенных героев. Их основная функция заключается в расширении и углублении образа главного героя. Основная роль второстепенного героя – создать живой фон произведения, при этом оставаясь в тени главного героя, оказывая влияние на формирование внутреннего мира главного героя и его представлений о тех или иных сюжетных событиях, происходящих в произведении. Характеры и образы второстепенных персонажей редко детализируются и чаще всего проявляются пунктирно, так как второстепенные персонажи не должны быть ярче главных.

Обычно второстепенные герои в произведении – это типичные представители общества, демонстрирующие общественный стереотип. Это не означает, что второстепенные образы должны быть лишены индивидуальности – она присутствует, но детали, характеризующие второстепенного героя, менее существенны и значительны. Противопоставляя образы, второстепенный герой помогает выявить характерные черты главного героя, которые так важны для

создания идеи произведения. Взаимодействие же персонажей укрепляет авторскую оценку и погружает читателя в реальную атмосферу сюжета.

Одними из основных компонентов художественного текста являются художественное пространство и художественное время. Художественное пространство может быть закрытым и открытым, реальным и нереальным, герой может чувствовать в нем себя комфортно, а может не находить себе места. Пространство может строиться по горизонтали – расплываясь вширь, или по вертикали – делая акцент на объекты, тянущиеся вверх. Немаловажным фактом является то, что расположено в центре пространства, а что находится на периферии, как называются географические объекты, имеют ли они реальные названия или придуманы автором. Художественное время в тексте определяет конкретный момент происходящих событий. Художественное время может быть реальным и нереальным, статичным и динамичным, прошлым и настоящим. Автор на свое усмотрение может сосредоточить героев и происходящее действие в определенных временных рамках, установить скорость движения времени, его цикличность. Художественное пространство и время можно рассматривать как отдельно, так и совместно. Такое единство пространственных и временных параметров, направленное на выражение смысла, и именуется хронотопом. Термин «хронотоп» введен в литературоведение М.М. Бахтиным и, по его мнению, имеет существенное жанровое значение: «Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория в значительной мере определяет и образ человека в литературе; этот образ всегда хронотопичен...» [Бахтин, 1975, с. 289]. Хронотоп в произведении, в первую очередь, имеет сюжетное значение и является организационным центром основных событий, описываемых автором. Важное значение имеет изобразительное значение хронотопа, так как сюжетные события в нем конкретизируются, а пространство и время приобретают чувствительно-наглядный характер. Автор в силу своих

мировоззренческих представлений наделяет пространство и время собственными характеристиками, он может их совсем исключить из текста, а может гиперболизировать. Создаваемые автором пространство и время в каждом произведении индивидуальны и неповторимы. Они открывают свои сюжетно-фабульные аспекты, становятся понятнее и интереснее читателю.

Следующий компонент ассоциативно-образной системы – эпизодический образ. Основная функция эпизодического образа заключается в том, чтобы в нужный момент дать толчок сюжетному действию или оттенить характерные черты главных или второстепенных образов. Эпизодический образ зачастую не имеет собственного характера, он появляется в одном-двух эпизодах сюжета и стоит на периферии авторского внимания. Его степень участия в сюжете невелика и, соответственно, объем текста, который отводит автор эпизодическому образу, незначителен, но для проблематики и идеи он носит первостепенное значение, потому что без него не получилось бы смыслового и композиционного завершения важнейших идей произведения. В некоторых художественных системах эпизодические образы выдержаны так, что они своим количеством населяют все пространство произведения. Автор, скрупулезно обрисовывая и передавая своеобразные манеры поведения, характерные портретные черты и речевые особенности эпизодических образов, способствует более емкому проникновению в суть сложных композиционных и смысловых взаимоотношений сюжетно-фабульной линии произведения [Есин, с. 69].

Рассматривая различные типы образов в художественном произведении, можно натолкнуться на незначительные и случайные детали, вещи, которые подчинены главной идее произведения, но именно эти мельчайшие детали и акцентируют характерные качества героев, тем самым подчеркивая их индивидуальность и значимость в сюжетно-композиционной системе.

А.Б. Есин описывает образ, изображенный в художественном произведении, как «условно подобную реальному миру картину действительности, которую рисует писатель: люди, вещи, поступки,

переживания». Ученый вводит такое понятие как «мир вещей», объединив их одним названием – художественная деталь. А.Б. Есин пишет, что эти образы носят подчеркнутый характер, так как «художественная деталь – это мельчайшая изобразительная и выразительная подробность, которая складывается в блок более крупного образа» [Есин, с 75]. В художественный текст детали вводятся по-разному. Чаще всего это маленький эпизод текста, в котором вскользь упоминается та или иная деталь, но иногда образ «вещей» выходит на первый план и становится центральным звеном повествования.

Одним из художественных средств в произведении является речевой языковой образ, который способствует раскрытию речевой характеристики героя и мотивирует развитие сюжета. Речевое общение персонажей может проходить в виде диалога, когда речевое общение происходит между другими персонажами, а также монолога, когда персонаж обращается к другому персонажу или читателю. Иногда персонажу приходится самостоятельно вести речевое общение, рассказывая о себе, а иногда применять такое художественное средство как взаимохарактеристика, когда одному персонажу необходимо рассказать о другом персонаже. В некоторых произведениях сам автор рассказывает о своем герое, такое художественное средство помогает всецело ощутить отношение автора к персонажам и происходящим событиям, описываемым в произведении.

Неотъемлемой частью ассоциативно-образной системы является пейзаж. Пейзаж – описание природы как в реальной, так и эфемерной обстановке, в которой разворачивается действие. Пейзаж подчеркивает и передает душевное состояние персонажей, при этом внутреннее состояние образа уподобляется или противопоставляется жизни природы [Лит.энц. терминов, с. 733]. В художественном произведении пейзажу отводится особое место, он способствует раскрытию авторского замысла и установлению композиционных связей между элементами произведения.

Следует различать типы пейзажа, так, например, лирический пейзаж, его еще называют пейзаж настроения, способствует выражению чувств и эмоций

автора. Писатель, прибегая к литературному пейзажу, чаще всего использует литературные реминисценции, тем самым создает нужную атмосферу и вызывает у читателя душевные переживания. Вымышленный или фантастический пейзаж представляет собой взаимодействие героев и природы в нереальных условиях пребывания, создавая вымышленный художественный мир через иллюзии персонажей. Пейзаж может быть «самоценным» или экзотическим пейзажем романтиков, основной функцией которого является информативно-познавательная, которая заключается в создании иллюзии доверительности и реальности. Пейзаж-символ – предельно обобщенный пейзаж, в который вкладывается особый мистический смысл, воплощающий в себе наиболее характерные и выразительные черты, определяющие основную идею произведения: любовь к родине, романтическую любовь, счастье, разлуку и прочее. Пейзаж-развитие необходим для установления очередности внешних событий и играет роль в становлении духовной жизни героев.

Описание пейзажа нередко составляет психологический фон в развитии сюжета, создает мажорную или минорную эмоциональную атмосферу произведения и помогает раскрыть внутренний мир героя. Нельзя забывать о сюжетной мотивировке пейзажа, где природные и метеорологические процессы могут направить течение событий в ту или иную сторону.

В зависимости от предмета или фактуры литературный пейзаж может быть городским или сельским, лесным, морским, степным, северным, южным, экзотическим. В каждом из видов пейзажа свои традиции, своя преемственность. Осуществляя ввод читателя в художественный мир посредством пейзажа, автор характеризует не только состояние персонажей, но и место и время сюжетного действия. Именно пейзаж помогает читателю наглядно представить, где конкретно происходит событие и в каком временном отрезке находятся герои. Являясь литературно-художественным средством, пейзаж помогает глубже раскрыть состояние и настроение героев, тем самым подогревая читательский интерес к произведению.

Таким образом, творческое развитие Б. Виана, несомненно, связано с его биографией. Окружение, в котором он жил и воспитывался, повлияло на формирование внутреннего мира и способствовало становлению Б. Виана как писателя.

Творчество Б. Виана занимает особое место во французской литературе. Созданные им произведения пронизаны эмоциональностью, экспрессивностью, образностью, а используемые языковые средства являются воплощением взглядов писателя на языковую материю текста. Смешение элементов стилевых систем способствует авторской индивидуальности писателя. Такое намеренное нарушение общепринятых стилистических норм выражает художественный замысел автора и придает произведениям Б. Виана некий философский подтекст.

Выделение различных типов образов в системе романного жанра в целом дает возможность более глубокого постижения содержания художественного текста, тем самым способствует раскрытию авторского замысла и выявлению незаметных, на первый взгляд, закономерностей, связанных с сюжетом.

