ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

 «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Лексико-синтаксические средства создания образа Жервазиу Вила-Нова как прототипа Гильерме де Санта-Рита в романе Мариу де Са Карнейру «Исповедь Лусио»**

основная образовательная программа бакалавриата

по направлению подготовки 45.03.02 «Лингвистика»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса

Образовательной программы

 «Иностранные языки»

Профиль «Португальский язык»

очной формы обучения

Смирнова Ольга Викторовна

Научный руководитель:

 к.ф.н., доц. Николаева Е.С.

Рецензент:

 к.ф.н., доц. Родосский А.В.

 Санкт-Петербург

2018

Оглавление

[Введение 3](#_Toc515655917)

[Глава 1. Лингвистичекие средства создания образа персонажа 6](#_Toc515655918)

[1.1 Лексические средства создания художественного образа 6](#_Toc515655919)

[1.2. Синтаксические средства создания художественного образа 10](#_Toc515655920)

[Выводы по первой главе 13](#_Toc515655921)

[Глава 2. Образ Жервазиу Вила-Нова в романе Мариу Са-Карнейру «Исповедь Лусиу» 15](#_Toc515655922)

[2.1. Предпосылки появления образа Жервазиу Вила-Нова в романе Мариу Са-Карнейру «Исповедь Лусиу» 15](#_Toc515655923)

[2.2. Образ Жервазиу Вила-Нова как литературное воплощение Гельерме де Санта-Рита 23](#_Toc515655924)

[Выводы по второй главе 36](#_Toc515655925)

[Заключение 38](#_Toc515655926)

[Список использованной литературы 41](#_Toc515655927)

# Введение

Мариу де Са-Карнейру (1890 — 1916) является одним из самых ярких и интересных авторов эпохи модернизма. По целому ряду причин, изучение его творческого наследия стало активно развиваться только в последние два десятилетия К настоящему времени уже изучен ряд аспектов творчества Мариу де Са-Карнейру, однако целый ряд его произведений ещё е нашёл своего исследователя, а также практически отсутствуют работы обобщающего, синтетического плана, что является свидетельством актуальности настоящего исследования.

Актуальность данного исследования, таким образом, определяется:

* растущим интересом к изучению культурного феномена модернизма в современном мире;
* малой изученностью творчества Мариу де Са-Карнейру;
* неразрывной связью португальской литературы и живописи эпохи модернизма

 С учётом обоснованной актуальности была сформулирована тема исследования: Лексико-синтаксические средства создания образа Жервазиу Вила-Нова как прототипа Гильерме де Санта-Рита в романе Мариу де Са Карнейру «Исповедь Лусио».

Объектом исследования является персонаж романа Мариу де Са Карнейру «Исповедь Лусио» Жервазиу Вила-Нова и историческая личность художник Гильерме де Санта-Рита как прототип этого героя.

Предметом исследования являются лексико-синтаксические средства создания образа Жервазиу Вила-Нова.

Материалом для исследования послужил роман Мариу де Са Карнейру «Исповедь Лусио».

Цель исследования заключается в выделении и анализе лингвистических средств, используемых в романе для характеристики персонажа, на основе которых предполагается сравнение персонажа с реальным прототипом, базируясь на воспоминаниях самого Мариу Са-Карнейру и его современников.

Для достижения поставленной цели предполагается решить ряд задач:

1. рассмотреть различные подходы к проблеме создания литературного образа;
2. систематизировать лексические и синтаксические средства, которые могут быть использованы при создании литературного образа;
3. определить предпосылки появления образа Жервазиу Вила-Нова в романе Мариу Са-Карнейру «Исповедь Лусиу»;
4. выделиь и провести анализ лексико-синаксических средств, которые были использованы при создании образа Жервазиу Вила-Нова в романе Мариу Са-Карнейру «Исповедь Лусиу»;
5. на базе проведённого анализа сравнить образ литературного персонажа с реальным историческим лицом.

Методы исследования, используемые в настоящей работе, определяются ее целями и задачами, а также характером языкового материала. При написании данной работы были использованы:

* общенаучные методы: обобщение, систематизация, классификация полученных данных;
* методы контекстуально-интерпретационного анализа;
* методы прагмалингвистического анализа.

Теоретическую базу исследования составили работы отечественных и зарубежных учёных, посвящённые лингвистических средствам создания художественного образа персонажа.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нём предлагается сравнение литературного образа с реальным историческим персонажем, а в качестве материала используется мало известный роман Мариу де Са-Карнейру «Исповедь Лусиу», протипом одного из персонажей которого был художник Гильерме де Санта-Рита, оказавший большое влияние на развитие португальского искусства эпохи модерна.

Теоретическая значимость исследования в приемении методов контекстуально-интерпретационного и прагмалингвистического анализа при изучении конкретного персонажа.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования материала данной работы для перевода романа Мариу де Са-Карнейру «Исповедь Лусиу» на русский язык, а также при изучении литературы и изобразительного искуства Португалии.

Объём и структура выпускной квалификационной работы. Работа содержит 40 страниц основного текста и состоит из введения, двух глав, выводов по каждой главе и заключения. К выпускной работе прилагается список использованной литературы, включающий 40 наименований (14 из которых на португальском, а 1 на английском языке).

# Глава 1. Лингвистичекие средства создания образа персонажа

## Лексические средства создания художественного образа

В настоящей работе будут изучены лексико-стилистические средства, используемые писателем для создания образа персонажа. Большинство лингвистов, таких, как М.Д. Городникова, C.B. Селезнева, В.А. Кухаренко, ставят персонажа в центр художественного произведения. Изображение человека - персонажей и их взаимоотношений - и составляет содержание произведения, в котором автор моделирует объективную действительность [25, с.37].

Под персонажем понимается любое действующее лицо в художественном произведении, представлен ли он вообще, или о нем рассказывается [8, с.15]. Понятие “герой” будет использяоваться в данной работе как синонимичное понятию “персонаж”.

Создание любого персонажа предполагает его характеризацию. В художественном произведении имеет место как прямая, так и косвенная характеризация персонажей. Прямая характеризация осуществляется через описание внешности героев, их действий, поступков, а косвенная — через описание связанных с ними событий. При косвенной характеризации читателю приходится самому делать выводы об особенностях персонажа через его речь, поступки и общение с другими персонажами [17, с.125-126].

Одной из основных проблем, возникающих в процессе чтения художественного произведения, является проблема восприятия образа персонажа. Автор художественного произведения средствами языка “кодирует” определённый смысл, а читатель, в свою очередь, должен его “декодировать”.

Образ героя может быть создан при помощи различных художественных средств, существующих в языке. По мнению большинства учёных, наибольший интерес из них представляют лексические, поскольку именно слова являются основной единицей языка и текста. По словам Н.В.Ильиной “лексические единицы становятся главным проводником интенции автора текста, основой для адекватного понимания смысла текста” [23, с.74].

Создание художественного образа включает в себя раскрытие целого ряда сторон и черт героя художественного произведения, таких как внешность, поступки, привычки, манеры, индивидуация речи, биография героя, авторская характеристика, характеристика героя другими персонажами и другие.

Говоря о портрете, нужно отметить, что он содержится как в словах самого героя или его собеседника, так и в речи других персонажей, когда обсуждаемый герой не участвует в разговоре. Сведения о внешности персонажа могут быть представлены как эксплицитными, так и имплицитными средствами.

Для характеризации внешности героя в художественном тексте, как правило, используются разнообразные языковые средства, а именно: эпитеты, как с прямым, так и с переносным значением, сравнения, метафоры, ирония и сарказм, недооценка и переоценка, прецедентные и аллюзивные имена собственные, прямые высказывания и вопросы о внешности, описание элементов одежды [1, с.20].

Что касается эмоционального состояния героя, оно чаще создаётся синтаксическими средствами, о чём речь пойдёт в следующем разделе, но может также быть передано с помощью различных лексических средств, таких как метафора, гиперболическая метафора, аллюзия, эпитет. Кроме того, немаловажную роль играют существительные с яркой коннотацией, а также цепочки существительных и абстрактные существительные, идеоматические выражения и фразеологизмы, слова-усилители или усиливающие конструкции, создающие эмфазу, инвективная лексика [1, с.36-37].

Характеристика взаимоотношений героев также во многом зависит от того, какие лексические средства были выбраны для её создания. Отношения с партнером по диалогу чаще выражаются имплицитно, с помощью различных лингвистических приемов, реже эксплицитно. Диалог персонажей может многое сказать об их взаимоотношениях: являются ли они родственниками или знакомыми, друзьями или врагами, любят персонален друг друга или ненавидят и т.д. [20, с.104].

