

УТРЕННЯЯ ЗАРЯ

МОЛОДЕЖНЫЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ АЛЬМАНАХ

Выпуск VII

ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

Москва 2017

УДК 82 (082)
ББК 83.3 (2)
У-85

Редактор-составитель: д. ф.н. Т.А.Алпатова

Рецензенты: д.ф.н. И.А.Киселева
к.ф.н. М.В.Яковлев

У-85 Утренняя заря: молодёжный литературоведческий альманах. – Вып. VII: Литература в контексте межкультурного диалога / ред.-сост. Т.А.Алпатова. – М.: МГОУ, 2017. – 129 с.

Статьи, вошедшие в сборник, представляют исследования молодых филологов, посвященные актуальным проблемам изучения русской и зарубежной литературы XVIII-XX вв. В ряде статей анализируется история изучения творчества писателей, проблемы поэтики произведений, специфика трансформации классических мотивов, жанровых моделей классической литературы в современных произведениях. Сборник адресован студентам-филологам, а также преподавателям и всем, интересующимся русской литературой.

© Московский государственный
областной университет, 2017
© Авторы

Содержание:

Русская литература XVIII-XIX веков

Ширмина А.О. Античные образы в лирике Г.Р.Державина как средство оценки личности женщины-современницы	5
Павлова М.И. Фольклорные и сказочные мотивы в историческом романе И.И.Лажечникова «Басурман»	9
Кабаева Е.Д. Рим и католичество в духовной жизни Н.В.Гоголя	13
Куликова Е.В. В.С.Соловьев о творческих исканиях Ф.М.Достоевского	17

Русская литература XX века

Арзамасов М. Образ комиссара в ранней советской прозе	23
Давыдова С.А. Любовные мотивы в ранней лирике Владимира Нарбута	28
Трофимчук П.И. Нравственно-эстетические позиции В.Маяковского в книге «Стихи детям»	33
Копосова М.К. Художественное воплощение принципа игры в модели шахматного пространства романа В.Набокова «Защита Лужина».....	41
Румянцева Н.М. Мотив полета в лирике Дианы Арбениной	46

Зарубежная литература

Кулакова В.А. Перцепция ада Данте как художественный синтез реального и вымышленного пространства	52
Косоурова Е.А. Модификация образа Фауста в английской и немецкой литературе (Кристофер Марло «Трагическая история доктора Фауста» и Готхольд-Эфраим Лессинг «Материалы к Фаусту»)	59
Кулакова В.А. Печорин и Рене: к проблеме типологии «сыновей века»	64
Семенова И.А. Интерпретация сюжетной модели трагедии В.Шекспира «Макбет» в русской и зарубежной литературе (Л.Н.Толстой, Н.С.Лесков, Э.Золя)	70
Судьина Е.А. Мифопоэтика пространства в романе О. де Бальзака «Отец Горио»	76
Ивачёв А.Е. Функции песен-шанти в романе Германа Мелвила «Моби Дик»	81
Немкова Д.А. Взаимосвязь издательского дела и литературы в США на рубеже XIX-XX вв. (на материале «Северных рассказов» Дж. Лондона)	85
Маркелова Е.А. Образ русского народа в очерках С.Цвейга	90
Юркина А.Ю. Нравственно-этическая проблематика в романе Сомерсета Моэма «Бремя страстей человеческих».....	93
Якунин А.С. «Изгнанники» – драматургический опыт Джеймса Джойса	98

Яковлев М.Е. Диалог с традициями в предвоенных произведениях Т.Драйзера	104
Бурсина М.В. «Путь наверх» в мотивной структуре произведений «Рассерженных молодых людей»	110
Раскольников Д.В. Система персонажей рассказа «Елена, женщина, которой нет» Иво Андрича	116
Методика преподавания языка и литературы	
Мирошкина Е.О. Анализ поэтического текста на уроках русского языка в старших классах	124

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII-XIX ВЕКОВ

Ширмина А.О.

УДК 82-1/-9

АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ В ЛИРИКЕ Г.Р. ДЕРЖАВИНА КАК СРЕДСТВО ОЦЕНКИ ЛИЧНОСТИ ЖЕНЩИНЫ-СОВРЕМЕННОЙ

Аннотация. В статье подробно анализируется переосмысление Г.Р. Державиным классицистического канона, предполагающего обращение к образам античности. Рассмотрение особого синтеза прошлого и настоящего на примере анализа женских образов в лирике поэта позволяет глубже и точнее раскрыть связь стихотворца XVIII века с культурным и литературным контекстом эпохи.

Ключевые слова: лирика Г.Р. Державина, античность, женский образ, русский классицизм.

Shirmina A.

ANTIQUITY IMAGES IN DERZHAVIN'S LYRICS AS A TOOL OF ESTIMATION OF A CONTEMPORARY-WOMAN'S PERSONALITY

Abstract. The article analyzes reinterpretation by Derzhavin of a classical canon, which suggests an appeal to antique images. The examination of a special synthesis of the past and the present on the example of a female image analysis in the poets lyrics allows to expose deeply a connection between a poet of the 18th century and cultural and literal context of the era.

Key words: Derzhavin's lyrics, antiquity, female image, russian classicism

Одна из особенностей поэзии Г.Р. Державина – её специфическая многоплановость. В литературоведении сложилось представление о Г.Р. Державине как о поэте-новаторе, пренебрегающем законы классицизма в угоду лирике, не желавшем подчиняться каким-либо правилам и ограничиваться рамками канона. Однако ещё Г.Д. Гачев, говоря о слиянии рассудочной и художественной логики, свойственной русским стихотворцам XVIII века, замечал: «упорное стремление каждого поэта не только написать стихотворение, но и написать его по общезначимым правилам риторики» [4, с. 29]. Мастерство поэта достигалось не слепым следованием классицистическим канонам, а виртуозным умением подчинять их себе и своему поэтическому гению. Среди стихотворцев, владевших этим искусством в совершенстве, выделяется фигура Г.Р. Державина, который, по выражению С.С. Аверинцева, говорил «обо всём и всегда так, словно он первый человек на свете, у которого только что отверзлись глаза» [1].

Поэтический мир Г.Р. Державина «исполнен звуков, красок, запахов, каждое его мгновение занято» [2, с. 139]. Но не только прекрасные картины природы, особенности внутренней и внешней политики и духовной жизни страны привлекали поэта. Зачастую за каждым его произведением стоит конкретная личность. Известны его поэтические опыты посвящения историческим деятелям или близким друзьям. Так, стихотворение «Снигирь» (1800) – отклик на смерть великого полководца А.В. Суворова, стихотворение «Соловей» (1795) раскрывает читателям отношение Г.Р. Державина к Н.М. Карамзину. Соблюдая традиции XVIII века, в заглавиях многих поэтических посвящений стихотворец указывает адресата: «На смерть графини Румянцовой» (1788), «К Н.А. Львову» (1792), «К Анжелике Кауфман» (1795), «Храповицкому» (1793).

Классицистический канон, предполагающий обращение поэта к античности, осмысливается Г.Р. Державиным отлично от его современников. Обращая взгляд в прошлое, стихотворец никогда не забывал о настоящем. В произведении «Аспазии» (1809) поэт переосмысливает мифологизированный сюжет об афинской гетере, жившей в V веке до н.э., ради которой Перикл оставил первую жену. Портрет Аспазии написан исключительно контрастными красками:

Всех Аспазия милей:

Чёрными очей огнями,

Грудью пенною своей.

«Аспазии», 24 апреля 1809 [6, с. 346].

Последние строки упоминают мифологизированную историю о судебном процессе, где главная героиня обнажилась, чтобы доказать свою невиновность:

Но сняла лишь покрывало —

Пал пред ней Ареопаг!

«Аспазии», 24 апреля 1809 [6, с. 347].

Сюжет взят из предания о знаменитой греческой натурщице Фрине, обвинённой в безбожии в IV веке до н.э. Таким образом, лирическая героиня представляется читателю слиянием двух женщин прошлого, умело использовавших свою красоту в личных целях. Стихотворение было написано в апреле 1809 года для М.А. Нарышкиной, жены обер-егермейстера Д.Л. Нарышкина, известной фаворитки Александра I.

Если перечитывать стихотворение, вспоминая образ М.А. Нарышкиной, произведение превращается из мифа в стихотворной форме о женской красоте, склонившей на свою сторону правосудие, во вполне конкретный рассказ о земной женщине, чей образ Аспазия и Фрина делают более выпуклым, «живым явлением, совершенным воплощением эстетических требований» [9]: «Мудрецы по ней вздыхают, // И Перикл в неё влюблен» («Аспазии», 24 апреля 1809 [6, с. 346]).

Дом афинской гетеры посещали Сократ, Перикл и многие другие выдающиеся люди своего времени. М.А. Нарышкина, по слухам, дошедшим до Александра I, обманывала его «то с князем Гагариным, высланным за это за границу, то с генерал-адъютантом графом Адамом Ожаровским, а потом и с множеством других ветреников и волокит» [3]. Г.Р. Державин не забывает упомянуть и о завистниках и злопыхателях своей современной Аспазии:

Зависть с злобой, содружася,
Смотрят косо на нее,
С чёрной клеветой свияся,
Уподобяся змее,
Тонкие кидают жалы...

«Аспазии», 24 апреля 1809 [4, с. 347].

Разлюбив императора и начав тяготиться своим исключительным положением фаворитки, М.А. Нарышкина, как позже скажет графиня Эдлинг, сама прервала связь, которую так и не смогла оценить по достоинству.

Другое поэтическое произведение стихотворца XVIII века на античную тематику так же содержит очевидные отсылки к современности. Прототип лирической героини стихотворения «К Эвтерпе» (1789) – Мария Львовна Нарышкина. В заглавии произведения – обращение к музе лирической поэзии, Эвтерпе, дочери Зевса и Мнемосины. Г.Р. Державин называет это стихотворение согласно традиции XVIII века: «Ода к Эвтерпе, по случаю пляски, бывшей на мызе у Ивана Ивановича Шувалова 1789 г. августа 24 дня»:

Пой, Эвтерпа дорогая!
В струны арфы ударяй,
Ты, поколь весна младая,
Пой, пляши и восклицай.

«К Эвтерпе», 1789 [4, с. 147].

«Объяснения на сочинения Державина, им самим диктованные родной его племяннице Е.Н. Львовой в 1809 году, изданные Ф.П. Львовым» трактуют повод написания стихотворения следующим образом: «на случай частного посещения князем Таврическим Потемкиным Марьи Львовны Нарышкиной <...> которая пела и играла на арфе» [5, с. 715].

Одним прототипом Г.Р. Державин не ограничивается, упоминая о Г.А. Потёмкине, наречённом в стихотворении Марсом, и «сыне неги», П.А. Зубове, намекая на слухи о постепенном отстранении графа от власти при новом фаворите [6, с. 391]. И в этих упоминаниях так же соблюдена классицистическая традиция обращения к античным образам, так как Марс – бог войны, древнейшее божество Италии и Рима.

Мария Львовна Нарышкина была известной сочинительницей песен и умелой музыкантшей. Её любимым инструментом была арфа. Именно с

этим струнным инструментом, символизирующим чистоту звука и путь к мировой гармонии [10], было принято изображать Эвтерпу, музу песни и лирической поэзии, чей образ Г.Р. Державин посчитал подходящей оболочкой для своей лирической героини.

Как и в любом произведении известного стихотворца XVIII века, в стихотворении «К Эвтерпе» конкретные жизненные впечатления Г.Р. Державина причудливо переплетаются с условно-поэтическими античными элементами.

Пой, Эвтерпа молодая!
Прелестью своей плени;
Бога браней усыпляя,
Гром из рук его возьми.

«К Эвтерпе», 1789 [4, с. 147].

Л.Ф. Сегюр в «Записках о пребывании в России в царствование Екатерины II» отмечает, что Г.А. Потёмкин, влюблённый в М.Л. Нарышкину, «настойчиво и странно ухаживал за Марией; посреди всех посторонних он всегда был как будто бы наедине с нею» [7, с. 57].

Эпоха, литературная традиция, исторические личности, события, происходящие в жизни автора, люди, встречающиеся на его пути – факторы, без которых ни одно произведение никогда не было бы написано. Изучение поэзии Г.Р. Державина вне культурного и литературного контекстов невозможно. На примере двух стихотворений, лишь на первый взгляд посвящённых античной эпохе, удалось продемонстрировать бытийно-бытовую связь, являющуюся отличительной чертой знаменитого поэта XVIII века. Знание прототипов позволяет гораздо глубже проникать в державинские тексты и узнавать их специфику.

Подчинение классицистическим канонам у Г.Р. Державина не самоцель, а средство. Облекая современные ему женские образы в античные одежды почти мифологизированных героинь, стихотворец, не нарушая правил поэтики классицизма, преображает их.

Литература.

1. Аверинцев С. С. Поэзия Державина // [Электронный ресурс] // Гавриил Державин : [сайт]. URL: <http://www.derzhavin-poetry.ru/articles/averincev-poeziya-derzhavina.html> (дата обращения: 04.01.17).

2. Алпатов Т.А., Киселева И.А. Человек – идеал – общество: проблемы аксиологии литературы // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2010. № 2. С. 136–141.

3. Балязин В. Н. Тайны дома Романовых. М. ОЛМА Медиа Групп, 2005. 204 с.

4. Гачев Г. Д. Образ в русской художественной культуре. М.: Искусство, 1981. 247 с.

5. Державин Г.Р. Объяснения на сочинения Державина, им самим диктованные родной его племяннице Е.Н. Львовой в 1809 году, изданные Ф.П. Львовым в четырех частях. СПб., 1834.

6. Державин Г. Р. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957. 469 с.

7. Сегюр Л. Ф. Записки о пребывании в России в царствование Екатерины II // Россия XVIII века глазами иностранцев. СПб., 1865. С. 11-208.

8. Персонажи и культовые объекты греческой мифологии [Электронный ресурс] // Slovar cc : [сайт]. URL: <https://slovar.cc/ist/mifologiya-grech.html> (дата обращения: 04.01.17).

9. Поташова К.А. Феномен Рафаэля в творчестве А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова: к проблеме родного и вселенского. // Современные проблемы науки и образования. 2014. №4 [Электронный ресурс] // Наука и образование : [сайт]. URL: <https://science-education.ru/pdf/2014/4/384.pdf> (дата обращения: 04.01.17).

10. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: Локид, 1999. 240 с.

Павлова М. И.

УДК 82-1/-9

ФОЛЬКЛОРНЫЕ И СКАЗОЧНЫЕ МОТИВЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ И. И. ЛАЖЕЧНИКОВА «БАСУРМАН»

Аннотация. В представленной статье рассматриваются фольклорные и сказочные мотивы, которые встречаются в историческом романе И. И. Лажечникова «Басурман», дан анализ эпиграфов и эпизодов, где наиболее ярко выражены интересующие автора мотивы. Выделяются народные песни, пословицы, сказочные символы. Сделаны выводы относительно признаков, придающих роману черты истинно народного произведения.

Ключевые слова: фольклорные мотивы, сказочные мотивы, народная песня, пословица, сказка.

Pavlova M.

THE FOLKLORE AND FAIRYTALE MOTIVES IN THE HISTORICAL NOVEL "BASURMAN" BY IVAN LAZHECHNIKOV

Abstract. The folklore and fairytale motives of the historical novel "Basurman" by Ivan Lazhechnikov are considered in the present article. It also contains an analysis of the epigraphs and episodes of the novel, where the most interesting to the author motives are shown. Folk songs, proverbs, symbols and moral aims of fairytale are emphasized in this article. Conclusions about the features, that make the novel as a real folk masterpiece, are given.

Key words: folk motives, fairytale motives, folk song, proverb, fairy-tale.

Роман И.И. Лажечникова «Басурман» является уникальным произведением не только, потому что автором была проделана сложная работа по изучению истории России, быта и нравов народа конца XV-начала XVI века, но и по своеобразию мотивов в произведении.

Данную статью мы хотим посвятить фольклорным и сказочным мотивам в романе, так как влияние устного народного творчества ощутимо с первых страниц.

Практически каждую главу «Басурмана» открывает народная песня («Разлилась, разлелеялась по лугам вода вешняя; Унесло, улелеяло чадо милое от матери. Оставалась родимая на крутом, касном бережку; Закричит она громким голосом: “Воротись, мое дитяtko, Воротись, мое милое...”» [4, с. 13]) или пословица («Глупому сыну не в помощь богатство» [4, с. 186]), встречаются отрывки из сказок, например, из сказки В.А. Жуковского о царе Берендее. Использование примет: «День Герасима-грачевника – считалось, что именно с этого дня в родные гнезда начинают возвращаться грачи, люди пекли из хлеба фигурки птиц» [4, с. 80]. Обращение к фольклорным и сказочным мотивам не случайно, так как именно в них писатель ищет вечные ценности – мудрость, добро, красоту.

Музыка издревле помогала людям выразить свои чувства и эмоции, поддерживала в трудные минуты, давала силы духу. Песня – это голос души, с помощью этого жанра раскрываются самые сокровенные чувства человека. Народная песня «Разлилась, разлелеялась по лугам вода вешняя...», которую использует в качестве эпиграфа к первой главе И.И. Лажечников, дает читателю тонкий намек на содержание. В основе романа «Басурман» трагедия матери, разлученной со своим любимым сыном. Баронесса Эренштейн живет без радости, считая дни до встречи с ненаглядным Антоном, ей никогда не будет суждено узнать, где и при каких обстоятельствах погибнет ее ребенок. И какие бы мольбы ни звучали в этой народной песне («Воротись, мое дитяtko...»), ничто не поможет в борьбе с судьбой. Этот эпиграф как предзнаменование необратимых страшных событий. Эта песня показывает одиночество души матери, так как супруг не поддерживает ее скорби, она одна носит в груди боль и горечь, и никто не в силах ей помочь.

Не случайно И.И. Лажечников использует и отрывок из произведения В.А. Жуковского «Сказка о царе Берендее»: «О тайне царской никто не узнал: но все примечали, что крепко царь был печален – он все дожидался: вот придут за сыном; Днем он покоя не знал, и сна не ведал ночью. Время, однако, текло...» [4, с. 34]. Писатель не говорит прямо, а дает читателю знак о грядущих событиях. Речь идет о договоре отца Антона, барона Эренштейна, и падуанского врача Антонио Фиоравенти. Находясь в поиске своего обидчика, Антонио наконец наткнулся на злейшего врага,

занимавшего ум на протяжении нескольких лет. Оскорбитель по иронии судьбы оказался в затруднительном положении и всеми силами искал врача, который смог бы помочь в тяжелых родах его жене – баронессе Эренштейн. Барон уже забыл об униженным им уродце и не признал в лице великого лекаря того горбуна. Фиоравенти помог Эренштейнам, но цена его помощи была слишком велика: родители должны были отдать сына на воспитание Антонио спустя год после рождения. Этот эпитафия характеризует мучительные месяцы, недели, дни и часы ожидания предначертанной разлуки близких людей. Время беспощадно шло, и торжество мести униженного близилось. Непреодолимо трудным для барона стало раскрытие тайны договора перед женой, ставшей совсем недавно счастливой матерью.

Пословицы относятся к жанру устного народного творчества, в контексте произведения передают мысли автора. «Глупому сыну не в помощь богатство» – так звучит эпитафия к главе седьмой. Из содержания читатель понимает, к кому относится пословица: к Андрею Палеологу, брату жены Иоанна III – Софии Палеолог. Деспот Морей являлся законным наследником византийского престола. В романе он представлен как хвастливый, физически немогущий мужчина. Его знатное происхождение и нескромные высказывания, восхваляющие себя и унижающие Иоанна III, выглядят нелепо, воспринимаются с иронией. В итоге осмеянным и униженным оказывается сам хмельной хвастун, потому что подданные Иоанна не дадут на поругание честь своего царя никому, невзирая на происхождение и чин обидчика. В подтверждение тому поступок лекаря Антона, который совсем недавно попал под покровительство Иоанна III. Эренштейн бросил на пол золотую цепь, только что подаренную Андреем Палеологом за спасение прекрасной Гаиды.

Лажечников пользуется вымыслом, чтобы в иносказательной форме охарактеризовать окружающий мир, а именно необразованность и суеверность народа, где зеркало воспринимается в качестве «волшебного стеклышка» [4, с. 80], которое непременно нужно выкинуть в «поганое болото» [4, с. 80], а любовь становится «чарованием от нечистого» [4, с. 162].

В сказке предметом изображения становятся необычные и страшные события; в «Басурмане» таким событием служит приезд в Московию «колдуна» и «нехристя» лекаря Антона, который имеет много разных склянок с «волшебными зелиями».

Замечательной особенностью романа становится переплетение реальности и сказки, когда читатель начинает задумываться, а не колдун ли в самом деле лекарь? Люди рассказывали, что видели собственными глазами, «как в полночь нечистый вылетал от него из трубы дымным кубом» [4, с. 162]. «Хозяин-домовой не полюбил басурмана – хворала

домашняя скотина» [4, с. 162]. Если умирал холоп в доме – виноват был басурман.

Символ огня – сказочный символ, которому приписывают очищающее воздействие, способность уничтожать злых духов, лишать телесности ведьм, колдунов, нежить. Именно с помощью огня решили лечить скотину и энергетику в доме: «Развели костер и заставили каждую скотину, перепрыгивая через него, очищаться от наваждения вражьего. Все жильцы каменных палат (разумеется на боярской половине) приходили черпать из этого священного костра и зажигали в нем свои светочи. Живой огонь разбежался по дому и осветил его снова здорово. Хорошо еще, что сердце хозяина улеглось от очистительной потехи. С этого времени четвероногие пользовались вожделенным здравием. С этого времени и в палатах стали мести на ночь, чтобы ангелам-хранителям в ночную тишь любо и привольно было обхаживать спящих, чтобы они не запнулись обо что и за то не разгневались...» [4, с. 162].

В описанном выше эпизоде, Лажечников сохраняет идейную установку любой сказки – показать борьбу злых и добрых сил.

Нежное чувство, пробудившееся в душе Анастасии к Эренштейну, трактуется девушкой как «колдовское очарование», кому уж, как не ей, твердили столько плохого насчет басурмана. И ни что не спасло красавицу от «худого глаза» [4, с. 163]: ни умывания водой, «на которую пускали четверговую соль и уголья» [4, с. 163]; ни оберег – нательный крест; ни девичья стража в сенях. Она приходит к выводу, что волшебник ее околдовал с первого взгляда, как она его увидела, ведь «чародеи» не могут любить, так как любовь – явление от Бога, а они продали свою душу нечистому духу, врагу христиан.

Итак, роман Лажечникова «Басурман» имеет фольклорные и сказочные мотивы: захватывающие сюжетные ходы, отношение второстепенных персонажей к главному, элементы борьбы зла и добра.

В романе И.И. Лажечникова сказочный сюжет обрастает красочными описаниями, автор пытается опозитизировать окружающий мир, что усиливает увлекательность повествования.

Эпизоды выстроены так, чтобы придать захватывающую напряженность действию: Анастасия передает нательный крест Антону, с целью спасти его от нечистых сил и убедиться, что лекарь не является «врагом христиан православных». В ожидании ответа девушку мучают предчувствия, затем крест вновь возвращается к ней, побывавши на шею басурмана, тем самым убедив Анастасию в том, что Эренштейн не состоит в связи с нечистыми силами.

Лажечников использует сложные психологические мотивировки поведения героев: как Анастасия поняла, что любит Антона; почему народ считает колдуном лекаря.

Исторический роман И.И. Лажечникова «Басурман» имеет черты истинно народного произведения: писатель отразил в нем народную жизнь и мудрость в её существенных проявлениях, дух народа, его поверия и приметы, взгляд на мир.

Литература.

1. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2007. 320 с.
2. Бидерман Г. Энциклопедия символов: пер.с нем. / общ. ред. и предисл. Свеницкой И.С. М.: Республика, 1996. 335 с.
3. Лаврентьева Л.С., Смирнов Ю.И. Культура русского народа. Обычаи, обряды, занятия, фольклор. СПб.: Паритет, 2005. 448 с.
4. Лажечников И.И. Басурман: Роман. М.: Терра – Книжный клуб, 2004. 416 с.
5. Лихачев Д.С. Русская культура. СПб.: Искусство, 2007. 440 с.
6. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство, 1996. 399 с.
7. Сапронов П.А. Русская культура IX–XX вв. Опыт осмысления. СПб.: Паритет, 2005. 704 с.

Кабаева Е.Д.

УДК 82-1/-9

РИМ И КАТОЛИЧЕСТВО В ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ Н.В. ГОГОЛЯ

Аннотация. В представленной статье рассматривается итальянский период жизни Н. В. Гоголя. Автор утверждает, что для Гоголя Рим послужил стимулом переосмысления не только жизни, но и мировоззрения. Основное внимание автор акцентирует на интересе Н.В. Гоголя к католицизму в «римскую эпоху», на развитие его религиозно-философских взглядов. Автором рассмотрено эпистолярное наследие Н.В. Гоголя, связанное с данной проблематикой. Выделены черты итальянского колорита в произведениях писателя. Делаются выводы относительно дальнейших духовных исканий Н.В. Гоголя. Данная статья будет полезна специалистам, изучающим духовный аспект жизни Н.В. Гоголя.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, духовная жизнь, католичество, Рим, творчество, религия, духовные искания.

E.Kabaeva

ROME AND CATHOLICITY IN SPIRITUAL LIFE N. GOGOL

Abstract. In the present article, the Italian period of Gogol's life is considered. The author claims that for Gogol, Rome served as an incentive for rethinking not only life, but ideology. The focus is on the interest of N.V. Gogol to Catholicism in the "Roman era" the development of his religious and

philosophical views. The author examines the epistolary heritage of N.V. Gogol, related to this problem. Describes the features of Italian color in the works of the writer. Conclusions are drawn regarding further spiritual strivings of N.V. Gogol. This article will be useful to specialists who study the spiritual aspect of lifeGogol.

Key words: N.V. Gogol, spiritual life, Catholicism, Rome, creativity, religion, spiritual quest.

Нет лучшей участи, как умереть в Риме;
целой верстой здесь человек ближе к Божеству
(Из письма Н.В. Гоголя ноябрь 1837 г.)

В середине 1830-х г. Н.В. Гоголь принимает решение о путешествии за границу. Одним из наиболее важных мест его путешествия стал Рим, поскольку пребывание там существенно повлияло на его духовное и религиозное становление. Гоголь неоднократно отмечал, что Рим стал его вторым домом – это было обусловлено тем, насколько Гоголь был поражен историей и эстетикой Рима.

Несмотря на неблагоприятные отношения между Россией и Западом, Н.В. Гоголь на протяжении 10 лет приезжал в Италию, с обязательным посещением сердца католического мира – Рима, для поиска новых знакомств и размышлений, в частности и религиозных.

Николай Васильевич Гоголь впервые посетил Рим в марте 1837 года. «Римская эпоха» Гоголя – это история безмятежной влюбленности Гоголя в Рим. Именно там писатель учится искусству живописи, живет среди художников, погружается в чистый эстетизм, в духовную среду Рима. Он с трепетом описывает свое отношение к Риму в письме А.С. Данилевскому в марте 1838 года: «Влюбляешься в Рим очень медленно, понемногу – и уж на всю жизнь. Словом, вся Европа для того, чтобы смотреть, а Италия для того, чтобы жить. Это говорят все те, которые остались здесь жить».[4, с. 105]. Гоголь неоднократно в своих письмах упоминал о той существенной роли, которую сыграл Рим в его жизни. Именно Рим Гоголь называл своей духовной родиной в письмах к Жуковскому, в них Гоголь сравнивал Рим с «небесной отчизной» [5, с. 174-176].

Одним из наиболее важных аспектов пребывания Гоголя в Риме является его увлечение католицизмом. Во время пребывания в Риме Н.В. Гоголь стал активно посещать католические храмы и служебную процессию. Биографы писателя отмечали, что во время пребывания в Италии, писатель довольно тесно общался с княгиней Зинаидой Волконской, которая была католичкой, также дружил с М.П. Балабиной, увлекающейся изучением отдельных аспектов католичества. Именно они познакомили Гоголя с кардиналом Джузеппе Меццофанти, а также с аббатом Микеланджело Ланчи. Так же близкие друзья Н.В. Гоголя –

Виельгорский, Смирнова – были связаны с католическими кругами в Париже. Смирнова увлекалась проповедями Лакордера, Равиньяна.

Гоголь неоднократно встречался с Петром Семененко и Иеронимом Кайсевицем, которые являлись католическими ксендзами, принимавшими участие в Польском восстании 1830-1831 гг. Семененко и Кайсевиц, являлись близкими сподвижниками Богдана Яньского, который, будучи другом Мицкевича, основал в Париже один из новых католических монашеских орденов «Воскресения Господня». Так, Иероним Кайсевиц в своих дневниках упоминает малоросса Гоголя, выказывающего склонность к католицизму и к Польше. В письме Петра Семененко от 17 марта 1838 года отмечается надежда на принятие католичества Гоголем: «Если со временем глубже на него повлиять, то может быть он не окажется глух к истине и всею душою обратится к ней. Княгиня (З.А. Волконская) питает эту надежду». В то же время необходимо отметить, что как только княгиня Волконская покинула Рим, Гоголь практически прекратил общение с учениками Яньского.

Исследователи высказывают различные трактовки причин увлечения Гоголя католицизмом: В. Вересаев предполагает, что Гоголя католицизм привлекал исключительно в качестве эстетической категории, в то время как особенности вероучения затрагивали его в гораздо меньшей степени. Данная точка зрения получает подтверждение в письмах Гоголя родственникам и друзьям: он неустанно восхищается архитектурой Рима и в первую очередь церквями, в которых, по утверждениям самого писателя, он может проводить дни напролет. Именно в Риме Н.В. Гоголь становится более пресвященным, все больше он понимает свою ответственность перед Богом. В Риме приходит осознание духовного богатства христианства. Гоголь убеждается, что церковь как историческая составляющая человеческого бытия играет важную роль как в православии, так и в католичестве.

Для Н.В. Гоголя не было нужды принимать католическое вероисповедание. Гоголь совсем не придерживался мнения, что именно католичество является единственно верной и истинной религией на пути к Господу. В своих письмах к матери Гоголь отмечает, что православие, как и католичество, является одним и тем же, следовательно, ему нет надобности менять веру с одной на другую: «Я не перемену обрядов своей религии. Та и другая признают одного и того же спасителя нашего, одну и ту же божественную мудрость, посетившую некогда нашу землю, претерпевшую последнее унижение на ней, для того, чтобы возвысить выше нашу душу и устремить ее к небу» [1, с. 100]. Нахождение в Риме, несомненно, способствовало усилению у Гоголя религиозных чувств, однако нет никаких существенных свидетельств о том, что он всерьез намеревался принимать католичество.

Обвинения насчет принятия католичества преследовали Гоголя до самой кончины: по словам духовного отца писателя протоиерея Матвея Константиновского, в сожженной редакции 2-го тома «Мертвых душ» был замечен «не вполне православный священник», который был похож на самого отца Матвея, но с присутствием католических деталей [3, с. 139].

Н.В. Гоголь посещал католические храмы и мессы. Как свидетельствует И.Ф. Золотарёв в 1837 году, «Гоголь был крайне религиозен, часто посещал церкви и любил видеть проявление религиозности в других». Обращение к Н.Я. Данилевскому в письме 1838 года: «Отправлюсь помолиться за тебя в одну из этих темных, дышащих свежестью и молитвою церквей» стоит рассматривать в качестве свидетельства того, что для Гоголя, как для творческой натуры, поклонение красоте было практически неотделимо от религиозного трепета. Кроме того, в этом же письме он отмечает: «Я решился идти сегодня же в одну из церквей римских (ибо в одном только Риме молятся; в других местах показывают только вид, что молятся)» [1, с. 96].

Гоголь посещал и православный храм в Риме во имя свт. Николая Чудотворца, располагавшийся в Палаццо Дориа-Памфили на Пьяцца Навона. В 1837 г. он вместе с А.Н. Карамзиным слушал 12 Евангелий. Об одном из таких посещений впоследствии писал Г. П. Галаган: «...Гоголь показался мне уже тогда очень набожным. Один раз собирались в русскую церковь все русские на всенощную. Я видел, что и Гоголь вошел, но потом потерял его из виду... я вышел в переднюю... и там в полумраке заметил Гоголя, стоявшего в углу за стулом на коленях и с поникнутой головой. При известных молитвах он бил поклоны».[3, с. 112].

Рим стал для Гоголя олицетворением того, как произошло соприкосновение двух европейских идей: христианства и язычества, существенно повлияв на процесс становления классического искусства, наиболее ярким примером был Ренессанс. Гоголь считал, что прикосновение к искусству возвышает человека, придавая красоту и благородство движениям его души. Рим и стал тем местом, в котором в его эстетическом облике проявились наиболее яркие представления Гоголя о красоте и истине. В представлении Гоголя и церковь, и культура, и государство, в лучших традициях романтической эпохи, были практически неразрывно связаны между собой. Именно из данной идеи возрастают представления Гоголя о том, что Российской империи необходимо вернуться к всеобъемлющей религиозной культуре, которая бы воплощала принципы христианства в жизни общества [2, с. 247].

Гоголь приходит к выводу, что существует различие между церквями Запада и Востока. На Западе для церкви характерны реалистичность и конкретность, которые нашли отражение во взаимопроникновении религии, государства и общества. Для православия (и в целом церкви на Востоке) более характерным был принцип различия двух планов

реальности – церковного и природного, это нашло отражение в том, что Православная церковь не так четко относилась к конкретным проблемам жизни человека. В данном контексте будет уместно вспомнить и Чаадаева, который пришел к схожим выводам, что и Гоголь. Еще со времен обучения в Нежинской гимназии Гоголь писал о своей потребности и желании активно принимать участие в жизни общества.

Существует известное выражение О. Мандельштама о П.Я. Чаадаеве как об «идейно побывавшем на Западе и нашедшем дорогу обратно». Рассматривая особенности пребывания Николая Гоголя в Риме и характер его отношений с католичеством, можно сделать подобный вывод и о нем.

Литература.

1. Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Н.В. Гоголя, или Потерянный рай. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 288 с.

2. Кулиш П.А. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем / вступ. статья и коммент. И.А. Виноградова. – М.: ИМЛИ им. А.М.Горького, 2003. 456 с.