Поскольку анализ всех художественных средств, используемых в тексте романа «Осень в Пекине», чрезвычайно расширит границы исследования, целесообразно остановиться на центральных образах, а именно на образе «пустыни» и образе «порядка», несущих особую сюжетообразующую функцию.

Глава 2. Система образов в романе «Осень в Пекине»

2.1. Специфика ассоциативно-образной системы в романе Б. Виана «Осень в Пекине»

Роман «Осень в Пекине» – это своеобразное закодированное послание, в котором художественные образы настолько сложны и неоднозначны, что вызывают неподдельный читательский интерес. На первый взгляд, сюжетная линия, выстроенная писателем, лишена всякого здравого смысла и противоречит классическим традициям построения романа. Однако при детальном изучении текста становится очевидным, что художественные образы имеют глубокий смысл и выражают мироощущения автора. Об этом свидетельствует само название романа «Осень в Пекине». Об осени в романе не сказано ни слова, а все, что связано с Пекином, так это лишь упоминание о китайской модели самолета – «Пинг 903». Реймон Кено писал: «...осень окружала Бориса во время написания романа, а переносное значение слова «rékin» на аргос – «штатская служба», отличительными чертами которой является формализм, канцелярщина и рутина, окутавшие виановских героев и определившие их дальнейшую судьбу. По мнению Жан-Пьера Видаля, название «Rékin» можно рассматривать как вид шелковой ткани с эффектом полос, который достигается путем движения основ ткани и рождает ассоциации с таинственными черными и светлыми лучами в романе [Аннинская, 1987, с. 234]. Ученые в области литературоведения считают, что «...название является визитной карточкой произведения» [Карпова, с. 13]. Можно предположить, что название романа, состоящее из нескольких слов, скрывает фундаментальный смысл всего произведения. Осень у Б. Виана – это не календарное время года, ассоциирующееся с увядающей листвой и присутствием в воздухе неминуемой гибели, «осень» – это душевное состояние, в котором пребывают герои романа, перенося все реальные негативные приметы осени на себя.

Стремясь оказать художественное воздействие на читательскую аудиторию, Б. Виан в романе «Осень в Пекине» частично копирует стилистическую форму книги Жоржа Лефевра «Желтое путешествие» («La Croisière jaune», 1933), суть которой сводится к тому, что экспедиция в составе: руководителя, инженеров, археолога, священника, механиков и других персонажей отправляется на машинах с гусеничным ходом по маршруту Шелкового пути. Вот так и герои романа Б. Виана отправляются в Эксопотамию, на строительство железной дороги. Можно предположить, что название пустыни Эксопотамия заимствовано Б. Вианом из названия книги А. Парро «Археология Месопотамии», вышедшей в свет как раз в 1946 году, в год написания романа «Осень в Пекине» [Ерофеев, 1995, с. 190]. В данном случае наблюдается созвучие между реальной Месопотамией и вымышленной Эксопотамией. Но если «mesos» переводится как «находящийся между», то «ехо» — «находящийся вне». Такая игра слов не случайна, здесь отчетливо прослеживается основной принцип виановской поэтики: получается, что Эксопотамия – это земля, находящаяся за пределами реальности. Таким способом автор реализует свое отношение к миру, в котором находятся герои романа «Осень в Пекине». Подражая произведениям вышеупомянутых авторов, Б. Виан преднамеренно заимствует чужие образы, трансформирует их и вводит в текст своего романа, демонстрируя тем самым свой собственный стиль и свое собственное «Я».

Характерной чертой построения виановских романов является нестандартная манера изложения, которая отличается от общепринятых стандартов. Структура романа построена из глав, содержание которых зависит от ассоциативного потока сознания рассказчика, рассуждающего о сложившихся ситуациях в жизни героев. Непоследовательность и хаотичность изложения, несомненно, ослабляет сюжетные связи в романе, тем самым затрудняет читательское восприятие. Эпиграфы к некоторым главам в романе служат тому доказательством. Кажется, что цитаты выбраны автором наугад и не имеют никакой связи с содержанием глав, но при тщательном прочтении

между ними прослеживается тонкая взаимосвязь. Так эпиграфом к VII главе стала цитата Марселя Верона: «...иногда бывает полезно подлить воды себе в вино...» [Виан, 2013, с. 104]. Цитата, выбранная Б. Вианом, не случайна: в древности люди, которые пили неразбавленное вино, считались варварами. События, развернувшиеся в данной главе, иначе как варварскими назвать нельзя. Свидетельством тому являются диалоги между Атанагором, Дюдю и профессором Жуйживьом, пронизанные невежеством и грубостью: « – Или вы думаете, что колотить целый день горшки и раскладывать по ящикам – это игрушки?... – Вы невыносимы... – Да распахните же вы буркалы!... – И что вы за штучка такая? Что у вас внутри? – Дрянь всякая, как у всех...потроха, дерьмо» [Виан, 2013, с. 105 – 109].

Писатель предлагает читателю новую форму изложения: заканчивать каждую главу романа пассажем, своеобразной авторской ремаркой, рецензирующей то, что произошло и что последует далее. В конце главы читатель получает некое послание, абсолютно не относящееся к только что прочитанному тексту, но, вчитавшись в пассаж, открывается целая плеяда подсказок, которые дают ориентир для глубокого проникновения в сюжетную линию романа. Пассажи в конце каждой главы заменили классический эпилог, в котором отпала необходимость. Такой новаторский стиль изложения способствует более глубокому осмыслению текста и пониманию авторского замысла. Так, например, в финальном пассаже раскрывается основная проблема романа. Строительство бессмысленной железной дороги становится миражом, а реальность событий – уходом в небытие. Эксопотамия для героев романа – это не только место строительства железной дороги, но и огромный склеп, который они возводят своими руками. Большинство из них погибнут, но им на смену придут новые искатели иллюзий: «*Правление приняло решение отправить в пустыню отряд специалистов и технических исполнителей, дабы установить, возможно ли построить в Эксопотамии нормальную железную дорогу в стороне от предыдущей – так, чтобы не повторилось скандальное недоразумение...*» [Виан, 2013, с. 282]. Автор в буквальном смысле разрушает

причинно-следственные отношения изображаемых им событий, а нейтральная эмоциональная тональность придает заключительному пассажи абсурдный тон. Абсурдность ситуации заостряется в конце пассажа: *«Необходимо также иметь в виду, что в силу особенностей экваториального солнца и в связи со своеобразной структурой почвы в пустыне могут случаться необыкновенные явления... А уж попытки описать это заранее обречены на провал. Ибо из всего сказанного можно сделать какой угодно вывод»* [Виан, 2013, с. 282].

Весь роман – это ребус, в котором есть масса подсказок, но разгадать этот ребус крайне сложно. Загадочность виановского художественного мира предполагает множество смыслов. Каждая деталь в романе – это не череда случайностей, а осознанная и тщательно продуманная сюжетная система. Повествование в романе идет от некоего лица, которое формирует и направляет поток сознания читателя, тем самым раскрывая ассоциативные связи между персонажами. Сюжет романа представляет собой цепь ситуаций, ассоциативно связанных между собой, которые возникают в воображении повествователя. Сюжет произведения отходит от норм классического романа, характерной чертой которого является постепенное развитие событий. Он складывается из нелогичной сюжетной линии и образного осмысления картины мира. Необычность сюжета романа «Осень в Пекине» является своего рода вызовом здравому смыслу и рассудку. Б. Виан посредством повествователя с первых строк погружает читателя в некий мир нелепости и бессмыслицы, где перемешаны явно узнаваемые реальные и абсурдные явления. Так, описывая автобусную остановку, на которую пришел Амадис Дюдю, автор использует типичную для французов ситуацию, где граждане соблюдают строгую очередность при посадке в транспорт и где каждый сотый пассажир имел право на льготный проезд. Используя реальный исторический факт, автор видоизменяет его и добавляет художественные детали: *«К остановке подошли еще четыре человека и взяли в автомате посадочные талоны. Затем подошел пятый, молодой здоровяк, и вместе с талоном получил струю одеколона, которая по распоряжению Компании причиталась каждому сотому*

пассажиру» [Виан, 2013, с. 8]. Однако Б. Виану не хватает остроты в эпизоде, и он доводит ситуацию до абсурда, вводя комичные, для французского юмора, детали: «Заорав не своим голосом, здоровяк бросился бежать, не разбирая дороги, ведь что ни говори, а получить в глаз струю почти чистого спирта довольно-таки больно. Он выскочил на мостовую, по которой обратным рейсом ехал девятьсот семьдесят пятый. Чтобы положить конец нечеловеческим страданиям бедняги, автобус раздавил его, и все увидели, что недавно тот ел клубнику» [Виан, 2013, с. 8].