Для передачи отношений партнеров чрезвычайно важны приемы иронии и сарказма. И.Р. Гальперин определяет иронию как “стилистический прием, посредством которого в каком-либо слове появляется взаимодействие двух типов лексических значений: предметно- логического и контекстуального, основанного на отношении противоположности (противоречивости). Таким образом, эти два значения фактически взаимоисключают друг друга” [12, с.27]. Традиционное понимание иронии сводит ее к антифразису, т.е. употреблению слов в отрицательном смысле, прямо противоположном буквальному. С течением времени как понимание иронии, так и сама ее техника существенно изменились и усложнились. Ирония создается с помощью приемов, среди которых наиболее часто встречаются антифразис, языковая игра, нарочитая вежливость, недооценка и гипербола. Важно отметить, что с помощью иронии передаются, как правило, напряженные отношения-между героями.

Под сарказмом понимают злую иронию, связанную с издевкой, насмешкой [22, с.67]. Сарказм заключается в том, чтобы унизить противника. Смех, когда он носит характер презрения, делается стальным оружием, ранящим чрезвычайно глубоко, наносящим неизлечимые раны.

Кроме иронии и сарказма, взаимоотношения партнеров по диалогу могут передаваться с помощью целого ряда других приемов. Особую роль среди них играют: обращения, эпитеты, метафоры, сравнения. С помощью всех указанных приемов в подавляющем большинстве случаев изображаются сложные взаимоотношения героев. Эта информация является имплицитной. Эксплицитная информация тоже встречается достаточно часто и передает как неприязненные, так и доброжелательные отношения между партнерами по общению.

Информация о чертах характера персонажа представлена в художественном тексте достаточно широко с использованием разнообразных приемов и средств. Эта информация может содержаться как в речи самого героя, так и в речи других персонажей и выражается как эксплицитно, так и имплицитно.

Эксплицитная информация о характере персонажа чаще встречается в разговоре других героев о нем. Для эксплицитного выражения подобной информации характерно использование эпитетов и непосредственных высказываний о пристрастиях и привычках героев [6, с.105].

Наибольший интерес представляет имплицитная информация о характере персонажа, содержащаяся в его собственной речи. Здесь особая роль отводится приемам языковой игры, иронии и использованию прецедентных и аллюзивных текстов и имен. Имплицитная информация, содержащаяся в речи других персонажей, как правило, выражается с помощью метафоры и иронии. Ирония, в свою очередь, в большинстве случаев создается с использованием прецедентных и аллюзивных имен, реже — с использованием приема метонимии.

Важно отметить, что для понимания прецедентных и аллюзивных имен и текстов, а также некоторых метафор читателю необходимы фоновые знания. К прецедентным именам, как правило, относятся, имена литературных героев, киногероев и имена телеведущих. Аллюзии к прецедентным текстам встречаются в современной прозе и драматургии редко. Это могут быть отрывки из классической литературы или пословицы [18, с.49].

##

## 1.2. Синтаксические средства создания художественного образа

Большое значение для создания образов персонажей имеет синтаксис. В.В. Виноградов обращает внимание, что “в языке художественной литературы при воспроизведении речи используются разнообразные средства экспрессивного синтаксиса и экспрессивного произношения. Экспрессивная выразительность и изобразительность, которая наблюдается в употреблении слов и выражений, свойственна и синтаксическим формам и конструкциям. Некоторые синтаксические явления представляют особый интерес, так как, во-первых, встречаются достаточно регулярно, во-вторых, употребляются различными авторами с различной степенью частоты” [7, с.82].

В то же время, необходимо отметить, что при создании речевого портрета персонажа авторы гораздо чаще прибегают к ликсическим, а не к синтаксическим средствам создания художественного образа. Создание портрета за счёт использования только синтаксических средств встречается достаточно редко. Как правило, это предполагает выдвижение на первый план определённого синтаксического средства, которое часто воспроизводится в речи героя, поскольку ему придаётся статус индивидуального. Это используется не только для передачи личностных особенностей речи, но также характерных речевых стратегий и тактик героя. В этой роли часто выступают релятивы-коммуникативы – спонтанные высказывания, выступающие в качестве ответных реплик и “ориентированные на выражение различных коммуникативных и модусных смыслов” [23, с.77].

Ещё более редким случаем синтаксического портретирования является самодовлеющее доминирование в речи персонажа определённой конструкции, которая далеко отодвигает все прочие синтаксические постороения, а порой даже вытесняет их.

Синтаксические средства играют важную роль в передаче эмоционального состояния персонажа, и в этой связи тесно связаны с графическими, так как с помощью графических средств передается интонационное оформление речи, от которого, в свою очередь, зависит синтаксическое построение высказываний. [15, с.94].

К синтаксическим средствам создания художественного образа традиционно относят:

1. синтаксические и лексические повторы;
2. лексико-cинтаксический параллелизм (часто включает в себя анафору)
3. эпифору
4. изоколон
5. полисиндетон и асиндетон
6. риторический вопрос
7. риторическое обращение
8. восклицательные и вопросительные предложения
9. парцелляцию, курсив, заглавные буквы, тире и многоточия
10. инверсию
11. эллипсис
12. градацию
13. парафпаз и др.

 Все перечисленные явления, как правило, способны передавать широкий спектр эмоций персонажей, от гнева и раздражения до радости и счастья. Нужно также отметить, что частотность употребления указанных средств зависит не столько от характера эмоций, сколько от их накала. Чем сильнее эмоции персонажа, тем чаще автор использует эти синтаксические и графические средства [21, с.39].

Некоторые исследователи считают традиционные синтаксические единицы, предложение и абзац, ещё и основным ритмообразующим элементом текста. Абзацы, будучи стилистически-композиционными единствами могут на основе своего специфического синтаксиса задать основной ритм художественного произведения и быть показателями авторского стиля. Ритмический рисунок, в свою очередь, создаёт дополнительный план выражения. [24, с.45].

Художественные тексты, в которых наблюдается высокая концентрация того или иного экспрессивного синтаксического явления, всегда обладают высокой степенью изобразительности. Они не только привлекают внимание чиателя своей необычностью, но и создают весьма колоритный речевой портрет персонажа.

##

## Выводы по первой главе

1. Создание любого персонажа предполагает его характеризацию. В художественном произведении имеет место как прямая, так и косвенная характеризация персонажей.
2. Создание художественного образа включает в себя раскрытие целого ряда сторон и черт героя художественного произведения, таких как внешность, поступки, привычки, манеры, индивидуация речи, биография героя, авторская характеристика, характеристика героя другими персонажами и другие.
3. Для передачи отношений партнеров чрезвычайно важны приемы иронии и сарказма.
4. Кроме иронии и сарказма, взаимоотношения партнеров по диалогу могут передаваться с помощью целого ряда других приемов. Особую роль среди них играют: обращения, эпитеты, метафоры, сравнения.
5. К синтаксическим средствам создания художественного образа традиционно относят: синтаксические и лексические повторы, лексико-cинтаксический параллелизм, эпифору, изоколон, полисиндетон и асиндетон, риторический вопрос, риторическое обращение, восклицательные и вопросительные предложения, парцелляцию, курсив, заглавные буквы, тире и многоточия, инверсию, эллипсис, градацию, парафпаз и др.
6. Частотность употребления указанных средств зависит не столько от характера эмоций, сколько от их накала. Чем сильнее эмоции персонажа, тем чаще автор использует эти синтаксические и графические средства.
7. Доминирование одного синтаксического явления – это скорее исключение, чем правило. Художественный текст создаётся различными синтаксическими структурами, имеющих нейтральный, реже разговорный характер

# Глава 2. Образ Жервазиу Вила-Нова в романе Мариу Са-Карнейру «Исповедь Лусиу»

## 2.1. Предпосылки появления образа Жервазиу Вила-Нова в романе Мариу Са-Карнейру «Исповедь Лусиу»

В начале XX века литературное творчество в Португалии, в основном, находилось под влиянием классицизма, однако с начала 1910-х годов в творчестве португальских авторов начали появляться новые модернистские тенденции. Большинство авторов считает, что модернизм в португальской литературе возник под влиянием пластических искусств. Он стал своего рода реакцией на затянувшейся кризис во всех сферах жизни страны. Особую роль в культурном пространстве этого периода сыграл Мариу де Са-Карнейру.