3. Образцов Ф. И., прот. О. Матфей Константиновский: По моим воспоминаниям // Тверские Епархиальные ведомости. 1902. № 5. 1 марта. С. 112–139.

4. Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М.: Художественная литература, 1988. Т. 1. 479 с.

5. Серман И.З. Римские письма Гоголя // Гоголь и Италия / сост. М. Вайскопф, Р. Джулиани. – М.: ИРГГУ, Иерусалим: Гешарим, 2004. С. 174–176.

Куликова Е. В.

УДК 82-1/-9

В.С. СОЛОВЬЁВ О ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. В статье рассматривается заслуга В.С. Соловьёва, который, наряду с К.Н. Леонтьевым, своими трудами положил начало исследования творчества Ф.М. Достоевского в христианско-православном направлении. Исследуются взаимоотношения Ф.М. Достоевского с философом, потому как влияние писателя на В.С. Соловьёва в определённый период времени было достаточно велико. Однако было бы неправомерно утверждать, что философ – идейный последователь Ф.М. Достоевского, так как религиозные воззрения В.С. Соловьёва не всегда были однозначно православными.

Ключевые слова: русская литература XIX века, В.С. Соловьёв, Ф.М. Достоевский

Kulikova E.

V.S. SOLOVYOV ON THE CREATIVE ACTIONS OF F.M. DOSTOEVSKY

Abstract. The article deals with the merit of V.S. Solovyov, who, along with K.N. Leontiev, with his works initiated the study of creativity F.M. Dostoevsky in the Christian-Orthodox direction. The relationship of F.M. Dostoevsky with the philosopher, because the influence of the writer on V.S. Solovyov in a certain period of time was quite large. However, it would be wrong to assert that the philosopher is an ideological follower of F.M. Dostoevsky, as the religious views of VS. Solovyov was not always uniquely Orthodox.

Key words: Russian Literature of XIX c., V.S. Solovyov, F.M. Dostoevsky

Обращение В.С. Соловьёва к христианской религии, которая, как он верил, призвана преобразовать мир, неизбежно должно было привести его к Ф.М. Достоевскому. Знакомство двух крупнейших деятелей русской культуры состоялось в начале 1873 года. 24 января этого года Соловьёв написал Достоевскому письмо, в котором говорилось, что, «вследствие суеверного поклонения антихристианским началам цивилизации, господствующего в нашей бессмысленной литературе» [3 с. 203], в ней не может быть места для свободного суждения об этих началах, но такое суждение было бы полезно как всякий протест против лжи. Соловьёв также считал возможным дать «краткий анализ отрицательных начал западного развития: внешней свободы, исключительной личности и рассудочного знания – либерализма, индивидуализма и рационализма» [3 с. 203]. Он приписывал этому опыту «только одно несомненное достоинство, именно то, что в нём господствующая ложь прямо названа ложью и пустота – пустотою» [3, с. 203].

А.Г. Достоевская позднее вспоминала, что с зимы 1873 года их стал навещать В.С. Соловьёв, который произвёл очаровывающее впечатление на Фёдора Михайловича, оценившего по достоинству ум и солидную образованность философа.

Многочисленные встречи Достоевского и Соловьёва происходили с конца 1877 по осень 1878 года: Фёдор Михайлович регулярно посещал «чтения о Богочеловечестве» – лекции, которые Соловьёв с огромным успехом читал в Соляном городке в Петербурге. А когда в 1878 году семью Достоевских постигло страшное горе: заболел трехлетний сын Фёдора Михайловича – Алёша, который вскоре скончался от эпилептического припадка, Соловьёв, посещавший их в эти дни несчастья, уговорил Достоевского поехать с ним в Оптину пустынь. Во время этой совместной поездки писатель изложил Соловьёву «главную мысль», а отчасти и план целой серии задуманных романов, из которых был написан только один – «Братья Карамазовы».

Интересно, что, говоря об основах своего мирозерцания, Достоевский в 1878 году высказывается не только от своего имени, но и от имени Соловьёва (в письме к Н.П. Петерсону по поводу прочтённой только что вместе с Соловьёвым рукописи Н.Ф. Федорова): «Предупреждаю, что *мы здесь*, т.е. я и Соловьёв, по крайней мере, верим в воскресение реальное, буквальное, личное и в то, что оно будет на земле» [6, с. 262].

6 апреля 1880 года Достоевский присутствовал на защите докторской диссертации Соловьёва «Критика отвлеченных начал». Писатель одобрял диссертацию молодого философа, особенно близка ему была высказанная Соловьёвым мысль о том, что «человечество <...> знает гораздо более, чем до сих пор успело высказать в своей науке и в своем искусстве» [7] (письмо Достоевского к Е.Ф. Юнге от 11 апреля 1880 года). Таким образом, очевидно, что в конце 1870-х годов два величайших мыслителя, безусловно, были близки и жили одной духовной жизнью.

Некоторые исследователи взаимоотношений Ф.М. Достоевского и В.С. Соловьёва считают, что в последнем можно увидеть идейного сторонника Ф.М. Достоевского. Конечно, влияние писателя на В.С. Соловьёва в определённый период времени было. И действительно, В.С. Соловьёв своими работами положил начало исследования творчества писателя в христианско-православном направлении, но вряд ли стоит утверждать, что философ – последователь Ф.М. Достоевского, потому как его взгляды не всегда были однозначно православными.

Есть также основания полагать, что их влияние друг на друга было определяющим не только для Соловьёва, но и для Достоевского. Повидимому, универсальное понимание задачи России перешло от Соловьёва к Достоевскому, а не наоборот.

В речи о Пушкине Достоевский, как известно, писал, что особенность русского гения заключается в его всемирной отзывчивости, что русскому народу не свойственно желание «укрепляться от всех в своей национальности, чтобы ей только одной все досталось»: «Мы не враждебно <...>, а дружественно, с полной любовью приняли в душу нашу гениев чужих наций, всех вместе, не делая преимущественных племенных различий, умея инстинктом почти с самого первого шагу различать, снимать противоречия, извинять и примирять различия, и тем уже выказали готовность и склонность нашу, нам самим только что объявившуюся и сказавшуюся, ко всеобщему общечеловеческому воссоединению со всеми племенами великого арийского рода. Да, назначение русского человека есть, бесспорно, всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только <...> стать братом всех людей, *всечеловеком*, если хотите» [4].

В 1880 году, когда речь была произнесена писателем на заседании Общества любителей российской словесности, а позднее опубликована в «Дневнике писателя», Достоевский знал, что мысль его не нова, что ранее эта идея была «высказана не раз». Конечно, он не мог здесь иметь в виду самого себя и говорил не о своих собственных более ранних произведениях. Когда автор «Бесов» и «Идиота» думал, что Христос не известен Западу и что мир должен быть спасен «одной только русской мыслью, русским Богом и Христом», он был далёк от заключения, что спор славянофильства и западничества есть простое историческое недоразумение. Прежде Достоевский относился отрицательно к западной культуре. Теперь же в Пушкинской речи он говорит о необходимости признать ценности этой культуры и вместить её во всечеловеческую русскую душу. Здесь очевиден перелом в воззрениях Достоевского, который для него самого связывается с «не новой» и, следовательно, кем-то раньше высказанной мыслью [1, с. 201]. Однако в 1877 году эта концепция уже заявлена Соловьёвым. Конечно же, формулировка её, данная последним в «Трёх силах», точнее и шире: его «третья сила» осуществляла единство всего человеческого рода как целого, без всяких ограничений.

В течение 1880–1881 годов все публичные выступления Соловьёва проходили под знаком Достоевского. В этот период двум деятелям культуры близка мысль о том, что русский народ носит в самом себе образ Христа живого и хранит Христову правду. Это своего рода мистическое народничество занимает центральное место в «Дневнике писателя». В 1873 году Достоевский писал: «Считают, что русский народ Евангелие худо знает, не знает основные правила веры. Это, конечно, правда, зато Христа он знает и искони носит его в сердце своем... Быть может, Христос и есть единственная любовь русского народа» [2, с. 83]. В 1876 году он говорил: в народе укоренилось и сложилось такое понятие, что вся Россия живёт единственно лишь для того, чтобы послужить Христу и оберегать от неверных все вселенское Православие. В 1880 году: важно лишь то, во что «народ верит как в свою правду, в чем её полагает и как её представляет <...> Идеал же народный – Христос» [2, с. 729].

Соловьёв в своей речи «Три силы» выказал полное единодушие с Достоевским, развивая идею о религиозном призвании народа русского, повторяя слова писателя о «рабском виде» России, о смирении. И тот идеал теократического царя, так вдохновлявший Соловьёва, тоже возник в его работах под влиянием Достоевского. «Новая идея», которую Россия несёт миру, была изложена писателем в «Идеях князя» (набросках к «Бесам»). Мысль же эта состояла в братстве, братском единении. Царю надлежит быть во главе свободных и рабов. Русский народ не может восстать на своего государя. Россия не является республикой, она представляет собой царство Апокалипсиса, телесную оболочку души

православия. Первому раю тысячелетнего царства суждено расцвести в России. Наконец, Достоевского и Соловьёва объединяла вера в земное царство Христа [10, с. 162].

Свободная теократия Соловьёва является фактически тем же самым, что и у Достоевского – «Церковь как общественный идеал». Вряд ли здесь уместно говорить о влиянии одного мыслителя на другого, скорее имеет место их единый духовный опыт. В романе «Братья Карамазовы» Достоевский пророчествовал: Христу суждено стать всем во всем. Из этого следует, что под влиянием Христа должно преобразиться и все человеческое общество. Однако под владычеством Христа подразумевается не что иное, как *Царство Церкви*.

Оценку общественному служению покойного Достоевского Соловьёв дал в «Трёх речах в память Достоевского» (1881–1883). Первую из этих речей он так никогда и не произнес, вторую и третью прочел только после того, как они появились в печати.

Соловьёв полагал, что Достоевский есть предтеча нового религиозного искусства, ведь всё его творчество было обращено в будущее; предметом его произведений являлось общественное движение, а не установившийся быт. Достоевский был способен предугадывать повороты такого движения, и он их судил. Он имел право на суд, поскольку верил в грядущее Божие Царство и имел общественный идеал. Значимость его служения обществу состоит в разрешении двоякого вопроса: каков высший идеал общества, и каковы настоящие пути его достижения. Идеалом писателя была Церковь. «Русский социализм» он противопоставил социализму западному. Соловьёв писал, что русский социализм Достоевского возвышал всех и каждого до нравственного уровня Церкви, требовал одухотворения всего общественного и государственного устройства через воплощение в нем жизни и истины Христа. Истина не может быть иной, кроме как вселенской, от народа же необходим подвиг служения, при непременно принесении в жертву своего национального эгоизма.

Центральной идеей Достоевского было всемирное братство по имя Христа. В этом писателю виделась историческая миссия России, то новое слово, которое она обязана была сказать всему миру. Истинное христианство обязано быть вселенским, оно не должно быть только храмовым или только домашним. В действительности, современной писателю, общественное хозяйство, искусство, наука, политика, все общечеловеческие дела находились ещё вне христианского начала. Достоевский непоколебимо веровал в добро скрытое и не поддавался искушению видимого господства зла. Писатель не сомневался, что жизнь творят исключительно люди веры. И он считал российский народ избранным, Божиим за отсутствие национального эгоизма, за осознание своей греховности и его вселенский дух. Соловьёв писал в «Трёх речах в

память Достоевского», что полнота христианства состоит во всечеловечестве, и вся судьба Достоевского есть порыв к этому всечеловечеству. И быть такого не может, чтобы эта жизнь оказалась напрасной.

В третьей речи философ говорил о вере народа в Богородицу и Богочеловека, утверждая, что данная христианская идея усвоена русскими ещё со времени Крещения, усвоена полусознательно и инстинктивно и именно эта мысль должна лечь в основу сознательного духовного развития России, связанного с судьбой всего человечества. Настоящее Божье дело, утверждал Соловьёв, можно делать только после того, как мы свяжем себя с миром в Церкви и Богом во Христе. Это именно то, что Достоевский назвал «православным делом». Философ делает вывод, что задача России состоит в примирении католичества с православием и Запада с Востоком.

Идея Соловьёва прошла три этапа в своём развитии: от теократии к всечеловечеству и затем – к объединению Церквей. Предпосылки этой мысли исходили от Достоевского, а сам вывод был сформулирован Соловьёвым. Логически вывод выглядел безошибочным, однако противоречил взглядам самого Достоевского. Великий писатель говорил о вселенскости русского духа, проповедовал всемирную миссию России и её смиренную веру, но его мессианство содержало в себе скрытый национализм, а его смирение скрывало гордость. Он призывал к братской любви, но испытывал открытую вражду к католичеству и своего рода любовь-ненависть к Европе. Соловьёв оказался более решительным и последовательным: он осмелился выразить то, что не успел сказать Достоевский, ведь «братское единение» на религиозной основе и является «примирением Запада и Востока» [8].

Соловьёв своеобразно оценивал «дело» Достоевского: он брал у писателя только то, что было близко ему самому, иллюстрировал его творениями собственные мысли, проходя при этом порой мимо важнейших для Достоевского тем (личности, любви, свободы, зла, Великого Инквизитора, человекобожества). Соловьёв и Достоевский – это встреча двух деятелей русской культуры в одной точке: «Церковь как общественный идеал», однако идущих по разным дорогам и живущих в разных мирах: Достоевский – в трагических безднах человеческой души, в подпольях и мёртвых домах, а Соловьёв – среди утопий, мистических видений и идей [8].

Литература.

1. Буданова Н.Ф. «И свет во тьме светит...» (К характеристике мировоззрения и творчества позднего Достоевского). СПб.: Петрополис, 2012. 408 с.
2. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. / Сост., комментарии А.В. Белов / Отв. ред. О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2010. 880 с.

3. Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2007. Т. 10. 289 с.
4. Достоевский Ф.М. Пушкинская речь [Электронный ресурс] // Федор Михайлович Достоевский: [сайт]. URL.: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/public/pushkinskaya-rech.htm> (дата обращения 08.02.2017).
- 5.. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1987.
6. Зернов Н.М. Три русских пророка. Хомяков А.С., Достоевский Ф.М., Соловьев В.С. СПб.: Русская симфония, 2013. 389 с.
7. Письма Ф.М. Достоевского [Электронный ресурс] // Федор Михайлович Достоевский : [сайт]. – URL.: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/pisma-dostoevskogo/dostoevskij-m-yunge-11-aprelya-1880.htm> (дата обращения 08.02.2017).
8. Мочульский К.В. Владимир Соловьев. Жизнь и Учение. [Электронный ресурс] // Федор Михайлович Достоевский : [сайт]. URL.: <http://www.vehi.net/mochulsky/soloviev/08.html>(дата обращения 08.02.2017).
9. Прийма И.Ф. Достоевский и Соловьев: проблема влияния // Вестник Московского государственного областного университета. 2016. № 3. С. 94-106.
10. Сараскина Л.И. «Я – дитя неверия и сомнения». Достоевский и его Символ Веры // Свободная мысль. 2015. № 1. С. 19-22.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

Арзамазов М.Н.

УДК 82-1/-9

ОБРАЗ КОМИССАРА В РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ

Аннотация. В статье рассмотрены основные элементы образа комиссара. Повторяющиеся портретные и сюжетные характеристики, составляющие концепт "комиссар", существенный для ранней советской прозы, представлены обобщенно, по материалам произведений А. Серафимовича, А. Фадеева, Б. Пильняка, В. Иванова и др. Данная работа может быть полезна специалистам, изучающим советскую прозу и историю Гражданской войны.

Ключевые слова: поэтика, концепт, ранняя советская проза, образ комиссара.

Arzamasov M.

THE IMAGE OF THE COMMISSIONER IN THE EARLY SOVIET PROSE

Abstract. The subject of this article is image of archetypical Bolshevik Commissioner in early soviet prose. The recurrent themes and plot characteristics that make up the concept of "commissar", which is essential for early Soviet prose are presented in general terms, based on the works of A. Serafimovich, A. Fadeyev, B. Pilnyak, V. Ivanov, and others. This work can be useful to specialists studying Soviet prose and the history of the Russian Civil War.

Key words: poetics, concept, early Soviet prose, image of commissioner.

....Я всё равно паду на той,
на той единственной гражданской,
и комиссары в пыльных шлемах
склонятся молча надо мной.

Б.Окуджава

Партийный деятель – магистральный образ советского искусства. В произведениях ранней советской прозы пламенный большевик выступает чаще всего в облике комиссара. Заведующий политической подготовкой солдат, собирающий хлеб в донских степях, принимающий судьбоносное решение на борту «Авроры», корректирующий поведение командира, «военспеца», – комиссар олицетворяет собой идеал борца за дело революции, он главное действующее лицо, организатор «массы», пример

для подражания. Выделить существенные черты характера комиссара в нескольких литературных произведениях, дать им толкование, выяснить авторское отношение к персонажу – таковы задачи данной статьи.

Действительность Гражданской войны в произведениях ранней советской прозы выступает как предельно агрессивная по отношению к персонажам. Сюжет тяготеет к резким, внезапным поворотам – враги вездесущи, и внезапный бой или нападение белых на красноармейцев или красных партизан – частый сюжетный ход.

В художественной реальности послереволюционной прозы большинство произведений рисуют нам «человека с ружьем» – центральный персонаж, как правило, имеет при себе огнестрельное оружие. Образы-детекторы Гражданской войны: тачанка, матрос, перепоясанный патронными лентами, пулемет «системы Максима», винтовка, наган и маузер – это весьма распространенные предметы вооружения защитников революции. Вооруженность становится существенной необходимой чертой образа комиссара. «Передо мной открытое юное лицо политического комиссара N-ской бригады. Чистый открытый лоб, волнистые светлые, назад, волосы, и молодость, смеющаяся, безудержная молодость брызжет из голубых, радостных глаз, из молодого рдеющего румянца, от всей крепкой фигуры, затянутой в шинель и перетянутой ремнями, от револьвера и сабли» [1, с. 25], – читаем в рассказе А. Серафимовича «Политком». Оружие комиссара – это не «чеховское ружье», оно не всегда стреляет, но является частью образа. «Разведен, — злобно вымолвил Бельшев, стиснув зубы и сжимая в кармане наган» [1; с. 264] – комиссар крейсера «Аврора», так и не воспользуется пистолетом.

Однако это не просто аксессуар – это проводник воли, инструмент воздействия на «массу»:

«[Клычков]: – Старикóв – этих не своротишь, этих только оружием и можно пронять...

– Оружием-то оружием, – встряхнул головою Чапаев, – да воевать трудно, а то бы што...

Федор не понял, к чему Чапай это сказал, но почувствовал, что не зря сказано, что тут разуместь что-то надо особое под этими словами...» [2, с. 78].

Подобное мы видим и у фадеевского персонажа: «Челноков схватился за револьвер и шагнул к командиру» [3, с. 338]. Комиссара окружает враждебно настроенная партизанская вольница: его окружают не только «горящие угрозой и ненавистью глаза», но и направленные на него стволы: «Отовсюду, где только виднелись люди, смотрела на комиссара стальная щетина неумолимых ружейных дул» [3, с. 340]. Фадеев изображает весьма острую ситуацию: «Сегодня масса не боялась и ненавидела комиссара» [3, с. 341]. Челноков с помощью оружия готов справиться и с собственным

отчаянием: «Он медленно расстегнул кобуру и вытащил наган. Долго с интересом наблюдал, как ленточкой отливает смазанная вороненая сталь, и так же серьёзно и вдумчиво взвёл курок. Однако он не выстрелил сразу, а решил ещё подождать и подумать» [3, с. 341].

Во многих произведениях о Гражданской войне комиссар не только носитель оружия – он еще и носитель «железной воли», дающей ему приказ это оружие применить. Слово «расстрелять» часто мелькает в речах персонажей-комиссаров, хотя и у них человеческая душа естественно сопротивляется жестокости: «Фадеев ехал на расстрел впервые, на душе было тягостно, хотя он убежденно веровал, что уничтожить их нужно» [5, с. 101]. «В кожаных куртках – не подмочишь. Так вот знаем, так вот хотим, так вот поставили – и баста. Петр Орешин, поэт, правду сказал: – «Или – воля голытьбе, или – в поле, на столбе!..» [4, с. 704]

Комиссар отрешен от всякой «домашности», он внушает всем, что ему не свойственны никакие человеческие слабости: «...политком для них – бог, на высоте. И чтоб ни одного пятнышка! Другой может устать, политком – нет. Другой захочет выпить, ну, душу хоть немного отвести, это же естественно, политком – нет. Другой поухаживает за женщиной, политком – нет. Другой должен поспать шесть-семь часов в сутки, политком бодрствует двадцать четыре часа в сутки» [1, с. 30], – убеждает герой Серафимовича. Столь же суров к себе и последователен в этом самоотречении комиссар в рассказе Фадеева: «Но раз я поставлен комиссаром, я должен им быть: не спать ночей, стрелять дезертиров, ругаться с полками, реквизировать хлеб, бороться до тех пор, пока меня самого не сволокут в придорожную канаву...<...> Я всё время иду против течения и тащу за собой всех, кого только можно тащить при помощи слова или нагана...» [3, т. 2, с. 344-345].

«Железная воля», готовность к лишениям, вооруженность – вот базовые черты, сообщаемые персонажу. Конфликт произведения, где главное действующее лицо – комиссар, подразумевает, как правило, преодоление «инертности», «несознательности» масс. Энергия, сила, воля и знания комиссара направлены на то, чтобы заставить народ (или человека «из народа») следовать за собой – таковы сюжеты романа «Чапаев», повести «Железный поток», рассказов Б. Лавренева «Выстрел с Невы» и А. Фадеева «Рождение Амгуньского полка».

Рассказ Всеволода Иванова «Долг» дает нам пример противопоставления поведения героя в обстановке «домашней» и военной. Не привыкший быть готовым к сопротивлению врагу в любых обстоятельствах, герой ведет себя как сугубо мирный человек в крестьянской избе. Фадеев никак не привыкнет держать револьвер постоянно заряженным, тяжелая работа его вымотала, и он засыпает в крестьянской избе, забыв об опасности, проснувшись комиссар видит последствия своего «одомашивания»: «И здесь Фадеев вспомнил, –

револьвер его опять не заряжен. Пять лет революции не мог он приучиться вовремя заряжать... Револьвер царапнулся по доскам пола. Котенок шархнулся из-под скамейки. И внезапно стало страшно выбежать в сени. На дверях же даже нет засова. Старик обернулся. Деловито, с матерком, сунул револьвер в загнету печи, в золу» [5, с. 94]. Такая беспечность персонажа, приводят к тому, что он попадает в плен к белогвардейцам, и лишь хитростью ему удается выбраться. Более того, в допрашивавшем его офицере он узнает «недостреляного» когда-то контрреволюционера. Фадейцев вспоминает, как в давние дни, когда должен был убить врага, он «вынул револьвер, приставил к груди и нажал собачку. Осечка. Он посмотрел в барабан – там было пусто. Как всегда, он забыл зарядить револьвер. Теперь он попросил бы солдат пристрелить, а тогда ему было стыдно своей оплошности, и он сказал: "Умер... бросайте"...». Переживший опасность комиссар осуждает себя за проявленную когда-то слабость: « – Ду-урак... – придыхая, сказал он, – ду-урак... у-ух... какой дурак» [5, с. 101].

Комиссар, являясь носителем «воли к насилию», готовый применить оружие к послушникам советской власти, показан как сложный, отнюдь не бессердечный человек. Однако, сюжеты революционного насилия, часто вторгающиеся в раннюю советскую прозу, требуют от авторов дать апологию. Н. Ковтун, исследуя роман «Цемент», приходит к выводу, что в советской прозе 1920-х «детскими страданиями и, напротив, спасением ребёнка, проверяется и проявляется идея нового гуманизма» [8, с. 21]. Апологетику такого типа применяет Шолохов в рассказе «Продкомиссар». Бодягин – носитель «железной воли» – за дело революции он отправляет под расстрел собственного отца. Но в критический момент, преследуемый бандитами, комиссар жертвует собой ради спасения ребёнка.

В 1930-е годы образ комиссара ещё более усложняется. Антиномию «военного» и «домашнего» демонстрирует рассказ «В городе Бердичеве» Василия Гроссмана. Женщина-комиссар Вавилова, носящая все типичные черты этого персонажа, оказывается застигнута врасплох беременностью, вынуждающей ее остановиться в еврейской семье провинциального Бердичева. Появление такого сюжета В. Дегтева связывает с общей сменой идеологических ориентиров при переходе к сталинской общественной модели [9, с. 139-142]. Однако следует отметить, что столь основательный отход от принятого «канона» был воспринят новыми чиновниками как угроза – снятый в 1967 г. по мотивам рассказа фильм «Комиссар» не выходил на экраны до 1988 г.

Образ комиссара в ранней советской прозе оказался органично вплетен в общую канву героев Гражданской войны, обретя в таком виде черты архетипа «культурного человека» – жертвенного героя-созидателя, вносящего в хаос порядок. В то же время жертвенность этого персонажа не отрицает наличие у него воли к применению насилия, способности

применять террор. Образ Бунчука в «Тихом Доне» и Срубова в «Щепке», раскрывают противоречивую сущность жертвы, на которую идет обладатель «железной воли», но рассмотрение этих характеров, их сопоставление выходит за рамки этой статьи.

Литература.

1. Октябрьская революция в советской прозе. Сборник произведений: Л.: Издательство Ленинградского университета, 1987. 646 с.
2. Фурманов Д. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. Л.: Художественная литература [Ленинградское отд.], 1971. 348 с.
3. Фадеев А.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Изд-во «Правда», 1979.
4. Пильняк Б. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1979. 702 с.
5. Рассказы советских писателей: В 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1982. 448 с.
6. Шолохов М. Донские рассказы: М.: Молодая гвардия, 1975. 254 с.
7. Советский рассказ 20-30-х годов: М.: Изд-во «Правда», 1990. 574 с.
8. Ковтун Н. Дети как проверка социального самоопределения женщины в романе Ф. Гладкова «Цемент» // Русская литература в XX в.: Сборник науч. статей. Томск: ТГУ, 2008. № 9 С. 21–38
9. Дегтева В. «Образ женщины-комиссара в рассказе В. Гроссмана «В городе Бердичеве» // Вестник ТГПУ. Город, 2012. № 9. С. 139–142.
10. Зазубрин В. Щепка // Сибирские огни. 1989. № 2. С. 34-56.
11. Шолохов М. Тихий Дон: в 2 кн. М., Азбука, 2014.

Давыдова С.А.

УДК 82-1/-9

ЛЮБОВНЫЕ МОТИВЫ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ ВЛАДИМИРА НАРБУТА

Аннотация. Статья посвящена вопросу любовной лирики в раннем творчестве Владимира Нарбута. Его первый сборник стихов современники определили как пейзажный. Однако анализ этой книги свидетельствует о многогранности восприятия мира автором. В частности, в нём присутствует любовная тема. В настоящей статье предпринята попытка раскрыть неосвещённый пласт ранней лирики Владимира Нарбута.

Ключевые слова: Владимир Нарбут, ранняя лирика, любовные мотивы, отчаяние, тоска, разлука.

Davydova S.

LOVE MOTIVES IN THE EARLY LYRIC OF VLADIMIR NARBUT

Abstract. The article is devoted to the question of love lyrics in the early works of Vladimir Narbut. Contemporaries identified his first book of poems as

a landscape. However, our literary analysis of this book allowed us to talk about the multifaceted perception of the world by the author. In particular, there is a love theme in it. In this article, an attempt is made to uncover the unlit stratum of the early lyrics of Vladimir Narbut.

Key words: Vladimir Narbut, lyrics in the early works, love motives, despair, anguish, parting.

Долгие годы имя Владимира Нарбута, как и многих других репрессированных поэтов, находилось под запретом. Этот скорбный факт, несомненно, наложил отпечаток на исследование творчества поэта в силу труднодоступности, а во многом даже отсутствия достоверной информации о нём. Как известно, условия недостатка документальных материалов быстрее всего помогают сформировать некое мифическое представление о личности, которая на протяжении долгого времени обрывается всевозможными тайнами и легендами.

Образ Владимира Нарбута в осмыслении литературной общественности XX века сложился во многом как образ певца революционной борьбы, изображающего её весьма натуралистично, порой в страшных, кровавых тонах. Вполне закономерно, что позднее творчество поэта обращает на себя большее внимание исследователей как вполне сформировавшееся. Именно поэтому поэзия В.И. Нарбута советского периода перетягивает на себя внимание с его произведений дореволюционных лет. Но и среди ранней лирики большая часть ученых предпочитает обращать внимание на его эпатажную натуралистичную книгу стихов «Аллилуйя» (1912), оставляя в стороне его первый сборник.

Очень часто, говоря о поэзии Владимира Нарбута, литературоведы лишь вскользь упоминают его первую книгу стихов, название которой весьма незамысловато – «Стихи. Год творчества первый». Необходимо отметить, что именно эта книга принесла Нарбуту известность и получила благосклонную оценку В.Я. Брюсова, Н.С. Гумилёва, В.А. Пяста. Книга была отмечена многими читателями и рецензентами как вереница пейзажных зарисовок, подтверждение чему мы можем найти в критических статьях. Так, Валерий Брюсов отмечает: «Ряд метких наблюдений над жизнью русской природы рассыпан в его книге» [1, с. 338]. Вслед за ним Николай Гумилёв подчеркивает тот факт, что книга Владимира Нарбута оставляет печальное впечатление, объясняя это тем, что «...в ней нет ничего, кроме картин природы» [2].

В противовес вышеприведённым рецензиям, не умаляя оценок критиков, хотелось бы обратить внимание на несколько иное представление о творческом мире поэта, не влияющее, быть может, на общее настроение книги, но немаловажное для дальнейшего изучения творчества Владимира Нарбута.

Поэтический сборник «Стихи. Год творчества первый» (1910) насчитывает 73 стихотворения, по меньшей мере в семи из которых представлен образ некой возлюбленной лирического героя, реальный прототип которой остаётся для читателя неизвестным. Во всех произведениях, где запечатлен этот образ, отчётливо прослеживается переживание неумолимого рока, господствующего над героем, невозможности воссоединения с любимой, недостижимости её. Удивительно и то, что почти везде образ возлюбленной сопровождается пейзажными этюдами, из-за чего возникает ощущение неразделимости лирического субъекта с природой. Он настолько находится внутри милых его сердцу картин родного края, что все его чувства неизменно сопровождаются воспроизведением многогранных природных явлений. Сам же природный мир поэту удаётся прочувствовать настолько глубоко, что почти в каждом своём произведении он «вписывает» его в уязвимый внутренний человеческий мир. Так, в стихотворении «У моря» поэт рисует образ приюта, сравнивая его с балериной, что погружает читателя в sentimentalную тоску лирического героя:

Ходит гривами приюта –
Балерины на подмостках! [3, с. 28].

Морские волны неожиданно напоминают танец балерины, что наводит на мысль о возможной душевной близости с нежным, лёгким образом юной красавицы. Лирический герой находится на побережье, у самых волн, но взор его обращён на высокий берег, где он видит заветный «зонтик дачи» – символ своей страсти. Пространство стихотворения словно делится на две части: у приюта, где находится сам лирический герой, и на высоком берегу, где обитает недостижимая возлюбленная. Об этом явно свидетельствует употребляемая в пределах одной строфы анафора:

Там фонтана зыбкий посох [...]
Там балкон алеет в розах [3, с. 28].

Только в третьей строфе поэт раскрывает тайну его пристального внимания к соседнему берегу:

Вы прошли в свою беседку... [3, с. 28].

О невозможности воссоединения с предметом обожания могут говорить эпитеты и метафоры, обильно используемые поэтом: «фонтана зыбкий посох», гладь «убегает» и «в дали червонной тает». Удивительно и то, как поэт одухотворяет природу человеческими свойствами. Морской ветер в стихотворении «тянет вздохом легковейным», словно сравнивается с молодой женщиной, дыхание которой томит, обволакивает и усиливает влечение к объекту любви.

Знаменательным представляется и сам образ лирического героя. Он здесь воссоздан как созерцатель чего-то мимолётного, неосознанного, едва видимого. В двух последних строках автор опять же передаёт настроение через пейзаж:

И бессильно виснет парус.

И балкон весь в сонных розах [3, с. 29].

Через подобные характеристики – «бессильно» и «сонных» – можно сделать вывод о том, что любовь воспринимается лирическим героем некой грёзой, сновидением, а образ возлюбленной – эфирной мечтой.

«У моря», пожалуй, единственное стихотворение о любви, где господствуют светлые нежно-голубые тона. На примере других произведений сборника можно увидеть, что любовь в оценке Нарбута далеко не такая невинная и светлая.

В стихотворении «Заплачу ль, умру ли...» тема обречённости и разлуки является ключевой. Снова возникает образ некой возлюбленной, которой не суждено связать свою судьбу с судьбой лирического героя. Здесь уже отсутствует разделение пространства на две несоединимые части, напротив, влюблённые идут рука об руку, но появляется тема неравенства, которая кладёт непреодолимую пропасть между ними:

Я – отроком тихим,

Ты – бледной Царевной, – зашли в монастырь [3, с. 4].

Пространством является монастырь, внутри которого и совершается некая драма в отношениях влюблённых. Настойчиво звучит религиозный мотив, которым и объясняется вынужденное расставание. Образ схимы или ухода возлюбленной в монастырь противопоставляется мирской радости телесного общения:

Неведомы светлые страсти,

Неведомы нам [3, с. 4].

Нахождение в одном и том же пространстве ещё больше усиливает страдания любящих сердец. Лирический герой уже не видит жизни без своей любимой, и время, которое последует за расставанием, поэт определяет как «путь к гибнущим дням» [3, с. 4]. Таким образом, любовная коллизия в этом стихотворении соотнесена с линией смерти.

Интересно и то, что в данном произведении поэт опять переносит страдания души на состояние природы. Так, светлое чувство любви сравнивается с «лесной луговиной», которой дана особая характеристика – «хрустально-сквозная», чтобы подчеркнуть свежесть, подлинность, искренность чувства.

В лирическом откровении «Предпоследнее» тема любви также соседствует с религиозной. Возлюбленная перевоплощается в художественном сознании Нарбута в скорбный образ схимницы, живущей в скиту, сознательно загубившей свою молодость. Лирический герой то ли вспоминает, то ли грезит былыми мечтами:

Я прожил жизнь, всю жизнь во сне,

Тебя не зная, но любя... [3, с. 113].