Центром сюжета в романе становится трагическая и загадочная Эксопотамия, в которой строится, непонятно для каких целей, железная дорога, образующая в тексте множество ассоциативно-смысловых ситуаций: строить – значит копать, копать – значит перелопачивать, перелопачивать жизни и судьбы персонажей – значит ломать их индивидуальность, их собственное «Я»; или строить – значит уходить вверх, но строительство дороги происходит прямо под археологическими раскопками (под землей) – значит жизнь уходит вниз, на «жизненное дно», где морально-этические нормы отходят на второй план. Таким образом «жизненное дно» в прямом и переносном значении превращается в коллективную могилу, могилу «надежд».

Пустыня Эксопотамия – место, куда волей случая судьба забрасывает героев. У каждого из них своя история, своя миссия. Автор делает акцент на бытийные знаки общего состояния окружающего мира, а не концентрирует на портретных характеристиках и особых приметах героев романа. Амадис Дюдю попадает в пустыню от жизненной безысходности. Он прибывает из неизвестного читателю места на автобусе и сам назначает себя директором строительства железной дороги «– Мы будем строить здесь железную дорогу. Я уже написал письмо в фирму. Это мысль пришла мне в голову нынче утром» [Виан, 2013, с. 75]. Друзья Анна и Анжель и с ними красавица Рошель оказываются здесь из-за неосторожной езды на автомобиле и пытаются найти выход из любовного треугольника. Профессор Жуйживьом, прибывший в качестве врача, оказывается в Эксопотамии ради своей страсти к авиамоделям.

Клод Леон, бывший служащий отбывает в пустыне уголовное наказание за убийство. Суд заменил ему смертную казнь на отшельничество. Археолог Атанагор Порфирогенет – своеобразный тип ученого, претендующего на покорение природных стихий и тратящий все свое время на поиски «курсовой линии». Инспектор святой церкви по отшельникам, священник Петижан, назначен наблюдателем над местными отшельниками. Петижан – одна из самых колоритных фигур в романе. В описании данного образа явно присутствуют характерные черты виановского комизма над святой церковью. Б. Виан с большим наслаждением описывает служителя культа, который совершенно не соответствует традиционному облику священнослужителя. Его взгляды и деяния подчас ввергают читателей в замешательство. Любитель крепких напитков и святотатства, Петижан исповедует весьма оригинальные взгляды по вопросам богослужения: « – *Разве вы не читаете специальных молитв, когда встречаетесь с отшельником?* – удивилась Бронза. – *О нет, – сказал аббат. – Ведь он теперь профессионал! Все эти штучки только для непосвященных*» [Виан, 2013, с. 139]. Также в романе присутствуют и эпизодические герои: председатель Правления Урсус де Жан-Полено, владелец отеля Жозеф Баррицоне (или просто Пиппо), Бронза, исполнительная бригада Марен и Карло, студент-медик – безусловно влияющие на хаотическое хитросплетение сюжета, из которого явно прослеживается основной мотив романа «Осень в Пекине». Он заключается в нравственно-этическом отношении персонажей к людям и окружающему миру, где основной проблемой остается поиск смысла человеческого бытия.

Любовный треугольник – Анна, Анжель и Рошель, занимает центральное место в романе. Их история любви – это весьма запутанная цепочка событий. Анжель ревностно относится к выбору Рошель: ему кажется, что любовь Рошель к Анне изнашивает и истощает девушку, и каждая проведенная ночь, и каждый поцелуй физически уничтожает Рошель: «...*Но все же она изнашивается. Каждый поцелуй не приметно старит ее, грудь становится менее упругой, кожа не такой прозрачной и шелковистой, тускнеют глаза,*

тяжелеет походка. И с каждым днем это уже немножко не та Рошель» [Виан, 2013, с. 117]. Анжель любит Рошель и, пытаясь исцелить себя от пагубной любви, сближается с красоткой Бронзой, но эта близость не способна заглушить тоску по Рошель. Герой выбирает достаточно странный и банальный способ утешения – физическое предательство, которое не приносит ему ни плотского удовлетворения, ни избавления от любимой женщины. Б. Виан детально описывает нарастающий драматизм переживаний Анжеля и тем самым усиливает драматизм событий, происходящих на фоне переживаний остальных героев. В это время авиамодель профессора Жуйживьома, потеряв управление, разрушает отель и сносит голову Пиппо. Развивая сюжетную линию, Б. Виан вновь прибегает к своему приему: смешивает реальные события с вымыслом, усиливая тем самым трагизм приближающегося финала. Авиамодель при запуске кусает за руку помощника профессора Жуйживьома. У молодого человека начинается гангрена и профессор берется его оперировать. Во время операции профессор умерщвляет своего помощника и, осознав, что превысил лимит дозволенной смертности, пускается в бег.

Цепь событий то разводит героев, то переплетает их судьбы, но парадокс заключается в том, что, производя совместные действия, персонажи остаются абсолютно разобщенными, одинокими, потерянными странниками. Анжель сбрасывает своего друга Анну в колодец, тем самым избавляя себя от соперника. Путь к Рошель свободен, но тут Анжель открывает для себя печальную истину – он больше не любит Рошель. Анжель провоцирует Рошель на прием смертельной дозы сильнодействующих капель, но в последний момент он отказывается от приема и равнодушно созерцает смерть девушки. Б. Виан постоянно перемещает героев романа, они словно блуждают в нереальном калейдоскопическом пространстве, что придает им сомнамбулический характер. Финальная развязка, казалось бы, достигает наивысшей точки глупости и нелепицы, но автору этого недостаточно, театр абсурда продолжается. Археолог Атанагор Порфирогенет все же находит свою «курсовую линию». Во время торжественного открытия железной дороги поезд

со всеми пассажирами, которые являются жителями Эксопотамии, неожиданно уходит в песок. Фантастическая затея строительство железной дороги в пустыне, терпит крах, натолкнувшись на «курсовую линию». Казалось бы, по всем законам классического романа оставшиеся в живых должны сделать вывод и по крайней мере покаяться, но только не виановские персонажи. Созерцая трагедию, они одновременно отключают эмоции и включают разум, оставаясь равнодушными к произошедшим событиям, тем самым оправдывая самих себя: *«Так я и знал...прямо над раскопками, – уточнил Анжель. – Все правильно...В двух измерениях от дуги меридиана...и Рошель тоже умерла...а я совсем забыл про это»* [Виан, 2013, с. 279].

Исследуя текст романа, следует отметить индивидуальный характер языка Б. Виана. В изображении персонажей автор использует яркую палитру французского языка. Он прибегает к разнообразным языковым средствам, таким как: внутренние монологи, различные речевые характеристики, участие в ключевых сценах и диалогах, и этим обостряет основную проблематику романа. Такой набор художественных приемов лишний раз подчеркивает индивидуальность каждого героя и его функцию в романе.

В теоретической части неоднократно упоминалось, что биография Б. Виана способствовала творческому индивидуализму писателя. Его юношеская меланхолия отразилась на выборе языковых средств в романе «Осень в Пекине». Автор смешивает узуальную лексику со стилистически маркированной лексикой: разговорной (*«les chasses–буркалы», «le boulot–работа»*), детской лексикой (*«pique,nique,douille...c'est toi l'andouille–раз, два, три, четыре, пять...вышел зайчик погулять»*, *«picoti, picota, lèvelaqueueetsauteenbas – прыг-скок, прыг-скок, обвалился потолок»*), профессиональной (*«letire-lignes – рейсфедер», «le ballast–балласт»*), а также с архаизмами и авторскими неологизмами. Украшая роман разнообразными стилистическими эффектами, писатель смешивает высокий и низкий стиль, тем самым разрушая правила употребления функциональных стилей.

Устаревшая лексика является отличительной чертой идиостиля писателя и используется автором в речи героев, придавая ей ироническую коннотацию. Б. Виан использует анахронизмы для передачи эмоционального состояния героев, так устаревший глагол *délecter* «услаждать» передает эмоциональное состояние Рошель, которая придается любовным утехам с Анной. Также автор использует устаревшие слова в описании деталей одежды и портретных деталей. Характеризуя портрет археолога Атанагора, автор использует архаизм *vêture* «одеяние», что дает представление не только о роде деятельности героя, но и раскрывает авторское ироническое отношение к нему. В глазах читателя Атанагор предстает как анекдотичный, не очень опрятный и не ухоженный человек: «*Vêture: peu soignée et les poches déformées par un bourrage sans scrupules*» [Vian, 1956, p.70].