Мариу де Са-Карнейру родился 15 мая 1890 года и был единственным ребёнком в семье. В два года он потерял мать, и оказался на воспитании бабушки и дедушки. Начав заниматься поэзией в двенадцать лет, в пятнадцать он уже переводил произведения Виктора Гюго, а в шестнадцать лет работал над переводом Гёте и Шиллера. До 1912 года он учился в лицее, где несколько раз пробовал себя в области драматургии. Затем он поступил на юридический факультет Коимбрского университета. Несмотря на то, что он не проучился там и года, именно в Коимбре он познакомился с Фернандо Пессоа (1888-1935), ставшим его большим другом и наставником [37, с.25].

Чтобы продолжить учёбу, Мариу де Са-Карнейру отправился в Париж, однако и там он быстро перестал посещать Сорбонну, окунувшись в богемную жизнь французской столицы. Здесь же, в Париже, Са-Карнейру познакомился с португальским художником — Гильерме де Санта-Рита (1889-1918), в дальнейшем ставшим прототипом скульптора Журвазиу Вила-Нова в его романе «Исповедь Лусиу», о чём пойдёт речь в данном исследовании.

Роман «Исповедь Лусиу» («A Confissão de Lúcio») был закончен в 1913 году, вскоре после возвращения Мариу де Са-Карнейру в Лиссабон, и опубликован там же годом позже. Роман, во многом автобиографичный, представляет собой повествование от лица главного героя, писателя Лусиу Ваша, который уже десять лет как сидит в тюрьме за преступление, которое, как он утверждает, он не совершал. Весь его дальнейший рассказ является попыткой доказать свою невиновность, хотя он и уверен, что читатель ему всё равно не поверит. В первых главах Лусиу описывает свою беззаботную жизнь в Париже, куда он приехал изучать право, и дружбу со скульптором Жервазиу Вила-Нова, который знакомит его с поэтом Рикарду де Лоурейро, сыгравшем в дальнейшем трагическую роль в его судьбе. Через какое-то время Лусиу, вслед за Рикарду возвращается в Лиссабон, и узнает, что поэт женился на женщине по имени Марта. Часто бывая у них в гостях, Лусиу постепенно влюбляется в Марту, и она отвечает ему взаимностью. Через какое-то время Лусиу узнает, что является не единственным возлюбленным Марты, и, будучи глубоко оскорблённым этим фактом, поспешно уезжает в Париж, откуда снова возвращается несколькими месяцами позже, чтобы стать невольным свидетелем трагического события, которое приводит к смерти Рикарду и исчезновению Марты.

Как это видно из приведённого выше краткого описания содержания романа, образ Жервазиу Вила-Нова не является центральным в романе. В то же время, прообразом именно этого персонажа стал известный португальский художник начала ХХ века Гильерме де Санта-Рита.

Гильерме Аугушту Кау да Кошта де Санта-Рита родился 31 октября 1889 года в семье сотрудника министерства строительства родился. Он первым из семи детей. Поскольку глава семьи был не только чиновником, но и литератором, посвятившим себя поэзии, нет ничего удивительного в том, что в такой обстановке двое сыновей избрали путь искусства: Гильерме стал художником, а Аугушту – поэтом [30, с.165].

Закончив школу Гильерме де Санта-Рита поступил в Академию изящных искусств, которую успешно закончил несколькими годами позже по специальности «Историческая живопись». Приказом от 15 марта 1910 года ему была предоставлена стипендия, которая позволила художнику продолжить своё обучения в Париже. Приехав во французскиую столицу , он полностью посвятил себя подготовке к вступительному экзамену в Школу изящных искусств, однако, потерпев неудачу, которуе исследователи связывают скорее с нехваткой знаний по истории искусства, чем профессионального мастерства, потерял право на продление государственной стипендии. В литературе отмечается, что отказ в дальнейшем финансировании связан также с инцидентом, в котором оппонентом Санта-Риты стал сам посол Португалии в Париже. Этот эпизод его биографии говорит об определённой безаппеляционности его характера, которая часто приводила к конфликтам с окружающими его людьми. По воспоминаниям коллег, его непочтительность иногда доходила до дерзости, и он не всегда верно оценивал серьёзность последствий. Бескомпромиссность и даже некоторая агрессия в отстаивании своей точки зрения проявились и в образе Жервазиу Вила-Нова, что мы увидим позже в самом романе [28, с.181].

Потеряв стипендию, Санта-Рита потерял и интерес к учёбе. В это время художник уже интересовался тем, что происходило в авангардных художественных кругах, и был одержим футуризмом. Возможно, он сам стал переводчиком текстов Маринетти, которые позднее были опубликованных в малотиражном лиссабонском журнале в 1912 году [40, с.99].

Жизнь Санта-Риты в Париже после отмены стипендии, очевидно, была нелёгкой с экономической точки зрения. Как ему удалось удержаться во французской столице на четыре года – тайна, прояснить которую уже невозможно. Тем не менее, он оставался там и вёл чрезвычайно активную жизнь, посещая кафе, в которые ходили другие художники и где шли оживлённые дискуссии. Сцена одной из таких дискуссий также описана в романе.

На основании писем Мариу де Са-Карнейру Фернандо Пессоа можно сделать вывод, что отношения поэта и художника были непростыми, может быть, даже зачастую конфликтными, что не удивительно, учитывая характер двух творческих личностей.

Санта-Рита вернулся из Парижа незадолго до Первой мировой войны. Также как и герой романа, он много раз признавался, что хочет вернуться, и рассказывал о проектах, которые он хотел реализовать на родине. Некоторые из них, учитывая его манию величия, были явно утопическими. Другие были реализованы благодаря его особой манере поведения: он стремился шокировать каждый день, на что и уходила большая часть его энергии и творческих сил. Считая себя первым и единственным португальским футуристом, он задавал своей жизни поистине головокружительный ритм и ставил цели, которых вполне возможно мог бы добиться, если бы не откладывал постоянно их достижение или терял интерес к ним [31, с.120].

Главным проектом, который вновь свёл Гильерме де Санта-Рита с Мариу де Са-Карнейру стала работа над созданием первого в истории Португалии журнала, где были бы представлены «все направления современной художественности». Они объединились с лицейским другом Са-Карнейру – Луишем да Силвой Рамошем (Луиш де Монталвор), и, благодаря их совместным усилиям в конце марта 1915 выходит первый номер журнала, получившего название «Орфей». [36, с.77].

Критика была неблагосклонная к «Орфею» и его создателям. Их называли кучкой отщепенцев и мистификаторов, вторгшихся в национальную литературу, однако, язвительность критиков мало задевала смелых авангардных поэтов. В глубине души им даже нравилось, что о них говорят. В июле 1915 года, незадолго до отъезда Мариу де Са-Карнейру в Париж, вышел второй номер «Орфея», более футуристический по содержанию. Главным для этого номера, по утверждению одного из участников группы, являлась “Встреча в «Орфее» литературы и жувописи, каждая со своей нескончаемой серией измов…”. В этом номере, помимо прочего, был впервые опубликован центральный для португальского модернизма цикл «Косой дождь» Фернандо Пессоа и поэма «Маникюр» Мариу де Са-Карнейру. Иллюстрации были созданы Гильерме де Санта-Рита. Третий выпуск был готов в 1916 году, но так и не был опубликован в силу финансовых затруднений [29, с.165].

Работа над «Орфеем» ещё больше обострила итак непростые отношения Мариу де Са-Карнейру и Гильерме де Санта-Рита. В силу своего характера, художник стремился принять как можно более деятельное участие в создании журнала и даже боролся за то, чтобы возглавить его. Именно в этот момент особенно ярко проявляется неприязнь к нему поэта. В переписке с Фернандо Пессоа Мариу Са-Карнейру называет Санта-Риту «художник-бестия», и своим «близким врагом», и тем, в чьих «маленьких окнах, он видел только лицемерие, ложь, эгоизм и расчёт». Санта-Рита тоже нелестно отзывался о поэте, как видно из следующих заявлений: «Я скажу тебе неприятную вещь. Ты не достоин того, чтобы делать настолько красивые вещи». К счастью для Са-Карнейру, Санта-Рита не возглавил «Орфей», поскольку сам Фернандо Пессоа со свойственным ему благоразумием взялся за то, чтобы этому помешать [35, с.43].

Ещё более сложной делает картину взаимоотношений поэта и художника тот факт, что Мариу де Са-Карнейру включает Санта-Риту в художественно-математическую формулу, включённую в текст поэмы Са-Карнейру «Маникюр», что говорит о том, что, несмотря ни на что, поэт признавал роль Санта-Риты в продвижении новых европейских идей в Португалии:

МАРИНЕТТИ + ПИКАССО = ПАРИЖ< САНТА-РИТА

**ПИНТОР + ФЕРНАНДО ПЕССОА**

**АЛВАРУ ДЕ КАМПУШ**

О влиянии Санта-Риты на Мариу Са-Карнейру говорит и исследователь Алфреду Маргариду: «Нельзя переоценить важность роли, которую Санта-Рита Художник сыграл в изменении эстетических параметров, ведь только он располагал необходимой информацией, чтобы заставить Са-Карнейру отказаться от лиссабонских эстетических гамм и принять то, что возникло в более модернистском Париже»[33, с.77].