Столь сильные переживания разлуки словно призывают на помощь страдающему сердцу смерть. Только умерев, можно избавиться от

нестерпимых мучений. Смерть автор прочит не только своему герою, но и его возлюбленной, которая на сей раз предстаёт в образе свечи:

Смерть близит облик палача
И раскрывает тихий склеп. [...]
Уж оплыла твоя свеча,
Завёрнутая в карий креп... [3, с. 113].

Мотивам неминуемой разлуки неизбежно сопутствует и тема обмана: в стихотворении «Под вечер уходить люблю...» появляется переживание обманувшей любви. Лирический герой уходит в свои воспоминания, перебирая старинные предметы ушедшей радости, как то: пыльные книги, засохшие цветы. Но и эти горькие мысли сравниваются с хмелем, что подтверждает наше предположение о любви, как о некой грёзе.

О, обманувшая любовь!..
Я не постиг заветной тайны... [3, с. 118].

Характерным, выдержанным в общей тональности, является заключительное произведение сборника – «Встреча». Несмотря на оптимистичное название, обещающее наконец-то светлую радость воссоединения, строки его, подобно прежним, пронизаны скорбью разлуки и фальши:

И вот – ты предо мной в тумане
Стоишь такой, как в первый раз:
Со взором никнущим в обмане
Янтарно-чёрных скорбных глаз... [3, с. 133].

При рассмотрении многочисленных ипостасей ранней лирики Владимира Нарбута возникает несоответствие в целом жизнерадостного оптимистичного образа поэта с определенными умонастроениями – безысходности, отчаяния, мучительной тоски. Вполне возможно, что немалую роль сыграл юный возраст, так как подобные переживания характерны преимущественно для молодого человека. Если учесть, что сборник был выпущен, когда поэту едва минуло 22 года, то вышепредставленные мрачные интонации, возникающие в творчестве Нарбута, можно оправдать юношеским максимализмом.

Тем не менее, юный лирик уже прочувствовал поистине противоречивое состояние духа современника, мотивированное дисгармоничной современностью, несовершенными человеческими отношениями, в которых трудно найти точку опоры. В отдельных поэтических созданиях чувствуется приверженность молодого Нарбута к традициям русской классики, иные произведения и по форме, и по содержанию связаны с общими модернистскими тенденциями того времени. Ясно одно – настойчивые поиски индивидуальной творческой стези постепенно формировали настоящего Поэта, тяготеющего запечатлеть мир во всей его сложности и непредвзятости.

Литература.

1. Брюсов, В.Я. Среди стихов. 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии / Сост. Н. А. Богомолов и Н. В. Котрелев. М.: Советский писатель, 1990. 714 с.

2. Гумилёв, Н.С. В. Нарбут и др. [электронный ресурс] // Николай Гумилев. Электронное собрание сочинений : [сайт]. URL: <https://gumilev.ru/clauses/28/> (дата обращения: 11.03.2017).

3. Нарбут, В. Стихи. Книга I. СПб: Дракон, 1910. 138 с.

Трофимчук П. И.

УДК 82-1/-9

ПРАВСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ В. МАЯКОВСКОГО В КНИГЕ «СТИХИ ДЕТЯМ»

Аннотация. В представленной статье рассматривается книга В.В. Маяковского «Стихи детям» с точки зрения её воспитательно-эстетической функции; изучаются образы детей и детства, которые возникают в творческом наследии поэта. Выделяются три группы стихотворений, посвященных детям. Исследуется художественное своеобразие нетипичного для В. Маяковского вида творчества.

Ключевые слова: лирический герой, образ, саспенс, поэзия для детей.

P. Trofimchuk

THE MORAL AESTHETIC POSITIONS OF V. MAYAKOVSKY IN THE BOOK «POEMS FOR CHILDREN»

Abstract. V. Mayakovsky's book «Poems for Children» is considered in this article from the viewpoint of its formative and aesthetic function. There is also studied children characters and images of childhood that originate from artistic legacy of the poet. The author believes it is possible to point out themes that were carried by the poet from «grown-up» poetry to lyrics, addressed to the younger generation. There were pointed out three groups and made conclusions concerning this type of artistry unique features.

Key words: persona, image, suspense, poetry for children.

В 1918 году В.В. Маяковский задумывает сборник стихотворений для самых маленьких читателей под названием «Для детков». Но так как он не вышел в свет, условно назовём комплекс всех стихотворений поэта, адресованных младшему поколению читателей, «Стихи детям». Это была абсолютно новая практика, новый виток творчества для поэта. Как отмечает Д.Л. Быков в книге «Тринадцатый апостол. Маяковский. Трагедия-буфф в шести действиях»: «Это был поиск нового языка, очередной отхожий промысел, экскурсия на новую территорию, откуда он,

безусловно, вынес новую интонацию» [1, с. 595]. Стихи для детей В. Маяковского, как и всё его творчество, подверглись жёсткой и ревностной критике. Особенно категорично на новый опыт в работе автора отзывался детский поэт К.И. Чуковский: «Я прочитал его вирши “Кем быть”. Всё это написано левой ногой, и как неутомима была его левая нога! Какое глубокое неуважение к ребёнку» [1, с. 603].

В. В. Маяковский начинает работу над поэзией для детей уже после революции, в зрелом возрасте. Он делает это не ради заработка, а ради того, чтобы быть причастным к строительству новой жизни, воспитанию нового человека. Эта идея как раз характерна для послереволюционного творчества поэта, в котором появляются образы вечной молодости, обновления жизни. В интервью сотруднику пражской газеты в 1927 году В.В. Маяковский, говоря о новом увлечении детской литературой, утверждал: «Надо дать детям новые представления и новые понятия об окружающих их вещах» [3, т. 11, с. 205]. К поэзии для детей автор относился серьёзно, об этом свидетельствует строчка из главы «1927 год» автобиографии «Я сам»: «Ещё: написаны — сценарии и детские книги» [3, т. 1, с. 60].

Образы детства и детей возникают ещё в раннем творчестве В.В. Маяковского. Например, в стихотворении «Порт» (1912) при описании лодок, находящихся в пристани: «Прижались лодки в люльках входов/ к сосцам железных матерей» [3, т. 1, с. 66]. Вообще образы корабля, маяка, водного пространства, берега проходят через всё творчество поэта. В этом стихотворении автор с помощью метафоры не только сравнивает размеры лодок и пароходов: «В ушах оглохших пароходов/ горели серьги якорей», но и через личную ассоциацию показывает нам, как лирический герой воспринимает дом. Для него дом— это мать, пристань, где спокойно после долгого странствия. В стихотворении «Кое-что про Петербург» (1913) при описании города В.В. Маяковский использует метафору: «а в неба свисшиися губы/ воткнули каменные соски» [3, т. 1, с. 74]. Здесь стоит отметить необычайный талант поэта вкраплять образы детства в описание города, который предстаёт перед читателем мрачным, серым, дождливым, холодным, где железо и камень вытеснили природу, а вместе с ней и всё естественное, живое.

В цикле сатирических гимнов, а именно в стихотворении «Гимн критику» (1915), автор также использует образ ребёнка, однако он является ироническим и имеет скорее отрицательную коннотацию: «От страсти извозчика и разговорчивой прачки/ невзрачный детёныш в результате вытек./ Мальчик — не мусор, не вывезешь на тачке./ Мать поплакала и назвала его: критик» [3, т. 1, с. 108]. Такой метафорой В. Маяковский подчёркивает низость, пошлость людей данной профессии. В «Гимне учёному» поэт негативно описывает учеников приготовительного класса,

используя разговорное и пренебрежительное слово «приготовишки». Они «деятельно ходят в гимназии», и именно из них потом вырастают такие учёные, которые полностью оторваны от жизни, нудные, которые служат лженауке. В них нет «ни одного человеческого качества», не люди, а «двуногое бессилие». Это подрастающее поколение глупо и покорно. Вот, что особо ранит лирического героя В. Маяковского. Человек, по его мнению, «может ежесекундно извлекать квадратный корень», однако не способен самостоятельно творчески мыслить, чувствовать, любить.

Изобилует детскими образами стихотворение на животрепещущую, актуальную во все времена, особенно для России, тему взяточничества: «Внимательное отношение к взяткам». «И руганью ни одного не обижу пристава:/ может быть, у пристава дети» [3, т. 1, с. 123], — говорит автор, предполагая, что взяточники совершают свои преступления хотя бы ради детей. В финале поэтического произведения лирический герой, обращаясь к преступникам, восклицает: «Берите, милые, берите, чего там!/ Вы наши отцы, а мы ваши дети». Возникает образ безответственных, не думающих о своём народе приставов, которые допускают, что голые люди – дети будут стоять и мёрзнуть под «голыми небесами».

В стихотворении «Никчёмное самоутешение» (1916) лирический герой говорит о детях как о чистых непорочных созданиях, которым чужды пороки взрослого общества, такие как «мордобои» и «ругань». Однако автор сожалеет о том, что они скоро вырастут и превратятся в эту тупую, серую, отвратительную массу бездумных людей: «Дети,/ вы ещё/ остались./ Ничего./ Подрастёте./ Скоро/ в жиденьком кулачонке зажмите кнутовище,/ матерной руганью потрясая город» [3, т. 1, с. 140]. На наш взгляд, этим стихотворением объясняется фраза из лирического произведения «Я» (1913 г.): «Я люблю смотреть, как умирают дети» [3, т. 1, с. 77]. Здесь нет ничего предосудительного или запрещённого. Лирический герой лишь переживает за то, что в будущем дети столкнутся с пошлой реальностью, их начнёт поглощать коллективное бессознательное, они станут греховны, как большинство взрослых. Эта тема продолжается и углубляется в поэме «Люблю» (1922). Ребёнок по своей природе может любить бескорыстно, по-настоящему. Его душа полна любви, но в процессе взросления «...между служб,/ доходов/ и прочего/ со дня на день/ очерствеваает сердечная почва». Автор с горечью говорит о том, что прекрасное чувство в мире зрелых людей покупается за деньги: «У взрослых дела./ В рублях карманы./ Любить?/ Пожалуйста!/ Рубликов за сто» [3, т. 2, с. 209]. Стоит отметить, что себя лирический герой В. Маяковского не относит к миру взрослых, он обособлен от тех, кто покупает любовь: «А я,/ бездомный,/ ручища/ в рваный/ карман засунул/ и шлялся, глазастый».

В лирическом произведении «Хвои» (1916) поэт обращается к детям: «Не надо./ Не просите./ Не будет ёлки./ Как же/ в лес/ отпустите папу?/ К

нему/ из-за леса/ ядер осколки/ протянут,/ чтоб взять его,/ хищную лапу» [3, т. 1, с. 152]. Здесь В. Маяковский вплетает в ожидание праздника весь ужас войны, усиливая трагизм этого образа в стихотворении.

Перейдём непосредственно к тому, что создано для детей. Эти стихотворения охватывают период с 1917 по 1930 годы. Существует деление данных произведений по хронологическому принципу. Однако, на наш взгляд, поэзию для детей В.В. Маяковского можно условно разделить на три группы. В **первую группу** входят стихотворения, предназначенные для самых маленьких читателей, которые только начинают разговаривать, считать, читать и познавать мир. В этих произведениях присутствует игровое начало, представлен счёт от 1 до 6. Они построены так, что сначала ребёнок видит слово, которое обозначает определённый объект, а потом, в процессе чтения, узнаёт его признаки, отличительные черты. К этой группе относятся такие стихотворения, как: «Тучкины штучки» (1918), «Что ни страница, — то слон, то львица» (1926), «Прочти и катай в Париж и Китай» (1927).

Ко **второй группе** относятся стихотворения, в которых превалирует назидательное начало. Как правило, наставление даётся в конце поэтического текста. Здесь также представлен счёт от 1 до 12. Подробно раскрываются образы отрицательных и положительных героев. В эту группу входят следующие произведения: «Сказка о Пете, толстом ребёнке, и о Симе, который тонкий», «Что такое хорошо и что такое плохо?», «Гуляем», «Эта книжечка моя про моря и про маяк», «История Власа — лентяя и лоботряса», «Мы вас ждём, товарищ птица, отчего вам не летится?», «Конь-огонь», «Кем быть?».

В **третью группу** входят стихотворения, которые были написаны с той целью, чтобы дети могли их хором читать, собираясь вместе пионерским отрядом. Здесь преобладает песенное, музыкальное начало. К этой группе относятся такие стихотворения, как: «Возьмём винтовки новые», «Майская песенка», «Песня-молния».

В стихотворении «Тучкины штучки» намёк на озорство и проделки мы видим уже в самом названии, а с первых строк начинается игровое действие: «Плыли по небу тучки./ Тучек— четыре штучки:/ от первой до третьей — люди,/ четвёртая была верблюдик» [3, т. 6, с. 185]. В этом произведении ещё отсутствует дидактизм, который появится в стихотворениях 20-х годов. Дети, читая «Тучкины штучки», обучаются счёту, у них включается воображение, они начинают видеть в форме туч узнаваемые силуэты людей и животных, здесь присутствует мотив сказки, когда шестая тучка, возможно, спугнула предыдущие пять.

Как и в поэзии для взрослых, В. Маяковский отдаёт предпочтение ассонансам, использует составную рифму, например, «шестая ли» — «растаяли». Также поэт использует образы и метафоры, которые часто встречаются в его поэзии для «больших». Например, метафора «солнце —

жёлтый жираф». Она встречается в ранней лирике поэта в стихотворении «Из улицы в улицу» (1913): «В небе жирафий рисунок готов/ выпестрить ржавые чубы» [3, т. 1, с. 67]. Всем известно особое, трепетное отношение В. Маяковского к этому животному. Поэт ассоциировал себя с жирафом, существует серия рисунков на эту тему: «Жираф на приёме у зубного врача», «Верхом на жирафе», «Жираф и пальмы» и т.д. В основном эти рисунки описывают те или иные события из биографии поэта. Образ туч, встречающийся в поэзии для взрослых, а именно в поэмах «Хорошо!» и «Летающий пролетарий», предстают перед читателями как «тучи-кочки».

Крайне интересен образ верблюда, который возникает в стихотворении «Что ни страница, — то слон, то львица»: «Вот верблюд, а на верблюде/ возят кладь/ и ездят люди./ Он живёт среди пустынь,/ ест невкусные кусты,/ он в работе круглый год —/ он,/ верблюд,/ рабочий скот» [3, т. 6, с. 209]. Произведение написано в Америке, записано на форзаце путеводителя по Нью-Йорку и описывает Central Park Zoo, который в то время отличался от московского зоопарка своим богатым животным миром.

Как пишет Д.Л. Быков в книге «Тринадцатый апостол. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях», это стихотворение схоже с произведением Б. Пастернака «Зверинец» (1924), а также со стихотворением С. Маршака «Детки в клетке» (1931): «Все три зоопарка чрезвычайно характерны для своих создателей — у Пастернака получилась грустная, почти абсурдистская панорама несвободных и одиноких созданий, у Маршака — радостная площадка молодняка, а у Маяковского — остроумный, хотя и чрезвычайно примитивный, зоологически-социальный ликбез» [1, с. 600]. Как утверждает Д.Л. Быков, образ верблюда в русской литературе является автопортретом, как у Б. Пастернака в «Зверинце», у А. Тарковского в стихотворении «Верблюд», у С. Маршака: «Бедный маленький верблюд:/ Есть ребёнку не дают». Детский поэт Э. Котляр, жизнь которого прошла в сопротивлении, писал: «У верблюда два горба, потому что жизнь — борьба». Таким образом, мы можем считать образ верблюда в стихотворении В. Маяковского неким автопортретом, ведь работу над поэтическим произведением он понимал как сложную работу на предприятии.

В. Маяковский провоцирует ребёнка на творческое осмысление окружающей действительности, даёт ему возможность особенным образом познавать её. В стихотворении «Прочти и катай в Париж и Китай» автор «проводит экскурсию» для маленьких читателей по Парижу, Нью-Йорку, Японии и Китаю, начиная путешествие с Москвы. При этом автор утверждает, что земля начинается именно с Кремля, и что «За морем,/ за сушею —/ коммунистов слушают». Каждому ребёнку необходимо знать о величии собственной страны. В произведении отчётливо виден мотив общения с маленьким читателем: «— Мы же/ ехали вперёд,/ а приехали

туда же./ Это странно./ страшно даже./ Маяковский./ ждём ответа./ Почему случилось это? —/ А я ему:/ — Потому./ что земля кругла./ нет на ней угла —/ вроде мячика/ в руке у мальчика»[3, т. 6, с. 229]. Страны и города описаны В. Маяковским броско, с помощью игры с читателем, ярких сравнений, чтобы ребёнок мог отличать страны и называть их характерные признаки. В Нью-Йорке «стоэтажные домища», жители Японии представлены в сравнении с нами: «если мы — как лошади,/ то они —/ как пони», а Китай является родиной чая и риса. Здесь поэт видит мир такими же детскими глазами, общается с ребёнком на равных.

В Варшаве в беседе с сотрудником газеты «Эпоха» Маяковский утверждал, что стремится «внушить детям самые простейшие общественные понятия, делая это как можно осторожнее...»[3, т. 11, с. 243]. Раскрывает он своё утверждение на примере стихотворений «Конь-огонь» и «Прочти и катаяй...». «Скажем, я пишу рассказ об игрушечном коне. Тут я пользуюсь случаем, чтобы объяснить ребенку, сколько людей должно было работать, чтобы изготовить такого коня, — допустим: столяр, художник, обойщик. Таким путем ребенок знакомится с коллективным характером труда. Или описываю путешествие, в ходе которого ребенок не только знакомится с географией, но и узнает, что одни люди бедны, а другие — богаты, и т. д.» [3, т. 11, с. 243].

Во второй группе стихотворения «Сказка о Пете, толстом ребёнке, и о Симе, который тонкий», «Что такое хорошо и что такое плохо?», «Товарищу подростку» полностью построены на антитезе. В «Сказке...» представлены две противоборствующие силы буржуй и пролетарий. Соответственно Петя – буржуй, его семья и поступки, наделены отрицательными чертами, такими как жадность, чревоугодие, гордыня, злость. Петя предстаёт перед нами толстым, что усиливает отрицательную коннотацию его образа. У Маяковского во всём творческом наследии красной нитью проходит ненависть к обьевшимся, например, в поэме «Люблю»: «Я/ жирных/ с детства привык ненавидеть,/ всегда себя/ за обед продавая» [3, т. 2, с. 208]. Сима, как пролетарий, вызывает у читателя симпатию и положительные эмоции. Он и его семья трудолюбивы, помогают слабым, едят в меру. Побеждает добро: Петя треснул, а голодные наелись. Для ребёнка, безусловно, в первую очередь важно увидеть просто и чётко очерченные отрицательные и положительные образы и поступки.

Вообще из всех стихотворений, относящихся ко второй группе можно выделить «Семь правил хорошего поведения от В. В. Маяковского» (антитеза семи смертным грехам):

1. Люби труд! Будь настоящим коммунистом! [3, т. 6, с. 199].
2. Учись с радостью, развивайся, чтобы построить счастливое будущее! [3, т. 6, с. 216].

3. Помогай слабым, маленьким, заблудившимся, оступившимся! [3, т. 6, с. 212].

4. Уважай старших! [3, т. 6, с. 207].

5. Будь чистоплотным! [3, т. 6, с. 203].

6. Уважай всякий труд! [3, т. 6, с. 239].

7. Шали, но в меру! [3, т. 6, с. 219].

Интересно в данной группе автобиографическое стихотворение «Про моря и про маяк». В. Маяковский любил, когда его называли маяком. Как отмечает Д.Л. Быков, «...маяком в XVI веке называли не только башню на берегу моря, но и любую возвышенность, любое обозначение границы— сторожевую башню; “Говорить маяками” — пользоваться арго, объясняться тайными знаками» [1, с. 598]. Это ещё раз подтверждает тяготение к идее границы, так же как и использование образа моста как соединителя берегов, эпох, прошлого и будущего, границ, в своих произведениях. А разговор тайным языком — это использование автором окказионализмов в своих стихотворениях.

В третьей группе стихотворений мы встречаем так называемое «шагание стиха», то есть разбивку ударных слов на слоги, что позволяет читателю услышать ритм строевого шага, например, в стихотворении «Возьмём винтовки новые», которое было написано для «Пионерской правды» и переиздавалось не раз с нотами композиторов К. Корчмарёва и Д. Покрасса:

Раз,
 два!
Под-
 ряд!
Ша-
 гай,
от-
ряд! [3, т. 6, с. 231]

В «Майской песенке» продолжает звучать музыка строевого шага: «Весна сушить развесила/ своё мытьё./ Мы молодо и весело/ идём!/ Идём!/Идём!» [3, т. 6, с. 232]. Мотив омоложения и преобразования присутствует в «Песне-молнии»: «Растём от года к году мы,/ смотри,/ земля-старик,—/ садами/ и заводами/ сменили пустыри» [3, т. 6, с. 240]. Утопичное желание построить «город-сад» не покидает Маяковского даже в поэзии для детей.

Особого внимания заслуживает киносценарий «Дети», написанный в 1926 году. Б. Янгфельдт в книге «Ставка — жизнь. Владимир Маяковский и его круг» справедливо утверждает: «Сценарий полон штампов о бесчеловечности капитализма» [5, с. 321]. На создание кинопроизведения повлиял тот факт, что поэт узнал о рождении дочери. В произведении четыре сюжетные линии. Первая повествует о взаимоотношениях в семье

папы-диктатора, который внушает сыну, что «человек человеку волк. Один на всех и все на одного!» [3, т. 10, с. 196]. Глава семьи уж очень напоминает отца Чичикова из «Мёртвых душ», который проповедовал: «Береги копейку!» Все мы помним, каким жуликом вырос его сын после такого воспитания.

Вторая линия повествует о голодающей семье американских шахтёров, в которой мать звали Элли Джонс, а дочь Ирмой. Ирма Джонс приглашена в Советский Союз на встречу с пионерами. Здесь явно ощущается желание отца увидеть своего ребёнка: «Через две недели я буду в его стране» [3, т. 10, с. 200]. Кроме того, во второй части присутствует состояние тревожного ожидания. События убаюкиваются, рабочий несёт бутылку молока через весь город по длинным улицам, она вылетает у него из рук, он идёт «ускоряя шаги». В кадре расплёсанные капли молока, появляются фигура полисмена. И в это напряжённое повествование вкрапляется повторяющаяся сцена: «Комната и дочь». В. Маяковский буквально держит зрителя в подвешенном состоянии, что же это за таинственная чёрная комната с девочкой? В финале шахтёр достигает цели: «молоко поставлено на пол», но «пробежавший собачец сваливает бутылку». И тут, наконец, мы узнаём, кем является эта самая дочь и кто её воскресил. Таким образом, Маяковский виртуозно использует в своём произведении приём саспенса, то есть состояния тревожного ожидания, беспокойства, максимальной вовлеченности зрителя/ читателя в происходящее.

Третья часть повествует о многодетной семье Петра Забойщикова, у которого старший сын предстаёт перед зрителем невероятным шkodником. Он ассоциируется со строками из поэмы «Летающий пролетарий» (1925): «Ребёнок —/ это вам не щенок./ Весь день —/ в работе упорной./ То он тебя/ мячиком/ сбивает с ног,/ то/ на крючок/ запирает в уборной» [3, т. 3, с. 356].

Действие четвёртой и пятой части разворачивается в лагере «Артек», где русские ребята встречаются с англичанкой и «американчиком». Американская семья иронично изображается как глупая ячейка общества, которая высчитывает, сколько стоит их сын.

Киносценарий рассчитан как на взрослую, так и на детскую аудиторию зрителей/ читателей. Здесь есть приключения, комизм, назидательное начало. Автор показывает абсолютно разные характеры детей и пытается донести идею того, что каким будет ребёнок, зависит только от воспитания и обстановки, в которой он растёт.

Итак, рассмотренные произведения В.В. Маяковского для детей обладают характерными чертами детской литературы. В них ребёнку отводится главная роль, используется доступная лексика, много диалогов, действий, приключений, есть счастливый конец, а также присутствует назидательное начало. Однако эти произведения и своеобразны: присущая только Маяковскому образность, искренность, автобиографизм,

оригинальность языка, что, безусловно, оказывает влияние на маленького читателя, созидает его представление о Прекрасном.

Литература.

1. Быков Д.Л. Тринадцатый апостол. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях. 2-е изд. М.: Молодая гвардия, 2016. 827 с.:

2. Дьячкова Е.В. Несколько замечаний к проблеме Маяковский — детям. Творчество В. В. Маяковского: Вып. 2: Проблемы текстологии и биографии. М.: ИМЛИ РАН, 2014. 608 с.

3. Маяковский В.В. Собрание сочинений: в 12 т. / сост. В. В. Макарова, В.В. Воронцова. М.: Правда, 1978.

4. Патриция Дж. Томпсон. Маяковский на Манхэттене. История любви с отрывками из мемуаров Элли Джонс. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 142 с.

5. Янгфельдт Б. Ставка — жизнь. Владимир Маяковский и его круг/ пер. со швед. А. Лавруши и Б. Янгфельдта. М.: АСТ, 2016. 528 с.

Копосова М. К.

УДК 82.09

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ПРИНЦИПА ИГРЫ В МОДЕЛИ ШАХМАТНОГО ПРОСТРАНСТВА РОМАНА В. НАБОКОВА «ЗАЩИТА ЛУЖИНА»

Аннотация. Данная статья посвящена реализации принципа игры в романе В. Набокова «Защита Лужина». Автор предлагает рассмотреть новый подход к анализу произведения с позиции его игровой конструкции как воплощения авторской позиции.

Ключевые слова: принцип игры, музыкальный мотив, игровая реальность, модернизм, авторская маска

Koposova M.K.

ARTISTIC AMBODIMENT OF THE PRINCIPLE OF THE GAME IN THE MODEL OF THE CHESS SPACES IN THE NOVEL V.NABOKOVA "THE LUZHIN DEFENCE"

Abstract. The article devoted to the implementation of the principle of the game in the novel by V. Nabokov "The Luzhin devence". The author suggests to consider a new approach to the analysis of the work from the standpoint of its game construct as the embodiment of the author's position.

Key words: Principle of the game, Musical motive, game reality, modernism, author's mask.

Любое произведение Набокова несёт в себе загадку, которую автор озвучивает в романе «Под знаком незаконнорожденных», где

перефразирована одна из притч царя Соломона: «Слава Божия — спрятать вещь, а слава человека — найти ее» [2]. Читателю предлагается разыскать спрятанное, решая разнообразные загадки, предлагаемые ему автором, — загадки словесные, фабульные, интертекстуальные или даже интермедийные.

Набоков подчёркивал не раз, что искусство – это всегда некий обман, и читателю, вовлекаясь в игру, придётся потрудиться, если он желает постичь художественное слово. Так, в одном из интервью Набоков говорит: «Почему я вообще написал свои книги? Во имя удовольствия, во имя сложности. Я не пишу с социальным умыслом и не преподаю нравственного урока, не эксплуатирую общие идеи – просто я люблю сочинять загадки с изящными решениями» [4, с. 123]. В. Набоков акцентирует внимание на игровом принципе в своём творчестве, что потом будет близко эстетике постмодернизма. Особенно ярко данный принцип просматривается в романном творчестве писателя, в частности в романе 1929 года «Защита Лужина».

Ключевой в романе становится на первый взгляд скрытая шахматная игра, где разные предметы или персонажи представляют собой белые или чёрные шахматные фигуры с определенным расположением на шахматной доске. Обращая внимание на название романа – «Защита Лужина», отметим, что сам факт защиты представляет собой не только внешний, центральный эпизод романа – игру с Туратти, но и несёт в себе внутренний, символический смысл – шахматы как способ защиты Лужина от всех некомфортных жизненных обстоятельств. Ребёнком Лужин был буквально вытеснен из мира семьи, где оба родители были заняты собой, из мира сверстников, которые были неинтересны, жестоки и глупы, в мир шахмат.

Все художественные элементы произведения «подчинены» шахматам: «шахматные квадраты» [6, с. 85] на дверце таксомотора, сам герой, ноги которого «от пяток до бедер были плотно налиты свинцом, как налито свинцом основание шахматной фигуры» [6, с. 82]. Сама игра в шахматы представляется читателю более реальной и естественной чем сама жизнь. «В этом был ужас, но в этом была единственная гармония, ибо что есть в мире кроме шахмат?». Игра и реальная жизнь как будто бы меняются местами.

Игра в шахматы полностью поглощает главного героя и ведёт его до конечного мата и выпадения из игры. Материальный мир стал перевоплощаться в игру ещё с детства Лужина, когда его отец вернулся домой с тайного свидания с «милой тётёй»: «Аллея была вся пятнистая от солнца, и эти пятна принимали, если прищуриться, вид ровных, светлых и темных, квадратов. <...> Затем, валяясь на диване в гостиной, он сонно слушал всякие легкие звуки <...>, – и эти сквозные звуки странно

преображались в его полусне, принимали вид каких-то сложных, светлых узоров на темном фоне, и, стараясь распутать их, он уснул» [6, с. 31].

Такое преобладание бессознательной жизни в игре над сознательной жизнью в реальности постепенно размывает личность Лужина. Трансформация действительности в игровое пространство происходит в романе на двух уровнях. Во-первых, сам герой наделяет все происходящее вокруг него шахматной символикой, а события интерпретирует как ходы и комбинации. Во-вторых, сам автор ведёт эту тонкую игру независимо от сознания Лужина. Об этом говорят повторяющиеся мотивы, которые соотносят «настоящее» и «прошлое» Лужина. Предложение отца запустить на станции автомат с марионетками открывает в романе кукольный мотив, и это обращает внимание читателя на управляемость героя чужой волей, а также механистичность и машинальность его существования.

Знаменательной становится символика окна, вписанная в игровой контекст романа. Знак окна расставляет акценты на кульминационных моментах: если в начале произведения Лужин залезает в окно, чтобы избежать «невозможного, неприемлемого мира» школы, то в конце он выпрыгивает из окна, чтобы спастись от игры, «затейной» против него. К сходному мнению приходит и Н. Казьмерчак: «Разные детали из детства главного героя повторяются в его взрослой жизни, и Лужин чувствует, как его опутывает затейная против него игра, в которой он по некоему внешнему и внутреннему приказу должен принять участие» [3, с. 78].

Шахматная игра влияет на сознание Лужина так же, как музыка воздействует на сознание любого другого человека. Заметим, что роман буквально наполнен мотивами музыкальной игры. Музыкальное произведение основано на гармонии звуков, поэтому шахматные ходы и комбинации Лужина – это, по сути, те же музыкальные аккорды и тона. Знакомство Лужина с шахматной игрой началось с музыкального вечера, который поневоле устроил Лужин старший: «Началось это невинно. В годовщину смерти тестя Лужин старший устроил у себя на квартире музыкальный вечер. Сам он в музыке разбирался мало, питал тайную, постыдную страсть к «Травиате», на концертах слушал рояль только в начале, а затем глядел, уже не слушая, на руки пианиста, отражавшиеся в черном лаке» [6, с. 19]. Лужин, будучи ребёнком, не любил такие многолюдные вечера, и, пробравшись в отцовский кабинет, сонно слушал «нежный вой скрипки» [6, с. 20]. Заметим, что не кто иной, как скрипач, открыл Лужину младшему мир шахматных возможностей, и, кстати, он первый, кто связал музыкальный образ и шахматную игру: «Комбинации, как мелодии. Я, понимаете ли, просто слышу ходы. <...> Игра богов. Бесконечные возможности». Заметим набоковское указание на то, что дед Лужина был музыкантом, и, возможно, именно от него маленькому Лужину передался музыкально-шахматный дар.

С момента обнаружения в доме коробки с шахматами, этой «обольстительной и таинственной игрушки» [6, с. 24] начинается основное действие романа. И это обнаружение проводит границу между Лужиным-ребёнком и Лужиным – шахматным гением. Обратного пути уже нет: «Лужин почему-то необыкновенно ясно запомнил это утро, этот завтрак, как запоминаешь день, предшествующий далёкому пути» [6, с. 22]. Обратим внимание, что в начале романа шахматы – это игрушка, но с развитием действия образ шахмат расширяется, и перед нами уже шахматные величины, шахматные силы, шахматная вселенная.

В школе, наблюдая за игрой одноклассников, Лужин усиленно пытается услышать ту музыку шахмат, о которой говорил скрипач, и внутренним чутьём понимает гармонию шахматной игры: «С раздражающей завистью, с зудом неудовлетворенности глядел Лужин на их игру, стараясь понять, где же те стройные мелодии, о которых говорил музыкант, и неясно чувствуя, что каким-то образом он ее понимает лучше, чем эти двое, хотя совершенно не знает, как она должна вестись» [6, с. 25]. Во взрослом возрасте его игре сопутствуют логика и абсолютная, кристальная чистота мысли. В этом отличие лужинского творческого метода от манеры игры Турати, его главного соперника, для которого характерны непредсказуемость, подвижность и страсть.

Большим количеством слышимых, музыкальных образов наполнен поединок с Турати: «скрипки под сурдинку», «запела струна», «наметилась какая-то мелодия», «низкая нота», др. Напряжение игры перерастает в «музыкальную бурю», затем в «громовую гармонию», и заканчивается эта композиция неистовым, страстным «фуриозо» [6, с. 79-80].

Вл. Ходасевич соотнес героя романа «Защита Лужина» со своеобразным архетипом художника, творца, часто встречающимся в произведениях В. Набокова. Определённо, Лужин – личность гениальная и творческая. Так, он сравнивается не только с музыкантом, а с художником вообще: «Лужин попал в то положение, в каком бывает художник, который, в начале поприща усвоив новейшее в искусстве и временно поразив оригинальностью приемов, вдруг замечает... что другие, неведомо откуда взявшись, оставили его позади в тех приемах, в которых он недавно был первым, и тогда он чувствует себя обокраденным... и редко понимает, что он сам виноват, он, застывший в своем искусстве, бывшем новым когда-то, но с тех пор не пошедшем вперед» [6, с. 54-55]. В определенные жизненные моменты герой чувствует «острую радость шахматного игрока, и гордость, и облегчение, то физиологическое ощущение гармонии, которое так хорошо знакомо творцам» [6, с. 125]. Но, тем не менее, открытым остаётся вопрос о истинно-творческой натуре Лужина.