Б. Виан, вводя неологизмы в контекст, не просто описывает какую-либо ситуацию, а преподносит читателю иные ощущения и ассоциации посредством образования нового слова путем слияния двух полнозначных слов. Такое явление часто встречается во французском языке и является одним из способов обогащения его словарного состава. Особую семантику роману придают телескопические слова и слова-композицы. Они передают эмоционально-эстетическую картину изображаемого и подчеркивают идиостиль Б. Виана. Автор использует телескопию, как способ словообразования, для создания фамилии одного из героев романа – доктора *Mangemanche*, в русском переводе Жуйжувьом, который равнодушно относится к своим пациентам и не задумывается о врачебной этике. Занимаясь словотворчеством, автор умело складывает *manger* – принимать пищу, есть и прилагательное *manche* – в значении *неумелый (разг.)* и получает звучную говорящую фамилию, которая характеризует его как плохого врача и человека.

Следует отметить, что использование в романе «Осень в Пекине» таких природных образов как: солнце, растения, ветер, вода, песок – соединят причинно-следственные связи между героями и происходящими событиями в романе.

Образ «солнца» присутствует на протяжении всего романа. Оно словно двуличное, непредсказуемое живое существо, которое воздействует на состояние героев: с одной стороны, это просто жаркое солнце, безучастно созерцающее действительность, с другой стороны – давящее, несущее опасность, сеющее тревогу и страх. Под внешней оболочкой скрывается странное, живущее собственной жизнью явление, об этом свидетельствуют загадочные черные полосы: *«Солнце, оно тоже ничуть не изменилось и сверкало с обычным своим постоянством, пряча за гостиницей холодную черную зону, которая мертво и неподвижно раскинулась на подступах к горизонту»* [Виан, 2013, с. 202]. Образ «солнца» в романе противоречив и парадоксален: он сочетает в себе как необходимые для жизни тепло и свет, так холод и мрак. Так черные полосы на солнце (аллюзия на явный библейский мотив – искушение Дьявола) приобретают такие смысловые оттенки, как пустота, обман, предательство, безразличие, жестокость, наказание. Светлые полосы, описанные в романе, также имеют библейские ассоциации, связанные с понятием духовного света и идеи спасения человеческой души: *«Еще несколько шагов, и он окажется за чертой... Рука исчезла из пределов видимости, и он ощутил холод неведомого мира... Ему было холодно; сердце kloкотало... Несколько секунд спустя он вновь обрел контакт с горячим песком пустыни, желтым и неподвижным, ослепительно сверкающим перед его прищуренными веками»* [Виан, 2013, с. 152-153]. Этот эпизод является поворотным местом в романе, и автор эффектно использует его, ставя перед героем романа Анжелом нравственный вопрос: какую сторону выбрать.

Образ загадочных и таинственных растений, которые являются элементами природного пейзажа, несет значительную смысловую нагрузку: *«перед домом и на окнах в горшках круглый год цвели гепатроли»* [Виан, 2013, с. 75]. Автор вводит эту художественную деталь, реализуя идею романа через растительный образ. Гепатроли – это своеобразные энергетические вампиры, питающиеся негативной энергией постояльцев единственного в Эксопотамии отеля. И если в начале романа они были слабыми и беспомощными, не имея

достаточной подпитки: *«Измученные гепатроли наполовину закрылись...»* [Виан, 2013, с. 144], то ближе к финалу, когда сюжет достигает пика драматизма прожорливые гепатроли, насытившись энергией зла, бурно разрастаются, провоцируя надвигающуюся трагедию: *«...а гепаторли пунцово вспыхивали на изуродованном фасаде»* [Виан, 2013, с. 278].

Творческая оригинальность Б. Виана не перестает удивлять читателей. Писатель вновь отступает от общепринятых норм написания романа. Используя природные образы, автор игнорирует один из основных объектов природной стихии – воду. В пустынной Эксопотамии нет ни реки, ни колодца, ни оазиса. Исключив воду из контекста и заменив ее на песок, автор фиксирует читательское внимание на образе «песка», усиливая его роль в контексте и делая лейтмотивом всего произведения. Песок, как и вода, струится и течет, но если вода – символ жизни, то песок – символ нестабильности, разрушения: *«...песчаный дождь обрушился на строение и миг поглотил его ...»* [Виан, 2013, с. 278]. Заменяя образ «воды» на образ «песка», автор воплощает одну из своих идей: разрушающая сила, сила песка, губит все, что стоит на ее пути.

Рассматривая образ «ветра» следует отметить, что в романе данный образ упоминается вскользь, в диалоге между Амадисом и археологом по поводу бытовой устроенности в Эксопотамии: *« – Мне здесь нравится, а что ветра у вас никогда не бывает? – Никогда...»* [Виан, 2013, с. 74]. И хотя в этом эпизоде нет ничего угрожающего, кроме духоты, чувствуется некое напряжение, которое впоследствии повлияет на дальнейшее развитие сюжета. Автор, воплощая свой замысел, вполне продуманно и мотивированно исключает из повествования ветер – символ свободы и источника энергии, подчеркивая атмосферу застоя и лишая героев живого дыхания жизни.

Роман Б. Виана «Осень в Пекине» – это единая, целостная система. Следует отметить, что одним из главных образов этой системы является образ пространства. Пространство буквально «охватывает» весь роман и имеет большое значение для выражения мироощущения персонажей и их отношения к окружающему миру. Предлагаемый читателю виановский образ пространства

настолько необычен и уникален, что выбивается из общей цепочки литературных произведений. Может показаться, что выдвинутый Б. Вианом концепт пространства в романе «Осень в Пекине» перекликается с произведениями других авторов, таких как: А. Камю «Посторонний» (1942), Антуан де Сент-Экзюпери «Планета людей» (1939), Жан Поль Сартр в романе «Тошнота» (1938), но это не так. В произведениях вышеупомянутых авторов пространство – это особое место, которое из места разрушения становится местом зарождения чего-то нового, где герои духовно перерождаются. У Б. Виана все гораздо сложнее: персонажи, помещенные в виановское пространство, становятся его заложниками и фактически не способны влиять на него: *«Может быть, караван немного встряхнет слежавшуюся пыль Эксопотамии; что-нибудь переменится, появятся новые люди... Анагагор с трудом шевелил мозгами: в пустыне эта привычка утрачивается быстро»* [Виан, 2013, с. 114]. Пространство диктует правила игры, оно устанавливает регламент, а также лишает героев романа здравого смысла, ответственности за свою и чужую жизни, что ведет к неминуемому краху.

Диктатура пространства возобладала и над временем: время подчинилось пространству и слилось с ним в единое целое – они стали неразделимы. Время словно замедлило свой ход. Возможно по этой причине читателю сложно понять в какой временной отрезок происходят те или иные события, Хотя это и не столь важно для героев романа. Следует отметить, что события, происходящие в произведении разделены на две части: прибытие героев в Эксопотамию (прошлое) и жизнь героев в навязанном им пространстве (настоящее). Причем, прошлое и настоящее не пересекаются, а живут абсолютно отдельно в сознании героев. Стараясь найти себе оправдание в случившейся трагедии с владельцем отеля Пиппо, профессор Жуйживьом пытается зацепиться за прошлое, но оно осталось за пределами Эксопотамии, его вытеснило реальное «настоящее». Пространство буквально навязало персонажу свои правила игры, превратив профессора в бездушное существо: *«Я бросил мою клинику в надежде найти здесь пустыню»* [Виан, 2013, с. 186].

Клиника с ее персоналом и пациентами для профессора Жуйживьом – рутина, от которой он пытается убежать в Эксопотамию. В сознании профессора пустыня является оазисом анархии и вседозволенности, и именно там он надеется избавиться от прошлого, которое его тяготит. Потеря связи между прошлым и настоящим лишает героев будущего, а, как известно, человек без будущего – пропавший человек, человек без принципов и обязательств: « – Я хочу сказать, что могу убивать людей до тех пор, пока число убитых не превысит количества вылеченных мною» [Виан, 2013, с. 186]. Обыденность и равнодушие крепко поселились в их разум и не вызывают у персонажей каких-либо эмоциональных чувств, а лишь порождают апатию к самой человеческой жизни, неумолимо приближая развязку, которая, не находя логического завершения, оборачивается катастрофой.