Ещё до выхода первого номера «Орфея» в жизни Мариу Са-Карнейру наступает кризис. Именно в этот период, испытывая неконтролируемую душевную боль, он пишет 114 писем Фернандо Пессоа. Дружба навремя отвлекала его от тяжёлых переживаний и усугубляющегося психологического кризиса.

Внутренний кризис Мариу Са-Карнейрудостиг своего предела весной 1916 года. В последнем письме, отправленном Фернандо Пессоа 31 марта, говорилось: “Я погубил себя не из-за кого-то, а из-за себя самого, но всё же остался верен своим стихам”. Меньше, чем через месяц писатель покончил с собой в возрасте 25 лет [37, с.350].

Несмотря на то, что его творческий путь был недолгим Мариу Са-Карнейру, по мнению Массо Моизеса, оказал влияние на различные направления и литературные эстетические школы внутри модернизма или современные ему, такие как символизм, интерсекционизм, сенсационизм, кубизм и футуризм.

После «Орфея» ещё несколько работ Гильерме де Санта-Рита были напечатаны в «Футуристической Португалии» 1917 года, издателем которого был Карлуш Филипе Порфириу. В этом журнале опубликованы два из немногочисленных текстов, посвящённых его творчеству и личности при жизни. Их авторы – Рауль Леал и Бетанкур Ребелу – создали текст в стиле апологии, что делает его недостаточно достоверным. Неточности, определённо умышленные, помогали создать ореол гения, что сегодня представляется частью кампании по созданию образа неординарной творческой личности. Это включало и легенду о том, что картина «Орфей в аду» была написана, когда Санта-Рите было всего 14 лет, что сегодня не выдерживает даже не самого внимательного анализа. Достаточно прочитать дату создания на самой картине или вглядеться в особенности подписи. К слову, это была единственная работа, которую он продал, благодаря чему она сохранилась до наших дней.

К тому времени молодой художник уже был серьёзно болен: у него стремительно прогрессировал туберкулёз, от которой ранее уже умерли его отец и один из младших братьев. Кроме медицинских было много других факторов, приводивших к ухудшению его состояния. К ним следует отнести, в первую очередь, любовь к разгулбному образу жизни, котороая, как считается, могла привести к развитию у него ещё и сифилиса. Гильерме де Санта-Рита ушёл из жизни 29 апреля 1918 года в возрасте 28 лет, всего на два года пережив Мариу де Са-Карнейру [31, с.128].

Согласно общепринятому убеждению, художник, предчувствуя смерть, попросил своего брата, Аугушту де Санта-Рита, чтобы тот уничтожил его работы. Брат исполнил это желание, поэтому всё, что ещё оставалось в мастерской, исчезло навсегда, хотя и считается, что общее количество его работ само по себе было невелико. Вместе с ними навсегда исчезла целая веха в становлении португальского авангардного искусства начала двадцатого века.

Важным для понимания личности и творчества Гильерме де Санта-Рита является то, что он понимал новые идеи не с чисто художественной точки зрения, а как нечто экзистенциальное, жизненно важное. Это находило отражение в его манере поведения, одежде, которые всегда выделяли его среди окружающих. Эстетический манифест – был способом существования Гильерме де Санта-Рита в искусстве, а шок, который вызывали его поступки, стал формой его воздействия на публику. В этом смысле его мировоззрение было схоже со взглядами Оскара Уайльда, который утверждал, что гений проявлялся в его жизни, потому что в работе он проявлял только талант.

Подводя итог всему выше сказанному, можно отметить, что непосредственными предпосылками появления героя Жервазиу Вила-Нова в романе Мариу де Са-Карнейру «Исповедь Лусиу» являлся факт личного знакомства автора с художником Гильерме де Санта-Рита и непростая история их взаимоотношений, которая, как покажет дальнейший анализ нашла отражение на страницах романа.

## 2.2. Образ Жервазиу Вила-Нова как литературное воплощение Гельерме де Санта-Рита

Если ещё до его ухода жизнь Гильерме де Санта-Риты была предметом двусмысленности и непонимания и приносила ему дурную славу, то после смерти художника, она стала поводом для разнообразнейших измышлений, не всегда уважительных по отношению к нему. Его земной путь стал постепенно обрастать легендами, многие из которых живы до сих пор. Во многом их подпитывает образ скульптора в романе Мариу Са-Карнейру «Исповедь Лусиу». В данном разделе речь пойдёт о лексико-синтаксических средствах, которые позволили автору создать яркий и запоминающийся образ Жервазуи Вила-Нова, а также о том, насколько этот образ соотносится с воспоминаниями современников о реальном человеке, ставшим прототипом героя.

Жервазиу Вила-Нова появляется уже на первых страницах романа. Рассказчик начинает своё описание с внешности героя, и глаголом “perturbar” сразу подчёркивает, что в ней было то, что сразу обращало на себя внимание. Причём привлекательность его заключалась не в красоте лица, про которое напрямую говорится, что оно “não era enigmático”, или тела, для описания которого используются достаточно нейтральные прилагательные “macerado” и “esguio”. Более того, нам сообщают, что “aquela criatura não se nos gravava na memória pelos seus traços fisionómico” и “a sua silhueta à primeira vista parecesse não se dever salientar notavelmente”. Притягательность Жервазиу заключалась в чём-то неуловимом. Это передаётся существительными “auréola” или “mistério”, которые неоднократно используются при его описании, или, например, в сравнении его тела с телом сфинкса (“corpo de esfinge”).

Ещё одним способом передать загадачность Жервазиу является изображение того, как на него реагировали другие люди, и, в первую очередь, женщины. Через Лусиу мы узнаём, что “todo ele encantava as mulheres”. Помимо глагола “encantar”, для описания взглядов, которые бросали в его сторону девушки используется также близкий к нему по значению глагол “fascinar”.

В ещё одном отрывке, подтверждающем привлекательность Жервазиу даётся также описание его одежды: “À nossa entrada — foi sabido — todos os olhares se fixaram em Gervásio Vila-Nova, hierático, belíssimo, na sua casaca negra, bem cintada…”

Прилагательныные “belíssimo”, “bem cintado” говорят о том, что для Жервазиу важен его внешний вид. Интересно также использование прилагательного “hierático”, взятое из области религии, которое добавляет его образу загадочности, превращая в жреца некого загадочного культа. Это не единственный пример использования лексики с подобной семантикой для описания одежды. В качестве аксессуара упоминается также “quê de sacerdotal”, который на его всегда чёрном одеянии был “nota mais frisantemente dada pelo colarinho direito, baixo, fechado”, что также говорит о том, что Жервазиу тщательно продумывал свой внешний вид.

Скорее всего, любовь к чёрному цвету и церковная артибутика Жервазиу являются литературным воплощением вкусов самого Гильерме де Санта-Рита. Ребелу Бетанкур говорит об этом в своих воспоминаниях: “У меня до сих пор стоит перед глазами Санта-Рита Пинтор в одежде из английской черной ткани, в фетровой шляпе, натянутой до ушей, стройный, с живым, проницательным взглядом, с выразительными, нервными руками, которые казались говорящими... Санте-Рите Пинтору было тогда 25 лет, и он не скрывал своего неудовольствия от того, что был еще таким молодым, чтобы придать больший авторитет своему поколению. Он объяснил мне: “Чтобы выглядеть старше, я одеваюсь так, в почти церковные костюмы, с этим жестким воротником и черным галстуком” [32, с.86].

В целом, говоря о внешности Гильерме де Санта-Рита, все его современники описывают её примерно одинаково. Высокий, худой, очень тонкий, с необычной манерой одеваться, с длинными руками и тонкими кистями, с порывистыми движениями и небрежной элегантностью. Его современник Агусту Кунья, например, описывает его следующим образом: “Уже одна его фигура в приглушенном и искаженном свете кофейни вызывала сенсацию. Его похоронный вид в черном костюме, его стройная и угловатая фигура, очень большой и прямой воротник, наполовину покрытым черным шарфом, черная шляпа на бритой голове, борзая, которая торжественно его сопровождала его и послушно садилась рядом со столом, где он сидел, заполняя длинные полоски бумаги, придавали ему странный, почти нереальный вид...” [37, с.141]. Другой его современник, Сантуш Виейра, вспоминая об их первой встрече в Париже с Санта-Ритой, говорит, что у него была “голова Бетховена” [32, с.87].