Истинное творчество не может быть зажато в рамки, как, собственно, не может реализовываться без вдохновения. Без вдохновения, без любви к миру и всему живому искусство «автоматизируется» и опошляется. Стоит

отметить, что в период начала XX века в мелодику мира вторгается искусственный звук граммофона. Сейчас граммофон – это примета времени, примета эпохи. Тогда это был не просто аппарат для прослушивания музыки, но и объект эстетического созерцания, подобный предмету из роскошного мебельного гарнитура. Но граммофонная музыка, как и кинематограф, никогда не признавались Набоковым как «живое» искусство. Бал, на который отправились Лужин с невестой, был наполнен «взрывами» [6, с. 114] этой автоматической музыки. В целом – это уже не музыка, а неприятный шум. Музыка как произведение искусства не может быть сжата, сконцентрирована до граммпластинки: теряется весь эффект наслаждения.

А теперь обратим внимание на Лужина, который предельно сосредоточен на своём творчестве. Создавая защиту, Лужин абстрагируется от окружающего мира и начинает воспринимать свою жизнь как сон, реальной он признаёт только шахматную вселенную. Так, все города, которые посещал Лужин, казались ему одинаковыми, в памяти оставались только турниры и обстановка шахматных кафе. Все его интересы концентрируются на этом акте творения, для Лужина не существует ничего, что находится за пределами созданного им мира, его не волнует ни болезнь матери, ни смерть старичка-наставника. Как справедливо замечает А.М. Ваховская, «обладая способностями гениального шахматиста, Лужин лишён дара любви» [1, с. 186]. Шахматная идея, которая, сконцентрировавшись, заполнила всё лужинское существо, не оставила места ни для каких других чувств. И именно поэтому героя нельзя назвать идеальной творческой личностью.

По ходу романного действия постепенно проясняется авторская позиция. Идеально продуманные комбинации и стремление к шахматной гармонии, к шахматной музыке постепенно уводит главного героя от гармонии реальной жизни. Вл. Ходасевич справедливо замечает, что «художник обречен пребыванию в двух мирах: в мире реальном и в мире искусства, им самим создаемом. Подлинный мастер всегда находится на той принадлежащей обоим мирам линии, где их плоскости пересекаются. Отрыв от реальности, целостное погружение в мир искусства, где нет полета, но есть лишь бесконечное падение, — есть безумие. Оно грозит честному дилетанту, но не грозит мастеру, обладающему даром находить и уже никогда не терять линию пересечения. Гений есть мера, гармония, вечное равновесие» [5, с. 60]. Но Лужин находится не на грани, он находится целиком в плоскости искусства. В этом его трагедия.

В порыве защиты он стремится выпасть из игры [6, с. 149], что и делает, выбрасываясь из окна. Обращает на себя внимание последняя увиденная им картина: «бездна распадалась на бледные и темные квадраты» [6, с. 152]. Автор не даёт чёткого ответа – погибает ли герой, т.к. есть вероятность, что он как будто переходит в новую шахматную

реальность. Таким образом, на протяжении всего романа герой бежит от повсеместной жизненной пошлости жизни в одиночество, бежит от жизни в игру. Подобный бег ущемляет творческий дар Лужина: искажение духа и подлинное искусство несовместимы.

Литература.

1. Ваховская А.М. Владимир Владимирович Набоков (1899 – 1977) // История русской литературы XX века: в 4 кн. Кн. 2: 1910 – 1930-е годы. Русское зарубежье: учеб. пособие. 2-е изд., испр. и доп. / Л.Ф. Алексеева, А.М. Ваховская, Л.В. Суматохина и др.; под ред. Л.Ф. Алексеевой. М.: Студент, 2012. 328 с.

2. Владимир Набоков. Под знаком незаконнорожденных [Электронный ресурс] // Библиотека Максима Мошкова : [сайт]. URL: http://lib.ru/NAVOKOW/bendsinister.txt_with-big-pictures.html (дата обращения 16.02.2017).

3. Казьмерчак Н. Игра как основополагающая ценность кодирования эстетического пространства феномена трагического (на материале романа Владимира Набокова «Защита Лужина») // Вестник ВолГУ. Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. 2007. № 6. С. 76-81.

4. Мельников Н.Г. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М.: Независимая Газета, 2002. 704 с.

5. Мельников, Н.Г. Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Н.Г. Мельников / под общ. ред. Н.Г. Мельникова. М.: Гардарики, 2000. 688 с.

6. Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1990. 446 с.

7. Пушкин А.С. Сочинения. В 3-х т. Т.2. Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. М.: Художественная литература, 1986. 528 с.

Румянцева Н. М.

УДК 82-1/-9

МОТИВ ПОЛЁТА В ЛИРИКЕ ДИАНЫ АРБЕНИНОЙ

Аннотация. В статье выявляются смысловые варианты мотива полета в рок-поэзии Дианы Арбениной разных лет: бегство от неудач, полет в самолете, олицетворение себя с птицей и мистический перелет души после смерти. Сделан вывод о динамике настроения, связанной с этим мотивом: от трагизма ранних песен к приятию крылатой душой героини собственной избранности как сладкого и опасного бремени.

Ключевые слова: Рок-поэзия, мотив полета, Диана Арбенина.

Rumyantseva N.

**THE MOTIF OF THE FLIGHT IN THE LYRICS OF DIANA
ARBENINA**

Abstract. The article reveals the semantic variants of the motif of the flight in Diana Arbenina's rock poetry of different years: flight from failures, flying in an airplane, personification of herself with a bird and mystical flight of the soul after death. The conclusion is made about the dynamics of mood associated with this motif: from the tragedy of early songs to the acceptance of the winged soul of the heroine of her own choosing as a sweet and dangerous burden.

Key words: Rock poetry, the motif of the flight, Diana Arbenina.

Мотив полета встречается в лирике многих поэтов во все времена. Вероятно, сам процесс вдохновенного творчества близок к ощущению парения, высоты, лёгкости. Этот мотив позволяет глубже проникнуть во внутренний мир автора, понять его душевное состояние. Количество значений и видов полета очень велико. В толковом словаре Т.Ф. Ефремовой у глагола *летать* целых шесть значений.

Но в рок-поэзии Дианы Арбениной наиболее частыми смысловыми вариантами полёта являются три-четыре составляющие: побег к лучшей жизни из-за пережитых неудач, полет на самолете, олицетворение себя с птицей, а также перелет души человека в мир иной после смерти. Полёт у Арбениной порой выступает метафорой смерти и, наоборот, рождения и очищения.

В песне «До ста» 2007 г. рассказывается история уставшего от жизни человека: «он не дожил до ста / семь бесконечных лет. / он устал...» [1, с. 138]. Мужчина абсолютно спокойно относился к смерти, можно даже сказать, что ждал ее. Он устал от несоответствия окружающего его мира с тем, каким в его представлении этот мир должен быть: «в мире была зима. / он не привык к тому / что снега нет» [1, 138]. Главным смысловым звеном в песне является припев. Он написан как обрывок монолога усопшего, обращённого к близкому человеку: «плакать не смей! / я стал птицею в небе. / под облаками / нет боли и времени. / плакать не думай! / жалею тех кто рядом с тобой» [1, с. 139]. Герой говорит о том, что хоть и невозможно привыкнуть к смерти, трудно принять и осознать потерю, нужно понимать, что для зрелой души смерть – освобождение: «а им в полете так хорошо! / будто бы лето. ливень прошел. / будто бы жить можно заново» [1, с.139]. Неслучайно в христианстве человеческая смерть считается «новым рождением», одним из самых главных этапов всей жизни человека, ее итогом. В тексте Арбениной жизнь определена в двух мучительных категориях – боли и времени, смерть же связана с полётом, очищением (ливень) и новой жизнью. По умолчанию можно догадаться, что времени противопоставлена вечность.

Похожую картину можно заметить в песне, написанной годом позднее, «Лети моя душа» (2008). Полет, о котором идет речь с первых строк: «лети моя душа / лети мой тяжкий рок / под облаками блакитными / под облаками-зенитками / в небо...» [1, с. 33] представляет собой завершающийся жизненный путь лирической героини, прошедшей через многие трудности, потерявшей близких, но при этом сохранившей в себе главное качество – любовь к жизни: «и годы – по часам. / и сердце – ястребок. / я дышу радостью. / нет большей сладости – жить.» [1, с. 33] Героиня не боится смерти, она испытывает лишь чувство светлой печали от того, насколько скоротечна человеческая жизнь: «и годы – по часам...» [1, с.33].

В полёте находится не только душа. Сердце-«ястребок» – тоже воспоминание о полёте. Это и стремительная птица, и маневренный самолёт. Образ сердца-ястребка подсвечивает этот мистический полёт ещё одним смыслом – душевной отзывчивости прощающейся с землёй души.

В песне «Падаешь в небо» (1994) мотив полета служит воспоминанием о прошлом, о закончившейся истории любви: «тревожный прошлого полет опять во мне а с ним и ты / зовешь узнать что значит взлет и не боишься высоты <...> / привычно рвется из оков ища тепла твоя душа / и // падает в небо» [1, с.125]. Сама метафора падения в небо оксюморонна. Она нарушает представления о силе земного тяготения. Любовь – тяготение небесное. Любовь описана здесь как взлёт, как освобождение от оков повседневности. Лирическая героиня с сожалением рассказывает о чувствах, которые, вероятно, ушли когда-то, не набрав нужной высоты: «Я помню всё. Держу в руках, что не смогу теперь забыть. а мы с тобой наверняка могли друг друга полюбить. / я узнаю в твоих глазах свои вчерашние следы. / но закрываю я глаза. я не хочу беды» [1, с. 125]. Отказ героини от любви – это отказ от беды, но это и отказ от совместного падения в небо – полёта. Что-то надломилось и в герое. Об этом говорит третий куплет песни, где описаны его тоска, чувство вины и мнимое спокойствие. Каждая строфа этой песни заканчивается вариантом «падения в небо» – в прошлом, в несостоявшемся и состоявшемся настоящем. Однако в финале текста звучит всё-таки благодарность герою, даже после расставания с ним: «И будет жить звездой во мне то, что можешь ты отдать / Тому, с кем падаешь в небо...» [1, с.125]. Любовь, даже ушедшая, – это небесный ориентир.

Арбенина использует в этом тексте традиционную символику, однако энергичный блюзовый ритм, точность исполнительской манеры заставляют воспринимать её по-новому.

Интересным образом мотив полёта-падения звучит в песне «Стремительным падением вниз (все живут)» (1997). Чувством одиночества, пустоты, невозможной любви пронизан весь текст. Первые строки: «стремительным падением вниз / я вверх взлечу в последний раз»

без предисловий говорят о глубочайшем отчаянии лирической героини. Чувство безысходности, замкнутости толкают ее на страшный шаг. Самоубийство описано очень экспрессивно: «законов нет. меняет цвет / лицо луны земли анфас» [1, с. 64]. Мы словно бы видим её глазами первые ощущения самоубийцы после смерти: «и пустота вокруг меня / и вязкий воздух как желе. / железным грузом бытия / меня вернет вернёт земля». Последний полёт оказывается не выходом к свободе, к небу, а «железным грузом бытия». Название песни «Все живут» отчасти объясняет нам эту странность: самоубийца рассказывает нам о своём опыте «полёта» так, как будто она, распрощавшись с жизнью, осталась живой. Об этом говорит припев: «нет не боялась я. нет не боялась. / но первая цель нарисована мелом. / и это уже не глупость не мелочь / и в пыльных кварталах так страшно» [1, с. 64]. Результатом преодоленного страха стал ещё больший страх.

Песня лишена внятности. Намеченный сюжет опыта самоубийцы прерван двумя другими темами – обращением к некоему (некой?) «ты» («наступит ночь. сведут мосты. / мое плечо в твоей руке.»[1, с. 64] и историей сторожа в зверинце, проспавшего побег льва. Побег льва вполне можно наложить на историю самоубийцы: «а утром лев сбежит домой, / но потеряет ориентир». Прыжок из окна тоже оказался потерей ориентира. Но последние строки третьего куплета значительно занижают духовный накал песни: «всем нужен хлеб. всем нужно жить. / и львам и тем кто их стерег» [1, с. 65]. Пожалуй, только припев, которым заканчивается песня, спасает её от распада. «...в пыльных кварталах так страшно...» – это слова человека, перешагнувшего черту жизни. Признаемся, что намеченная метафизика песни не доведена до конца.

Побег, передающийся при помощи мотива полета, также часто встречается в лирике поэтессы. Нередко лирическая героиня прибегает к скоростным средствам передвижения – самолетам для того, чтобы быстро покинуть место, убежать. Так, песня «Столица» (2001) отражает тяжелое внутреннее состояние лирической героини, которая, олицетворяя себя с одинокой «раненой птицей» [1, с.82], бежит прочь от любви, от самой себя: «я покидаю столицу / раненой птицей / выжженным небом / черной травой...» [1, с. 82]. Сравнивая себя таким образом с птицей, она словно стремится к чувству легкости, быстрому избавлению от боли, которая никогда не уходит сразу. Эта спешка не покидает ее, она звучит в словах: «и быстрее в самолеты! / высоты не бояться. / ритуальные трапы. / стюардесса. газеты. / фюзеляжи из ваты. / небеса голубые. / и меня уже нету» [1, с.82]. Героиня верит, что расстояние, преодоленное самолетом, уберезет ее, поможет пережить трудность и невозможность разлуки с любимым человеком.

Но не только с чувством грусти и желанием побега связаны у Дианы Арбениной самолеты. Очень лиричное начало песни «NewYork» (2012)

предваряется словами «эта автобиографическая история случилась 12 мая 2012 года. Рейс Нью-Йорк–Москва». По ее словам, песня была написана для того, чтобы найти человека, в которого она влюбилась, когда летела из Нью-Йорка в Москву. Он сидел рядом с ней и показался ей чрезвычайно близким по духу, а Арбенина никак не могла решиться с ним познакомиться.

С первых слов песни мы слышим очень лирическое вступление, пронизанное чувством легкой грусти: «теперь: / когда наш первый самолет / как мотылёк/ влетел в рассвет / мы не произнеся фундаментальных / не простившись / не играя / растворились на земле – / я даже имени не знаю!!!» [1, с.154]. Песня наполнена обращениями, призывами, восклицательными знаками: «не спи! / в нью-йорке полседьмого. / пусть неуместно слово – я жду! / тебя!» [1, с. 154]. История этого полета самой Арбениной закончилась следующим образом: «Этой песней я хотела найти его. Даже звонила в авиакомпанию, чтобы узнать, кто сидел на месте 1В. Увы, так и не нашла» [4]. Лирическая героиня надеется на встречу с ним, призывает его к поиску: «теперь / когда дан старт и дан отсчет / ищи меня! / забудь про все – / ищи меня» [1, с.154]. Эта романтическая история, несомненно, оставила след в жизни Арбениной и, несмотря на то, что она наполнена легкой печалью, поэтесса все равно вспоминает ее с улыбкой. Мотив полёта наложен здесь и на образ сна: «Не спи! / Боюсь присниться/ Другому. / Не спи! / Синонимов не будет!/ Летают рядом люди –/ Предрешиено/ Касаются плечами,/ Глазами не встречаясь/ Смотрят на двоих одно кино...» [1, с. 154]. Полёт в самолёте реален, полёт во сне метафизичен. И нити судьбы выются где-то между этими пространствами.

Общее звучание, инструментовка песни светлые. Самолёт-мотылёк стал местом надежд и шансом переменить жизнь. Эфемерность надежд подчеркнута этим сравнением («как мотылёк»). Всякое подлинное чувство крылато. «Полётность» песни заключена уже в том, что душа героини рвётся к человеку, показавшемуся ей родным.

Сопоставление лирической героини с птицей – один из самых частых приемов в песнях Д. Арбениной. Еще одним ярким примером этого является песня «Редкая птица» (2004). С первых слов мы видим конфликт лирической героини с окружающими ее людьми, непонимание с их стороны: «я редкая птица. я вышла из дома. / мне было в нем плохо но что здесь такого –/ когда есть дороги. мосты и трамваи. / а в доме не ждали и не понимали» [1, с. 205]. Она чувствует себя лишней и ненужной в месте, в котором находится, и именно поэтому она неоднократно повторяет слово «прощай!».

«Я редкая птица. Я шла и скользила. / Я не воевала, но я победила./ И крылья спокойно лежали на воле/ Готовые к небу готовые к боли». Какие простые и важные слова!.. Полёт – это путь к победе, но это и боль. Быть может, так осмысливается Арбениной феномен творчества?

Героиня противопоставляет себя людям, отказавшимся от полёта: «а люди навстречу работать спешили. / они свои крылья давно заложили. / и в землю вросли кто по пояс кто выше». Укоренённость в земле у многих поэтов трактуется как достоинство. Например, у Б. Гребенщикова: «Но, чтобы стоять, я должен держаться корнями» [2, с. 55]. В песне Арбениной вросшие в землю люди – образ несвободы, духовной деградации. Одиночество героини-птицы требует определённого внутреннего усилия:

«и я оглянулась – вокруг было пусто. / и я улыбнулась хотя было грустно / И тень промелькнула над детской кроваткой / И я полетела спокойно и сладко. / Прощай!!» [1, с. 205]. «Прощай» – слово, адресованное не всем, а кому-то одному. В подтексте чувствуется личная драма героини. Может, её избранник тоже из тех, кто заложил крылья?..

В песне «Бензол» (2009) сравнение себя с птицей происходит не совсем стандартным образом. Героиня, анализируя свой путь, приходит к выводу, что на протяжении всей жизни она «ломает кости сожалениям», живет вопреки всем неудачам и не видит другого варианта: «путь иначе невозможен. сложено / все как есть. уже не будет детского / вседозволенного босоного / яблочного воровства соседского» [1, с. 60]. И только во сне ей удастся вернуться в счастливое время детства: «только сны меня томят истомою. / все на ощупь. узнаванье нежное / льнет к щекам. под сердцем спит искомое / перепачканное безмятежное.» [1, с. 60], ощутить чистоту и легкость, которой ей так не хватает во взрослом возрасте: «и я плечи полагая крыльями / распускаю и без тела тяжести / поднимаюсь и смотрю на спящую / на себя уснувшую вчерашнюю» [1, с. 60]. В противовес надвигающейся старости она чувствует, что ей «суждено такой шаг шагать чтоб платья рвали швы» [1, с. 61]. Плечи-крылья не дадут остановиться, лечь «в кровать дубовую»: «но сколько живу буду перегонять/ плясать кувыркаться на остром ноже» [1, с. 61]. Крылатость – это шаг к опасности.

Итак, мотив полета в лирике Дианы Арбениной является одним из самых частотных. Полет лирической героини, отождествление ее с птицей, полет человеческой души во сне и в момент самоубийства чаще всего оказываются отражением усталости, одиночества и тоски по чему-то родному. Мотив полета в ранних песнях несет за собой более трагические последствия, чем в текстах 2000-х годов, в которых крылатая натура героини принимает собственную избранность как сладкое и опасное бремя, как полноту бытия, за которую она готова платить болью и счастьем творчества.

Литература.

1. Арбенина Д. Сталкер. М.: АСТ, 2014. 288 с.
2. Гребенщиков Б.Б. Песни / БГ. – М. : Эксмо, 2014. 768 с.
3. Ночные снайперы. Мальчик на шаре. NY [Электронный ресурс] // URL: <http://snipers.net/malchik-na-share/> [сайт] (дата обращения: 02. 05. 2017).

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Кулакова В. А.

УДК 821.111(73)

ПЕРЦЕПЦИЯ АДА ДАНТЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ РЕАЛЬНОГО И ВЫМЫШЛЕННОГО ПРОСТРАНСТВА

Аннотация. В статье анализируется перцептивная ситуация «Божественной Комедии» Данте Алигьери, дающая возможность сопоставления кругов Ада с ландшафтом Италии. Всё мировоззрение поэта, все его познания в разнообразных сферах науки, личные знакомства и связи оказались тесно переплетены в его поэме.
Ключевые слова: Ад, Аид, итальянская литература, грехопадение, круги ада.

Kulakova V. A.

THE PERCEPTION OF DANTE'S HELL AS AN MERGENCE OF REAL AND FICTIONAL SPACE

Abstract. The article analyses the persepsive situation of Dante's «Divine Comedy», exactly the possibility of comparison between Hell and Italy of XIV century. All poet's ideology, all knowledge in a various spheres of science, personal relationships were intertwined in his most popular work.

Keywords: Hell, Hid, Italian literature, fall of men, Hell's circles.

«Городолюбие, городострастие, городоненавистничество — вот материя inferno. Кольца ада не что иное, как сатурновы круги эмиграции. Для изгнанника свой единственный, запрещенный и безвозвратно утраченный город развевял всюду — он им окружен. Мне хочется сказать, что inferno окружен Флоренцией. Итальянские города у Данта — Пиза, Флоренция, Лукка, Верона — эти милые гражданские планеты — вытянуты в чудовищные кольца, растянуты в пояса, возвращены в туманное, газообразное состояние», — так писал в «Разговоре о Данте» Осип Мандельштам [5]. «Вообще, образ бездны, пропасти характерен для нарциссических личностей, мучимых внутренней пустотой, которую они тщатся заполнить. При всей актуальности и глубине названных проблем нарциссизм не был ведущей характеристикой личности Данте, и это доказывается хотя бы тем, что он сумел оставить адскую бездну позади» (см.: С. М. Зубарев «Отчёт Вергилия» [3, с. 32]).

Произведения Данте исследуются как литературные памятники, полные метафор и аллегорий. Однако, при сравнении и описании, автор обращается к реальным историко-географическим приметам, которые, наоборот, можно рассматривать не только как вымышленные образы, но и как подлинные города, реки и достопримечательности. Предметом

рассмотрения в этой статье будет перцепция Ада Данте как территориального показателя местоположения тёмного царства. «Божественная Комедия» Данте изобилует аллегориями и символами, целью исследования будет выяснить, можно ли сопоставить художественный мир Данте с реальностью, а именно с итальянской землёй XIV века, и какие города или их части являются тем или иным кольцом, описанным поэтом.

Проанализировав один из первых диалогов Данте и Вергилия, узнаём про первый архитектурный памятник – Петровы врата. «Дай врат Петровых мне увидеть свет» [1, с. 9]. Обратимся к комментариям американского переводчика Д. Чиарди (1954): «Ворота охраняются ангелом с блестящим мечом. Этот ангел – викарий Петра, сам же Пётр символизирует всех священников» [7, с. 33]. То есть врата Чистилища – это аллегорический образ. Можно предположить, что прототип этих ворот – **Петровы врата**, находящиеся в Италии и «построенные около XI века возле Аббатства Святого Петра в Ассизи» [6] (Центральная Италия).

Врата Ада – место, расположенное «среди глухих стремнин» [1, с. 13]. Река подземного мира античной мифологии Стикс превращена у Данте в «болото Стикса, в котором казнятся гневные» [1, с. 447]. Данный образ можно рассматривать и как метафору, и как прямую отсылку к Аиду. Харон также персонаж античной преисподней. То есть **от врат Ада мы попадаем в античный загробный мир, а затем переходим в Лимб**, где большинство душ – античные поэты и политические деятели. Имена тех, кого Христос перевёл из ада в рай, Данте взял из Библии и вложил в уста своему проводнику. Лимб у Данте отличается от католического учения тем, что там помещены «добродетельные нехристиане». Сравним: «Лимб, в католическом вероучении, промежуточное состояние или место пребывания не попавших на небеса душ, не совпадающее, однако, с адом или чистилищем. <...> им обозначают места временного заточения, в котором души праведников, умерших до вознесения Христа <...>, постоянное местопребывание (или состояние) душ некрещённых младенцев и тех некрещённых взрослых, которые умерли в первородном грехе, но сами при этом не совершали тяжких грехов» [4]. Имеется в виду, что представление Данте об Аде не совпадает с богословской трактовкой, он ставит Лимб первым кругом Ада, а также выделяет в нём великих литераторов и учёных античности, помимо праведников и некрещённых младенцев.

В Лимбе есть некий архитектурный памятник: «**Высокий замок** предомной возник, / Семь раз обвитый стройными стенами» [1, с. 21]. Более подробный комментарий находим у Чиарди: «Великая цитадель – аллегория; цитадель обозначает философию, окружена семью стенами, т.е. семью искусствами (или науками)». [4, с. 55]. То есть, здесь цитадель – это символ философии, грамматики, диалектики, риторики, геометрии,

арифметики, астрономии и музыки, всего того, чем прославлены те, кого Данте поместил в этот круг.

Можно **предположить, что перцепция первого круга Ада** – это река и лодочник Аида, а также те персоналии, о которых Данте узнал из книг и научных трактатов. Ими поэт восхищался, однако, по католическому вероучению, они не попали в Лимб. Такая позиция, возможно, не удовлетворяла поэта, поэтому он отвёл им круг «тихой скорби».

Второй круг также насыщен греческой мифологией. Здесь это – Минос, судья загробного мира. Примечательно, что помимо героев мифологии и известных исторических личностей, Данте обращается к литературным произведениям, и полностью или отчасти вымышленные герои попадают в тот или иной отведённый им круг. Итак, здесь рассматриваются персонажи из французского романа о Ланцелоте и «имена прославленных молвой» [1, с. 25]. Но здесь, кроме героев литературы и истории, есть реальные лица из рассказа о Франческе де Римини, который Данте «узнал из уст племянника Франчески в **Равенне**, когда уже был в изгнании» [1, с. 25]. Итак, к литературно-исторической картине Ада добавляются и соотечественники поэта. Следовательно, картину Ада формируют также реальные личности, а именно соотечественники Данте.

Перцепция второго круга – это Аид, так как здесь находится судья загробного мира, а также мёрзнущие в вечном холоде души (это также исторические персонажи, такие как Елена Прекрасная и Клеопатра). Но теперь к ним добавляется история простой равенской женщины, то есть простого человека, которому Данте и сочувствует, и в то же время помещает в Ад.

Третий круг также начинается с персонажа Аида – трехглавого пса Цербера. Только он охраняет не всё «тёмное царство», а круг чревоугодников, терзая их. Данте высокомерно относится к персонажу из книги Боккаччо, чревоугоднику Чакко, из его уст узнаём о **Флоренции**: «Твой город, зависти ужасной / Столь полный, что уже трещит квашня, / Был и моим когда-то в жизни ясной» [1, с. 29]. Герой спрашивает Чакко об известных флорентийцах, и тот знает ответ: «они среди душ ещё чернейших». [1, с. 29]. Как поясняет М. Лозинский, герои Ада обладают «даром предвидения» [1, с. 451].

Перцепция третьего круга – Аид, его представляет Цербер, и Флоренция, откуда родом Чакко; о нём Данте узнал из Декамерона (или знал не понаслышке).

Античный бог богатства Плутос в четвёртом круге – не только «враг великий», «проклятый волк», но еще и «хриплоголосый» [1, с. 30-31]. Здесь он на своём месте – где богатство, там скупцы и расточители. Обозленный персонаж даже высокомерно объявляет своему учителю: «Учитель, я бы здесь немало, / Узнал из тех, / Кого не так давно / Подобное нечестие пятнало». Но здесь страдающие скрыты такой «грязью от жизни

гадкой, / Что разуму обличье их темно» [1, с. 32]. Данте предпочёл скрыть имена тех, кто толкает грузы в этом круге. Следовательно, **этот круг в плане персонажей самый скрытый**. Можно предположить две точки зрения: 1) все персонажи – соотечественники Данте, не считая хранителя, но имена были скрыты умышленно (ведь Рысь-корыстолюбие – враг Италии); 2) круг был придуман как продолжение логической концепции несдержанности человека, но подходящие персонажи не были найдены.

Переходим к нижнему Аду. «Их грех состоит в несдержности» [1, 34] – поясняет Вергилий.

В **пятом круге**, круге гневных, наблюдаем город Дит, по Данте это – город Люцифера, окружённый **Стигийским болотом** и крепостной стеной. Перевозчик душ – герой греческой мифологии, но уже не бог, а гневный царь. Здесь встречаем личного врага поэта, богатого рыцаря Ардженти. В круг гневных Данте помещает своего врага «посередине мёртвого потока» [1, с. 35].

Шестой круг – еретики – наполнен античными героями, живущими в Аиде. Эрихто, воскрешавшая мёртвых, три фурии, сидящие на «вершине рдяной башни» [1, с. 39] – богини проклятия, мести и кары, а также Медуза – сестра Горгоны. [1, с. 454]. Они сетуют на самого Данте – смертному запрещено находиться здесь. «Напрасно Тезеевых мы не отместили дел» [1, с. 40] – если бы они убили Тезея, полубога, который мог проходить в царство мёртвых, тогда дороги сюда простым людям не было бы. Здесь наблюдается алогичность повествования – фурии описывают именно Аид и способ проникновения в него, тогда как Данте пришёл сюда с помощью Вергилия по настоянию Беатриче.

Данте сравнивает круг с **городом в Провансе, Арле**, где, как указывает М. Лозинский, «расположено знаменитое в средние века кладбище. [1, с. 454] Кладбище расположено в городе, «меж полем мук и выступами башен». [1, с. 42].

Здесь есть главный враг предков Данте – глава флорентийских сторонников империи, Фарината дельи Уберти [1, с. 455]. Также он дерзит и отцу своего друга, Гвидо, так как последний «не чтит творений» [1, с. 44] Вергилия.

Перцепция шестого круга – персонажи Аида и флорентинцы – враг Данте и отец друга, которых поэт помещает в горящие гробы.

Седьмой круг сразу сравнивается с обвалом на реке Адиче, это **Северная Италия**. Здесь царствует бес Минотавр и толпы кентавров с луками (вновь античность). Данте отмечает Дионисия, который «нанёс Сицилии много ран» [1, с. 53], и правителей разных стран.

Второй ров седьмого круга сравнивается с итальянской землей, а именно – с **Тосканской Мареммой**: «такой унылой и дремучей пущи / От Чечины до Корнетто нет» [1, с. 55]. Те места ранее были заболочены. Герой-самоубийца, которого Данте встречает здесь, – итальянский

дипломат Пьер дела Винья, который «жил и умер, свой обет храня / И господину служил любовью!» [1, с. 56], а также падуанца-самоубийцу, (**Падуя – город в Венеции**) мота Джакомо де Сант Андреа и не назвавшего себя, который «сам себя казнил в своем жилище» [1, с. 59].

Пески, где страдают насильники над божеством, Данте сравнивает с **Ливийской пустыней**: «вся даль была сплошной песок сыпучий, / как тот, который попирает Катон» [1, с. 59]. Описание поединка в пустыне в произведении Лукреция «Фарсалия» [1, с. 461], вдохновило поэта. Но здесь страдальцем является герой античного мифа Капаней. Странно, что он обращается с гневным посланием к Зевсу, а его как персонажа и обитателя того или иного круга Ада у Данте нет вообще. Итак, далее следует «красный ручеек», он «как Буликаме утекает стоком» [1, с. 61]. В комментариях М. Лозинского это «озеро горячей минеральной воды **близ Витербо**» [1, с. 462], он также является итальянским городом.

Третий пояс Данте сравнивает с оплотом «**меж Бруджей и Гвидзантом**» [1, с. 64]. Имеется в виду город **Брюгге в Бельгии**. Период расцвета этого города – XII–XV вв. Скорее всего, эта плотина как достопримечательность запомнилась поэту. Здесь он встречает своего учителя, который относится к нему почтительно и сочувствует Данте. Интересна **характеристика Флоренции и её жителей**, которую он даёт «пусть фьезольские твари, как солому, / Пожрут тебя, не трогая росток, / Коль в их навозе место есть такому, / Который семя чистое сберег...», «гнездилище неправды и тревог» [1, с. 66]. Это не просто речь его учителя, а отношение поэта к Флоренции и её населению, которое он вложил в уста уважаемому им человеку.

Флорентийский епископ, Андреа деи Модзи, и флорентийские гвельфы, влиятельный флорентинец Гульельмо Борсиере также присутствуют здесь. **Теперь сам Данте говорит о столице: «Ты предалась беспутству и гордыне, / Пришельцев и гордыню обласкав, / Флоренция, тоскующая ныне! / Так я вскричал, лицо мое подняв»** [1, с. 69]. Флоренция в большей своей части описана именно здесь, в круге, где караются содомиты... Можно предположить, что сам Данте считает этот грех одним из самых тяжёлых, но, несмотря на это люди, карающиеся здесь, имеют схожие с Данте мысли о Флоренции. Возможно, что эти мысли отражают отношение самого Данте к порокам Флоренции, но вложены в уста грешников, чтобы эта позиция была не так явна.

Затем «послышался так быстро грохот вод». Это говорится о реке, похожей на **Монтоне** [1, с. 465], **реке в Северной Италии (территория Равенны)**.

Третий пояс седьмого круга – ростовщики (лихоимцы). В этой части Комедии представлены только флорентинцы, которых Данте опознаёт по гербам. Наравне с ними страдают герои античности, такие как Икар и Фаэтон.

В восьмом круге, в первом рве сводников и обольстителей Данте уже осмеливается сам подойти к «главе болонских гвельфов Венедико Каччанемико» [1, с. 467]. Это один из «такой кипы» болонцев, которого Данте знал «его лицом я взгляд уже питал» [1, с. 77]. Он сам говорит, что большая часть болонских сводников уже в Аду, а жили они «**меж Савеной и Рено**», это реки **Северной Италии**.

Встречал» и, вероятнее всего, слышал Данте и одного из льстецов, флорентийца Алессио Интерминелли [1, с. 467]. Здесь же мучается и героиня античной комедии «Евнух» Фаида.

Во втором рве Папа Николай III раскрывает всю подноготную своих грехов и открывается, что он ждёт главного врага Данте – Бонифация XVIII. Неудивительно, что он ожидаем именно в Аду.

Четвёртый ров прорицателей также пополнен античными мифическими персонажами – предсказателями (Амфиарай, Тирессий). Возле реки **Минчо (Север Италии)** обитала прорицательница греческой мифологии Манто. Сюда он помещает и астрологов из **Форли и Пармы** [1, с. 471] (**также Север Италии**).