Анализируя текст романа «Осень в Пекине», можно выделить ключевые образы пространства, такие как: образ «пустыни» и образ «порядка», которые взаимодействуют между собой, фиксируют основные точки развития сюжета в романе, а также выражают авторский замысел.

2.2. Образ «порядка»

Рассматривая фундаментальный образ «порядка» как событийную структуру, следует отметить, что миссия, отведенная данному образу, нацелена на подавление, ограничение и строгую регламентацию героев романа. Скорее всего, этот факт связан с тем, что представленный образ целиком и полностью контролирует и регулирует все остальные образы в романе. По ходу действия романа образ «порядка» проникает в героев, укореняется и воздействует психологически, в результате чего происходит некая трансформация персонажей. Особенно эта тенденция прослеживается в главах «Заседание», где строго соблюдена иерархия среди членов Правления. Правление – это четко работающий механизм, где каждому члену отведено определенное время и место. Нарушение субординации сразу же сеет панику, доходящую до абсурда.

Так президент Урсус де Жан-Полено, приехав на заседание Правления и не обнаружив на месте привратника, который согласно установленному распорядку всегда должен приходить «заблаговременно», и не найдя других членов Правления, которым предписано явиться на заседание за пятнадцать минут до его начала, усматривает не только сбой в слаженной системе, но и личную угрозу его имиджу: *«...президент бегом проделал обратный путь до лимузина и потребовал от своего не в меру усердного шофера, чтобы тот вез его куда угодно, лишь бы только, черт подери, никто не видел, как президент явился на заседание первым!»* [Виан, 2013, с. 154].

Сила и могущество образа «порядка» в романе непосредственно связаны с отношением к нему основных героев: *«Я подписал контракт», – сказал Жуйживьом, – и не обязан никому подчиняться. Более того, это мне все должны подчиняться, когда речь идет о правилах санитарной гигиены»* [Виан, 2013, с. 112]. Конфликт, вспыхнувший между профессором и Амадисом Дюдю, подчеркивает насколько сильна бюрократическая система, которая, устанавливая абстрактные правила, обеспечивает порядок. Имея на руках контракт, профессор Жуйживьом наслаждается личной свободой и выполняет лишь те обязанности, которые предписывает его должность. Дюдю, который является поборником единой системы контроля и дисциплины, поняв, что нарушил служебную субординацию, немедленно идет на попятную, дабы не навлечь на себя гнев вышестоящих: *«Меня не предупредили об этом, доктор», – сказал Дюдю, одю-дюмавшись. – Ну вот, наконец-то вы стали передо мной заискивать»* [Виан, 2013, с. 112].

Приведенные примеры демонстрируют насколько образ «порядка» укоренился в сознании героев, и не важно на какой ступени иерархической лестницы они находятся: для одного — это способ возвышения над личностью, для другого — пресмкание перед силой. Порядок властвует над героями, обезличивает их и наделяет аморальными качествами.

Образ «порядка» в романе «Осень в Пекине», несомненно, является источником власти, которой практически невозможно противостоять, а тем

более бороться с ней. Любое маломальское посягательство на порядок тут же натывается на его поборников с их бесконечными служебными записками и отчетами: *«Построите какую-нибудь вонючую, ржавую железную дорогу, которая задымит все вокруг. Я уж не говорю о том, что она никому здесь не нужна.— Вы забываете, что проект одобрен Правлением и Урсулом де Жан-Поленом лично, — важно заметил Дюдю. — И не вам судить, нужна здесь дорога или нет»* [Виан, 2013, с. 106]. Смысл диалога между Дюдю и Атанагором заключается в столкновении «разума» с «властью порядка». Жизнь героев романа напрямую зависит от того, чьи мысли наполняют их разум. По сути, они все находятся в рабской зависимости от «власти порядка». Одним это нравится, а другие просто не замечают ее. Такие как Атанагор пытаются освободиться, но свобода — трудная и сложная вещь, требующая духовных сил. У Атанагора этих сил недостаточно, ему легче сделать шаг назад и уступить силе «власти порядка», тем более, что она имеет массу ревнителей, стоящих на ее защите. Их страх потерять власть, а значит и установленной властью порядок, настолько велик, что они готовы терпеть унижение и пренебрежительное отношение окружающих: *«Вы невыносимы», — сказал Атанагор, — Самый что ни на есть обыкновенный педрила, и ничего больше. Зря я к вам пришел»* [Виан, 2013, с. 106].

Организация порядка в Эксопотамии устроена так, что всяческое отклонение от этических и нравственных норм становится заведомо оправдано. Узаконенное отсутствие моральных принципов неминуемо ведет к деградации и духовному разложению: *«...Я же — региональный инспектор. Сейчас покажу вам удостоверение...Моя вера запрещает мне пить. Но если с вашей стороны не будет никаких возражений, я запишу это себе в нарушение...У меня уже отпечатанные бланки...Аббат сидел на кровати рядом с Бронзой и, расстегнув на ней блузку, внимательно смотрел внутрь... — А вы занесли осмотр в список нарушений? — спросил Ата. — У меня специальное разрешение», — сказал аббат — В моей работе это просто необходимо...Должен вам признаться, я не ношу обычных апостольских кальсон...У меня есть на это разрешение...— Я думаю,*

весьма обременительно носить с собой такое количество разрешений.... – А я их микрофильмировал» [Виан, 2013, с. 127-139]. Феномен аббата Петижана не перестает шокировать. У этого безнравственного служителя культа на все есть ответ, подкрепленный соответствующим, заранее подготовленным «специальным разрешением». Мало того, он готов к нравственным страданиям и раскаянию за каждое богохульническое деяние. Складывается впечатление, что для него это своеобразная игра в рамках упорядоченных правил.

Образ «порядка» проникает не только во внутреннюю жизнь жителей Эксопотамии, но и подавляет духовные запросы человеческой личности. Порядок лишает героев романа всяческих человеческих чувств, практически сведя их к физиологическим инстинктам. Порядок подчиняет их своей воле и формирует особый тип сознания, тем самым оправдывая насилие и преступление: *« – Потому что по прошествии трех-четырёх лет отшельники, как правило, сходят с ума. Тогда они бредут куда глаза глядят до тех пор, пока не встречаются маленькую девочку, которую убивают и насилуют» [Виан, 2013, с. 137]. Аббат Петижан, рассуждая об отшельничестве, проводит странные статистические исследования. Его не смущает тот факт, что замена уголовного наказания на пустынножительство – это всего лишь подмена понятий, а не осознание содеянного. Преступник остается преступником, независимо оттого, в какой форме он будет отбывать наказание, и подтверждением тому становится петижановская статистика, которая является неотъемлемой частью порядка.*

Несмотря на кажущуюся слаженность и общность в романе, все нацелено на строительство железной дороги, образ «порядка» не способствует коллективному сближению персонажей, а лишь разобщает и отчуждает их друг от друга, в результате чего они становятся абсолютно неуправляемыми: *« – Повторяю: продолжайте работать... – Мы не можем работать без передышки, как скоты... – Можете. А для того, чтобы соблюдалось непреложное правило, имеется старший мастер. – Это...какое правило? – Непреложное – Даже эта сволочь Арлан оставил нас в покое. Оставьте и*

вы...» [Виан, 2013, с. 239]. Амадис Дюдю неусыпно следит за исполнением порядка. Для него первостатейным является исполнение правил, а не человеческие судьбы. Любая попытка выразить хоть какое-нибудь недовольство расценивается им как посягательство на слаженную систему порядка и вызывает шизофреническую панику. Дюдю берет на заметку любое возмущение, чтобы в дальнейшем задушить его в зачаточном состоянии и не нарушить тем самым сложившийся распорядок: *« – А пустить дорогу стороной нельзя? – Вы не в своем уме, мой друг? – Но она никому не мешает. – Вам обоим платят за то, чтобы вы делали расчеты и чертежи... Так идите и доканчивайте. А я по этому вопросу свяжусь с Правлением»* [Виан, 2013, с. 146]. Дюдю искусно сбивает спесь с Анны и Анжела, которые пришли защитить гостиницу Пиппо Баррицоне, давая им понять, чтобы они не вмешивались в чужие дела. Защита Баррицоне провалилась на начальном этапе, не найдя поддержки среди других постояльцев отеля.

Следует отметить, что образ «порядка» выступает в романе как единая и всепоглощающая система, которая довлеет над героями и обезличивает их. Персонажи романа становятся заложниками этой системы: они не сопротивляются, их устраивают навязанные правила, которые снимают с них всякую ответственность.