Важно также привести воспоминания женщин, знавших Санта-Риту. Художница Сара Афонсу, вспоминая о коллеге и друге, говорит, что в у нее сохранился образ молодого человека с “каштановыми волосами до плеч”. Она пишет, что “это было красиво, более чем красиво!” [28, с.180].

Интересным штрихом к портрету Жервазиу является также и то, что он пытается добавить себе загадочности, рассказывая, как бы по секрету, “тайны” из своей жизни. Одну из таких историй сообщает нам Лусиу: “Na noite em que nos encontráramos em Paris, logo me narrara, em confidência, uma história tétrica: o seu rapto por uma companhia de pelotiqueiros, quando tinha dois anos e os pais o haviam mandado, barbaramente, para uma ama da serra da Estrela, mulher de um oleiro, do qual, sem dúvida, ele herdara a sua tendência para a escultura e de quem, na verdade, devido a uma troca de berços, era até muito possível que fosse filho…”

В том что рассказчик считает необходимым сообщить нам эту историю во всех её абсурдных деталях, таких как “rapto por uma companhia de pelotiqueiros” и “troca de berços” а также использование таких словосочетаний как “em confidência” и “história tétrica” позволяют нам почувствовать авторскую иронию.

Письма Мариу де Са-Карнейру показывют, что данный эпизод не был придуман им самим. Так в своём письме Фернандо Пессоа от 28 октября 1912 года он рассказывает историю, которая объясняет почему Гильерме де Санта-Рита называет себя Гильерме Бедняком. “Вдруг, неизвестно с чего, он поведал мне следующее: “Потому что, знаешь ли, мой дорогой Са-Карнейру, я не сын моей матери...”. Я думал, что я сплю, но он продолжал: “Мой отец, желая дать мне грубое и мужское образование, отослал меня из дома, когда я был очень маленьким. Я попал к няньке, муж которой был гончаром. У этой няньки был сын. Один из детей умер. Он сказал, что это был ее сын. Тем временем, по настоянию моей матери и потому, что я уехал с компанией бродячих артистов, встреченных в Бадахосе (вот они, бродячие артисты Жайме Кортезау, относительно которых он также признавался мне, что это была шутка), я вернулся в родительский дом. В 1906 году моя нянька умерла и оставила письмо моей матери, в которой она призналась, что тот, кто умер, был ее сыном. Так что я был не сыном моей матери, а сыном моей няньки. И это жалкий секрет, трагедия моей жизни. Я самозванец. Ах! но я дам удовлетворение обществу! Вот почему я хочу быть чем-то в этой жизни! И я благословляю свою настоящую мать, которая, чтобы быть счастливее, без колебаний потеряла меня, дав мне другую мать! Когда я пишу Аугушту, я всегда смиренно подписываюсь как Гильерме Бедняк. И именно поэтому, когда я был в Лиссабоне, я не хотел идти к себе домой, я остановился в гостинице…” [40, с.210].

Сравнивая приведённый выше отрывок письма с текстом произведения можно говорить об их почти полной идентичности, из чего можно сделать вывод о том, что реальному человеку действительно была присуща черта, приписанная вдохновлённому им персонажу.

Поскольку рассматриваемый персонаж является скульптором, интересно проанализировать его образ в контексте его професииональной деятельности.

Лусиу представляет нам Жервазиу как “curiosa personalidade essa de grande artista falido, ou antes, predestinado para a falência”. Однокоренные слова, “falido” и “falência”, в своей семантике заключающие идею провала и неудачи, с первых строк романа настраивают нас на определённое восприятие скульптора и его творчества. В то же время прилагательное “grande” даёт читателю понять, что Жервазиу всё-таки не был лишён таланта.

Дальнейшее повествование объясняет, почему, по мнению рассказчика, наличие таланта не позволило герою состояться как художнику: “О seu génio — talvez por demasiado luminoso — se consumiria a si próprio, incapaz de se condenser numa obra — disperse, quebrado, ardido…”. В данном предложении используются два прилагательных, “luminoso” и “ardido” по своей семантике связанные со светом и огнём. Эти слова, а также существительные “chama”, “fogo”, а также глаголы “obcecar”, “brilhar”, которые часто встечаются при описании Жервазиу создают образ ослепительно яркой, пламенной, творческой натуры, которая быстро загорается новой идеей, но также быстро затухает.

Дополнительным штрихом к портреру Жервазиу являтся описание того, как он видел работу художника: “Pois Gervásio partia do princípio de que o artista não se revelava pelas suas obras, mas sim, unicamente, pela sua personalidade. Queria dizer: ao escultor, no fundo, pouco importava a obra de um artista. Exigia-lhe porém que fosse interessante, genial, no seu aspeto físico, na sua maneira de ser — no seu modo exterior…”

Данный пассаж хорошо накладывается на личность и творчество самого Сата-Риты, которого Карлуш Кейрош назвал его “художник без произведений”. Более подробно эту идею расскрыл Диогу де Маседу: “Гильерме де Санта-Рита всегда был художником, даже когда он не рисовал. В мыслях, в речи, он всегда творил, как художник... Его шедевром была жизнь: бред, беспокойство, гордость независимости. И он жил в одиночестве среди друзей. Бессвязное, красочное убеждение его речей, восторг полемики и парадоксов, торжество его воображения и хладнокровие его интеллектуального и эстетического отношения вкупе со всем его странным существом составляли эту таинственную невидимую иллюзию...” [32, с.101].

Если принять точку зрения Дьогу Маседу, то проявлением творчества Санта-Риты можно считать эпизод в одном парижском музее, когда охранник выгнал художника, потому что он уселся в кресло Вольтера, положил ногу на ногу и зажег сигарету, вызвав раздражение добрых буржуа. Уходя, он крикнул: “Извините, господа! Поскольку все физические, моральные и интеллектуальные силы посредством инъекции или простого контакта, как утверждает с научной точки зрения доктор N (тут он произнес странное, мудреное имя), ныне достижимы самым чудесным образом, я сел сюда, чтобы посмотреть, не проявится ли гений Вольтера через стул...». [35, с.16].

Возвращаясь к образу Жервазиу можно предположить, что, будучи творческой личностью, он с уважанием относился к личности и творчеству других, однако, текст романа говорит нам об обратном: “Depois de muito se conversar sobre teatro e de Gervásio ter proclamado que os atores — ainda os maiores, como a Sara, o Novelli — não passavam de meros cabotinos, de meros intelectuais que aprendiam os seus papéis, e de garantir — "creiam os meus amigos que é assim" — que a verdadeira arte apenas existia entre os saltimbancos”.

Приведённая цитата говорит о том для Жервазиу не существовало авторитетов и даже известные, признанные таланты далеко не всегда являлись таковыми для него.

Ещё ярче это показывает эпизод, когда он упоминает Бальзака: “Porque isto, meu amigo, de se chamar artista, de se chamar homem de génio, a um patusco obeso como o Balzac, corcovado, aborrecido, e que é vulgar na sua conversa, nas suas opiniões — não está certo; não é justo nem admissível…”

Приведённые две цитаты показывают, что Жервазиу свойственно принижать других людей, при этом не используя слов с отрицательной семантикой. Например, в первом примере он прямо не говорит ничего плохого об этих актёрах, но в то же время называет их “простыми комедиантами”, которые просто выучили свои роли, чем принижает их значение и талант. Тот же приём он использует, когда говорит о Бальзаке. Слова “patusco” “obeso” “corcovado”, “aborrecido” “vulgar” и другие сами по себе не являются оскорбительными, но вместе они создают образ незаслуживающего уважения вульгарного человека. Можно предположить, что это является проявлением не просто недалёкости Жервазиу, но его зависти к людям, реализовавшим свой талант, чего он сделать не смог. К тому же людям свойственно приписывать другим свои собственные пороки.

Любопытно, что характеристики других людей, данные Жервазиу, перекликаются с тем, как видел Урбано Тавареш Родригеш Гильерме де Санта-Рита: “Pомантически преувеличенная, экзотическая, восхитительная, аберрантная фигура этого бродячего комедианта, невежественного мистификатора и мифотворца, исключительного шутника, каковым был Санта-Рита Пинтор, с его серийными фарсами, его ультрамодернизмом и парадоксальным и раздражающим монархизмом, великокняжеской и нигилистической ерундой, с которой он окончательно уничтожал эстетическую доктрину или произведение искусства, проецируя на будущее, во вспышках интуиции, свои провидческие указания…” [29, с.56].