Пятый ров – поток смолы, в котором мучаются мздоимцы, сравнивается с **Венецианским арсеналом (корабельная верфь в Венеции)** [1, с. 471]. Далее **всё здесь связано с городом Лука**: почтенная святая Дзита, которую особо чтили в Луке [1, с. 472], Бонтуро Дати «влиятельнейший человек в Луке» [1, с. 472]. Грешника, которого на глазах Данте кидают в смолу, автор сравнивает со Святым Ликом, «распятием из черного дерева в **Лукском соборе**». О состоянии воды один из бесов говорит: «И тут не **Серкьо**, плавают не просто!» А это «река, протекающая близ Луки» [1, с. 472]. Здесь Данте сравнивает бесов с гибеллинами, сдавшими замок Капрону в Луке флорентийским гвельфам, «среди которых был и сам Данте» [1, с. 472].

Следующее место – шестой ров лицемеров – сравнивается с **Испанией и Сардинией**. Страдалец, с которым Данте разговаривает, «был наваррец», и известно, что его «приблизил добрый король Тебальд», «король наваррский» (известный граф Шампани) [1, с. 472]. Его участь сравнивается с ситуацией «брата Гомиты из Галлуры, то есть из округа Сардинии, а также Микеле Цанке, мздоимца из Логородо, сардинского юдиката» [1, с. 472], которые не рвутся бесами на части, а просто варятся в смоле.

В седьмой ров, где находятся воры, герои попадают после пересечения моста. Данте узнаёт, что здесь обитает «кровавый и кипучий» [1, с. 475] представитель гиббелинов «Вани Вуччи, зверь из **Пистойи**, лучшей из берлог» [1, с. 107]. Это город в **Тосканской области**. Обилие змей, которые досаждают Вуччи, сравниваются с их количеством в реке **Маремме, расположенной в той же области**. «Так много змей в Маремме не бывало» [1, с. 107].

Вновь **возвращение к античности**, а именно – образ сына бога Вулкана Кака. [1, с. 476] Данте ставит его стражем этого рва. Здесь находятся 5 «знатных» [1, с. 476] **флорентинцев**, которые поддаются страшным змеиным метаморфозам. «Я быть может, прегрешил пером», комментирует поэт.

В 26 песне есть интересные строки: «**Гордись, Фьоренца, долей величавой! Ты над землей и морем бьешь крылом, / И самый Ад твоей наполнен славой!**». Сам Данте и сознаётся, что Ад, описанный им, и есть Флоренция. Здесь фигурирует и тосканский город Прато. Рассуждая о воровстве, Данте говорит: «к чему и **Прато**, как и все, стремится» [1, с. 111]

Восьмой ров лукавых советчиков наполнен жителями Трои, здесь: Одиссей, Диомед, возлюбленная Ахилла Дейдамия, любовница Одиссея Цирцея, а также рассказ о путешествии Одиссея. Итальянский лукавый советчик здесь – «гибеллин Гвидо де Монтефельтро [1, с. 478], житель **Романьи** «от стен Урбино и до горной сени» [1, с. 116].

Девятый ров – страшнее, чем все, «кто в Пулийской роковой стране, / Страдая, изнемог на поле сечи» [1, с. 119]. Это уже **Южная Италия**. Здесь фигурирует «зачинщик раздора, глава еретической секты, Дольчинно Торниелли из города **Новары (Север Италии)** [1, с. 481], Пьер да Медичина, «зачинщик раздоров среди влиятельных болонских домов». **Болонья** – также север Италии. И оратор Курион, также взятый из Фарсалии Лукана [1, с. 482]. Сюда помещён и дед Данте, Джерри.

Десятый ров подельщиков металлов сравнивается с криками в больницах **Тосканы, Тосканской Мареммы и острова Сардинии**. Здесь страдают алхимики: арентиец Гриффолино и школьный друг Данте Капоккьо, сожженный в Съене. [1, с. 485]. С ним присутствует и другой итальянец – обезумевший Джанни Скикки, «выдающий себя за других», и подделыватель металлов Адамо [1, с. 484], живший в замке Ромена (расположен в **Тоскане**).

Пересекая долину, герои доходят до колодца, который разделён с рвами равниной. «Как башнями по кругу обнесен / **Монтереджоне** на своей вершине, / Так здесь, венчая круговой заслон, / Маячили, подобные твердыне, / Ужасные гиганты...» [1, с. 134].

Озеро, **девятый круг**: «таким покровом в **Австрии Дунай, / И дальний Танаис** твердеет хуже...» [1, с. 138]. Здесь отмечены Данте такие персонажи как: графы Мангона, жившие возле долины реки Бизеннцо, а также другие герои романа о Ланцелоте – Артур и его сын. Кроме них и флорентинцев в Каине больше никто не выделен поэтом.

Делая вывод, можно предположить, что перцепция Ада Данте это преимущественно северная часть Италии, наложенная на мифический античный Аид (например, можно сравнить с Одиссеей: «**Души прочих умерших порхают в жилище Аида, как тени**» [2]) и обогащённая яркими

историческими и художественными лицами, о которых Данте преимущественно брал сведения из художественных произведений античности и средневековья.

Литература.

1. Алигьери, Д. Божественная комедия. / Данте Алигьери; перевод с итальянского и примечания М. Лозинского. М.: Московский рабочий, 1986. – 575 с.
2. Гомер. Одиссея [Электронный ресурс] // Гомер. Библиотека Максима Мошкова : [сайт]. URL: <http://lib.ru/POEEAST/GOMER/gomer02.txt> (дата обращения: 23.03.2017).
3. Зубарев С.М. Отчёт Вергилия. М.: Аграф, 2008. 192 с.
4. Лимб [Электронный ресурс] // Универсальная научно-популярная энциклопедия «Кругосвет» : [сайт]. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/religiya/LIMB.html (дата обращения 23.10.2016).
5. Мандельштам, О. Разговор о Данте [Электронный ресурс] // Русская виртуальная библиотека : [сайт]. URL: http://rvb.ru/mandelstam/slovo_i_kultura/01text/01text/13.htm (дата обращения: 05.01.2017).
6. Святые Ассизи [Электронный ресурс] // Францисканский портал : [сайт]. URL. <http://www.francis.ru/index.php/ru/istoriya/svyatyni/assizi> (дата обращения: 23.03.2017).
7. Alighieri, Dante. The Divine Comedy / Dante Alighieri; translation and comments by J. Ciardi. New American Library, 1954. 288 p.

Косоурова Е.А.

МОДИФИКАЦИЯ ОБРАЗА ФАУСТА В АНГЛИЙСКОЙ И НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (КРИСТОФЕР МАРЛО «ТРАГИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ФАУСТА» И ГОТХОЛЬД-ЭФРАИМ ЛЕССИНГ «МАТЕРИАЛЫ К ФАУСТУ»)

Аннотация. Основным предметом статьи является образ Фауста и его интерпретация в английской (К. Марло) и немецкой (Г.Э. Лессинг) литературе. В статье прослеживается динамика развития образа Фауста в пору разных исторических эпох, диктовавших свои эстетические установки.

Ключевые слова: идея, модификация образа, сюжетная модель, Фауст, фабула.

Kosourova E.

MODIFICATION OF THE FAUST IN THE ENGLISH AND GERMAN LITERATURE (CRISTOPHER MARLO «THE TRAGIC HISTORY OF DOCTOR FAUST» AND GOTHOLD-EFRAIM LESSING «MATERIALS TO FAUST»)

Abstract. The basic object of article is Faust's means and his interpretation in the English (K. Marlo) and German (G.E. Lessing) to literature. In the article is outlined the dynamics of the development of Faust's means at the right time the different historical epochs, which dictated their aesthetical installations.

Key words: idea, the modification of means, topical model, Faust, plot.

Готхольд-Эфраим Лессинг несколько лет работал над драмой, в основе сюжета которой легла история о докторе Фаусте. За время работы им было написано два варианта «Фауста», причём оба из них так и остались незаконченными. При жизни автора было напечатано лишь третье явление второго действия драмы. Остальные части произведения так и остались в набросках и черновиках.

Если говорить об истории создания произведения, то В.М. Жирмунский утверждает, что Лессинга побудил написать драму просмотр «Доктора Фауста» «14 июня 1754 года в Лейпциге, в исполнении труппы Франца Шуха» [3, с. 355]. Лишь из переписки Лессинга с друзьями и близкими мы узнаём о дальнейшей работе над пьесой. В.М. Жирмунский так описывает этот период работы автора над произведением: «...В 1768-1770 годах приятель Лессинга Ф. Эберт неоднократно торопит его с окончанием драмы. Еще позже, 15 мая 1775 года, Х. Шуберт сообщает в “Немецкой хронике”, будто Лессинг вел в Вене переговоры с дирекцией тамошнего драматического театра о постановке «своей прекрасной трагедии “Доктор Фауст”». Однако, по рассказу одного из знакомых Лессинга, капитана Х.Ф. фон Бланкенбурга, рукопись будто бы уже законченной пьесы была потеряна (в том же 1775 году) при поездке Лессинга из Вольфенбюттеля в Дрезден...» [3, с. 10].

Некоторые подробности о произведении упоминаются в переписке Лессинга. Например, в письме Блакенбурга, который кратко описывает известную ему историю создания драмы: «...Насколько мне известно, переработку, а может быть, просто окончание своего труда он предпринял в такое время, когда из всех концов Германии возвещалось о новых “Фаустах”, и сочинение свое он, по моим сведениям, успел закончить... ларец, в котором лежали эта рукопись и еще другие бумаги и вещи, он передал кучеру... Но ларец исчез – и бог ведает, в какие руки он попал или где он еще спрятан! Где бы он, однако, ни был, – вот по крайней мере скелет этого “Фауста”... » [1, с. 4]. Из письма Блакенбурга мы узнаём, некоторые идейные контуры интерпретации фигуры знаменитого чернокнижника: «...Последний из низших чертей появляется и докладывает, что он нашел на земле по крайней мере одного человека, к которому никак не подступиться! У него нет ни единой страсти, ни единой слабости. По мере того, как глубже вникаешь в сущность этого известия, больше раскрывается и характер Фауста, и на расспросы о

всех его стремлениях и наклонностях дух, наконец, отвечает: у него только одно стремление, одна склонность – неутолимая жажда науки и познаний...» [2, с. 9]. Уже здесь можно заметить, что Лессинг, как и Марло, переосмысливает фигуру Фауста. Об этой особенности писал в свое время А. Аникст: «...Заимствовав сюжет для этой пьесы из немецкой народной книги о чернокнижнике докторе Фаусте, Марло наполнил трагедию пафосом стремления покорить природу посредством знания...» [3, с. 76].

В народной легенде Фауст стремится удовлетворить лишь свои плотские желания. Он вёл «столь непристойный образ жизни, что не раз его пытались убить за распутство» [1, с. 3]. Герой из народной книги предстаёт плутом и мастером различных проделок. А согласно письму Блакенбурга «О пропавшем «Фаусте» Лессинга», герой драмы немецкого просветителя не подвержен страстям. Именно это и привлекает Сатану: «Ха, ха! Тогда он будет моим, моим навсегда, и вернее, чем при любой другой страсти!"...» [2, с. 9].

Если сопоставить произведения Марло и Лессинга, то можно обнаружить идентичные сюжетные ходы. Например, Фауст Лессинга вызывает темные силы посредством формулы: «...Он пробует это еще раз, именно теперь для этого надлежащее время, и он произносит заклинание...» [2, с. 5]. Также Фауст Лессинга несколько раз за время действия пьесы вступает в контакт со сверхъестественными силами: «...Он вспоминает, что один ученый призывал черта именем Аристотелевой энтелехии. И он также много раз делал подобную попытку, но безуспешно. Он пробует это еще раз, именно теперь для этого надлежащее время, и он произносит заклинание...» [2, с. 6].

У Марло:

Фауст

Теперь, когда унылый взгляд земли,
В тоске по влажным взорам Ориона,
Бежит из антарктического мира
И тьмою застилает небеса,
К заклятьям, Фауст, приступи. Испробуй,
Заставишь ли повиноваться бесов,
К ним устремив мольбы и приношенья... [4, с. 8].

В произведении Кристофера Марло Фауст тоже вступает в контакт с Мефистофелем и подписывает договор о продаже ему своей души:

Мефистофель

...Но получу ль твою я душу, Фауст? ...

Фауст

Да, Мефистофель, отдаю её!

Мефистофель

Так уколи ты смело руку, Фауст,

И подпишись, что в некий день и час
Твой примет дух великий Люцифер...

Фауст

Вот, Мефистофель!

Я из любви к тебе своею кровью

Скрепляю свой обет пред Люцифером... [4, с. 13].

Личность Фауста у Лессинга многогранна. В ней, как и у Фауста из трагедии Марло, присутствует элемент дерзновения. Это видно в эпизоде разговора Фауста и духов:

Пятый дух

Не достаивай их твоего гнева! Они посланцы сатаны, но только в вещественном мире. Мы же посланцы его в мире духов; нас ты признаешь более быстрыми.

Фауст

Насколько же ты быстрый?

Пятый дух

Я быстрый, как мысль человека!

Фауст

Это уж нечто! Но мысли человека не всегда быстры. Например, когда их призывают истина и добродетель...Ах! (К шестому духу.) Скажи мне, насколько ты быстрый? [2, с. 7].

Фауст, не боясь, разговаривает с духами, дерзко задаёт им вопросы. Себе в «помощники» он выбирает седьмого духа, а остальных прогоняет: «Да, черт, ты мой! Быстрый, как переход от добра к злу! Да, это переход быстрый; ничего нет быстрее, чем он! – Прочь отсюда, улитки Тартара! Прочь! – Как переход от добра к злу! Я познал, как он быстр, этот переход! Я познал это!...» [2, с. 8].

И у Лессинга, и у Марло Фауст встречается со сверхъестественными силами зла. Только у Лессинга их олицетворяют семь духов, а у Марло – Мефистофель. В противопоставление силам зла в обеих драмах даны образы добра. У Лессинга Фауста ангел погружает в глубокий сон и создает вместо него призрак, «с которым бесы ведут свою игру до тех пор, пока он не исчезает – исчезает как раз тогда, когда им кажется, будто они вполне овладели им...» [2, с. 12].

Однако видна и разница сюжетных трактовок. В первую очередь, это связано с тем, как английский и немецкий авторы передают результат временного союза Фауста с темными силами. Марло в «Трагической истории доктора Фауста» вводит фигуры ангелов света и тьмы, чтобы показать мучительные переживания своего героя при выборе пути познания. Он освещает внутреннюю борьбу действующего лица в рамках религиозного мировидения. Английский драматург показывает мучительный выбор своего героя.

В трагедии Марло силы добра стремятся «спасти» главного героя, но тот беспечно отвергает помощь свыше:

Ангел добра

О, Фауст мой, отвергни чернокнижье!

Фауст

Раскаянье, молитвы... Что в них пользы?

Ангел добра

Они тебя вернут обратно небу!.. [4, с. 12].

В результате у Марло победу одерживает дьявол.

В пьесе Лессинга развязка другая: Фауст спасен. Лессинг концентрирует внимание на изменении состояния главного героя, ведь Фауст после этого сна лишь «укрепился в добродетели и любви к истине»: «...Он просыпается в тот миг, когда черти, полные стыда и ярости, уже удалились, и благодарит всевышнего за предостережение, которое он ему послал в таком поучительном сне...»[2, с. 13].

Важное место в драме занимает и образ Сатаны (в данном контексте Сатана и Мефистофель идентичны). Сатана хочет погубить Фауста: «...И теперь Сатана настолько захвачен своим планом, что не хочет слушать отчета остальных чертей. Он кладет конец сборищу, и все должны помогать ему в достижении его великой цели...»[2, с. 12]. Сатана пытается совратить Фауста, но здесь в противовес тёмным силам действует Ангел. Ангел погружает главного героя в сон и создаёт его призрак, с которым и ведет дальнейшие действия нечисть: «...Этого Фауста ангел погружает в глубокий сон и создает вместо него призрак, с которым черти ведут свою игру до тех пор, пока он не исчезает – исчезает как раз тогда, когда им кажется, будто они вполне овладели им. Все, что происходит с этим призраком, – сновидение погруженного в дремоту Фауста...» [2, с. 12].

Подводя итоги, следует отметить, что образ Фауста у английского и немецкого авторов претерпевает свои изменения. Кристофер Марло и Готхольд-Эфраим Лессинг, обращаясь к народной легенде, по-разному переосмысливают образ её центрального героя. Это происходит, в первую очередь, из-за разного времени создания произведений. Марло работал над своей пьесой на исходе эпохи Ренессанса. Это время обуславливает тип героя, преисполненного могучей созидательной энергии, который не в состоянии реализовать себя в служении людям. Лессинг же создавал своего «Фауста» на восходе немецкого Просвещения, в период штюрмерства, поэтому его Фауст обретает характеристики, свойственные творениям «бурных гениев». Английский драматург показывает мучительный выбор своего героя, и этот выбор, несмотря на раскаяние, ведет к катастрофе. Герой Лессинга в своём поступке не раскаивается – ангелы оберегают его от воздействия тёмных сил. Соответственно, в

пьесах разные развязки: у Кристофера Марло победу одерживает зло; а в пьесе Лессинга – добро.

Литература.

1. Аникст А.А. История английской литературы. М.: АН СССР, 1956. 483 с.
2. Лессинг Г.-Э. Материалы к «Фаусту». М., Государственное издательство художественной литературы, 1953. 96 с.
3. Легенда о докторе Фаусте. М.: АН СССР, 1978. 432 с.
4. Марло К. Трагическая история доктора Фауста. М.: изд. К.Ф. Некрасова, 1912. 152 с.

Кулакова В. А.

УДК 821.111(73)

ПЕЧОРИН И РЕНЕ: К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ «СЫНОВЕЙ ВЕКА»

Аннотация. Статья представляет собой сравнение литературных персонажей: Рене Ф. Р. де Шатобриана, Печорина М. Ю. Лермонтова с целью поиска в них типологически родственных черт.

Ключевые слова: Рене, Печорин, Шатобриан, Лермонтов, «сын века», типология, схожие черты, романтизм.

Kulakova, V. A

PECHORIN AND RENE: TO THE PROBLEM OF «THE CHILDREN OF THE CENTURY» TYPOLOGY

Abstract. The article is a comparison of literary characters: René of F. R. de Chateaubriand and Pechorin of M. Yu. Lermontov with the aim of finding typologically related traits in them.

Key words: René, Pechorin, Chateaubriand, Lermontov, «child of the century», typology, similarities, romanticism.

Литература XIX века представляется прежде всего литературой романтизма, пронизанной светом Французской революции 1789 г. Как пишет А.С. Дмитриев, «характерной и определяющей чертой духовной идеологической атмосферы, сложившейся после революции, была антипросветительская, антибуржуазная реакция. <...> Литературные движения европейских стран той поры – романтизм, прежде всего – отражали именно эти настроения эпохи» [3, с. 4]. Помимо этого, связь между национальными литературами возрастала. Появление такого типа литературного героя, как «сын века», «лишний человек», было характерно не только для Франции (Рене, Адольф, Октав), но и России (Онегин, Печорин, Чацкий).

Понимание «сына века», «лишнего человека» в русской и европейской литературах различается. Черты такого русского героя выделяет автор статьи

в «Литературной энциклопедии»: «отчуждение от официальной России, от родной среды (обычно дворянской), чувство интеллектуального и нравственного превосходства над ней и в то же время – душевная усталость, глубокий скептицизм, разлад слова и дела» [5, с. 244]. Для западного героя важнее другое: это герой, «разочарованный в социальном прогрессе». Но есть и общее в этом типаже: «отказ от просветительских, морализаторских установок во имя максимально полного и беспристрастного анализа, отражения диалектики жизни» и «утверждение ценности отдельного человека» [5, с. 244]. Рассмотрим, насколько схожи и различны «сыны века», сравнив – Рене Шатобриана и Г.А. Печорина Лермонтова.

Безусловно, этих персонажей уже сравнивали. На работу С.И. Родзевича ссылается И.Е. Кийко. Л.И. Вольперт, проанализировав сопоставление, приходит к заключению: «С.И. Родзевич, сопоставив ряд текстуально близких фрагментов, касающихся мотивов недовольства собой, скуки, одиночества, тяги к путешествиям, раскрыл генетическую связь «Героя нашего времени» с «Рене». Заключительный вывод ученого обоснован: «Рене не мог послужить прототипом Печорина в целом, но многие черты его свойственны и Печорину» [1]. Но это не отменяет важности вопроса о типологии этих героев, принадлежащих к различным национальным литературам.

Но что все-таки сближает, роднит этих персонажей? Прежде всего, это наличие в них черт самого автора. Г.Н. Пospelов замечает: «...писатели нередко “смотрят провинциальными глазами” на самих себя, понимают “сущность” своего социально-исторического характера и сами оказываются прототипами своих персонажей. В русской литературе Лермонтов так создавал Печорина <...>» [6, с. 57]. Об автобиографичности «Рене» говорит само имя героя.

Общим в обрисовке персонажей становится колорит «таинственности», который их окружает. Л.А. Симонова так характеризует эту черту: «Таинственное, по Шатобриану, становится “наслаждением ума”, пробуждает воображение, необходимое для творчества. <...> Именно эта художественная установка Шатобриана объясняет загадочность образа Рене, принципиальную неисчерпаемость, необъяснимость его внутреннего мира» [7, с. 89-90]. Герой Лермонтова тоже характеризуется таинственностью, но вот что необычно: для него она уже как будто утрачена: «Мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного счастья, потому знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или судьбою...» [4, с. 114-115]. Как видим, Печорин говорит об истинном

наслаждении души, но считает его недоступным для современного ему человека. Однако самого Печорина воспринимают как нечто удивительное другие персонажи. Читаем из письма Веры: «В твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное; в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая <...> и никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном» [4, с. 105]. Само одиночество делает Печорина «необычным» для других людей, но они видят в этом его несчастье. Это похоже на мнение Рене, тоже погруженного в тайну собственной судьбы: «Что вы думаете о юноше без сил и без добродетели, который в себе самом находит тревогу и может пожаловаться лишь на горе, которое он сам себе причиняет? Увы! не осуждайте его – он был слишком наказан!» [11, с. 59].

Сходно представлено отношение к возлюбленной другой веры. И Рене, и Печорин, пусть в разных условиях, остаются холодны к возлюбленным. Так, Печорин говорит Максиму Максимычу: «Я опять ошибся: любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой <...> мне с нею скучно...» [4, с. 157]. Аристократ Рене не вписывается в жизнь индейцев: «Говорят, что Ренэ, убежденный двумя старцами, вернулся к своей жене, но не нашел счастья с ней» [11, с. 84].

Близость героев сказывается в их отношении ко времени. Интересно, что оно связано с небесными светилами. Печорин говорит: «...месяц, полный и красный, как зарево пожара, начинал показываться из-за зубчатого горизонта домов; звезды спокойно сияли на темно-голубом своде, и мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!.. <...> Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо со своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!.. А мы, их жалкие потомки <...> не способны более к великим жертвам ни для блага человечества...» [4, с. 114]. Рене тоже вспоминает о светилах и вечности: «Иногда то же самое солнце, которое видело, как закладывались первые камни этих городов, величаво опускалось на моих глазах над их развалинами; иногда луна, восходящая в ясном небе между двух полуразбитых погребальных урн, озарила для меня бледные гробницы. Часто казалось мне, что в лучах этого светила, питающего наши грезы, рядом со мною сидит погруженный в раздумье Гений воспоминаний. Но вскоре мне надоело рыться в могилах, где слишком часто я поднимал прах преступных людей и дел» [11, с. 63]. Мотив тщетности земной славы сближает обоих героев с традициями сентиментализма, однако Печорин не видит никаких шансов на изменение современных людей, а Рене выражает надежду.

Еще один аспект схождения-несхождения – это непонимание мира. На его основе складывается одиночество персонажей. Так говорит Рене о мире: «...сколько ни жил я на свете, перед очами моими разворачивалось видение мира, огромное, и в то же время неясное, а рядом открывалась бездна» [2, с. 65]; «изучение мира мне ничего не принесло, но теперь я уже лишился сладости неведения» [11, с. 66]. Печорин как будто вторит Рене: «Я был готов любить весь мир, – меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекала в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца: они там и умерли... <...> И тогда в груди моей родилось отчаяние – не то отчаяние, которое лечат дулом пистолета, но холодное, бессильное отчаяние, прикрытое любезностью и добродушной улыбкой» [4, с. 78]. Из этого следует, что первоначальное понимание мира – надежды не оправдались, познание мира обернулось разочарованием.

Отметим еще один аспект, сближающий героев, – это проблема общения. А.Н. Горбачев характеризует контакт (лишнего человека) с социумом: герой убеждается «в том, что он “лишний”. Само его существование конфликтно, потому что воспринимается обывателями как укор в духовной неполноценности. Однако они не склонны видеть в этом уколе стимул к самосовершенствованию, поскольку воспринимают идеи через форму их подачи, а философа – со стороны его психического и телесного облика. Поэтому стараются вытолкнуть своего антагониста, насколько возможно, за пределы социума, в бездну одиночества» [2]. Характерна в этом отношении сцена общения Печорина с княжной: «Разговор наш начался злословием: я стал перебирать присутствующих и отсутствующих наших знакомых, сначала выказывал смешные, а после дурные их стороны. Желчь моя взволновалась. Я начал шутя – и кончил искренней злостью. Сперва это ее забавляло, а потом испугало» [4, с. 78]. Княжна назовет Печорина «опасным человеком».

Рене тоже чужд своей среде: «То шумливый и веселый, то молчаливый и грустный, я собирал вокруг себя своих юных товарищей; затем, вдруг покинув их, я садился в стороне, наблюдая за бегущим облаком или слушая, как дождь падает в древесную листву» [11, с. 59-60]. Но герои не мечтают об одиночестве. В.А. Мильчина так пишет об этом: «ощущение неблагополучия, возникающее у Шатобриана при взгляде на современного человека – изгоя, неприкаянного скитальца, – отнюдь не перерастает в проповедь индивидуализма, как это будет впоследствии у многих романтиков. Шатобриан констатирует социальное одиночество личности, но не воспекает его. Он мечтает о воссоединении человека с человечеством — отсюда его интерес к патриархальной общности индейского племени» [12, с. 14] Думается, В.А. Мильчина не совсем права: одиночество лермонтовского героя, как и Рене, окружено ореолом исключительности, не только страдания, но и самолюбования.

Еще одна черта, сближающая Рене и Печорина, – это обобщение в образе героя черт, присущих многим современникам. Лермонтов сам пишет об этом в предисловии: «Герой нашего времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии...» [4, с. 6]. Л.А. Симонова подчеркивает «неопределённость» внутреннего мира такого героя: «Это поколение разочаровано в несовершенстве мира, скудости жизненного опыта, неявленности смысла, устремлено к чему-то несбыточному, невозможному, неопределимому. В конце концов, сам автор не может дать точный портрет героя нового времени. В образе молодого поколения нет ничего конкретного, он ускользает от определения, внутренне противоречив» [8, с. 91]. В образе Рене много конкретных черт, но исследователь права, когда отмечает общетипологические свойства Рене – недоговоренность, незавершенность образа героя.

В каждом из исследуемых произведений «уловлен психический процесс возникновения мыслей <...> Это вовсе не то, что полумечтательные, полурефлективные сцепления понятий и чувств <...> это не имеет ни малейшего сходства с его изображениями картин и сцен, ожиданий и опасений, пронсящихся в мысли его действующих лиц; размышления Печорина наблюдаются вовсе не с той точки зрения <...> хотя бы, например, это изображение того, что переживает человек в минуту, предшествующую ожидаемому смертельному удару, потом в минуту последнего сотрясения нерв от этого удара» [10, с. 250]. Л.И. Вольперт интересно сравнивает рефлексию Рене и Печорина: «Любопытно проследить соотношение в романах Шатобриана и Лермонтова двух категорий – рефлексии и аффектации. В этом отношении примечательны две сцены, составляющие эмоциональную кульминацию сюжетов. Рене получает письмо Амели с известием о ее скором пострижении в монахини, Печорин – письмо Веры об объяснении с мужем и отъезде из Пятигорска. Первый сломя голову мчится в монастырь, поспекает как раз к моменту пострижения и слышит тайную мольбу сестры, обращенную к Богу, простить ее за преступную страсть к брату («*passion criminelle*»). Реакция Печорина дана в таком же ключе: “Мысль не застать ее (Веру. — Л. В.) уже в Пятигорске молотком ударяла мне в сердце! <...> Я молился, проклинал, плакал, смеялся... нет, ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния! При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете, — дороже жизни, чести, счастья!”» [1] Чувства, переживаемые персонажами, достигают высшего накала: если Печорин говорит, что ничего не выразит его отчаяния, то Рене, отчаявшись, падает в обморок – так тяжело переживают они эти события.

Характеристику типологически родственных черт и тех, которые только кажутся родственными, можно было бы продолжить...

Примечательно замечание М.С. Трескунова: «В лице таких героев, как Шактас, Рене, Эвдор, Абсен Хамет, с их трагическими судьбами, Шатобриан создаёт во французской литературе первые образы романтических «лишних людей». И не случайно А.М. Горький, задумав издание «Истории молодого человека XIX века», включил в эту серию «Рене» Шатобриана как яркое свидетельство безысходности судьбы молодого поколения наполеоновской империи». [9, с. 674]. Лермонтов, автор «Героя нашего времени», – в ряду великих создателей образов «сыновей века» XIX столетия, наделил своего героя родственными чертами, но на материале, в контексте и в ином национально-историческом масштабе – русской и мировой литературы.

Литература.

1. Вольперт Л. И. Печорин и его французские «собратья» // Вольперт Л.И. Лермонтов и французская литература. Тарту: изд-во Тартуского ун-та, 2010. 312 с. [Электронный ресурс] // Ruthenia : [сайт]. URL: <http://www.ruthenia.ru/volpert/lermontov/15.htm> (дата обращения 23.01.2017).

2. Горбачев А. Ю. Концепт «лишнего человека»: русская и восточные версии [Электронный ресурс] // Белорусский государственный университет : [сайт]. Режим доступа: <http://www.bsu.by/Cache/pdf/219593.pdf> (дата обращения: 30.03.2017).

3. Дмитриев А.С. Введение: XIX век – век гуманизма /А.С. Дмитриев // История зарубежной литературы XIX века / В.Н. Богословский, А.Ф. Головенченко, А.С. Дмитриев, Н.П. Козлова, Б.И. Колесников, В.А. Миловидов, Е.Г. Петраш, Е.А. Петрова, В.Г. Прозоров, Н.А. Соловьева, Л.В. Спицына, Б.Ф. Стахеев; под ред. Н.А. Соловьёвой. М.: Высшая школа, 1990.– 367 с.

4. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени / под ред. Б.М. Эйхенбаума и Э.Э. Найдич. М.: Из-во академии наук СССР, 1962. 234 с.

5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / А.Н. Николюкин, М.Л. Гаспаров, С.И. Кормилов, А.К. Махов, В.М. Толмачёв, К.А. Цурганова, Г.В. Якушева; под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. 799 с.

6. Пospelов Г.Н. Введение в литературоведение [Текст]: Учебник для филол. спец. ун-тов / Г.Н. Пospelов, П.А. Николаев, И.Ф. Волков, С.В. Калачева, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек; под ред. Г.Н.Пospelова. 3-е изд., исправленное и дополненное. М.: Высшая школа, 1988. 528 с.

7. Симонова Л.А. «Гений христианства» Ф.Р. де Шатобриана – первый манифест французского романтизма // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2012. № 3. С. 107-116.

8. Симонова Л.А. «Рене» Ф.Р. де Шатобриана – первый французский экспериментальный роман // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2012. № 5. С. 88-93.

9. Французская новелла XIX века. Т. 1. / сост. М. С. Трескунов, пер. с фр. Н.Я. Рыковой и А.В. Федорова; под ред. Н. Снетковой. М.; Л.: Гослитиздат, 1959. 712 с.

10. Чернышевский Н.Г. Детство и отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого // Введение в литературоведение. Хрестоматия: учеб. пособие / сост.: П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек, Е.А. Цурганова; под ред. П.А. Николаева, А.Я. Эсалнек. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2006. 463 с.

11. Шатобриан Ф.Р. Атала. Рене. Повести / Ф-Р Шатобриан; с послесл. Ф. де Ла Барта и коммент. М.: Камя, 1992. 96 с.

12. Эстетика раннего французского романтизма / сост., вступ. статья и коммент. В. А. Мильчиной; пер. с фр. В.А. Мильчиной, О.Э. Гринберг; под ред. В.С. Походаева. М.: Искусство, 1982. 480 с. (История эстетики в памятниках и документах).

Семенова И.А.

УДК 821.111(73)

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СЮЖЕТНОЙ МОДЕЛИ ТРАГЕДИИ
В. ШЕКСПИРА «МАКБЕТ» В РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ (Л.Н. ТОЛСТОЙ, Н.С. ЛЕСКОВ, Э. ЗОЛЯ)**

Аннотация. В статье рассматривается сюжетная модель трагедии В.Шекспира «Макбет» в произведениях русских и зарубежных писателей XIX века. Проведенные наблюдения позволяют сделать вывод о трансформации шекспировских образов в творчестве писателей, о своеобразии осмысления трагедии в произведениях других жанров. Сделаны выводы о значении Шекспира для становления реалистического романа.

Ключевые слова: Шекспир, «Макбет», поэтика, трагедия, роман, реализм.

Semenova I.

**INTERPRETATION OF THE CONSERVATION MODEL OF V.
SHAKSPIR TRAGEDY "MACBETH" IN RUSSIAN AND FOREIGN
LITERATURE (LN TOLSTOY, NS LESKOV, E. ZOLYA)**

Abstract. The article deals with the plot model of V. Shakespeare's tragedy "Macbeth" in the works of Russian and foreign writers of the XIX century.

Observations made allow us to conclude that the Shakespearean images were transformed in the works of writers, the originality of understanding the tragedy in works of other genres. Conclusions are drawn about the significance of Shakespeare for the formation of a realistic novel.

Key words: Shakespeare, Macbeth, poetics, tragedy, novel, realism.

На основе избранной Шекспиром для художественного осмысления истории строится сюжетная модель, представляющая собой изображение преступления, влекущее за собой череду иных преступлений.