2.3. Образ «пустыни»

В романе Б. Виана «Осень в Пекине» еще одним важным элементом построения текста является образ «пустыни». Эксопотамия является центральной ареной всех происходящих в романе событий. Структурно-смысловая насыщенность образа «пустыни» дает безграничный материал для интерпретации художественной модели мира.

Образ «пустыни» на всем протяжении романа представлен как бесконечное, тоскливое, безнадежное место, где герои романа обречены на бессмысленное существование. Возможно, все дело в зыбучем и вязком песке,

который затягивает героев романа, лишая их уверенности и опоры: *«...ноги его в самом деле вросли в песок, потому что под верхним зыбким слоем лежал другой, куда более цепкий»* [Виан, 2013, с. 110]. Песок заполняет практически все пространство в романе: он сопровождает, преследует, становится вездесущим наблюдателем: *«...он вновь обрел контакт с горячим песком пустыни, желтым и неподвижным, ослепительно сверкающим...»* [Виан, 2013, с. 153], *«...на стыках сквозь щели пробивался желтый песок...»* [Виан, 2013, с. 147], *«Рабочие копали без передышки, почти ослепленные фонтанами взлетающего песка, который лип к их влажной коже»* [Виан, 2013, с. 162]. Писатель олицетворяет образ «пустыни», наделяет его человеческими качествами, возможно, для того, чтобы удержать героев от неверных и аморальных поступков.

Пустыня в романе фактически является неким обособленным местом. Оно изменчиво, неустойчиво, непредсказуемо, впрочем, как и персонажи романа, которые не подозревают, какую опасность несет красочный пейзаж надорванной и растерзанной природы: *«...из жестких стеблей вытекали стеклянистые, благоухающие капли; они скатывались на песок и облипали желтыми крупинками...Атанагор и Бронза растерянно и грустно смотрели на охапки упругих трав, безвкусно наброшенных вдоль обочины, и на истерзанную поверхность когда-то гладких дюн»* [Виан, 2013, с. 162]. Осуществление безумной идеи, строительство железной дороги, нагло внедрилось и нарушило жизнь пустыни: *«Рабочие врезались в дюны...»* [Виан, 2013, с. 163], *«...но люди все глубже втискивались в недра окаменелой дюны»* [Виан, 2013, с. 166]. Приведенный фрагмент, ярко описанный Б. Вианом, становится одним из посланий, которое предвещает надвигающуюся катастрофу.

Рассматривая образ «пустыни» как образ двойственного пространства, можно отметить, что пустыня в романе разделена на две пространственные оппозиции: одна – в которой находятся и живут участники сюжета, другая – своеобразная темная зона, образующая совершенно иное пространство, живущее по своим законам: *«...в черной стене осталась вмятина, мало-помалу*

затянувшаяся. Как смятая резина медленно принимает изначальную форму, так непроницаемая стена постепенно восстановила свою ровную и гладкую поверхность» [Виан, 2013, с. 220]. Если пустыня познаваема, то зона внутри нее остается фантастическим и таинственным явлением: за темным, неизведанным пространством скрывается вход в иной мир, откуда в основном никто не возвращается: *«Но, как ни крути, никто не может знать, что случилось с ними за границей черной зоны»* [Виан, 2013, с. 236]. Героев романа влечет темная зона, проникая в ее толщу, они сталкиваются с «холодом неведомого мира». Такая особенность виановского построения пространства несет структурную и смысловую нагрузку.

Образ «пустыни», как символ бессмысленности, звучит трагическим приговором для героев романа: *«...И все они соберутся в Эксопотамии, потому что это пустыня. Люди любят собираться в пустыни – там много места. Они пытаются и в пустыни делать то же, что делали в других местах, но все, что они делают, кажется им новым. Такое уж у пустыни свойство – всему придавать новый смысл...»* [Виан, 2013, с. 66]. Действия героев лишены здравого смысла. Строительство железной дороги, ведущей в никуда, служит тому доказательством. Возможно, им необходимо место, где они смогут спрятаться и убежать от самих себя, и пустыня Эксопотамия – наиболее подходящий вариант.

Пустыня полностью открыта, в ней не за что зацепиться взгляду, в ней нет устойчивой точки. Человек в пустыне ничтожен. Пустыня постоянно воздействует на героев, раскрывает и меняет их, оставляя свой след: *«– Каким странным запахом от вас пахнет – сказал он. – Чем же это? – Пустыней»* [Виан, 2013, с. 136]. Бронза и пустыня стали единым целым: ее не смущает окружающая пустота – ей в ней комфортно, так как ничто не нарушает ее душевного состояния. Пустыня стала ее родным домом, запах которого она впитала.

Образ «пустыни» чаще всего ассоциируется с пустотой. Пустота в романе имеет символическое значение: *«Темная полоса приближалась...это было*

скорее внезапное и полное прекращение света, непроницаемая, густая пустота, окончательное, непоправимое нарушение целостности пространства» [Виан, 2013, с. 152]. В жизни героя романа Анжеля наступает переломный момент. Потерпев фиаско в борьбе за любимую женщину, он ищет одиночества в пустыне, искренне считая, что это и есть панацея от всех душевных переживаний. Оставшись наедине с самим собой, Анжель ощущает душевную пустоту, которую заполняют мрачные мысли. Эти мысли и провоцируют нравственное падение героя. Б. Виан проводит параллель между пустотой пустыни и душевной пустотой героя, с этого момента начинается отсчет приближающейся катастрофы.

Образ «пустыни» предстает перед читателем еще и как символ бесконечности. Блуждая в пустынном пространстве Эксопотамии, герои романа невольно задумываются о ее безграничности. Чем дольше герои находятся в пустыни, тем больше сомнений и вопросов у них возникает: « – *Пустыня где-нибудь да кончится... – Там будет земля, будут вода и деревья. И красоты под ними.– Может, пустыня нигде и не кончается...*» [Виан, 2013, с. 166]. Для уставших от рутины героев романа пустыня – это бесконечная череда унылых дней: «*В этой дыре не шибко разгуляешься...*» [Виан, 2013, с. 164]. Жалкие попытки что-то исправить заканчиваются несбыточными мирскими желаниями: « – *А здесь так муторно...Мне не хватает медсестер...*» [Виан, 2013, с. 178]. Пустыня своей испепеляющей силой захватывает в плен жителей Эксопотамии. Поселившись в их сердцах, она постепенно уничтожает героев изнутри, превращая их в аморфных, бесхребетных существ. В конечном итоге пустыня жестоко расправляется с ними за их духовную инертность. Тем же, кто избавился от душевной пустоты, пустыня дарует жизнь, и законы пустыни не действуют на них: «*Анжель сидел сжавшийся, напряженный. Потом вдруг мышцы его расслабились, руки бессильно упали. Он поднял голову и потянул носом воздух... – Я столько всего вижу. Мне столько всего еще нужно увидеть...*» [Виан, 2013, с. 276]. Пространство пустыни исчерпало героя и больше в нем не нуждается, он может покинуть ее и двигаться в другом

направлении: *«Дрожащим пальцем Анжель потрогал ворот желтой рубашки и поднял руку. Девятьсот семьдесят пятый встал перед ним как вкопанный»* [Виан, 2013, с. 280].

Таким образом, пространственные характеристики образа «пустыни» выстраивают сюжетную линию согласно авторскому замыслу. У виановской пустыни своя стратегическая задача: безграничная и могучая – она отнимает у героев духовную энергию и жестоко расправляется с ними.

Выделенные в работе особенности романа «Осень в Пекине»: оригинальное название и структура романа, нестандартные принципы сюжетосложения и системы персонажей, использование своеобразных лексических приемов, акцент на наличии или отсутствии специфических природных образов (солнце, растения, ветер, вода, песок), а также пространственные категории и образы «порядка» и «пустыни», позволяют сделать следующие выводы:

- Все образы сведены в единую ассоциативно-образную систему и взаимодополняют друг друга, наделяя текст романа художественными и языковыми открытиями.
- Все они несут сюжетообразующую функцию и способствуют раскрытию характеров героев, их внутреннего мира, а также замысла и идеи произведения в целом.
- Пространственной категории в романе отводится значительная роль, так как она моделирует в романе художественную картину мира. Важнейшими характеристиками пространственной категории в романе являются образ «порядка» и образ «пустыни», которые взаимодействуют между собой и устанавливают основные точки сюжета в романе. Особое пространство в тексте Б. Виана создает ирреальный мир, в котором находит отражение художественная концепция автора.