Приведённую цитату стоит рассматривать лишь как одну из точек зрения на личность Гильерме де Санта-Рита, но в ней есть упоминание о его монархичеких взглядах. Действительно, некоторые идеи художника казались современникам абсурдными, потому что футуристические ожидания слились в его сознании с мистической утопией португальского возрождения, возможного при восстановлении монархии, возвращении власти ордену иезуитов и возрождения инквизиции – основы будущего порядка.

Возможно, откликом на эти взгляды Санта-Риты как прототипа Жервазиу является пассаж Лусиу, в котором он говорит о скульпторе: “еra um conversador admirável, adorável nos seus erros, nas suas ignorâncias, que sabia defender intensamente, sempre vitorioso; nas suas opiniões revoltantes e belíssimas, nos seus paradoxos, nas suas blagues…”

Ещё одной чертой Жервазиу можно считать эмоциональность, граничащую с нервозностью, или даже восторженность граничащую с истерией. Намёк на это есть уже в первом описании его внешности, где говорится, что его “corpo de unhas quebradas tinha estilizações inquietantes de feminilismo histérico e opiado”. Здесь показательными являются не только прилагательные “inquietantes” и “histérico”, имеющее соответствующую семантику, но и образ сломанных ногтей, как признак привычки, свойственной людям, испытывающим нервное переживание или беспокойство. который ассоциируется с нервными переживаниями и тревожностью.

В дальнейшем эмоциальность Жервазиу выражается преимущественно синтаксическими средствами. Уже в первых словах героя можно почувствовать некоторые особенности его речи – использование очень эмоциональной лексики, например, превосходных степеней прилагательных, и краткие фразы, из которых почти половина восклицательные: “Sabe, meu caro Lúcio, apresentaram-me ontem uma americana muito interessante. Calcule, é uma mulher riquíssima que vive num palácio que propositadamente fez construir no local onde existiam dois grandes prédios que ela mandou deitar abaixo — isto, imagine você, em plena Avenida do Bosque de Bolonha! Uma mulher linda. Nem calcula. Quem me apresentou foi aquele pintor americano dos Óculos azuis. Recorda-se? Eu não sei como ele se chama… Podemo-la encontrar todas as tardes no Pavilhão de Armenonville. Costuma ir lá tomar chá. Quero que você a conheça. Vai ver. Interessantíssima!”

Подобная восторженность Жервазиу распространяется не только на конкретных людей, но и, например, на псевдо-литературные школы. Вот как это описывает в романе Лусиу: “Foi uma pseudo-escola literária da última hora — o Selvagismo, cuja novidade residia em os seus livros serem impressos sobre diversos papéis e com tintas de várias cores, numa estrambótica disposição tipográfica. Também — e eis o que mais entusiasmava o meu amigo — os poetas e prosadores selvagens, abolindo a ideia, "esse escarro", traduziam as suas emoções unicamente em jogo silábico, por onomatopeias rasgadas, bizarras: criando mesmo novas palavras que coisa alguma significavam e cuja beleza, segundo eles, residia justamente em não significarem coisa alguma… De resto, até aí, parece que apenas se publicara um livro dessa escola. Certo poeta russo de nome arrevesado. Livro que Gervásio seguramente não lera, mas que todavia se não cansava de exalçar, gritando-o assombroso, genial…”

Глаголы “exalçar”, “elogiar”, “entusiasmar” выражают восторг восхищение, энтузиазм. Это контрастирует с явно скептическим отношением к этим школам автора, что усиливается такими интенсификаторами действия как “unicamente”, “justamente”, “seguramente”, что, в результате, возникает комический эффект. Ирония является широко распространенным стилистическим приемом и часто рассматривается как одно из средств речевой агрессии, понимаемой как подчеркнутое средствами языка выражение негативного отношения к чему-либо или кому-либо с целью дискредитации мнения собеседника и манипулирования сознанием аудитории ради победы в полемике.

Явная ирония наблюдается и в следующем отрывке: “Ah, pelo meu lado, confesso que os adoro… Sou todo ternura por eles. Sinto tantas afinidades com essas criaturas… como também as sinto com os pederastas… com as prostitutas… Oh! é terrível, meu amigo, terrível…” Eu sorria apenas. Estava já acostumado. Sabia bem o que significava tudo aquilo. Isto só: Arte…”

Здесь речь идёт о тех же американцах, которыми Жервазиу совсем недавно восторгался, но главная из них из “наинтереснейшей женщины” очень быстро превратилась в “ту, кому он сочувствуеет, как сочувствуют проститутке”, и это, следуя логике самого скульптора, Лусиу иронически называет “искусством”.

Переменчивость скульптора описана также в следующем отрывке: “De resto, era outro traço característico em Gervásio: construir as individualidades como lhe agradava que fossem, e não as ver como realmente eram. Se lhe apresentavam uma criatura com a qual, por qualquer motivo, simpatizava — logo lhe atribuía opiniões, modos de ser do seu agrado; embora, em verdade, a personagem fosse a antítese disso tudo. É claro que um dia chegava a desilusão. Entretanto, longo tempo ele tinha a força de sustentar o encanto…”

Если неуважение к признанным талантам можно считать проявлением зависти, то подобное отношение к окружающим скорее является проявлением высокомерия Жервазиу.

В высокомерии часто обвиняли и Гильерме де Санта-Рита. Сара Афонсу вспоминает, что “Санта-Рита любил обнаруживать слабые стороны людей так, чтобы они сами знали об этом”. “Но, если ему удавалось смутить, он нагонял на людей страх”. Это случалось даже в семейной среде. Для него было удовольствием снимать кору” с тех, с кем он встречался. Как истинная поклонница художника, она заканчивает свой пассаж комментарием: “Он презирал их и считал их всех дураками... а они ими и были” [31, с.122].

В персонаже Жервазиу Вила-Нова также можно увидеть агрессивные черты. Это касается в первую очередь его речевого поведения. На тех страницах романа, где встречается этот герой, практически полностью отсутствуют диалоги, поскольку Жервазиу не даёт никому сказать ни слова. Данее приводится примет одного из таких монологов: “Gervásio insurgiu-se: "Não; a voluptuosidade não era uma arte. Falassem-lhe do ascetismo, da renúncia. Isso sim!… A voluptuosidade ser uma arte? Banalidade…” Toda a gente o dizia ou, no fundo, mais ou menos o pensava… E por aqui fora, adoravelmente dando a conhecer que só por se lhe afigurar essa a opinião mais geral, ele a combatia…”

Жервазиу сам отвечает на свои же вопросы и домысливает за других их мнения. Он и сам признаёт, что является трудным собеседником: “Sabe, meu querido Lúcio — uma vez contara-me o escultor —, o Fonseca diz que é um ofício acompanhar-me. E uma arte difícil, fatigante. É que eu falo sempre; não deixo o meu interlocutor repousar. Obrigo-o a ser intenso, a responder-me… Sim, concordo que a minha companhia seja fatigante. Vocês têm razão…”

В приведённых выше отрывках, а также в других эпизодах романа, индикаторами агрессивного речевого поведения Жервазиу являются глаголы с военной семантикой, такие как “limitar”, “obrigar”, “insurgir-se”, “desfechar”, “deslocar”, “refugiar-se”, “dominar” и другие, а также большое количество восклицательны предложений. Возможно, причиной агрессивного поведения Жервазиу является желание не дать собеседнику вступить с ним в полноценный диалог и понять, насколько скульптор на самом деле разбирается в вопросе, о котором высказывает своё мнение.

Одним из факторов, создающих агрессивность текста является языковая демагогия. Этот вид имплицитной речевой агрессии представляет собой непрямое воздействие на оппонента, когда идеи и мысли не высказываются прямо, а «навязываются» путем использования других языковых механизмов. Например, используются речевые импликатуры — идеи, которые выводятся из текста на основе общих законов речевого общения. Это очень удобное и часто используемое средство для выражения негативной оценки, поскольку всегда можно отказаться от имплицируемого утверждения, поскольку оно не было высказано прямо. [12, с.46].

Любовь к ожесточённым дебатам была, по воспоминаниям родственников, свойственна с детства и Гильерме де Санта-Рите. Со временем она переросла в провокационную наглость, экстравагантность и театральность его поведения. В тоже время, как пишет исследователь его биографии Родригу Алваш, на основании одной только манеры поведения художника, его любви к необычным словам и жестам, нельзя сделать вывод об отсутствии у него характера или простого воспитания. Напротив, его письма написанные друзьям и близким, опровергают это. В то же время он действительно обладал неустойчивым темпераментом, о чём свидетельствует, например, эпизод из его студенческой жизни, когда он изрезал ножом свою работу «Раскаяние Нерона», или постоянное перенаправление его творческой энергии на сиюминутные явления, которые не имели никакого продолжения. Но признание этого не является синонимом меньшего таланта: небольшое количество работ, которое известно нам, снимает все подозрения относительно его мастерства и способностей в рисунке или в живописи, а также в его поэтической силе и художественной изобретательности.