В отличие от шекспировской трагедии, в основе которой лежат реальные факты, основанные на хронике Холиншеда, и пьесы Л.Н. Толстого, в основе которой лежит реальное уголовное дело, роман Э. Золя был задуман как литературный эксперимент. Золя сосредоточил внимание на изучение взаимного тяготения совершенно разных темпераментов в условиях их столкновения (рассмотрены сангвистическая и нервная натуры). Как пишет сам автор в предисловии к своему роману, «теперь, надеюсь, становится, понятным, что я ставил перед собою **цель прежде всего научную**... Всякий, кто прочтет этот роман внимательно, убедится, что каждая его глава — исследование любопытного психологического казуса. Словом, у меня было одно-единственное желание: взяв физически сильного мужчину и неудовлетворенную женщину, обнажить в них **животное начало**, больше того — обратить внимание только на это животное начало, привести эти существа к жестокой драме и тщательно описать их чувства и поступки. **Я просто-напросто исследовал** два живых тела, подобно тому как хирурги исследуют трупы» [3, с. 27-28].

В романе Золя сюжетная модель «леди Макбет» усложняется – добавляется еще одно преступление – измена мужу, а как следствие, его убийство. При этом данный сюжетный элемент во французском романе, как и в пьесе Л.Н. Толстого, единообразен: изнемогающий больной муж является помехой в жизни полной сил здоровой молодой женщины, которая находит себе другого возлюбленного. Благодаря этому мотиву героиня деградирует – в ее образе больше нет шекспировского благородства и величия.

В сюжетах произведений Шекспира («Макбет»), Толстого («Власть тьмы»), Лескова («Леди Макбет Мценского уезда»), и Золя («Тереза Ракен») свойственно использование мистического элемента. В трагедии В. Шекспира это, в первую очередь, ведьмы, которые пророчат власть Макбету. У Л.Н. Толстого образ ведьмы проявляется в матери Никиты – Матрены. Именно она приносит Анисье «сонные порошки» для убийства её мужа Петра. Она же внушает мысль о возможности совершения данного деяния – подстрекает на убийство ребёнка Акулины, но при этом желает остаться не причастной: «Коли чего коснется, мое дело сторона, я знать не знаю, ведать не ведаю, – крест поцелую, никаких порошков не давала и не

видала и не слыхала, какие такие порошки бывают. Ты, деушка, сама думай...» [5, с. 41].

Акулина, видя злобное отношение мачехи к ее отцу, называет Анисью ведьмой и даже дьяволом: «Пес ты, дьявол, вот ты кто! Дьявол, пес, пес, дьявол! (Убегает.)» [5, с. 22]. Она же называет Матрену «толстомордой ведтмой»: «Я-то? Что мне примечать? Разве я слепая? Нынче она батю пузырила, пузырила. Ведьма она толстомордая» [5, с. 34].

Общим мистическим элементом для «Макбета» и «Терезы Ракен» становится кот, появление которого становится предвестником решающего и рокового убийства. В романе Э. Золя кот Франсуа оказывается единственным свидетелем измены Терезы Камиллу: «Полосатый кот Франсуа сидел посреди комнаты. Важный, недвижимый, он своими круглыми глазами уставился на любовников. Казалось, он тщательно, не моргая, рассматривает их, погружившись в какой-то дьявольский экстаз» <...> «Посмотри на Франсуа, – сказала Тереза, – он, должно быть, **все понимает** и хочет сегодня вечером рассказать Камиллу... Правда, вот была бы потеха, если бы он в один прекрасный день вдруг заговорил... **Ведь ему есть что рассказать о нас...**» [3, с. 59]

Говоря об образе кота, нельзя не упомянуть повесть Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», где в образе кота к главной героине Катерине Львовне навевается убитый свёкр. Во Франсуа герои Золя также, как и герои Лескова, видят убитого ими Камилла: «В кота вселился Камилл, — подумал он [Лоран]. — Придется его убить... В нем есть что-то человеческое <...> Он не дал Франсуа пинка, он боялся, как бы тот не заговорил голосом Камилла» [3, с. 126]. Но потом Лоран все-таки убивает кота: «До самого утра несчастное животное с перебитым позвоночником ползало вдоль желоба и хрипло мяукало. В ту ночь г-жа Ракен оплакивала Франсуа почти так же, как и Камилла» [3, с. 176].

Величайшим преступлением у Шекспира представлено убийство ребенка. После убийства детей леди Макдуф злодей Макбет обречен, и на него обрушивается возмездие. У Золя данный мотив более обострен: «Она [Тереза] решила любой ценой избавиться от ребенка; он леденил ее, был ей невыносим. Мужу она не сказала ни слова, но однажды нарочно довела его до бешенства, и когда он занес над нею ногу, подставила под удар живот. Она дала ему избить себя до полусмерти. На другой день у нее случился выкидыш» [3, с. 173].

Актом детоубийства можно назвать и умерщвление Камилла, ведь он, будучи взрослым, не воспринимается таковым: «Камиллу тогда было двадцать лет. Мать еще баловала его **как ребенка**» [3, с. 36]; «Он остался таким же хрупким, таким же жалким, и от него шел все тот же пресный запах **больного ребенка**, – запах, который был мне так нестерпим прежде...» [3, с. 57]; «Теперь он [Лоран] держал Камилла в воздухе, **как ребенка**, на вытянутых могучих руках.» (сцена убийства) [3, с. 78]. Мотив

убийства ребенка есть и в драме Л.Н. Толстого. Никита, подстрекаемый Анисьей и Матреной, в погребке удушает своего только рожденного Акулиной младенца.

Как у Шекспира, так и в произведениях русского и французского писателя убийство ребенка становится переломным моментом для судеб главных героев. Любовь и страсть, живущая некогда в сердцах Лорана и Терезы в этот момент исчезают окончательно, остаются лишь преступления, где они являются соучастниками обоих. А Никита кается перед всеми за содеянное – он не может жить не по совести, ведь «жалостлив он очень. Он, ведашь, и курицы, бывало, не зарежет» [5, с. 42], хоть и его нельзя назвать безгрешным.

Также примечательно, что героини не совершают убийство самостоятельно: у Шекспира действует Макбет, у Золя главная героиня подставляет живот разъяренному любовнику под его удары, в пьесе «Власть тьмы» Никиту подстрекают на убийство его мать и Анисья.

«Свет – это наша совесть. Он – в нас, он – тот нравственный закон, который чудесно вложен в нас нашим создателем» [1], – пишет И.Ф. Анненский в своей «Книге отражений» (1906). И если рассмотреть действия всех героев, то мы увидим, что, совершая то или иное деяние, они либо борются с голосом совести, когда их одолевают сомнения, либо полностью перестают слышать его, что ведет к череде преступлений. Таким образом, сюжетная модель «Макбета» перерастает в модель «Власти тьмы», где на первый план выходит совесть как главный критерий нравственности, а вернее, отсутствие этого критерия в деяниях героев.

Не менее интересным авторским ходом в интерпретации данной сюжетной модели является присутствие мотива слепоты.

Ученые, исходя из идеи первоначальной единой цивилизации, говорят о схожести обрядов разных народов. Причина явления – общий период язычества в истории человечества. «Как бы ни соотносились отдельные мифы и ритуалы, в принципе их объединяет единая мифологическая семантика, единая символическая система» [4]. Из этого, можно предположить, что в основе данной сюжетной модели лежит некий обряд. По всей вероятности, это обряд инициации, который в свое время был подробно описан В.Я. Проппом в фундаментальном труде «Исторические корни волшебной сказки».

В связи с мотивом слепоты значительное внимание В.Я. Пропп уделяет такому персонажу, как Баба Яга: «Яга представляется, между прочим, слепой. Можно догадываться, что слепота Бабы значит безобразие. Представление тьмы, слепоты и безобразия сродни и могут заменить одно другое» [2; с. 53-54]. Яга является проводником в потусторонний мир, мир мертвых, именно поэтому она не может видеть мир реальный. В момент «виденья», а точнее, ослепления пришельца – происходит «перемещение» его из одного мира в другой. Слепота является международным явлением у

существ, выполняющих функцию Яги. Ими могли быть и животные, и любые другие существа: ведьмы, призраки и т.п.

В нашем случае Шекспир заостряет внимание на слепоте призрака Банко:

Макбет

... Кровь твоя застыла,
Без мозга кости и, как у слепых,
Твои глаза. [7, с. 219].

У Н.С. Лескова слеп убитый Борис Тимофеевич в образе кота. Мотив слепоты как незнания происходящего есть и в пьесе «Власть тьмы»:

«**Митрич.** ... Вашей сестры в России большие миллионы, а все, как кроты **слепые**, – **ничего не знаете** <...> Как выросла, так и помрет. **Ничего не видала, ничего не слыхала.** Мужик – тот хоть в кабаке, а то и в замке, случаем, али в солдатстве, как я, узнает кое-что. А баба что? Она не то что про бога, она и про пятницу-то **не знает** толком, какая такая. Пятница, пятница, а спроси какая, **она и не знает.** Так, как щенята **слепые** ползают, головами в навоз тычатыся...» [5, с. 82].

Слепота, согласно представителям мифологической школы литературоведения, в частности, В.Я. Проппа, является атрибутом мира мертвых. Поэтому именно после своего «ослепления» Тереза и Лоран из романа Э. Золя видят призрак Камилла: «Они боялись пошевелинуться, они **до слепоты** смотрели на яркое пламя, а когда им случилось непроизвольно отвести взгляд в сторону, в их глазах, раздраженных ярким пылением камина, **возникал призрак**, залитый красноватыми отсветами» [3, с. 130].

В романе Э. Золя слепота также означает и неспособность к любви, как не способен к любви мертвый: «Все эти люди – **слепые**. Они не умеют любить» – говорит Тереза. Горе потери любимого сына «слепит» глаза госпожи Ракен: «Костяшки домино тряслись в ее ослабевших руках, а набегавшие **слезы слепили глаза**» [3, с. 91]; «Воспоминание о сыне расстраивало, **ослепляло** ее» [3, с. 110].

Условная смерть была основным элементом обряда инициации. Для фольклора характерно переосмысление обрядов, а прямое соответствие встречается редко. Так и в художественных текстах можно увидеть отголосок модели обряда инициации. Происходит та самая условная смерть, только она имеет нравственный характер, то есть смерть духа. Измена – нравственная смерть наших героев – сопровождается ослеплением. Они как бы сближаются с миром мёртвых: «В жилах его [Лорана] созрела дикая страсть, и теперь, когда у него отнимали любовницу [Терезу], эта **страсть вспыхнула со слепым неистовством**; любовь его граничила с исступлением» [3, с. 64].

Название пьесы Л. Толстого «Власть тьмы» можно трактовать как «власть слепоты»:

«**СЛЕПОТА́**, -ы́, ж. Полное или частичное отсутствие зрения.

СЛÉПНУТЬ Становиться слепым, терять способность видеть.

ТЕМНОТА́, -́ы, ж. Отсутствие света, освещения; мрак, тьма» [6].

Темнота в глазах является следствием слепоты. Таким образом, герои драмы Л.Н. Толстого оказываются под властью «тьмы», то есть они все нравственно ослеплены, мертвы – один совершённый грех рождает другой.

Если герой не проходит инициацию – после смерти духа наступает смерть тела (леди Макбет лишается рассудка и умирает, Тереза с Лораном кончают жизнь самоубийством и т.д.).

Но есть в рассматриваемых нами произведениях и герои, успешно прошедшие «инициацию», то есть преодолевшие «смерть духа» раскаянием. В конце пьесы «Власть тьмы» Никита признается во всех своих грехах. Символично, что прощение герой просит именно три раза (в христианстве – символ Святой Троицы), при этом он берет на себя и грехи Акулины:

«**Никита** (отстраняет ее плечом). Оставь! А ты, батюшка, слушай. Первое дело: Маринка, гляди сюда. (Кланяется ей в ноги и поднимается.) Виноват я перед тобой, обещал тебя замуж взять, соблазнил тебя. Тебя обманул, кинул, прости меня Христа ради! (Опять кланяется в ноги.)

Никита. Акулина, я его ядом отравил. Прости меня Христа ради.

Никита. Погоди, поспеешь... (Отцу кланяется в ноги.) Батюшка родимый, прости и ты меня, окаянного! Говорил ты мне спервоначала, как я этой блудной скверной занялся, говорил ты мне: «Коготок увяз, и всей птичке пропасть», не послушал я, пес, твоего слова, и вышло по-твоему. Прости меня Христа ради» [5, с. 95-96].

Было бы наивным утверждать, что Шекспир, Толстой, Лесков, Золя, создавая свои произведения, ориентировались на архетипические мотивы, порожденные древними обрядами. Однако столь явная схожесть в построении персонажей и, соответственно, сюжетов произведений авторов, никак между собой не связанных, не может не обратить на себя внимания. Мы можем предположить, что глубинная логика архетипических моделей диктует логику развития персонажа и требует от автора безукоризненного следования ей.

Литература.

1. Анненский И.Ф. Книги отражений [Электронный ресурс] // Библиотека Максима Машкова : [сайт]. URL: <http://annensky.lib.ru/books/book2.htm> (дата обращения: 02.03.2017)

2. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / сост., науч. ред., текстологический комментарий И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2014. 332 с.

3. Золя Э. Тереза Ракен. Жерминаль / под ред. М. Васмахера и А. Парина. М.: Художественная литература, 1975. 624 с.

4. Обряды и мифы [Электронный ресурс] // Simbolarium : [сайт]. URL: http://www.simbolarium.ru/index.php/%D0%9Ecite_note-1 (дата обращения 02.04.2016).

5. Толстой Л. Н. Драматические произведения / коммент. Ю.П. Рыбаковой. М.: Правда, 1983. 369 с.

6. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. Т. IV. С—Я. 797 с.

7. Шекспир У. Гамлет. Макбет / пер. А.Кронеберг. М.: Искательпресс, 2013. 272 с.

Судьина Е.А.

УДК 821.111(73)

МИФОПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ О. ДЕ БАЛЬЗАКА «ОТЕЦ ГОРИО»

Аннотация. В статье анализируются особенности мифологизации как способа создания реальности в городском пространстве романа Бальзака «Отец Горио». Представлена концепция мифа в трудах Ф.И. Буслаева, А.А. Потебни, Н.А. Бердяева, М.М. Бахтина, В.Е. Хализева, Е.М. Мелетинского. Миф рассматривается как сакральное понимание пластов культуры и социума в целом. Рассматривается мифопоэтика Парижа XIX века, символика его топосов и архетипов в романе Бальзака «Отец Горио».

Ключевые слова: миф, мифологизация, архетип, топос, символ, культура, город, пространство, сознание, Бальзак, Париж.

E. Sud'ina

THE POETICS OF MITH IN THE NOVEL BY H. DE BALZAC'S «FATHER GORIOT»

Abstract. the article analyzes the peculiarities of mythologization as a way of creating reality in the urban space of the novel by Balzac's «Father Goriot». The concept of myth in the works of Buslaev F.I., Potebnya A.A., Berdyaev N.A., Bakhtin M.M., Khalizev V.E., Meletinsky E.M. The myth is regarded as a sacred understanding of the layers of culture and society as a whole. The poetics of myth of the Paris of the XIX century, the symbolism of its topos and archetype in the novel by Balzac's «Father Goriot» are also considered.

Keywords: myth, mythologization, archetype, topos, symbol, culture, city, space, consciousness, Balzac, Paris.

В 1830-е годы во Франции реализм – ведущее литературное направление. Одним из основных аспектов его новаторского воплощения в романистике эпохи становится художественное пространство. Актуально изучение его мифопоэтики. В основе нашего исследования анализ особенностей мифотворчества Бальзака в романе «Отец Горио», символические приемы создания образа Парижа и французского общества эпохи реставрации.

Миф – это духовная составляющая повседневного мира, представленная коллективным сознанием, позволяющим человеку ориентироваться в бытовом пространстве, «объединяя элементы бессознательного с практической стороной жизни» [16, с. 28]. Основоположник русской мифологической школы Ф.И. Буслаев отмечал, что «слово есть главное и самое естественное орудие предания. К нему, как к средоточию, сходятся все тончайшие нити народной старины, все великое и святое, все, чем крепится нравственная жизнь народа» [7, с. 248]. Подобную цельность исторических аспектов слова и всего литературного произведения отмечал и М.М. Бахтин в своем фундаментальном труде «Формы времени и хронотопа в романе» (1975), где писал о том, что топос – это часть хронотопа, определяющая художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности, которое соотносится с историко-культурным опытом социума и с его общественным сознанием [4, с. 14]. Отмечал особенности топосов и В.Е. Хализев, который полагал, что в авторском творчестве неизменно содержатся формальные и содержательные константы всемирной литературы, олицетворяющие преемственность, непрерывность литературного процесса (топосы дороги, дома, детства, смерти и т.д.) [18, с. 110]. Все это составляет основу литературного принципа мифологизации, являющегося, как отмечал автор основополагающих работ по мифопоэтике Е.М. Мелетинский, сознательным введением автором в текст произведения мифологических элементов (героев, мотивов, мифологем, использование мифологической композиции, хронотопа). На основе данного приема «через контекст абсолютного выражается относительное и конкретное, идет поиск новых смыслов и идей» [13, с. 2]. При введении мифа в литературную среду как изображения бытия в различных его ипостасях создается особый мир, олицетворяющий единство и целостность времени, пространства, системы характеров и т.д. Также миф выступает как символ, выражающийся через архетипы и мифологемы, и олицетворяет не только высший сакральный смысл добра и зла, но и, как утверждал лингвист А.А. Потебня, содержит полисемичность значения мифологических мотивов, которые синтезируются с языком, фольклором и литературой [15, с. 121], тем самым расширяя круг образной картины литературного произведения.

Большое значение придает символизму как принципу изображения и мышления философ Н.А. Бердяев, считавший его одним из способов построения мира, в котором миф связывает духовный и природный аспект на телесно-чувственном уровне, таким образом, отображая события реальной духовной жизни [5, с. 135].

Особое значение мифологизации, как приема целостности констант, имеет в романе Бальзака изображение городского пространства, в котором метафорически «сращивается» топография города, мир природы и образ человека, создавая мифопоэтический центр.

В романе «Отец Горио» Париж становится центральным художественным образом. В нем впервые появляется мифологизированное сравнение столицы с колесницей Джаганнатха, олицетворяющей сакральное значение «слепой и непреклонной силы», которая наехав на человеческое сердце, не столь податливое, как у других людей, слегка запнется, но в тот же миг уже крушит его и гордо продолжает путь [3, с. 8]. Через данную мифологему Париж предстает в образе «непоколебимого божества», которое олицетворяет не только рок, но и предстает символом движения беспорядочной жизни парижан, где жизнь бурлит так ужасно, что лишь необычное событие может здесь оставить хоть сколько-нибудь длительное впечатление [3, с. 8]. Сакральное начало несет в себе и образ колеса, который входит в единое экзистенциальное пространство, замкнутая форма которого, как отмечают литературоведы, отражает «образ циклического ритма, непрерывности мироздания» [1, с. 95], тем самым автор делает акцент на замкнутую систему городского хронотопа. Символ замкнутого пространства будет проявляться на протяжении всего романа: в мебели: «Под сенью лип врыт в землю **круглый стол**» [3, с. 10], середину гостиной занимает **круглый стол** [3, с. 11]; в психологическом описании поступков главных героев (г-жа Воке обычно не выходила **из круга самих событий** и не вдавалась в их причины [3, с. 31, человеческие **склонности** находят и в пределах очень **маленького круга** такое же полное удовлетворение, как и в пределах самого большого [3, с. 156]; даже в самом человеке («наше счастье, дорогой мой, всегда будет заключено **в границах между подошвами наших ног и нашим теменем**» [3, с. 156]).

Действие романа разворачивается на фоне убогого парижского пансиона г-жи Воке, который расположен в самой нижней части улицы Нёв-Сент-Женевьев – «Новая Святая Женевьева», которая названа в честь покровительницы Парижа. Таким образом, Бальзак вводит архетип святого-защитника, достигая противопоставления возвышенного и низменного, называя «новой покровительницей» столицы бедность. Сакральность мифологического времени представлена городским ландшафтом сухих мостовых [3, с. 9], где в канавах нет ни грязи, ни воды, вдоль стен растет трава [3, с. 9], также отмечается абсолютная тишина из-за отсутствия конных повозок – это улица, на которой с каждой

ступенькой все больше меркнет дневной свет, все глуше раздается голос провожатого [3, с. 9]. Писатель полностью «погружает» улицу Нёв-Сент-Женевьев в состояние безвременья, отказывая ее жителям в духовном развитии из-за их пренебрежения к морали. Цикличность времени подчеркивается и описанием обустройства самого пансиона, где встретишь мебель, изгнанную отовсюду, но несокрушимую и помещенную сюда, как помещают отходы цивилизации в больницы для неизлечимых [3, с. 13].

Мифологема «перекрестка» несет в себе символ пересечения различных эпох, подчеркивая повторяемость исторических событий. Безвременье отражает и картина в пансионе, на которой изображен пир, устроенный в честь сына Одиссея нимфой Калипсо [3, с. 12]. Исходя из гомеровских мифов, именно на этом пиру Одиссей был взят в плен нимфой, где он находился под властью волшебства, потеряв счет времени. Образ Парижа полностью раскрывается в картинах столичной жизни, в которых сосредоточено богатство и грех – топос порока. Именно здесь город «оживает», приобретая звук, заключенный в мифологеме улья, в символе коллективного труда, с его чрезвычайной гулкостью [3, с. 84] и хаотичностью движения толпы. Подобный архетип обнаруживает отсутствие личного пространства: все действия разворачиваются в общественных местах, где главным является публичность.

Детали парижского пейзажа играют значительную роль в поэтике романа. В «Отце Горио» появляется символ тумана, который окутывает Париж в любое время суток, подчеркивая романтическую загадочность и безвременье и способствует утрате пространственного ориентира, из-за чего даже самые точные люди ошибаются во времени [3, с. 104]. В дальнейшем туман приобретет свойства удушливости, которая характерна для дыма и станет олицетворением жизни папаши Горио: туман неистовый и беспримерный, туман удушливый, меланхолический, унылый, беспросветный, как Горио [3, с. 85].

Необходимо указать на сакральность чисел, использованных писателем для достижения главной цели мифологизации, на которую указывал Н.А. Бердяев – соединения духовного и природного мира. Путем перечисления обитателей пансиона г-жи Воке, в контекст вводится число «7»: «Ко времени начала этой повести пансионеров было семь» [3, с. 15]. Как отмечают исследователи, данное число отождествляет собой цельность двоимирия: «Содержа в себе тройку как символ Неба и души и четверку как символ Земли и тела, семерка является первым числом, охватывающим и духовное, и временное» [17, с. 62]. Тем самым Бальзак делает акцент не только на телесно-порочном, но и на духовной природе каждого парижанина, которого «поглотила» столица.

Изучение мифопоэтики «Отца Горио» позволяет глубже проникнуть в смысл произведения, воспринимая его как эстетическое целое и единство составляющих его компонентов.

Литература.

1. Адамчик М.В. Словарь символов. Минск: Харвест, 2010. 224 с.
2. Балахонов В.Е. Париж изменчивый и вечный: сб. произведений. Л.: изд-во ЛГУ, 1990. 632 с.
3. Бальзак О. Отец Горио. СПб.:Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 320 с.
4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Наука, 1979. 504 с.
5. Бердяев Н.А. Смысл творчества. М.: Астрель, 2011. 416 с.
6. Бланшо М. Пространство и литературы: монография. М.: Логос, 2002. 288 с.
7. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. М.: Либроком, 2011. 426 с.
8. Бютор М. Роман как исследование: монография. М.: Изд-во МГУ, 2000. 208 с.
9. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. М.: Флинта, Наука, 2010. 248 с.
10. Лихачев Д.С. Образ города и проблематика исторической преемственности развития культур [Электронный ресурс] // Мультимедия центр НГУ : [сайт]. URL: http://mmedia.nsu.ru/culture/DATA/obj2755/NEW_VIEW_2.htm (дата обращения: 13.03.2017).
11. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: сб. статей и исследований. СПб.: Искусство–СПб, 2000. 704 с.
12. Лымарь А.А. Миф и мифологизация: история и проблемы концептуализации // Вестник Тюменского государственного университета. Сер. Философия. 2014. № 10. С. 68-75.
13. Любимов Л.Л. Заметки о мифологизации великой русской литературы // Вопросы образования. Сер. 17. Литература. Литературоведение. Устное народное творчество. 2010. № 2. С. 276-293.
14. Маринина Ю.А. Мифологизированный образ города во французской поэзии второй половины XIX века: от Бодлера – к символистам: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 17 с.
15. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература РАН, 2000. 114 с.
16. Полякова И. Повседневность и миф о творчестве. // Бренное и вечное: образы мифа в пространствах современного мира: материалы всероссийской научной конференции, НовГУ им. Ярослава Мудрого, 28-29.09.2004. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2004. 335 с.
17. Рошаль В.М. Энциклопедия символов. СПб: АСТ, Сова, 2005. 1007 с.
18. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 240 с.

19. Шарыпина Т.А. Проблема мифологизации в зарубежной литературе XIX-XX века. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1995. 114 с.

20. Balzac Honore de. Le Père Goriot. М.: Капо, 2005. 320 p.

Ивачёв А. Е.

УДК 821.111(73)

ФУНКЦИИ ПЕСЕН-ШАНТИ В РОМАНЕ ГЕРМАНА МЕЛВИЛА «МОБИ ДИК»

Аннотация. В статье анализируются песни-шанти, введенные Г. Мелвиллом в текст первого издания книги «Моби Дик»; рассматривается их функция в контексте поэтики романа. Историзм, внимание к бытовым деталям, экспрессия делают их ярким антуражем ситуаций, созданных Г. Мелвиллом.

Ключевые слова: баллада, композиция, песня-шанти, рефрен, «салют уважения», сюжет, фольклор.

Ivachev A.

FUNCTIONS OF SONGS-SHANTY IN THE ROMAN OF GERMAN MELVIL "MOBI DICK"

Abstract. In the article are analyzed the songs-shanti, introduced to G. Melville into the text of the first edition of the book "Mobi Dick"; their function in the context of the poetics of novel is examined. Historical method, attention to the everyday components, expression – makes with their bright environment of the situations, created with G. Melville.

Key words: ballad, composition, song -shanti, refrain, "the salute of respect", subject, folklore.

Santy Anna gained the day
Away Santy Anno
Santy Anna gained the day
All on the plains of Mexico... [5]

XIX век – время наивысшего расцвета и заката парусного флота. Это период смены парусного флота на паровой, а также начала торговой и китобойной гонки. И словно «a salute of respect» (в знак уважения, увековечивания) этой эпохи в 1851 году выходит в свет роман Германа Мелвилла «Моби Дик».

Изначально, как утверждал Мелвилл, история в романе «Белый кит» имела реальный прототип. «Таким судном – был куттер «Эссекс»,

который десять лет бил китов у берегов Америки. Этот корабль был удостоен награды «Конский хвост» (прясть с гривы или хвоста лошади заключенная в султанчик – выдавалась экипажу самого быстрого или самого результативного судна в торговом флоте Британии. Вешалась на растальную фигуру) и считался лучшим во втором торговом колониальном флоте Британии, а потом и США. Но 19 ноября 1821 года его протаранил большой синий кит. Из двадцати членов экипажа в живых остались восемь человек». Именно эта история легла в основу романа Г. Мелвилла.

Повествование в романе ведется от имени американского моряка Измаила, ушедшего в рейс на китобойном судне «Пекод». Капитан «Пекода» Ахав одержим идеей мести гигантскому белому киту, известному как Моби Дик, убийце китобоев. В предыдущем плавании по вине этого кита Ахав потерял ногу, и с тех пор ходит на деревянном протезе. Ахав обещает золотой дублон тому, кто первым заметит Моби Дика.

В результате долгих поисков кита «Пекод» настигает Моби Дика. Погоня продолжается три дня. Команда корабля трижды пытается загарпунить Моби Дика, но он каждый день разбивает вельботы. На второй день погибает перс-гарпунер Федалла. Он предсказал, что после него, Федаллы, погибнет и сам Ахав. На третий день Ахав бьёт гарпуном Моби Дика. Сам же запутывается в лине и тонет. Моби Дик уничтожает лодки и экипаж «Пекода». Все погибают, кроме Измаила. Его спасает пустой гроб (приготовленный заранее одному из китобоев, но не пригодившийся, и затем переоборудованный в спасательный буй). Схватившись за него, он остаётся в живых. На следующий день Измаила подбирает проплывавшее мимо судно.

Немаловажным элементом поэтики романа являются песни-шанти. Изначально Мелвилл не предполагал помещать в текст романа такие лирические конструкции. Но в 1851 году, возможно, вспомнив о своих двух годах (1840–1842), проведенных на китобойном флоте, он добавляет три текста песен-шанти, и таким образом расширяет художественное пространство романа. В текст первого издания романа были включены *Capitan Kidd* («Капитан Кид»), *Fish in the Sea* («Рыба в море») и *Santianna* («Санта Анна»). В романе они помещены в следующих главах: «Стол в капитанской каюте» (XXXIV) – «Капитан Кид», «Погоня, день третий» (СXXXV) – «Рыба в море» и в главе. Мушкет (СXXXIII) – «Санта Анна» (данные тексты публиковались только в первом и втором издании романа).

В главе XXXIV «Стол в капитанской каюте» говорится об общей трапезе в каюте капитана Ахава. В этом эпизоде все, от инкрустированного китовым усом стола до львиноподобной внешности самого капитана говорит о матерости и опытности команды. Как нельзя лучше это подчеркивает и шанти «короткого рывка» «Капитан Кид» [4].

Данная песня-шанти (в американской трактовке – морская баллада) [5], повествует о жизни известного английского капера Уильяма Кидда. Написана эта шанти была в 1701 году, после казни последнего. В тексте упоминаются пять особенно важных событий из жизни прославленного пирата: поход от Плимута до острова Святой Марии во время которого были спрятаны сокровища и судовым ведром был убит матрос Уильям Мур; нападение на конвой из кораблей «Купец», «Щедрый» и «Кардоций» и, наконец, судебный процесс с последующей казнью прославленного пирата в 1701 году [5]: «O, my name was Captain Kidd, / as I sailed, as I sailed, / O, my name was Captain Kidd, / as I sailed. / My name was Captain Kidd And God's laws I did forbid, / And so wickedly I did / as I sailed, as I sailed. / So wickedly I did / as I sailed. // I murdered William Moore, / as I sailed, as I sailed. / O, I murdered William Moore / as I sailed. / I laid him in his gore, / Not many leagues from the shore, / O, I murdered William Moore, / as I sailed, as I sailed. / I murdered William Moore / as I sailed» («О, меня звали Капитан Кид, / как я плавал, как я плавал, / О, меня звали Капитан Кид, / как я плавал. / Меня звали Капитан Кид / И божьи законы я запретил / И как я нечестиво делал / как я плавал, как я плавал, / Так нечестиво я делал / как я плавал. // Я убил Уильяма Мура, / как я плавал, как я плавал. / О, я убил Уильяма Мура / как я плавал. / Я положил его в бухту / Не так много лиг от берега / О, я убил Уильяма Мура, / как я плавал, как я плавал. / Я убил Уильяма Мура / как я плавал» (Здесь и далее перевод наш – И.А.).

В главе СXXXV «Погоня, день третий» Ахав настигает белого кита и гонится за ним на вельботе. Он мечет в кита гарпун и пытается удержать животное, но морское чудовище опрокидывает шлюпку, перехлестывает капитана линем гарпуна и уносит его в морскую пучину. Вместе с шлюпками Белый кит топит и «Пекод». Напряжение и торжество Ахава, желание поддержать команду в рискованном предприятии отражает гальярд-шанти «Рыба в море»: «Come all you young sailor men, listen to me, / I'll sing you a song of the fish in the sea; // And it's— / Windy weather, boys, stormy weather, boys. / When the wind blows, we're all together, boys; / Blow ye winds westerly, blow ye winds, blow, / Jolly sou'wester, boys, steady she goes» («Подходи, ребята, слушай меня. / Я спою вам песню обо всех рыбах моря. // Слушайте... Ветер дует, братцы, шторм над нами, братцы, / А куда ветер, все мы вместе, братцы; / Дуйте, ветры, с запада, дуйте, ветры, дуйте, / С добрым зюйд-вестом, братцы, так держать»).

Вышеупомянутая песня известна примерно с конца XVIII века и с 1832 году считалась неофициальным гимном британского торгового флота. Запев является речью старого моряка, который желает рассказать «о всех рыбах моря» (угре, акуле, ките). Припев призывает юных матросов («салаг») к сплоченности и взаимовыручке.

Глава СXXXIII «Мушкет» повествует об изменении ветра во время погони «Пекода» за китом. Старбек, старший помощник Ахава, замечает

ослабление ветра и думает: доложить об этом капитану или нет. Он вспоминает о конфликте с капитаном и берет мушкет, намереваясь убить старого безумца, но раздумывает и ставит оружие на место. Бесстрашие и лихость Ахава и его команды, поймавшей попутный ветер и запевшей: «Эй! Ветер попутный! О-хей-хо, веселей!» подкрепляется помещенной в этой главе баковой песней-шанти «Санта Анна» [5]: «Santy Anna gained the day / Away Santy Anno / Santy Anna gained the day / All on the plains of Mexico // Mexico, oh Mexico / Away Santy Anno / Mexico is a place I know / All on the plains of Mexico...» («Эх, лодочные девочки, я вас обожаю / От Санта Анно / Сияют их глаза и холодные черные волосы / Все на равнинах Мексики / Мексика, о Мексика / Прочь Сант Анна / Мексика, место я знаю / Все на равнинах Мексики...»).

Данная шанти датируется 1850 годом и повествует о конфликте между армией Мексики, которой командовал Антонио Лопес де Санта-Анна, и США, под командованием Закари Тейлора, во время американо-мексиканской войны [2]. В полном тексте песни используется много иносказательных оборотов. Так, «лодочными девочками» называли сухопутных янки, переведенных на флот; расческами – укороченные морские ружья; «позвоночник кита» – английский штуцер системы Веблея, которыми вооружались английские колониальные войска; резвые девочки – конные стрелки алабамского корпуса армии США.

Подводя итог, можно сказать, что вышеупомянутые тексты шанти органично вписываются в сюжетную канву романа Германа Мелвилла и благодаря своей историчности наиболее достоверно отражают быт и ремесло моряков. Шанти в романе, с одной стороны – следование традиции, берущей начало ещё от скандинавских саг, куда иногда помещались висы и прочие стихотворные вставки. Это внешняя сторона вопроса. В то же время шанти в романе являются яркой эмоциональной иллюстрацией созданных автором ситуаций. Каждая из шанти как бы открывает внутреннюю сторону конфликта, расширяя тем самым идейные и знаковые границы сюжетной линии романа Г. Мелвилла.