Заключение

Специфика ассоциативно-образной системы в романе Бориса Виана «Осень в Пекине» была определена на основе литературоведческого анализа художественных образов и художественных приемов, использованных писателем.

Название романа «Осень в Пекине» скрывает в себе фундаментальный смысл всего произведения. «Осень» – это не календарное время года, ассоциирующееся с увяданием природы, а душевное состояние героев. Использованное автором географическое название «Пекин» рассматривается либо как «rékin» на аргосе «штатская служба», обозначающая присутствующую в романе бюрократическую систему общества, либо как «Rékin» – название ткани с эффектом полос, который ассоциируется с таинственными «темными» и «светлыми» полосами на солнце.

Отличительной чертой построения романа выступает нетрадиционная манера повествования, которая явно отходит от общепринятого академизма. Структура романа непоследовательна и хаотична и базируется на ассоциативном потоке сознания повествователя, размышляющего о череде сложившихся ситуаций в жизни героев.

Сюжет романа – это цепочка ассоциативно-связанных ситуаций, возникающих в воображении рассказчика. Сюжет не формируется по принципу классического романа, постепенно, а складывается из нестандартного набора: бессвязной и алогичной сюжетной линии и образного осмысления картины мира.

Характерной чертой виановской системы персонажей в романе является то, что главные герои несут определенную миссию, заложенную автором, второстепенные и эпизодические герои создают живой фон произведения. Автор не концентрирует внимание читателя на портретных характеристиках и физиономических приметах героев романа, он делает акцент на бытийные знаки общего состояния окружающего мира.

Наряду с общепринятой лексикой автор активно использует стилистически маркированную лексику. Смешивая высокий и низкий стиль, писатель разрушает сложившиеся традиции в системе функциональных стилей и украшает роман разнообразными стилистическими эффектами. Использование анахронизмов и неологизмов для передачи речевых образов является особым функционально-стилистическим явлением и мотивируют стилистическую структуру романа. Употребляемые автором телескопические слова и слова-композиции придают особую семантику роману, передают эмоционально-эстетическую картину изображаемого и подчеркивают неповторимый идиостиль Б. Виана.

Важной составляющей романа «Осень в Пекине» являются природные образы (солнце, растения, ветер, вода, песок), которые скрепляют воедино причинно-следственные связи между событиями и персонажами романа. Следует отметить, что автор отступает от общепринятых канонов написания романа, исключая из основных объектов природной стихии образ «воды» и образ «ветра».

Пространственная категория повествования играет значительную роль в понимании авторского концепта и построении художественной модели мира. Главными характеристиками пространственной категории в романе Б. Виана «Осень в Пекине» можно считать наличие нескольких пространственных уровней, которыми являются образ «пустыни» и образ «порядка». Под влиянием системы персонажей и смысловой насыщенности центральных образов происходит движение и изменение пространства в произведении.

Образ «порядка» представлен в романе как событийная структура, которая ориентирована на угнетение, строгую регламентацию и ограничение героев романа.

В романе Б. Виана «Осень в Пекине» образ «пустыни» является не только основным местом происходящих в романе событий, но одним из основных элементов построения текста. Структурно-смысловая насыщенность образа

«пустыни» дает безграничный материал для интерпретации художественной модели мира.

Пространственные характеристики выстраивают текст романа в определенную систему, исключая незначимые элементы и подчиняя сюжет определенной идее.

Специфика ассоциативно-образной системы в романе Б. Виана «Осень в Пекине» проявляется в не традиционности авторского изложения. Подтверждением тому служат описания многочисленных образов, используемых автором, и неоднозначные намеки на реалии середины XX века, где человечество претерпевает нравственную деградацию и, как следствие, платит за свои ошибки.

Методические рекомендации по использованию результатов исследования в практике преподавания французского языка

Результаты данной работы были апробированы в СОШ № 312 в процессе прохождения педагогической практики с 12 января 2016 г. по 29 января 2016 г.

Задачами педагогической практики являлись:

1. Повысить уровень мотивации учащихся в изучении французского языка;
2. Создать необходимые дидактические материалы;
3. Ознакомить учащихся с творчеством Бориса Виана;
4. Провести викторину и литературные чтения для закрепления материала.

Практическая значимость: данную педагогическую технологию можно применять при обучении учащихся французскому языку и литературе.

Методы, использованные в исследовании: анализ литературных источников, педагогическое наблюдение, педагогический эксперимент.

В результате прохождения педагогической практики было проведено внеклассное мероприятие, в основе которого лежала концепция гармоничного развития всех сфер индивидуальности учащихся. Мероприятие было проведено в 9 «А» классе. В нем приняли участие 12 человек, в возрасте 15-16 лет. В начале эксперимента было проведено тестирование на степень мотивации изучения французского языка и уровень знаний по французской литературе XX века. Был использован тест (Приложение 1). Проанализировав результаты тестирования, был сделан вывод о не высоком уровне знаний французской литературы XX века у учащихся 9 «А» класса.

Учащиеся были ознакомлены с творчеством французского писателя XX века Бориса Виана, его биографией и основными произведениями. Были прослушаны авторские песни в исполнении Бориса Виана.

Более подробно был рассмотрен роман «Осень в Пекине». Доклад вызвал интерес у учащихся и им было предложено, в качестве эксперимента,

прочтение по ролям наиболее интересных фрагментов романа «Осень в Пекине» на языке оригинала. В результате эксперимента у учащихся повысилась мотивация к изучению французского языка и интерес к литературе.

В конце внеклассного мероприятия учащимся было предложено принять участие в викторине на русском языке (Приложение 2).

Таким образом учащиеся 9 «А» класса ознакомились с творчеством французского писателя XX века Бориса Виана. Участие в мероприятии дало возможность продемонстрировать индивидуальные способности и знания по данной теме, выходящие за рамки школьной программы; показать уровень своей адаптивности в коллективных формах деятельности; повысить самооценку.

Список использованной литературы

1. Андреев Л.Г. История французской литературы. Учеб. Для филог. спец.вузов. / Л.Г. Андреева, Н.П. Козлова, Г.К. Косикова. – М.: «Высшая школа», 1987. – 543 с.
2. Аннинская М.Л. Крутой детектив. Слова, кадры, идеалы, судьбы. // Даугава № 5 1987. С. 215- 240.
3. Аннинская М.Л. Творивший легенды // Иностранная Литература №11, 1999. С. 117-121.
4. Аннинская М.Л. Человек, который опередил время и его эпоха. / М. Л. Аннинская // Виан Б. Полдник генералов. – Харьков. Фолио, 1998. – С. 477-545.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт // – М.: Прогресс. 1989. – С. 384-391.
6. Бахтин М.М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин – СПб.: Азбука, 2000. – 333 с.
7. Бахтин М.М.Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики: Сб. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
8. Белоусова Е. Традиции жанрового стиля в прозе 1930-1950-х годов // XX век. Литература, Стиль. Вып. 2. – Екатеринбург, 1997. – С. 38-43.
9. Будагов Р.А. Писатели о языке и язык писателей. – Добросвет – 2000, 2001. – 336 с.
- 10.Виан Б. Осень в Пекине / Б. Виан. – СПб.: Азбука, 2013. – 288 с.
- 11.Виан Б. Пена дней / Б. Виан. – М.: Иной мир. 1993. – 350 с.
- 12.Виан Б. Сколопендр и планктон / Б. Виан – СПб.: Симпозиум. 1998. – 448 с.
- 13.Григорян А.П. Художественный стиль и структура образов. / А.П. Григорян; АН ССР, Ин-т. лит-ры им. М. Абегяна. – Ереван: из-во АН Арм. ССР, 1974. – 307 с.
- 14.Гусев И.Е. Все знаки и символы // Большая толковая энциклопедия символов. – Минск: Хар. вест. 2011. – 400 с.