Единственный персонаж, чьё присотствие заставляет Жервазиу замолчать становится поэтом Рикарду де Лоурейру. Вот как описывает это Лусиу: “Brilhantíssima aliás a conversa do artista, além de insinuante, e pela vez primeira eu vi Gervásio calar-se — ouvir, ele que em todos os grupos era o dominador…”

Фактически именно через Жервазиу Лусиу и знакомится с поэтом, который становится его самым близким другом. Персонаж Жервазиу по сюжету возвращается в Португалию, где через какое-то время сводит счёты с жизнью, бросившись под поезд. Однако, и после своей гибели он упоминается в тексте, преимущественно когда Лусиу сравнивает его с Рикарду, всегда в пользу последнего, например: “Ah! como era bem diferente, bem mais espontânea, mais cariciosa, a intimidade com o meu novo amigo!” Или: “Ricardo surgia-me com revelações estrambóticas que lembravam um pouco os esnobismos de Vila-Nova. Porém, nele, eu sabia que tudo isso era verdadeiro, sentido…” Последняя фраза призвана окончательно убедить читателя, что вся загадочность Жервазиу, была в сравнении с новым героем, была фальшью и мистификацией.

 Поскольку персонаж Рикарду де Лоурейру является одним из центральных в романе, и он во всём противоположен образу скульптора, одной из главных функций персонажа Жервазиу, таким образом, становится введение этого персонажа в роман и создание условий для его более яркого появления.

Необходимо сказать, что, несмотря на то, что проведённый анализ выявил много черт, которые являются схожими для Жервазиу Вила-Нова и Гильерме де Санта-Рита, не стоит ставить между ними знак равенства. Это связано в первую очередь с тем, что любой человек больше и сложнее любого литературного персонажа. Гильерме де Санта-Рита был непростым человеком, который оставил о себе яркую память, и в заключении можно привести цитаты из воспоминаний о нём, которые позволяют увидеть образ, отличный от того, что был создан его “близким врагом” Мариу де Са-карнейру.

Возможно, лучше всех Гильерме де Санта-Рита охарактеризовал Рауль Леал: “Тот, кто не знал Санта-Риту, составил о нем ошибочное и несправедливое представление. Иные принимали его за сумасшедшего, не зная, что его действия - не что иное, как блестящее и сознательное издевательство над всеми и вся, над всем банальным, над всеми, кто не умели быть талантливыми. Он был очень умен и обладал большими литературными познаниями... Санта-Рита говорил красиво, а когда разговор вызывал у него интерес и энтузиазм, он становился восхитительно, необычайно красноречив…

Его дух увлек многих из тех, кто жил с ним. И они были прекрасно осведомлены о дерзости этого духа или о культивируемой им наглости, или даже о вышеупомянутом высокомерии. Но многие люди всегда умели отличать зерна от плевел, если дозволительно использовать здесь это выражение. В том смысле, что им удавалось отделять то, что в его поведении было проявлениями кипучей творческой натуры, и что было в нем помимо тех эпизодов, в которых он принимал участие…” [32, с.115].

##

## Выводы по второй главе

Рассмотрев можно сделать следующие выводы:

1. Роман «Исповедь Лусиу» Мариу де Са-Карнейру является во многом автобиографичным. Отдельные персонажи также имеют реальные прототипы, самым ярким из которых я вляется художник Гильерме де Санта-Рита.
2. Непосредственными предпосылками появления героя Жервазиу Вила-Нова в романе Мариу де Са-Карнейру «Исповедь Лусиу» являлся факт личного знакомства автора с художником Гильерме де Санта-Рита и непростая история их взаимоотношений, а также ьрёх летнее пребывание автора романа в Париже.
3. Анализ выявил наличие следующих черт, присущих Жервазиу Вила-Нова: привлекательность, таинственность, восторженность, агрессивность, импульсивность, поверхностность, отрицание каких-либо авторитетов, эгоцентричность и другие.
4. Среди лексических средств преимущественно выделяются прилагательные, важную роль играют также глаголы и существительные определённой семантики, наречия - интенсификаторы.
5. К синтаксическим средствам можно отнести использование героем большого количества коротких предложений, даже односложных предложений, из которых почти половина являются восклицательными, а также частое употребление им превосходных степеней прилагательных.
6. Не являясь главным персонажем, Жервазиу Вила-Нова, тем не менее, играет важную роль проводника одного из главных героев романа.
7. Персонаж Жервазиу Вила-Нова прибегает к средствам речевой агрессии (употребление лексики, принижающей собеседника, ирония, импликатры, приемы речевой демогогии).

# Заключение

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена анализу романа Мариу де Са Карнейру «Исповедь Лусио».

В рамках данного исследования были рассмотрены различные подходы к проблеме создания литературного образа, систематизированы лексические и синтаксические средства, которые могут быть использованы при его создании, определены предпосылки появления образа Жервазиу Вила-Нова в романе Мариу Са-Карнейру «Исповедь Лусиу». Помимо этого был проведён анализ лексико-синаксических средств, которые были использованы (которые автор применил )при создании образа Жервазиу Вила-Нова, на основе чего было проведено сопоставление образа литературного персонажа с реальным историческим лицом.

На основе проведённого анализа можно заключить, что создание любого персонажа предполагает его характеризацию. В художественном произведении имеет место как прямая, так и косвенная характеризация персонажей. Создание художественного образа включает в себя раскрытие целого ряда сторон и черт героя художественного произведения, таких как внешность, поступки, привычки, манеры, индивидуация речи, биография героя, авторская характеристика, характеристика героя другими персонажами и другие.

Для передачи отношений партнеров чрезвычайно важны приемы иронии и сарказма. Кроме иронии и сарказма, взаимоотношения партнеров по диалогу могут передаваться с помощью целого ряда других приемов. Особую роль среди них играют: обращения, эпитеты, метафоры, сравнения.

К синтаксическим средствам создания художественного образа традиционно относят: синтаксические и лексические повторы, лексико-cинтаксический параллелизм, эпифору, изоколон, полисиндетон и асиндетон, риторический вопрос, риторическое обращение, восклицательные и вопросительные предложения, парцелляцию, курсив, заглавные буквы, тире и многоточия, инверсию, эллипсис, градацию, парафпаз и др.(если этого нет в тексте работы, то не надо и в заключении. Может лучше перечислить те средства, что были выделены в работе) Частотность употребления указанных средств зависит не столько от характера эмоций, сколько от их накала. Чем сильнее эмоции персонажа, тем чаще автор использует эти синтаксические и графические средства. Доминирование одного синтаксического явления – это скорее исключение, чем правило. Художественный текст создаётся различными синтаксическими структурами, имеющих нейтральный, реже разговорный характер

Роман «Исповедь Лусиу» Мариу де Са-Карнейру является во многом автобиографичным. Отдельные персонажи также имеют реальные прототипы, самым ярким из которых я вляется художник Гильерме де Санта-Рита. Непосредственными предпосылками появления героя Жервазиу Вила-Нова в романе являлся факт личного знакомства автора с художником Гильерме де Санта-Рита и непростая история их взаимоотношений.

Анализ выявил наличие следующих черт, присущих Жервазиу Вила-Нова: привлекательность, таинственность, восторженность, импульсивность, поверхностность, отрицание каких-либо авторитетов, эгоцентричность и другие. Персонаж Жервазиу Вила-Нова также прибегает к средствам речевой агрессии (употребление лексики, принижающей собеседника, ирония, импликатры, приемы речевой демогогии).

Среди лексических средств преимущественно выделяются прилагательные, важную роль играют также глаголы и существительные определённой семантики, наречия - интенсификаторы. К синтаксическим средствам можно отнести использование героем большого количества коротких предложений, даже односложных предложений, из которых почти половина являются восклицательными, а также частое употребление им превосходных степеней прилагательных.

Не являясь главным персонажем, Жервазиу Вила-Нова, тем не менее, играет важную роль проводника одного из главных героев романа.

На основе проведённого анализа можно сделать главный вывод о том, что образ Жервазиу Вила-Нова лишь отчасти является портретом художника Гильерме де Санта-Рита и не может претендовать на объективность. Несомненно, продолжительное взаимное сосуществование и неизбежные трения между двумя тонко чувствующими людьми приводили к конфликтам и искажению в восприятии друг друга. Са-Карнейру часто выносил свои суждения в состоянии глубокой эмоциональной нестабильности, что несомненно также наложило свой отпечаток на образ Жервазиу Вила-Нова.