Литература.

1. Ивачёв А. Е. Основные структурные особенности и организующая роль британского shanty // Актуальные вопросы филологии: материалы ежегодной всероссийской научно-практической конференции преподавателей, аспирантов и студентов «Наука на благо отечества – 2016», посвященной 85-летию МГОУ: Факультет русской филологии. Выпуск XII. Язык и текст в многофункциональных исследованиях. / Моск. гос. обл. ун-т; ред. колл. О. В. Шаталова (отв. ред.), Е. А. Валькова, А. В. Шмелева. М.: ИИУ МГОУ, 2016. С. 14-18.

2. «Кот ученый» : [сайт]. URL: <http://lenarudenko.livejournal.com/235681.html> (дата обращения: 01.02.2017).

3. Юби-Софт : [сайт]. URL: assassin-creed.net (дата обращения: 23.03.2017).

4. Dropkick Murphys : [сайт]. URL: www.dropkickmurphys.com (дата обращения: 23.01.2017).

5. John Ward : [сайт]. URL: www.jsward.com (дата обращения: 15.01.2017).

6. Melville H. Moby-Dick or, The Whale. NY.: Harper & Brothers publishers, London – Richard Bentley? 1851. 687 p.

Немкова Д.А.

УДК 821.111(73)

ВЗАИМОСВЯЗЬ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДЕЛА И ЛИТЕРАТУРЫ В США НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВВ. (НА МАТЕРИАЛЕ «СЕВЕРНЫХ РАССКАЗОВ» ДЖ. ЛОНДОНА)

Аннотация. Особенности американского издательского дела напрямую повлияли на развитие литературы США. Автор статьи акцентирует внимание на роли издателя, редактора и читателя в литературном процессе США на рубеже XIX - XX веков. История издания первых трех сборников рассказов Джека Лондона является типичным примером пути автора к читательской аудитории как процесса сложных взаимоотношений с издательским миром, влиявшим на формирование литературных канонов.

Ключевые слова: short story, тематика, литературная периодика, редактор.

Nemkova D.

THE INTERACTION OF PUBLISHING AND LITERATURE AT THE TURN OF THE XIX– XX CENTURIES IN THE USA (ON THE EXAMPLE OF THE NORTHERN STORIES BY J. LONDON)

Abstract. Features of the American publishing industry directly influenced the development of US literature. The author of the article focuses attention on the role of the publisher, editor and reader in the literary process of the United States at the turn of the XIX - XX century. The history of the publication of the first three collections of short stories by Jack London is a typical example of how to alienate the publisher-the world, to influence the formation of literary canons.

Key words: short story, subjects, literary periodicals, editor.

В конце XIX – начале XX вв. американская литература и журналистика впервые за трехсотлетнюю историю существования государства вышли на новый, массовый, уровень, а жанр короткого рассказа («short story») стал

визитной карточкой национальной литературы США. На сегодняшний день термин «short story» единогласно принят писателями, литературоведами, критикам, читателями, а в словарях этот жанр определяется как типичная «American art form» [4, с. 443].

Формирование «школы американского рассказа» [1, с. 119] позволило ему развиваться и как жанру литературы, и как жанру журналистики. В Северной Америке, в отличие от стран Западной Европы, «газеты возникли раньше, чем появились оригинальные "американские" книги, предшествовали им по времени и по содержанию» [3, с. 61]. Первые американские журналы, публиковавшие художественные произведения, явились основоположниками «литературной журналистики» [1, с. 3] и сыграли большую роль в распространении художественных произведений среди широкой читательской аудитории. Американские классики В. Ирвинг, Н. Готорн, Э.А. По, М. Твен, Б. Гарт, Д. Лондон, – все они начинали литературный путь с публикации своих рассказов «через газеты, а потом и журналы, привнося в периодическую печать беллетризованность и, в свою очередь, насыщая художественную литературу собственно журналистским, информационно-публицистическим элементом» [3, с. 61].

На определенных этапах создавалось впечатление, что журналистика играет большую роль в литературной жизни страны, чем сама литература. Для романиста того времени наградой была «публикация произведения в журнале, а не издание его книгой» [2, с. 41]. Издательства, журналы и редакторы диктовали писателям свои требования, которые «они вынуждены были исполнять, если хотели видеть свои произведения напечатанными» [1, с. 5]. Это создавало в журналах спрос на определенную художественную литературу, который влиял на писателей, мотивируя их создавать произведения в требуемом жанре. Эта специфическая черта – возможность войти в писательский мир – кардинально повлияла на развитие американской литературы в XX веке.

Путь от писателя к читателю затруднял существующий в литературном мире Америки уклад, в котором ключевым препятствием выступали взаимоотношения между автором и редактором. Осложнял ситуацию тот факт, что редакции журналов XIX и начала XX века взяли на себя «функции цензуры» [1, с. 7], хотя официально в США её не существовало. Отступления от принятых шаблонов в литературных произведениях не допускались. При этом журналы выступали не только в роли цензоров, их влияние было куда шире – они задавали тон в литературе и способствовали развитию определенного направления. Произведения, отбираемые для печати, не должны были содержать ничего, что могло поколебать нравственность. В этот период любой редактор, принимая рассказ, отсеивал произведения с плохим концом, слишком «резким реализмом» или атеистической тематикой. Также в то время было совершенно нормальным требовать от писателей «не касаться политических тем» [5,

р. 130], отдавалось предпочтение развлекательной тематике, вызывавшей повышенный интерес у читателей.

На рубеже XIX-XX веков многие талантливые авторы, создающие оригинальные произведения, попросту не могли найти издателя для них. Вынужденные писать однотипные произведения, авторы становились частью издательской машины. Они полностью зависели от редакторов, но и те не были свободны в своем выборе – им нужно было механически отсеивать рассказы, не укладывающиеся в рамки журнальных канонов.

Иметь собственный журнал или газету было очень выгодным бизнесом. Во главе журналов, печатавших популярные рассказы, всегда стоял хороший предприниматель, главная цель которого была «создать рекламу и протолкнуть товар к потребителю» [2, с. 37] – издатель не являлся производителем, эту работу за него выполняли писатель и печатник. После принятия закона о Международном авторском праве в 1891 г. в обязанности издателя вошло формирование нового типа писателя и нового типа читателя. Фрэнк Норрис, служивший внутренним рецензентом в издательстве «Даблдэй», писал: «Кто не посвящен в кухню одной из более или менее крупных фирм, тот не может себе представить, насколько велико влияние издателя на современную беллетристику. Очень многое, значительно больше, чем подозревают читатели, практически написано по прямому заказу» [2, с. 40].

Редакторы, являвшиеся лишь исполнителями воли издателей, в свою очередь, также хорошо делали свою работу и не публиковали ничего крамольного, стараясь оставаться интересными для обывателя. Читатель ждал от них произведений определенного образца, и редактор не мог игнорировать этот факт. Издатели «пристально следили за настроениями читательской аудитории: если у десяти из миллиона читателей рассказ вызвал желание написать редактору, чтобы сообщить свое мнение, а десять других, прочитав его, решили аннулировать подписку – это считалось нормальным; если двадцать человек потребовали деньги назад за подписку – возникали трения между автором и редакцией; если инцидент повторялся дважды – автора больше не печатали» [1, с. 142]. Писателю, как самому незначительному звену в этой цепочке, оставалось только покориться существующему порядку или выбрать для себя иное поприще.

Не менее тяжелым был процесс сотрудничества писателя с редакциями и издательствами. Рецензировать присланные творения считалось делом необязательным, так как писательский «рынок» был переполнен; о причинах, по которым рассказ не принимался, авторам могли и вовсе не сообщать, чем ставили их в тяжелое положение. К примеру, редакция газеты для детей «The Youth's Companion» сначала дезинформировала, а затем, не написав причины, отказала Дж. Лондону в публикации рассказа «Where boys are man». О том, почему его работу сочли не подходящей, он,

как и все писатели того времени, был вынужден только догадываться: «Основной причиной для отказа они, должно быть, сочли необычную длину каждой главы <...> Хотя в самом начале, в ответ на мои запросы, мне сказали, что в среднем в главе должно быть около 3000 слов <...> Но мне кажется, что это только предполагаемая причина или ошибка со стороны того, кто консультировал меня» [6, р. 30].

Если писатель хотел быть опубликованным, он был вынужден идти на компромиссы, жертвуя своим талантом, подстраиваясь под вкусы читателей. Массовый читатель с непритязательными литературными вкусами был воспитан теми самыми журналами, которые в конце концов оказались заложниками ситуации, ими самими созданной: пойти против интересов читателя было невозможно, т.к. журнал прежде всего должен приносить прибыль издателю. С одной стороны, этот замкнутый круг отрицательно сказывался на развитии литературы и новых идей, с другой – литература впервые стала хорошо оплачиваемым делом, что в начале XX века позволило многим талантливым писателям создать свои лучшие произведения. В их числе был Джек Лондон, который, отчаянно нуждаясь в заработке, решил вступить на сложный путь литературного творчества.

Первый рассказ из цикла «северных», «За тех, кто в пути!», был опубликован в журнале «Overland Monthly», основанном в 1868 г. известным калифорнийским писателем Б. Гартом. С этим журналом активно сотрудничали А. Кулбрит, М. Твен, Д. Стерлинг, А. Бирс и др. Когда Лондон послал свой первый рассказ редактору этого журнала, «Overland Monthly» уже не был таким процветающим, как в первое время, и частенько публиковал неизвестных авторов, тем самым экономя на плате за материал.

С журналом «The Atlantic Monthly», основанном Д. Лоуэллом в 1857 г., сотрудничали такие известные писатели, как Р. Эмерсон, Г. Лонгфелло, Г. Бичер-Стоу, что позволило ему довольно быстро стать одним из ведущих в литературном мире. Политика журнала претерпела серьезные изменения в 1880-е гг., когда редакторский пост занял Т. Олдрич, решительно выступивший против всех попыток демократизировать американскую литературу. Несмотря на то, что пришедший ему на смену на посту редактора П. Блисс пытался сохранить традиции консервативного журнала, он все же проявлял большой интерес к социальным проблемам. Именно это обстоятельство оказалось благоприятным для Дж. Лондона: в 1899 г. в журнале был опубликован один из наиболее известных его «северных рассказов» – «Северная Одиссея».

Хорошую поддержку Лондону как начинающему писателю оказал журнал «Mc Clure's Magazine», основанный в 1883 г. С. Мак-Клюром и пользовавшийся большой популярностью у «разгребателей грязи» и «макрейкеров». Именно в нем был опубликован рассказ о суровой и

трудной жизни умирающего индейца «Закон жизни» (1900), оказавшийся слишком «грубым» для публикации в «The Atlantic Monthly», отказавшемся его печатать.

После публикации первых рассказов Дж. Лондона в таких журналах, как «Overland Monthly» и «The Atlantic Monthly», фирма Х. Миффлина выпустила их в виде сборника «Сын Волка» (The Son of the Wolf: Tale of the Far North, 1900). Тот факт, что рассказы были напечатаны в разных журналах как самостоятельные произведения и только потом собраны в сборник, казалось бы, свидетельствует о том, что они не связаны между собой и задумывались как отдельные произведения. Опровергнуть эту идею нам поможет письмо Дж. Лондона к Кл. Джонсу от 31 декабря 1898 г., в котором он сообщал, что послал редактору «Overland Monthly» два рассказа, второй из которых «Белое Безмолвие», и предложение представить серию рассказов, при условии, если они будут платить лучше. В письме Мейбл Эплгарт от 28 февраля 1899 г. Дж. Лондон пишет о встрече с редактором «Overland Monthly» Дж. Бриджем, во время которой было достигнуто соглашение о создании серии рассказов о Севере [6, р. 77]. Они обсуждали подготовку сборника из 8 рассказов, каждый из которых будет стоить по 7,5 долларов. Это довольно низкая цена для того времени, но Дж. Бридж несколько рисковал, соглашаясь на издание книги еще неизвестного автора. Он высказал опасения о том, что так удачно написанные до этого рассказы Лондона могут быть случайностью и невозможность повторить этот успех велика [6, р. 77].

Для «Overland Monthly» начало XX века было не лучшим временем – существовало много журналов, пользовавшихся бóльшим спросом. К примеру, «Mc Clure's Magazine» в это время был более престижным и хорошо платил писателям. Два этих журнала Дж. Лондон сравнивает в одном из своих писем [6, р. 50], где приводит разницу в стоимости страницы рекламы (30 долларов за страницу в «Overland Monthly» и 300 долларов за страницу в «Mc Clure's Magazine»), которая напрямую влияла на уровень тиража журнала. При одинаковых затратах этих журналов на печать, бумажные листы, услуги почты и т.д. выходит, что один журнал серьезно экономит на авторах, а другой нет. Этот факт существенно повлиял на публикацию сборников «Северных рассказов»: чем заметнее становилось имя Дж. Лондона, тем выше был уровень популярности публикуемого журнала. В 1901 г. Лондон заключил контракт на второй сборник рассказов о Севере, «Бог его отцов» (The God of His Fathers and Other Stories, 1901), с издательством С. Мак-Клюра (New York: McClure, Phillips & Company), а в 1902 г. третий сборник, «Дочь мороза» (Children of the Frost, 1902), выпустило уже крупнейшее нью-йоркское издательство «Макмиллиан» (New York: The Macmillan Co).

Дж. Лондон за всю свою жизнь написал более 200 рассказов, 160 из которых вошли в его сборники. Как наиболее публикуемый писатель

начала XX века он был неразрывно связан с предшествующей ему американской литературой и хорошо усвоил требования, которые предъявляли к новеллистике как известные всему миру писатели В. Ирвинг, Н. Готорн, Э. По, Г. Мелвилл, Б. Гарт, так и известные в узких издательских кругах редакторы американских журналов.

Литература.

1. Кустова Л. С. Литературная журналистика США и основные тенденции развития современной журнальной новеллы: дис... канд. филол. наук. М., 1969. 343 с.

2. Литературная история Соединенных Штатов Америки: в 3-х т. / под ред. Р. Спиллера, У. Торпа, Т. Н. Джонсона, Г. С. Кэнби. М.: Прогресс, 1979. Т. 3. 645 с.

3. Михайлов С.А. Журналистика США. СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2004. 448 с.

4. Hugh C., Harmon W. A Handbook to Literature. 6th edition. New York: Macmillan, 1992. 615 p.

5. Johanningsmeier Ch. Fiction and the American Literary Marketplace: The Role of Newspaper Syndicates in America, 1860-1900. – University of Nebraska at Omaha, 1997. – 284 p.

6. Letters from Jack London: in 3 V / ed. by E. Labor. – Stanford: Stanford Univ. Press, 1988. – V. 1. – 1657 p.

Маркелова Е. А.

УДК 821.111(73)

ОБРАЗ РУССКОГО НАРОДА В ОЧЕРКАХ С. ЦВЕЙГА

Аннотация. В статье рассматриваются очерки С. Цвейга, в которых писатель обращается к творчеству русских писателей: Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и М. Горького. Отмечается, что С. Цвейг ищет ответы на вопросы о причинах русского бунта и русской революции 1917 года в произведениях этих писателей. Рассмотрено отношение австрийского писателя к России на рубеже XIX-XX вв.

Ключевые слова: очерк, биографическая проза, австрийская литература, русская революция, русский бунт.

Markelova E.

THE IMAGE OF RUSSIAN PEOPLE IN THE ESSAYS BY S. ZWEIG

Abstract. The article reviews S. Zweig's essays that are dedicated to the work of the following Russian writers: L. Tolstoy, F. Dostoyevsky and M. Gorky. In the writings of these authors, S. Zweig looks for the causes of the Russian riot and Russian revolution of 1917. The attitude of the Austrian writer to Russia at the turn of the XIX-XX centuries is considered. There is also

reviewed the attitude of the Austrian writer towards Russia at the turn of the XIX-XX centuries.

Key words: essay, biographical prose, Austrian literature, the Russian revolution, the Russian riot.

На рубеже XIX-XX веков зарубежные писатели заинтересовались русской литературой. О творчестве наших писателей пишут очерки и эссе В. Вулф, Б. Шоу, Р. Роллан и многие другие. Стефан Цвейг, также интересовавшийся русской литературой, в своём очерке о трёх выдающихся писателях мировой литературы наряду с Бальзаком и Диккенсом, называл мастером и Ф. М. Достоевского, а к писателям «типа художников-самоизобразителей» [1, с. 735] причислял Льва Толстого. Биографические работы австрийского писателя отличаются психологической точностью, глубоким сочувствием своим героям и детальным анализом не только произведений и личностей писателей, но и их времени, атмосферы вокруг них. Поэтому эти работы могут служить источником информации как о жизни и творчестве мастеров, так и о размышлениях Стефана Цвейга об эпохе.

В конце XIX – начале XX веков Россия представляется С. Цвейгу братским единством, он видит миссию России во «всечеловечности» [1, с. 84]. Хотя писатель и утверждает, что родина русских писателей жестокая, он подчёркивает, что только там М. Горький, Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский берут силы для своих творений. Только русский народ способен вдохновить этих писателей.

В очерке о Ф. М. Достоевском С. Цвейг пишет о тоске по родине автора «Бедных людей», о его ненависти ко всему европейскому и тяге к «мимолётному аромату родного слова» [1, с. 82], когда он находится за границей. С. Цвейг объясняет это тем, что русские люди совершенно особые, а в эпоху Ф. М. Достоевского они ещё и с «хаосом начинаний в душе, отягощенные сомнениями и неуверенностью» [1, с. 102]. Поэтому герои русского писателя не могут быть понятны европейцу без опоры на русскую историю. А Россия в это время подходит к революции, русский народ жаждет обновления с наступлением нового века. С. Цвейг принимает революцию в России, но видит в ней решение именно русских проблем, а не европейских. «Им неведомы наши удобные, протоптанные дороги с их моральными перилами и вехами — всегда и везде они пробираются через чашу в безграничность, в беспредельность» [1, с. 103], – пишет С. Цвейг о героях Ф. М. Достоевского.

В творчестве Ф. М. Достоевского С. Цвейг видит «предвестие Ленина и Троцкого, но вместе с тем и войны» [1, с. 158], эта мысль, по его мнению, заключается в идеях русского писателя о братском единении и вере в то, что Россия спасёт мир и приведёт его к единству. Но С. Цвейг подчёркивает, что сам Ф. М. Достоевский революцию считал «проказой

дураков и одураченных» [1, с. 157], поэтому спасение можно искать только в русской идее. Несмотря на то, что С. Цвейг был не согласен с тем, что революция не решает вопросов, он мастерски объясняет точку зрения Ф.М. Достоевского с помощью его произведений. Из каждого романа он выделяет основные идеи, относящиеся к этому вопросу, и анализирует их.

В очерках и статьях Стефана Цвейга о русских писателях удивляет понимание сущности русского народа и вообще России. Он считает, что Достоевский «открыл миру свой народ» [1, с. 142] и «дал возможность увидеть русскую душу как драгоценный фрагмент мировой души» [1, с. 142]. Но это понимание граничит с удивлением, которое прослеживается в статье о М. Горьком: «Этот таинственный, необъятный, как океан, народ, обуреваемый страстями, но безгласный, могучий» [2, с. 352].

Именно постигая М. Горького С. Цвейг приходит к осознанию русской революции. Именно в его творчестве австрийский писатель видит, «что восстание и восхождение России – дело рук самого народа» [2, с. 358], что революция – это напряжение, которое росло в умах людей. Сам М. Горький в его понимании «революционер из сочувствия и любви к народу, а не из слепой ненависти» [2, с. 358], именно в такой душевности и есть сила и слабость русского народа. Сила, потому что единение – это всегда мощное начало, а слабость, потому что власть может противостоять сочувствию и любви.

Писатель чутко относится к образу русского народа, что хорошо видно в очерке о Л.Н. Толстом, потому что «у него не исключительное, а только русское лицо» [1, с. 911], что позволяет ему воплощать всю Россию. Но этот творец с общерусским лицом до пятидесяти лет не понимал и не замечал рабочий класс своей страны. С. Цвейг описывает внутренний перелом писателя, который заключался в главном вопросе: «имеет ли он право, глядя на их нужду и работу, жить беззаботно» [1, с. 958].

За несколько десятилетий до русской революции Л.Н. Толстой задумывается о социальном неравенстве, о трудной жизни народа и «воспринимает ужасное положение пролетариата как обвинение против его богатства» [1, с. 959]. С. Цвейг показывает, что писатель ищет помощи у мужиков и Бога. Эти поиски приводят Л. Н. Толстого к мыслям о праве на собственность, которая является злом, ибо у кого-то её много, а у кого-то нет вовсе, о государстве, которое «для самоутверждения вырабатывает насилие» [1, с. 971], и о церкви, которая не имеет духовного единства. Такие мысли русского писателя позволяют С. Цвейгу назвать его самым радикальным социалистом того времени и сделать вывод, что «Толстой больше, чем кто-либо из русских, вскопал и подготовил почву для бурного взрыва» [1, с. 973]. Но австрийский писатель отмечает, что в трудах Л.Н. Толстого есть ненависть к насилию, соответственно и к революции, поэтому переход к другому строю в России может осуществляться только постепенным ослаблением государственной власти. Но самое главное, что

отмечает С. Цвейг, Л.Н. Толстой призывает не к изменению правительства, а к изменению самих людей, к необходимости «братской связи всех народов» [1, с. 972].

Анализируя произведения наших классиков, С. Цвейг приходит к пониманию русского человека, он видит, что русские люди стремятся на родину, несмотря ни на что. Этот европейский человек познал русскую идею и душу благодаря творчеству Л.Н. Толстого, М. Горького, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева и Н.В. Гоголя. Возможно, это единственный европеец, который с пониманием относится к русским людям и к крестьянам в Ясной Поляне.

Литература.

1. Цвейг С. Исторические портреты. Три мастера: Бальзак; Диккенс; Достоевский. Борьба с безумием: Гёльдерлин; Генрих фон Клейстер; Фридрих Ницше. Психика и врачевание: Франц Антон Месмер; Мери Бекер-Эдди; Зигмунд Фрейд. Три певца своей жизни: Стендаль; Казанова; Лев Толстой / Стефан Цвейг; пер. с нем. М.: АСТ: Астрель, 2011. 1020 с.

2. Цвейг С. Собрание сочинений в 7 томах / Т. VII . М.: Правда – Огонёк, 1963. 496 с.

Юркина А.Ю.

УДК 821.111(73)

НРАВСТВЕННО-ЭТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ СОМЕРСЕТА МОЭМА «БРЕМЯ СТРАСТЕЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ»

Аннотация. В статье рассматриваются нравственно-этические проблемы, затрагиваемые в автобиографическом романе С. Моэма «Бремя страстей человеческих», параллельно с морально-этическими взглядами самого автора. Выдвигается предположение, что вопросы морали и нравственного выбора в контексте эпохи повествования весьма актуальны сегодня.

Ключевые слова: мораль, этика, нравственный выбор, Моэм, религия, философия, секуляризм, вера, смысл жизни, узор жизни

Yurkina A.

MORAL AND ETHICAL ISSUES IN THE NOVEL BY W. S. MAUGHAM “OF HUMAN BONDAGE”

Abstract. the article discusses moral and ethical problems raised in the novel along with the personal moral and ethical views of the author. An assumption is made that ethical and moral choice issues as viewed by the writer and his contemporaries are of importance today as well.

Key words: moral, ethics, moral choice, Maugham, religion, faith, secularism, meaning of life, pattern of life

В центре всего творчества Моэма – нравственно-этические проблемы – смысла жизни, морали и религии, волновавшие как его, так и его современников, в том числе представителей неклассической философии, писателей и художников.

Моэм писал: «В первую очередь меня интересовала религия. Мне представлялось чрезвычайно важным решить, только ли с этим миром, в котором я живу, мне следует считаться, или я должен смотреть на него лишь как на юдоль страданий, где мы готовимся к вечной жизни за гробом» [2, с. 254]. Писатель считал страдание злом. Вопреки моралистам, утверждавшим, что страдание облагораживает человека, он, напротив, полагал, что оно пробуждает в человеке все самые низменные чувства и инстинкты. При этом вину за присутствие страдания в мире он возлагает не на людей, а на высшее существо, отрицая таким образом существование всемогущего и всеблагого Творца, концепция которого лежит, по его мнению, в основе религии, он выдвигает еще один довод против веры. Неудивительно поэтому, что Моэма особенно волновала загадка противоречивости, присущей людям, сочетания в них, казалось бы, несовместимых черт, добродетели и порока: «...Мои наблюдения убедили меня в том, что на поверку между добрыми и злыми нет такой большой разницы, как пытаются нам внушить моралисты», – писал Моэм [2, с. 63].

Писателя незаслуженно обвиняли в цинизме. Но, по его словам, как и всякий художник, он всего лишь оставался на позиции наблюдателя, и потому казался бессердечным. Отстраняясь от христианского мировоззрения, он как художник исследовал эту диалектику внутреннего мира человека в той мере, в которой позволяла его позиция агностика. В конце концов писатель приходит к принятию человека таким, какой он есть, к терпимости и прощению. Он отказывается судить ближних. «...Хватит с меня того, что я их наблюдаю», – пишет Моэм [2, с. 63].

Писатель искал ответ на вопрос о смысле жизни, предназначении человека в течение жизни. «Наконец я пришел к заключению, что никогда не найду той единственной, вполне удовлетворяющей меня книги, которую ищу, – не найду по той причине, что такой книгой могло быть только некое выражение меня самого» [2, с. 262]. Отрицая высшее милосердие, поскольку в мире есть страдание, Моэм приходит к выводу о том, что единственным оправданием человеческого существования может быть лишь Добро в его лучшем проявлении – человеческом милосердии, в то время как Истина и Красота не имеют постоянной внутренней ценности. «Добродетель сама по себе награда, – пишет Моэм – Мне стыдно, что я пришел к столь банальному выводу» [2, с. 316]. «Милосердие – лучшее, что есть в доброте. <...> Доброта – единственная ценность, которая в нашем

мире видимостей как будто имеет основания быть самоцелью... В нашем равнодушном мире, с его неизбежным злом, она может быть пусть не вызовом и не ответом, но утверждением нашей независимости» [2, с.316].

Особенно ярко тема смысла жизни, морали и религии звучит в автобиографическом романе писателя «Бремя страстей человеческих» («Of Human Bondage», 1915). Моэм стремился, написав роман, избавиться от мучительных воспоминаний своего детства и юности, которые его одолевали. Он говорил о романе, что «факты и вымысел в нем перемешаны нераздельно, эмоции мои собственные, но не все события показаны такими, какими они были...» [2, с. 199]. Первоначально роман назывался цитатой из пророка Исаяи «Красота из пепла», затем, узнав, что такое название уже существует, Моэм избирает в качестве заглавия название одного из разделов «Этики» Спинозы – «О человеческом рабстве» (или «Бремя страстей человеческих»). Это свидетельствует об особой роли гуманистической и этической проблематики в романе. При этом его «Бремя страстей человеческих», по справедливому мнению исследователей, поражает своей откровенностью, прежде всего эмоциональной открытостью и глубиной психологических переживаний героя.

О годах жизни, изображенных в романе, Моэм пишет в своих воспоминаниях: «Я решил, что “хорошо” и “дурно” – пустые слова, а правила поведения – условность, выдуманная людьми в эгоистических целях. Свободный человек должен следовать им лишь постольку, поскольку это для него удобно» [2, с. 259]. То же происходит и с главным героем романа Филипом. Потеряв веру, в которой он был воспитан, он решает избавиться и от оков морали, которая в нем еще жила. Перед ним остро встают вопросы, как поступать «свободному» человеку по отношению к миру, к людям и к самому себе, если добро в его традиционном понимании, и следовательно, мораль, не имеет смысла. «Он понял, что добро и зло – понятия относительные, и что люди просто приспособливают их к себе» [2, с. 336]. Сбросив оковы морали и ответственности, Филип не избавляется от страстей, «человеческого рабства» (human bondage), он становится одержим необъяснимой страстью к женщине, отталкивающие черты которой он хорошо видел. В романе показана парадоксальность и противоречивость этических воззрений Моэма.

В эпоху секуляризации европейского общества, в которую жил Моэм и его герой, отказ от религиозного миропонимания и моральный релятивизм не были новы. Однако никто, как Моэм, так скрупулезно не изображает внутренние изменения в герое. «Бремя страстей человеческих», по мнению английского писателя и литературоведа Бенжамена Демотта, отличается от произведений других писателей, так или иначе затрагивающих проблему разочарования в религиозной морали и ценностях [3, р. 4-10]. В это время

(когда начал создаваться роман, в 1899 году), по словам критика, ослабление религиозной веры стало почти клише, но Моэма это не напугало. «He renders the event with a delicate particularity that makes it new - reveals it, moment by moment, as a complex, ceaselessly evolving configuration of emotion and reflection» («Он изображает этот процесс с такой тонкой тщательностью, которая делает его новым – раскрывает его шаг за шагом как сложную, непрерывную конфигурацию эмоций и рефлексии») [3, p. 4-10]. Своим скрупулезным изображением каждого момента на пути от веры к полному безверию, будь то страх от произнесенных слов, эйфория от кажущейся свободы, якобы сброшенного груза с плеч, нахлынувшая “гордость от собственного ума и бесстрашия” Моэм пытается, по мнению Демотта, сказать, что «It’s as individuals <...>, it’s one by one that we cease to believe, and jaded retrospective views of our veerings obscure the truth that the death of faith can indeed be individually momentous» («Мы прекращаем верить один за одним как отдельные личности, и обесиленный взгляд на наши прошлые изменения скрывает правду о том, что смерть веры может быть и вправду поворотным моментом для отдельного человека»). Когда отдельные наблюдатели сосредоточены только на относительном однообразии человеческого разрыва и бунта, отказываясь заглянуть в отдельную, испытывающую кризис наивную душу, они расплачиваются за это, считает Демотт, теряя связь с внутренней жизнью человека – тем, что называется подростковой жизнью и взрослением [3, p. 4-10].

Попытки найти ответ на вопрос о смысле жизни в рамках секулярной парадигмы сознания, то есть вне христианского миропонимания, будь то философия Гоббса, Канта, Юма, Спинозы, эволюционная теория Дарвина или концепция морали его друга поэта Кроншоу, не увенчиваются успехом. Не склонный слепо доверять абстрактным логическим построениям, Филип решает «изучить себя» и приходит к выводу об относительности истины и бессмысленности жизни. Кроншоу дает Филипу подсказку – персидский ковер – и предлагает ему самому найти ответ на вопрос о смысле жизни. Впоследствии Филип разгадывает загадку, понимая, что смысл жизни, точнее, утешение для живущего, в созерцании причудливого и прекрасного узора жизни, подобного узору ковра, сотканного из бесчисленных и бессмысленных явлений жизни, боли и радости. Подобно английским представителям эстетизма того времени, Моэм выдвигает красоту на первый план, ставя ее выше морали. Мотив узора жизни станет одним из центральных в данном романе и творчестве Моэма вообще.

Замечательны другие слова Демотта, которые дают представление о произведении Моэма как об имеющем непреходящую ценность для многих поколений в плане формирования их мировоззрения, их собственной философии жизни. «Fascinated with discontinuity, we nevertheless continue to

believe, at some level, in the possibility of stable knowledge, and continue to need – and savor - evidence that it's attainable» («Потрясенные отсутствием непрерывности мы все же продолжаем верить, на каком-то уровне, в возможность постоянного знания, и продолжаем нуждаться – и наслаждаться – доказательством того, что оно достижимо») [3, p. 14]. По мнению критика, в двадцатом веке было лишь несколько произведений, которые отвечают потребности думающих людей продвигаться в понимании и узнавать вещи, которые действительно стоят того. И «Бремя страстей человеческих» – одно из таких произведений.

Очевидно, вовсе не только страх перед вечностью и наказанием в будущей жизни, которые писатель считал реликтом своего религиозного сознания, заставляют его еще раз переоценить свою жизнь. Моэм признается: «When I look back on my life, with its successes and its failures... it seems so strangely lacking in reality. It is shadowy and unsubstantial. It may be that my heart, having found rest now here, had some deep and straining craving for God and immortality which my reason would have not reckoned with» («Когда я оглядываюсь на свою жизнь, с ее успехами и срывами, ее бесчисленными ошибками, ее обманами и свершениями, радостями и горестями, она кажется мне до странности нереальной. Она призрачна и невещественна. Может быть, мое сердце, нигде не найдя покоя, глубоко затаило древнюю жажду бога и бессмертия, с которой мой разум не желал считаться») [4, p. 316; 2, c. 318].

Можно предположить, что спустя много поколений опыт духовных исканий молодого человека, которому пришлось жить в переломную эпоху глобальных исторических и культурных перемен, смены парадигмы сознания и бунтовщического духа по отношению к устоявшейся религиозной морали будет полезен и нынешним поколениям, которые также стоят на перепутье нравственного выбора. Важно исследовать механизмы формирования и трансформации мировоззрения конкретной личности сегодня, в эпоху постсекуляризма, когда общество сталкивается с новыми вызовами. А также испытать радость при чтении романа Сомерсета Моэма, как писал Демотт, от ощущения, что существуют непреходящее знание.

Литература.

1. Моэм У.С. Бремя страстей человеческих. М.: АСТ, 2016. 800 с.
2. Моэм У.С. Подводя итоги. М.: АСТ, 2008. 319 с.
3. De Mott. Benjamin Introduction // W. Somerset Maugham Of Human Bondage Signet Classics, 2007. 299 с.
4. Maugham W.S. The Summing Up, London: International Collectors Library, 1938.

УДК 821.111(73)
«ИЗГНАННИКИ» – ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ОПЫТ ДЖЕЙМСА
ДЖОЙСА

Аннотация. В статье рассматриваются особенности пьесы «Изгнанники» (1914), восходящие к установкам «новой драмы»; раскрывается понятие драматического в преломлении к эстетике Джойса. В основу анализа образной системы пьесы положена актантная модель, характеризующаяся диалектикой характеров и действия пьесы, а также способом нового видения персонажа. В обоснование темы легло изучение континентальной драматургии, специфически повлиявшей на творчество писателя.

Ключевые слова: «новая драма», драматургическая интрига, актантная модель, ономастическая функция, система образов.