- 15.Ерофеев В.В. Борис Виан и «Мерцающая эстетика». /В. В. Ерофеев // В лабиринте проклятых вопросов. – М.: Сов. писатель, 1990. – С.238-244.
- 16.Ерофеев В.В. Борис Виан // Французская литература 1945-1990 / Под. Ред. Н.И Балашов – М.: Наследие, 1995. – 928 с.
- 17.Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учеб. Пособие – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 249 с.
- 18.Злобина Е.А. В аранжировке Бориса Виана / Е.А. Злобина //Литературное обозрение. – №12 – 1984. – С. 73-75.
19. Казакова И.А. Художественный мир ранней прозы Бориса Виана: Автореф. дис. канд. филол. наук / И.А. Казакова. – Иваново, 2004.
- 20.Карпов Д.Л. Введение в литературоведение: учеб. пособие / Д.Л. Карпов; Яросл. Гос. Ун-т им. П.Г. Демидова. – Ярославль: ЯрГУ, 2015. – 108 с.
- 21.Киричук Е.В. Типология драматургии Б. Виана / Е.В. Киричук. – М.: 1998. – 142 с.
- 22.Косиков Г.К. О прозе Бориса Виана / Г.К. Косиков // Пена дней. – М.: Художественная литература, 1983. – С 3-22.
- 23.Куликова И.Н. Экспрессионизм в искусстве / И.Н. Куликова. – М.: Наука, 1978. – 184 с.
- 24.Курячая Е.И. Разрушение стандарта как когнитивная доминанта идиостиля Б. Виана и способы ее репрезентации в тексте оригинала и перевода: Автореф. дис. канд. филол. наук/ Е.И. Курячая. – Екатеринбург, 2008.
- 25.Лапицкий В. Борис Виан: проза жизни / В. Лапицкий // Виан Б. Собрание сочинений: в 4-х т. – Т.І. – СПб., 1997. – С. 5-16.
- 26.Линдстрем М.В. Художественный мир романов Бориса Виана: Материалы 3-й науч. конф. молодых ученых и специалистов / М.В. Линдстрем. – М.: МГПТ, 1989. – 202 с.
- 27.Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.М. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стлб.
- 28.Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. / Сост. и автор послесл. А.А. Тахо-Годи. – Киев, 1994. – 286 с.

- 29.Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Азбука, 2015. 704 с.
- 30.Луков В.А. Зарубежная литература от истоков до наших дней / В.А. Луков. – М.: Academia, 2003. – 510 с.
- 31.Маноли И.З. Лексикография и стилистика потенциального слова. – Кишинев, 1988. – 166 с.
- 32.Минасян С.В. Формы гротеска в прозе Бориса Виана: Автореф. дис. канд. филол. наук / С.В. Минасян. – М., 2013.
- 33.Михалев А.Д. Французская сатира 2-ой половины XX века: социально-идеологический аспект и поэтика / А.Д. Михилев. – Харьков: Высш. школа, 1989. – 183 с.
- 34.Новикова П.А. «Пространство смерти» в европейской литературе XX века: И. Шмелев, Б. Виан, В. Шаламов, А. Солженицын, Ф. Ксенакис. Кандюдисс. – Самара, 2005. – 267 с.
- 35.Писатели Франции о литературе: сб. статей – М.: Прогресс, 1978. – 470 с.
- 36.Предвечный Г.П. Французская буржуазная эстетика 40-60 годов XX века. – изд. Ростов ун-т, 1967. – 252 с.
- 37.Потебня А.А. Мысль и язык. М.: «Лабиринт», 1999. – 300 с.
- 38.Роднянская И.Б. Лирический герой // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Институт русской литературы. – М.: Советская Энциклопедия, 1981. – С. 258-262.
- 39.Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и текст / В.П. Руднев – М.: АГРАФ, 1997. – 384 с.
- 40.Савицкий С. История Вернона Салливана / С. Савицкий // Виан Б. – Собрание сочинений в 4-х т. – Т. 3. – СПб, 1997. – С. 481-466.
- 41.Стенгерс И. Пригожин И. Порядок из хаоса. изд. ЛКИ Едиториал УРСС, 2006. – 296 с.
- 42.Таганов А.Н. Метаморфозы художественного слова во французской литературе рубежа XIX – XX веков / А.Н. Таганов // Художественное слово в пространстве культуры. – Иваново, 2007. – С. 272-283.

43. Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. От аллегории до ямба / Н.Ю. Руссова. – М.: Флинта: Наука. – 2004. – 304 с.
44. Топоров В.Н. Текст: семантика и структура / В.Н. Топоров // Пространство и текст. / М.: Наука, 1983. – С. 227-284.
45. Турчин В.С. Эстетика абстрактного искусства / В.С. Турчин // Теория худож. культуры // отв. ред. Н.А. Хренов. – Выпуск 11 – М.: 2007. – С. 181-211.
46. Тынянов Ю.Н. Записки о западной литературе – Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 124-131.
47. Философский словарь / под ред. М.М. Розенталя – М.: Политическая литература, 1975. – 703 с.
48. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 445 с.
49. Шиффман Х. Ощущение и восприятие. – М., 2003. – С. 24-25, 48-52.
50. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм / Ж. Шенье-Жандрон. – М.: Новое лит. обозрение, 2002. – 410 с.
51. Arnaud I. Les vies parallèles de Boris Vian / N. Arnaud. – Paris: Christian Bourgois Editeur, 1981. – 221 p.
52. Vian B. L'automne à Pékin / B. Vian. – Paris.: Édition de Minuit, 1956. –
53. Buffard-O'Shea N. Le Monde de Boris Vian et le grotesque littéraire / N. Buffard-O'Shea. – New York: P.: Lang, 1993. – 141 p.
54. Clouzet J. B. Vian. Paris: P. Seghers, 1966. – 190 p.
55. Lapprand M. Boris Vian: la vie contre / M. Lapprand. – Ottawa, 1993. – 132 p.
56. Lapprand M. Les écrits de Boris Vian. Oeuvre romanesques complètes. – P.: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 2010. P. 1223 – 1226.
57. Noakes D. Boris Vian (1920-1959), témoin d'une époque / D. Noakes. – Université de New-York, 1964. – 121 p.
58. Tremo F. La lutte continue. Le Monde, №7257, 15 mai 1968. – P. 3.
59. Rey A. Le Grand Robert de la Langue Française/ A. Rey – Paris: 2009. – 1342 p.

Приложения

Приложение 1.

Выберите правильный вариант ответа.

1. Лауреат Нобелевской премии по литературе 1957 года:
 - а) Альберт Камю
 - б) Борис Виан
 - в) Б.Л. Пастернак
 - г) М.А. Шолохов
2. Литературное направление середины XX века:
 - а) ренессанс
 - б) экзистенциализм
 - в) классицизм
 - г) романтизм
3. Автор семитомной эпопеи «В поисках утраченного времени»:
 - а) Виктор Гюго
 - б) Жан-Жак Руссо
 - в) Марсель Пруст
 - г) Фредерик Бегбедер
4. Наиболее известное произведение Антуана де Сент-Экзюпери:
 - а) Маленький король
 - б) Маленький паж
 - в) Маленький трубадур
 - г) Маленький принц
5. Наиболее известный роман французского писателя Бориса Виана:
 - а) Отцы и дети
 - б) Пена дней
 - в) Герой нашего времени
 - г) Война и мир
6. К литературному жанру относится:
 - а) Метафора, эпитет, сравнение
 - б) Сюжет, фабула, тема
 - в) Роман, повесть, комедия
 - г) Диалог, монолог
7. Как называется сатирический роман Анатоля Франца:
 - а) Земля пингвинов
 - б) Остров пингвинов
 - в) Полуостров пингвинов
 - г) Страна пингвинов
8. Самая престижная литературная премия во Франции:
 - а) Гонкуровская премия
 - б) Нобелевская премия
 - в) Букеровская премия
 - г) Пулицеровская премия

В опросе участвовало 12 человек

№ Вопросы	Справились с вопросом	Не справились с вопросом
1	2	10
2	9	3
3	1	11
4	12	0
5	10	2
6	8	4
7	5	7
8	0	12

Приложение 2.

Вставьте слова, подходящие по смыслу:

- Борис Виан играл в джазовом оркестре на _____
свирель / банджо / саксофон / труба
- Скандальный роман «Я приду плюнуть на ваши могилы» был напечатан
под псевдонимом _____
Жорж Санд / Вернон Салливан / Мольер / Ромен Жюль
- Борис Виан помещает героев романа «Осень в Пекине» в _____
степь / лес / пустыню / тайгу
- _____ – любимая авиамодель профессора Жуйживьома.
«АН-78» / «Пинг 903» / «Боинг 711» / «ИЛ-86»
- Археолог Атанагор ведет раскопки в поисках _____
клада / курсовой линии / мумии / гробницы
- Аббат Петижан занимает должность _____
региональный инспектор / секретарь правления / прораб / повар
- На окнах отеля в глиняных горшках буйно цвели _____
розы / гепатролы / незабудки / крокусы
- Строительство железной дороги было получено вести господину _____
Люлю / Тютю / Дюдю / Сюсю

В опросе участвовало 12 человек

№ Вопросы	Справились с вопросом	Не справились с вопросом
1	8	4
2	7	5
3	12	0
4	6	6
5	10	2
6	9	3
7	11	1
8	12	0