Перспективы исследования заключаются в возможности использования материала данной работы для перевода романа Мариу де Са-Карнейру «Исповедь Лусиу» на русский язык, а также при изучении литературы и изобразительного искуства Португалии.

# Список использованной литературы

**Научно-методическая литература**

1. Ахманова, О.С. Разговорная речь и ее отражение в художественной литературе [Текст] / О.С. Ахманова, В.В. Кулешов, Е.С. Долецкая // Теория и практика лингвистического описания разговорной речи. / Сб. науч. тр. Вып. 7. Ч. 1. - Горький: ГГПИИЯ Добролюбова, 1976. - С. 20-28.
2. Баракина, И.В. Речевая природа эгоцентрических высказываний как основа для выявления личностных свойств говорящего [Текст] / И.В. Баракина // Антропоцентризм в языке и речи. / Вопросы структуры английского языка в синхронии и диахронии. / Главн. ред. Л.П. Чахоян. Вып. 8. - СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2003. - С.12-21.
3. Блох, М.Я. Строй диалогической речи [Текст] / М.Я. Блох, М. Поляков. - М.: Прометей, 1992. - 153 с.
4. Бондаренко, М.В. Метонимический перенос наименования, обусловленный ассоциацией понятия признака и объекта, обладающего признаком (в современном английском языке) [Текст] / М.В. Бондаренко // Диахрония и синхрония в словообразовании и фразеологии германских и романских языков / Межв. сб. науч. тр. Т. 258. - Куйбышев: Куйбышевский ГПИ, 1981. - С. 31-40.
5. Воронин, A.A. Информативный потенциал авторских вводов конструкций прямой речи (На материале романов Дж. Голсуорси) [Текст]: дисс.... канд. филол. наук / A.A. Воронин. - М., 2004. - 178 с.
6. Виноградов, В.В. О языке художественно литературы [Текст] / В.В. Виноградов. - М.: Гослитиздат, 1959. - 655 с.
7. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы. Избранные труды [Текст] / В.В. Виноградов. - М.: Наука, 1980. - 358 с.
8. Винокур, Г.О. О языке художественной литературы [Текст] / Г.О. Винокур. - М. Высшая школа, 1991. - 447 с.
9. Винокур, Т.Г. Монологическая речь [Текст] / Т.Г. Винокур // БЭС. Языкознание. 2-е (репринтное) изд. «ЛЭС» / Главн. ред. В.Н. Ярцева. - М.: Научное изд-во «Большая Российская энциклопедия», 2000. - С. 310.
10. Вишневский, К.Д. Речевая характеристика [Текст] / К.Д. Вишневский // Текст и его изучение в вузе и школе / Межв. сб. науч. тр. / Главн. ред. Г.И. Канакина. - М.: Изд-во Пензенского ГПИ, 1991. - 127-135 с.
11. Галеева, Н.Л. Параметры художественного текста и перевод [Текст] / Н.Л. Галеева. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. -155 с.
12. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. - М.: УРСС, 2005. - 139 с.
13. Гончарова, Е.А. Пути лингвостилистического выражения категорий автор-персонаж в художественном тексте [Текст]: / Е.А. Гончарова. - Томск: Изд-во Томского ун-та, 1984. - 149 с.
14. Гудкова, В.В. Металингвистическое описание речевого акта в произведении, художественной литературы, (на материале: английского языка) [Текст]: дисс. ... канд. филол. наук / В.В. Гудкова. - Самара: СамГПУ, 2003. - 163 с.
15. Гусева, Е.В. Культурологический контекст и, семантика текста в лингводидактическом освещении [Текст] / Е.В: Гусева // Текст как объект лингводидактического исследования и как: элемент культуры / Межв. сб; науч. тр. - Самара: СамГПУ, 1998. - С. 93 - 96.
16. Гюббенет И.В. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале) [Текст] / Й. В. Гюббенет. - М:: Моск. Унив, 1981.-112 с.
17. Гюббенет, И.В. Основы филологической интерпретации литературно- художественного текста [Текст]1/И. В. Гюббенет. - М. : Изд-во МГУ, 1991. - 205 с.
18. Данилко, M. И. Комплексные речевые средства создания абсолютной антропоцентричности художественного текста (на материале вводного абзаца англоязычной короткой прозы) [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук /М.И. Данилко - Одесса, 1987. - 175 с. ;
19. Долинин, К.А. Интерпретация текста: Французский язык [Текст] / К.А. Долинин. - М.: Просвещение, 1985. - 288 с.
20. Дробышева, И.М. Речевая партия персонажа как средство индивидуализации образа [Текст] / И.М. Дробышева // Стилистика разговорной речи в иностранной художественной прозе. / Межв.< сб. науч. тр. - Ростов н/Д.: РГПИ, 1987. - С. 100-106.
21. Езолка, М.А. Социально-психологичесский аспект речевой характеристики персонажей в романе Кр. Рошфора «Отдых воина» [Текст] / М.А. Езолка, Е.В. Тартачная // Стилистика разговорной речи в иностранной художественной прозе / Межв. сб. науч. тр. - Ростов н/Д.: РГПИ, 1987. - С. 38-46.
22. Ильина, Н.В. Языковое содержание эмоциональности, экспрессивности и оценочности [Текст] / Н.В. Ильина // Проблемы семантики фразеологических единиц / Межв. сб. науч. тр. - Иркутск: ИГПИИЯ, 1986. - С. 73-80.
23. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст] / В.И. Карасик. - Волгоград: Перемена, 2002. - 477 с. ; :
24. Колшанский Г.В. Контекстная семантика. 2-е изд., стереотипное [Текст] / Г.В. Колшанский. - М.: КомКнига, 2005. - 152 с.
25. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста [Текст] / В.А. Кухаренко. - Л.: Просвещение, 1979. - 327 с.
26. Abreu M. V. Mário de Sá-Carneiro na universidade de Coimbra: 1º Centenário do nascimento de Mário Sá-Carneiro, 7º Centenário da Universidade de Coimbra / Manuel Viegas Abreu. - Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991. - 96, [4] p.
27. Annett M. A. Model of the inheritance of handedness and cerebral dominance// Nature. – 1964. - №204. – P. 59—60.
28. Dunder M. Confissões da sociedade portuguesa: o projeto de o Orpheu e o início do século XX em A Confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro. In, 100 orpheu / org. Dionísio Vila Maior, Annabela Rita. - [S.l.]: Edições Esgotadas, 2016. - pp. 177-188.
29. Carpinteiro M.G. A novella poética de Mário de Sá-Carneiro. – Lisboa, 1960. – 258 p.
30. Cerdeira T. C. Elementar, meu caro Lúcio! In: 100 orpheu / org. Dionísio Vila Maior, Annabela Rita. - [S.l.]: Edições Esgotadas, 2016. - pp. 159-172.
31. Costa P. C. Futurismo, futurismos: de A confissão de Lúcio a Nome de guerra / Estudos italianos em Portugal. - Instituto Italiano de Cultura de Lisboa. - Lisboa, 2007. - pp. 113-128.
32. Dine M. J. Para uma leitura da Poesia Modernista: Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros / Madalena Jorge Dine [e] Marina Sequeira Fernandes. - 1ª ed. - Lisboa : Presença, 2000. - 130, [1] p.
33. Galhoz M. A. Mário de Sá-Carneiro / Maria Aliete Galhoz. - Lisboa: Presença, 1963. - 202 p.
34. Gomes F. I. O imaginário sexual na obra de Mário de Sá-Carneiro / Fátima Inácio Gomes; apres. de Urbano Tavares Rodrigues. - Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006. - 222, [1] p.; 24 cm.
35. Lancastre M. J. O eu e o outro: para uma análise psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro / Maria José de Lancastre. - Lisboa: Quetzal, 1992. - 85 p.
36. Lidmilová P. A confissão de Lúcio e o Livro do Desassossego - Lisboa, 1988. - pp. 77-78.
37. Martins F. C. O modernismo em Mário de Sá-Carneiro / Fernando Cabral Martins. - Lisboa: Estampa, 1994. - 353, [3] p.
38. Rocha C. O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro / Clara Rocha. - Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1995. - 57, [4] p.
39. Sa-Carneiro M. A confissão de Lúcio. - Lisboa: Quetzal, 1992. - 150 p.
40. Vieira A. Metamorfose e jogo em Mário de Sá Carneiro / António Vieira. – Lisboa, 1997.