Yakunin A.S.

JOYCE'S EXILES: THE DRAMATURGIC EXPERIENCE

Abstract. It is dealt with some features of the play “Exiles” (1914), going back to the peculiarities of “new drama”; the concept of dramatic in respect of Joyce's aesthetics is revealed. The analysis of the play's image system is based on the actantial model, characterized by dialectics of the characters and the play's action, as well as by manner of a new vision of the character. Studying of continental drama, which specifically influenced the writer's work, led to justify the topic.

Key words: new drama, dramaturgic intrigue, actantial model, onomastic function, image system.

Драматургический опыт Джойса является показателем разностороннего таланта ирландского писателя, уже проявленного в поэзии и прозе. Начало XX века отмечено зенитом «новой драмы», входящей в моду на континентальных подмостках. Среди её представителей выделяют такие крупные фигуры, как Генрик Ибсен и Август Стриндберг, Герхарт Гауптман и Морис Метерлинк, по-разному раскрывшие потенциал нового направления.

Джойс успешно освоил вклад предшественников и не остановился в своём творческом направлении на ключевых особенностях «новой драмы»: оппозиции волевых качеств «слабый–сильный» у Гауптмана, которыми достигается паритет или доминирование заданных черт персонажей; способности к самопожертвованию героев Метерлинка, в которой располагаются категории подтекста и настроения – вспомогательные компоненты символического образа; непрерывности жизни в драмах

позднего Ибсена, в которой звучит возносящий или низвергающий характер роковой любви; эскалации полового антагонизма у Стриндберга (ср. «Отец»: «Любовь между мужчиной и женщиной всегда борьба... Но перевес был на твоей стороне, и я его чувствовала, но хотела, чтобы и ты почувствовал его» [4, т. 2, с. 217]) — благодаря этому совокупному влиянию, «Изгнанники» выделились на фоне пьес драматургов-соотечественников Джойса.

В центральном конфликте пьесы «Изгнанники» стоит супружеская драма Роуэнов, выраженная столкновением понятий свободы и достоинства человека. За частными причинами конфликта между героями нередко различаются причины социальные, политические или философские: конфликт между Ричардом и Бертой, помимо столкновения идеалов свободы и достоинства, затрагивает также морально-этическое разногласие, вызванное сомнением и убежденностью в супружеской верности, и принимает сугубо внутренний характер переживаний.

Здесь Джойс идет вслед за Ибсеном, а именно его пьесой «Когда мы, мёртвые, пробуждаемся», и заходит дальше в поисках преодоления бегства и укрывания героев от собственной совести. Персонажи в «Изгнанниках» распределяются «по парам», как их прототипы у норвежского драматурга. Ричард Роуэн и его жена Берта — это ибсеновская пара Рубек и Майя, Роберт Хэнд и Беатриса — Ульфхейм и Ирэна. Автор «Изгнанников» вдохновится именно примером Ибсена, принимая то, что ему нужно от его драматургической техники, и, в итоге, «порывает с современной интеллектуальной драмой, драмой «индивидуализма», драмой, которая не прибегает к традиционным установкам» [7 с. 156], говорит Фрэнсис Фергюссон в контексте скандинавского влияния на «Изгнанников».

Драма для Джойса, как он даёт понять в программном докладе «Драма и жизнь» (1900), не только художественный род. Драма — цель всякого истинного искусства, отображающего вечные, не подвластные времени законы человеческого существования. Но когда Джойс размышляет о методе драматического искусства, он уже вплотную подходит к утверждению реалистической эстетики. В целом, по убеждению Джойса, три эстетических условия необходимы для того, чтобы произведение было совершенным: полнота, ритм (гармония) и озарение (эпифания).

«То, что я должен выразить, — напишет Джойс в одном из своих писем, — может быть выражено лишь многократным повторением». Оказываясь в ином стилистическом окружении, эти одинаковые слова приобретают дополнительное стилистическое звучание, что способствует максимально полному раскрытию темы, и самой фабулы, по наиболее удачному определению Мармонтеля, как «расположению эпизодов, составляющих интригу и служащих завязыванию и развязыванию действия» [3, с. 400].

Характерная особенность «Изгнанников» в том, что в предварении первой экспозиции (находящейся в рамках первого действия) Джойс

вводит всех персонажей пьесы, но каждый раз осуществляет парную конфигурацию героев. Цель подобной группировки (а также актного членения) можно трактовать центральной интригой супружеской четы Роуэнов, проходящей три стадии – по одной на каждое действие.

Система персонажей строится таким образом, что каждое действие принимает форму занимающих её актантов. Понятие «актантная модель» (схема или код) утвердилось в процессе выявления основных сил драмы и их роли в действии, а также сообщения нового видения персонажа [3, с. 6]. Понять персонажа — значит уметь сочленить текст и сценическую ситуацию и в то же самое время — ситуацию и то, как она высвечивает текст [3, с. 230].

Первый актант – «переживание бесчестья» – представляет протагониста действия (тип актёра – герой), главного участника, организующего благоприятное поле связей между персонажами пьесы. В первом действии это Ричард – писатель, почётный глава семейства Роуэнов и интеллектуально одарённая личность; он преклоняется перед жизненной правдой, уходящей корнями в мистическое прошлое.

По своей натуре Ричард – крепкий идеалист, склонный рассматривать происходящее с высоты духовного опыта, его ранимая душа ищет религиозного утешения, толстовского непротивления злу, способности стойко переносить все неудачи. Он пытается культивировать в своём восьмилетнем сыне Арчи чувства достоинства и самоотдачи, которые зеркально отражают жизненное кредо героя-писателя и побуждают ребенка не зависеть от воли матери.

Второй актант – «поиск выгоды» – девτεραгонист действия (тип актёра – советчик), одновременно препятствующий раскрытию собственной сюжетной линии (поведения) и преследующий некую вторичную цель, способную повлиять на ход сюжета. Этот тип воплощает Роберт Хэнд, журналист и кузен Беатрис, который приходится приятелем Ричарду, человеком, входящим в узкий семейный круг Роуэнов.

Мистер Хэнд преподносит жене друга букет роз (двусмысленный жест), критикует музыкальное пристрастие кузины-протестантки (увлечение отцовской фисгармонией), пытается внушить Ричарду, что сама по себе жизнь тривиальна и должна проходить в эпикурейском ключе. Его мыслеобразы всегда материализованы в диалогах, – светский журналист с девизом *sicetnunc* позиционирует себя более свободным в обращении, нежели Ричард, однако всё происходящее имеет своё обоснование: Роберт пытается соблазнить Берту Роуэн.

По сути, мужчины, говоря о Берте, подразумевают разные её воплощения: Роберт – психически подавленную сексуальность, Ричард – источник изнуряющего сомнения. Не правы те, кто станет рассматривать драматические узлы пьесы вокруг проблемы адюльтера. Адюльтер как условие составной интриги не фиксируется в ходе пьесы, но только

подразумевается, обеспечивая тем самым напряженность действия. Сама ревность становится предпосылкой катарсиса. В «Готических комнатах» о ней замечательно написал Стриндберг [4]: «Ревность – это чистоплотность мужчины, она не позволяет его мыслям вторгаться через жену в сексуальную сферу другого мужчины» [4, т. 5, с. 261]. Чистоплотность Ричарда находится в той толике разума, ради которой он и выживает – благодаря и вопреки, одновременно – событиям в коттедже минувшего вечера. Всё остальное Ричард домысливает за стенами рабочего кабинета, оставаясь абсолютно чистым перед обитателями дома.

Третий актант – «искупление» – девтерагонист действия (тип актёра – претендент), руководимый намерением включить героя во вторичную интригу или изменить его отношение к центральной. Прежде чем указать принадлежность персонажа к данному типу, необходимо оговорить частные моменты. В названии третьего актанта кроется альтернативность – уникальное качество данной модели, строящееся на причастности персонажа к выбору действия, не побуждаемого к исполнению со стороны других типов (герой, советчик). От решающего действия зависит характеристика данного персонажа: или она примет негативную окраску или сохранит свои положительные качества. Им становится супруга Ричарда.

Миссис Роуэн, по авторским ремаркам, обладает «сердечными и сдержанными» манерами молодой матери, предстаёт «смущенной» хозяйкой дома и «возбуждённой» участницей диалога с мужем. Её темперамент вполне можно назвать флегматическим, склонным к перемене в сюжете первого действия; мысли о гостях в доме погружают Бертю в задумчивое состояние – преобладающей формой её диалога становится вопрос. Для Берты существует психологическое уподобление как мужчин – наедине с Робертом она ему отвечает, что с Ричардом «вы, наверное, похожи» [2, с. 601], так и женщин – Берта говорит Беатрис насчёт знакомых Ричарда, что «наверно, они похожи на вас» [2, с. 621]. И это лишний раз доказывает, что ни ментально, ни физически Берта не могла изменить мужу.

У художника, настолько продумавшего образную систему, как Джойс, каждый персонаж имеет свою особую нагрузку. Ни старой Бриджит, ни восьмилетнему Арчи статус изгнанников не передаётся. Их роли являются вторичными и эстетически значимыми, чтобы сообщить нам о природе и мотивах других персонажей. Характер Бриджит раскрывается только в начальной сцене третьего акта – она появляется как мачеха: даже тогда, когда мать Ричарда жила, герой вверял Бриджит любовь к Берте, говорил о своих письмах и обсуждал с ней свои планы. Достоинство Бриджит заключено в старческом попечении о Берте, её утешении, что «ещё наступят хорошие времена» [2, с. 610].

Сценическое пространство для Джойса было не первостепенной задачей, однако интерьер во втором действии составляет тот же набор элементов, являющихся жизненными атрибутами для обоих мужчин – их пристрастия к мебелированному уюту идентичны. Во втором действии Роберт играет фортепианную арию «О ты, вечерняя звезда» Вольфрама Эшенбаха (реминисценция на «Тангейзера»). Реминисценция превращается в аллюзию, если рассматривать III акт вагнеровской оперы, когда Вольфрам исполняет на арфе серенаду Елизавете, возлюбленной паломника Тангейзера¹.

Но если Тангейзер у Вагнера умер, получив божественное избавление, то Ричард у Джойса душевно травмирован, без надежды на исцеление возвращенной супругой, но вечно возрождаем духом. Ричард испытывает горечь при мыслях о своих покойных родителях, чувствуя лишение главного состояния души – благословения. В диалоге с Арчи, отец наставляет сына быть поистине щедрым: «Когда ты уже отдал, ни один грабитель у тебя этого не отнимет» [2, с. 569]. У Ричарда обнаруживается воистину львиное сердце.

Иную конфигурацию персонажей осуществляет ономастическая функция в пьесе, поскольку имена в «Изгнанниках» многое говорят об их обладателях. Логичнее было бы начать с женских. Беатрис – имя латинского происхождения, являющееся женской формой Viator (путник), позднее объединилось с лексемой “beatus” в персонифицированном значении подающей благо [6]. Берта и Бриджит – имена, происходящие из германского корня “beht”, означают яркая, блистающая; Берта – производное от Berthilde, переводимое как воительница; та, что борется; Бриджит происходит от имени святой Бриды (St.Bride), ирландской покровительницы, а её имя восходит к кельтской богине поэзии, силы и домашнего очага [6]. Если борьбу Берты рассматривать в русле внутреннего конфликта, то она несет в себе альтруистическое начало: встречи с Робертом и объяснения с Ричардом, она проводит исключительно для того, чтобы жить в согласии со обоими.

С именами мужских персонажей дело обстоит сложнее. Фамилия главного героя пьесы Роуэн (Rowan) в переводе означает «рябина». В британском фольклорном контексте рябина – дерево апотропической магии, способное отвести порчу и нечистую силу, а также помочь заблудшим путникам, из-за чего рябину называют «деревом путешественников» (выход на имя Беатрис). По преданиям, гроздь рябины считается плодом истинной любви. Джойс создал персонажа-отца и персонажа-сына с

¹«Елизавета объясняет ему жестах и мимикой, что она от всего сердца благодарит его за верную любовь, но что путь её ведёт на небо, где ей предстоит исполнить высокий долг; поэтому он не должен ни сопровождать её, ни идти вслед за нею» (пер. В.Коломийцова) [7].

этимологически родственными именами: Арчи и Ричард также германского происхождения, в общем корне которых значение людей внушительного достатка [6]. «Ричарда Роуэна он [Джойс] определил как “automystic” – индивида вне всяких связей, существо по сути асоциальное, действия и мысли которого не обусловлены окружением. Ричард, предоставленный собственной одинокой судьбе, решает абстрактные проблемы, не соотнося их с чувствами иных персонажей» [1, с. 133].

Имя Роберт, созвучное имени Берта (также из германского корня “behr” – тот, кто проявляет свою славу), раскрывается в очаровании персонажа, его донжуанской манере и светском лоске журналиста. Особенностью его фамилии – Хэнд – может являться отсутствие апострофа ‘s’ на конце, обнаруживающее одиночество обладателя фамилии: Хэнд руководствуется «безраздельной страстью к женщине», к Берте, которую он жаждет поймать: «Твой образ был всё время перед моими глазами, твоя рука – в моей руке» [2, с. 624]. Блеск его натуры заключен в любовных победах, ореол которых мешает видеть Роберту вещи в том свете, в каком они предстают на самом деле. Больше количество авторских ремарок в тексте сосредоточено на руках. Персонажи Джойса не столько жестикулируют, сколько чувствуют осязанием, как Роберт, переживания ближних.

«Изгнанники» – в значительной мере, пьеса, не лишённая автобиографических черт, ведь подобно герою пьесы Ричарду Роуэну, Джойс, увлечённый молодой Норой Барнакл (в пьесе – Бертой), склонил её к гражданскому браку и увёз в Италию. Однако пьеса более связана по своей проблематике с прозаическими произведениями, нежели с опытом личной драмы; характер драматических перипетий имеет сходство с пьесами позднего Ибсена и Стриндберга, но всё же композиция Джойса оригинальна – одинокие изгнанники истязают друг друга принятием абсолютного решения, не навязанного каким-либо долженствованием извне.

Система персонажей «Изгнанников» строится на основе занимаемых её актантов (моделей поведения), которые своей диспозицией занимают определённую форму (у Джойса это треугольник). Ономастическая функция (значение имён) в пьесе конкретизирует характерологические доминанты, а приём аллюзии предопределяет историко-литературные связи с предшествующими текстами, выполняющими роль символического подтекста. В целом «Изгнанники» — умозрительная пьеса, представляющая промежуточный этап работы художника над прозаической формой.

Литература.

1. Гениева Е.Ю. И снова Джойс... М.: ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2011. 368 с.

2. Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. Стихотворения. Изгнанники. Статьи и письма: [сб.: пер. с англ.]. М.: НФ «Пушкинская библиотека»: АСТ МОСКВА, 2011. 790 с.
3. Пави, П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
4. Стриндберг А. Собрание сочинений в 5 тт. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010.
5. Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге (вторая, окончательная редакция драмы). 1912 [Электронный ресурс] // Рихард Вагнер : [сайт]. URL: <http://wagner.su/node/296> (дата обращения: 15.01.2017).
6. Gauché, I. The A to Z of Names (Revised and Expanded Edition). 2012 [Электронный ресурс] // Google books : [сайт]. URL: <https://books.google.ru/books?isbn=1415316260> (дата обращения: 15.03.2017).
7. Joyce J. The Critical Heritage. Vol. 1, 1907–1927 [Ed. by Robert H. Deming] / R.H.Deming. L.: NY: Taylor & Francis, 2002. 385 p.

Яковлев М.Е.

УДК 821.111(73)

ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЯМИ В ПРЕДВОЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Т. ДРАЙЗЕРА

Аннотация: В статье анализируется переход к новому мировоззрению на рубеже XIX – XX веков на примере романов Теодора Драйзера «Финансист» и «Титан» и ряда публицистических статей. Особое внимание уделяется образам семьи, закона, религии, прогресса и героя и их авторской интерпретации.

Ключевые слова: Теодор Драйзер, Финансист, Титан, мировоззрение, ценности.

Yakovlev M.

INTERACTION WITH THE LITERARY TRADITION IN THE PREWAR WORKS OF T. DREISER

Abstract. Based on a number of Theodor Dreiser's journalistic articles and novels "The Financier" and "Titan", the article analyzes the transition to a new worldview at the turn of the 19th and 20th centuries. Particular attention is paid to the Dreiser's interpretation of the family, the law, religion, progress and the hero.

Key words: Theodor Dreiser, "The Financier", "Titan", mentality, traditional values.

XX век в литературе выработал свои ценностные ориентиры, искал новые художественные формы и, наконец, сформировал принципиально

новые литературные направления. Тем не менее, момент перехода, непосредственный рубеж, лежащий между «старой» и «новой» литературной эпохой, выделить достаточно сложно. Важно сознавать: этому рубежу предшествовала более чем двухсотлетняя литературная эпоха, основанная на традиционных ценностных ориентирах, принимаемых или отторгаемыми различными слоями и представителями общественности. Религия, семья, вера в закон, наконец, в прогресс, в человеческие силы и способности, в героя, побеждающего некие ограничения, – вот, что разными писателями совершенно разных направлений принималось или осмыслялось.

На рубеже XIX и XX вв. происходит нечто, сломавшее традиционную ценностную парадигму, что в конечном итоге и определило идущий всё столетие поиск новых форм, обилие литературных экспериментов, разрушение традиционных жанровых систем.

Проследивая точку, лежащую «меж старым и новым миром», нельзя не вспомнить о «потерянном поколении», об обилии литературных экспериментов, имевших место в 1920-е гг., что напрямую подводит нас к уверенности в том, что переломным рубежом является Первая мировая война, глобальное потрясение, похоронившее прежние идеалы человечества. Но вслед за сказанным возникает еще один важный вопрос. Как известно, литература способна предвидеть особенно значимые исторические перемены, так неужели на сей раз она осталась в стороне, «упустив» крах старого мира, фактически «идейный Апокалипсис»? Разумеется, нет, и наиболее ярко это предчувствие вылилось непосредственно в предвоенные годы в творчестве писателей совершенно разных «каст и стран», однако, большинство из них при общем пессимистическом складе, были в сущности детьми XIX века, оптимистами, носителями, по Федотову, гуманистической традиции, искренне верящими, что традиционные идеалы вечны.

О глобальной перемене, произошедшей на рубеже XIX и XX вв. писали и многие ученые, называющие этот процесс по-разному. Г.П. Федотов – крахом культуры, Х.Ортега-и-Гассет – дегуманизацией, В.В. Вейдле – отравлением родников искусства, А. Зверев – диалогом с традицией, Н.Л. Лейдерман – апокалиптичностью и революционаризмом [7]. Выводы о сущности происходящего в предвоенные годы в сознании людей, а значит и в литературе как своеобразном зеркале жизни, определяют понимание всего процесса эволюции мысли XX века. Исследователи соглашались с тем, что представители традиционной и новаторской традиций «не сошлись» во взглядах на важнейшие вопросы бытия, их идеи и творчество стали мощным импульсом поиска новых смыслов, продлившегося всё столетие.

Ученые фиксируют определенное единогласие в выборе ценностных ориентиров внутри того или иного произведения – семья, религия, закон,

прогресс, герой. Разумеется, в творчестве того или иного исследователя акценты меняются, так, для Федотова важна религия, для Н.Л. Лейдермана – прогресс, для В.В. Вейдле – закон и герой. Особняком стоит А. Зверев, исходящий из философского концепта об искусстве, служащем обществу либо идеалам/прогрессу, или напротив, замыкающем произведение в самостоятельный мир, сохраняющий связь с действительностью, но не являющийся его частью [7]. Эту концепцию можно рассматривать как своего рода аналогию, конкретизирующую идею слома гуманистического прогресса, – слома культуры, побудившего искать иные пути развития искусства.

Таким образом, переход как таковой ясен, проблема заключается в том, чтобы связать эту, безусловно, фундаментальную концепцию с живым текстом. Исследователи называют имена Томаса Манна, Марселя Пруста, Кнута Гамсуна, Романа Роллана, Генриха Манна, Бернарда Шоу. В этом ряду писатели предвоенных лет, относящиеся к старой ценностной модели, либо уже послевоенных лет и в лучшем случае пишущие о годах перелома. Литературу нельзя привязать к одной конкретной дате, как живопись с 1907 годом и Сезанном, то есть остается либо признать одномоментность перелома, произошедшего после войны, либо на конкретном материале показать наличие новаторской схемы, обнаружившей предчувствие перемен.

На рубеже веков общественные процессы, происходившие в Европе, протекали и США. Именно в этой стране появился писатель, глубоко отразивший в своих произведениях кризис традиционных ценностей и утверждение новых.

Это Теодор Драйзер, проживший достаточно длинную творческую жизнь, – в старом и в новом мире. Особенно примечательно в этой связи сравнение наиболее популярного сюжета молодости писателя (бедная девушка выходит за богатого юношу) и популярнейшего в период его творческой зрелости «обратного» сюжета: бедный юноша женится на богатой девушке [6, с. 48].

Творчество Драйзера интенсивно изучалось как в Советском Союзе, так и за рубежом. Так, Митчелл пишет, как Первая мировая война сломала весь тот набор представлений, которые формировали творчество писателей-натуралистов (к ним относился и Драйзер). В СССР перелом в американской литературе и гибель натурализма отмечали И.И. Анисимов [1], Р.М. Самарин [10], Я.Н. Засурский [9]. В целом советское литературоведение стояло скорее на «эволюционной» позиции, воспринимая Драйзера и его стиль как один из этапов формирования американского критического реализма. К сожалению, исследователи часто «замыкают» его на территории Америки, делают излишне национальным, ограничивая «Американскую трагедию» территорией США. Им можно ответить словами Элен Драйзер: «За «Американскую трагедию» и все

другие связанные с ней трагедии следовало винить не Драйзера, а Америку. И, говоря словами Драйзера, не только Америку, но и человеческую натуру, которая, оказавшись в условиях, созданных для нее Америкой, действует именно так, как изобразил Драйзер» [6, с. 71]. Иными словами творческая фантазия признается вторичной по отношению к национальным реалиям, а те, в свою очередь, по отношению к реалиям общечеловеческим. Есть об этом свидетельства и самого автора. В 1920 г. в статье «Бей, барабан!» он пишет: «Что особенно досаждало мне, так это нескончаемая болтовня в газетах — да и повсюду — о праве, истине, долге, справедливости, милосердии и тому подобных вещах, хотя, как я вижу, все это имеет очень мало общего с моими собственными побуждениями или с побуждениями окружающих меня людей» [5, с. 278]. Стоит отметить, что, хотя статья и основана на американских примерах, вопросы в ней поднимаются общечеловеческие, затрагивающие в той или иной степени умы многих мыслителей. Похожие идеи мы встречаем даже у Льва Толстого.

Фактически Драйзер характеризует суть того перелома, о котором мы писали ранее, формулирует по-американски четко и точно. Драйзер может пониматься как писатель новой эпохи, повествователь, доносящий до человечества его новые ценности, а не писатель рубежа, констатирующий крушение старых. При этом важно искать, какие аспекты могут показать это незначительное, на первый взгляд, различие между «новым» и «рубежом». Прежде всего, это авторское отношение к ценностям — не как к отошедшим в прошлое, а как к гибнущим и гибнущим безвозвратно. Ярчайшей иллюстрацией этого являются первые две части «Трилогии желания» — «Финансист» (1912) и «Титан» (1914).

Обратимся к описанию детства Фрэнка. Мотив разлома ценностей виден с самого начала, главный герой считает отца «слишком честным», не верит в легенду об Адаме и Еве, интересуется политикой и экономикой, а отнюдь не вопросами добра и зла, хорошего и плохого [3, с. 11-18]. В сущности, с самого детства Каупервуд аморален, но это представлено Драйзером настолько органично, что читатель находится на его стороне, удивляется, почему отец Фрэнка не влезает в незаконные махинации и совершенно не замечает сбоев в воспитании. Таким образом автор достигает эффекта не только присутствия, но и перевода духовной составляющей в параллельную повествованию плоскость. Напротив, семья Каупервуда свойственно старое мировоззрение: когда поступать законно — правильно, когда религия дает духовное успокоение, а семья — едина. Идиллию отчасти колеблет Фрэнк, подговаривающий братьев связаться с сомнительной компанией, его детское мировоззрение формируется независимо от семьи, под влиянием личного опыта, всего увиденного и услышанного вокруг.

Совсем иначе описывается семейная жизнь самого Фрэнка, начиная с его взглядов на людей и семью и заканчивая непосредственно событиями. «Он не раз слышал дома рассказы о самопожертвовании женщин, как, впрочем, и мужчин, слышал о женщинах-труженицах, рабски преданных своим мужьям, или детям, или семье в целом, женщинах, которые в критические минуты всем поступались для родных или друзей, движимые чувством долга и добросердечием. Но эти истории почему-то не трогали его. Он предпочитал считать всех, даже женщин, откровенно эгоистичными» [3, с. 44]. Новый взгляд на женщин рождает и новый взгляд на семью, Каупервуд женится на Лилиан потому, что она в его глазах отличается от проституток [3, с. 45]. Далее линия «неправильности» только развивается, но развивается так естественно, что не очевидна. В то время как менталитет героя сводится к пользованию жизнью, семья требует от него альтруизма. Очень символична при этом сцена родов: «Он опасался за красоту ее тела, его страшила мысль потерять ее, и, стоя за дверью в день появления на свет ребенка, он, собственно, впервые познал настоящую тревогу, хоть и не слишком сильную, – для этого он был чересчур уравновешен, чересчур занят самим собою. И все же его страшила мысль, что жена может умереть и тогда наступит конец нынешнему счастливому житью» [3, с. 69-70]. Итак, счастье Фрэнка сугубо эгоистично, единства между ним и его супругой не существует, фактически они взаимно обманывают друг друга – Лилиан делает вид, что разделяет всё, что делает муж, тот в свою очередь, после пяти лет совместной жизни, наконец, понимает, что совершенно не знает свою супругу. Первая «скрепа» – семья, – рухнула, сначала надломившись, а после появления Эйлин, лопнув окончательно. Религии и закона – не было изначально.

Образ прогресса в «Финансисте» и «Титане» эфемерен. Взлеты сменяются падениями и, наоборот, действия Каупервуда не несут позитивного итога для кого бы то ни было, кроме него самого, да и тот сводится к круговороту получения и потери денег. Говоря о религии можно вспомнить следующие слова писателя: «Человечество одурманено религией, тогда как жить нужно учиться у жизни, и профессиональный моралист в лучшем случае фабрикует фальшивые ценности». Таким образом, религия противопоставлена жизни, более того, является в обоих романах увлечением исключительно отрицательных персонажей.

Герои обоих романов вспоминают о законе только тогда, когда он им выгоден. «Право, справедливость, истина, нравственность, чистота души и честность ума — все они гласят одно: равновесие должно быть достигнуто» [4, с. 587], – пишет Драйзер, но действует ли это правило хоть в какой-то степени в мире «Финансиста» или «Титана», где одни авантюристы сталкиваются с другими? Однозначно, нет. Духовный крах второй семьи героя сопровождается общим крахом общества, где описание

идеалистов и бывших плантаторов лишь одним абзацем отделено от мошенников и проституток, религиозность – атрибут исключительно негативных персонажей, прикрывающих «незаконные утехы», добродетельные поступки, вроде благотворительности, оказываются лишь средством манипуляции обществом. Впрочем, появляется и образ идеалиста – губернатора Суонсона, «напоминающего полотно Гойи» и, в конечном итоге, наносящего Каупервуду первый удар, от которого тот не смог оправиться. Однако, благородство приводит общественного деятеля к разорению и вгоняет в долги, поскольку он в равной степени опасен и для Фрэнка, и для его противников.

Драйзер создал реквием традиционным ценностям, изобразил жизнь, где есть успех, но нет духовного смысла, он пишет о новом человеке, мыслящем и действующем по-новому, без оглядки на закон, религиозные и социальные нормы, общественное благо, даже на собственную семью.

Исходя из этого, можно поставить последний вопрос дабы подтвердить крушение ценностей: герой или сатира Фрэнк Каупервуд? В случае с Мопассаном, казалось бы тождественном (герой – эгоист на пути к успеху), мы видели Жоржа Дюруа, а через него неприглядность парижского общества, но видели и идиллический мир провинциальной французской деревни. У Драйзера этот мир отсутствует, его человек – это человек новой формации, лишенный сожалений, альтернатив, перспектив к «исправлению» и любых форм морали. Символично, что Каупервуд оторван от книг, истории, политики, войны, патриотизма – всего, что позволило бы ему сформировать иной взгляд на человека и его предназначение в мире. Его единственная идея – успех любой ценой, идущий рефреном вопрос «ради чего» не меняет факта – мышление и Фрэнка, и людей вокруг него не просто деформировано, оно принципиально и необратимо другое, нежели традиционные ценности и взгляды. Понимал ли сам Драйзер, что фактически хоронит своим героем великий XIX век, пусть и на американской почве. Возможно лишь отчасти. Он видел ценности традиционной морали, но писал иначе и об ином. Вряд ли он преследовал цель рушить общественные основы, он пытался нарисовать облик «героя времени», но тем самым вбил лишний клин в ту великую трещину в человеческом мировоззрении, в которую провалится XIX век как идея. Потом будет поиск новых форм, пока что Драйзер делает один четкий и очевидный вывод – старое и пропагандируемое на самом деле мертво и никогда не вернется. «Финансист», «Титан» и статьи – части огромного мирового процесса. Мы не можем не признать за «Трилогией желаний», пусть своеобразный, не лишенный налета старой традиции, но отчетливый идейный шаг в сторону от нее. Каплю, которая позднее приведет за собой поток «Потерянного поколения».

Литература.

1. Анисимов И.И. Теодор Драйзер и Америка // Современная американская литература. М.: Гослитиздат, 1950. С. 118-191.
2. Драйзер Т. Жизнь, искусство и Америка. Статьи, интервью, письма. Сборник. М.: Радуга, 1988. 416 с.
3. Драйзер Т. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 3. Финансист. М.: Правда, 1986. 560 с.
4. Драйзер Т. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 4. Титан. М.: Правда, 1986. 592 с.
5. Драйзер Т. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 12. Статьи и выступления. М.: Правда, 1986. 448 с.
6. Драйзер Э. Моя жизнь с Драйзером (Страницы из воспоминаний) / Сокращ. пер. с англ. Т. Озерской, И. Тихомировой, Н. Трениной. М.: Издательство иностранной литературы, 1953. 169 с.
7. Зверев А. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. 1992. № 2. [Электронный ресурс] // Журнальный зал : [сайт]. URL. twirpx.com/file/609806/ (дата обращения: 12.02.2017).
8. История литературы США. / под. ред. Я.Н. Засурского. М.: ИМЛИ РАН, 1997. Т.4. 991 с.
9. История литературы США /. под. ред. /Я.Н. Засурского. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Т. 5. 992 с.
10. Самарин Р.М. Проблема натурализма в литературе США и развитие американского романа на рубеже XIX-XX веков. // Проблемы истории литературы США. М.: Наука, 1964. С. 287-346.

Бурсина М.В.

УДК 821.111

«ПУТЬ НАВЕРХ» В МОТИВНОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ «РАССЕРЖЕННЫХ МОЛОДЫХ ЛЮДЕЙ»

Аннотация. В статье рассматривается один из ведущих мотивов в мотивном комплексе литературы «рассерженных молодых людей», течения, сформировавшегося в литературе Великобритании 1950-60-х гг. На материале романов Д.Брейна «Путь наверх» и Д.Уэйна «Спеши вниз» анализируются функции мотива, его смысловая нагрузка, взаимодействие с мотивом-антитезой «путь вниз».

Ключевые слова: Английская литература 1950-60-х, «рассерженные молодые люди», анти-герой, мотивная структура, мотив «путь наверх», мотив «путь вниз».

Bursina M.

A «WAY TO THE TOP» MOTIVE IN THE MOTIVATIONAL STRUCTURE OF THE ANGRY YOUNG MAN'S LITERATURE

Abstract. The article considers a leading motive «way to the top» in the motivational structure of the Angry Young Men, originated as a literature movement in England in the 1950-60s. This study analyzes a basic functions of the motive «way to the top», it's meaning and it's interaction with a motive-the antithesis («way down») on the basis of novels «Room at the Top» by John Braine and «Hurry on Down» by John Wain.

Key words: English literature 1950-60s, angry young men, anti-hero, motivational structure, "way to the top" motive, "way down" motive.

В 1950-60-е годы в литературе послевоенной Англии зарождается новое течение, которое критики позднее назовут «рассерженными молодыми людьми». Название течения восходит к одноименному заглавию автобиографии Лесли Пола (Angry Young Man, 1951). Знаковым произведением для «рассерженных» стала пьеса Д.Осборна «Оглянись во гневе» (Look Back in Anger, 1956). После ее успешной постановки на сцене лондонского Royal Court Theatre, пресса назвала Осборна и нескольких других молодых писателей «рассерженными молодыми людьми». Авторы, традиционно причисляемые литературоведами к «рассерженным», – Д.Осборн, К.Эмис, А.Силлитоу, Д.Брейн, Д.Уэйн, К.Уилсон, Д.Стори и другие – не относили себя ни к одному из литературных течений или направлений, но в их произведениях угадывалась схожесть героев и сюжетов, обнаруживались общая проблематика и мотивная структура: в них преобладает атмосфера острого недовольства социально-бытовым укладом жизни английского общества, в котором герои осознают себя не иначе как «посторонними», «аутсайдерами». Они активно протестуют против обезличивания, карьеризма и приспособленчества, но в ситуации реального жизненного выбора чаще идут на компромисс с конформистскими поведенческими нормами.

Мотивная структура литературы «рассерженных молодых людей» богата разнообразными компонентами, многослойна. В ней, помимо прочих, четко прослеживаются мотивы «пути наверх» и «пути вниз». Подобная антитеза обусловлена сюжетом, тематикой, мироощущением героев и авторов. В этом смысле наиболее репрезентативны романы Д.Брейна «Путь наверх» (Room at the Top, 1957) и Д.Уэйна «Спешите вниз» (Hurry on Down, 1953), где данные мотивы обозначены уже в самих названиях. Центральное место они занимают и в произведениях А.Силлитоу, К.Эмиса, Д.Осборна, С.Чаплина, К.Уилсона, Д.Стори, Ш.Дилени, Г.Пинчера и других.

Мотив пути проявляется в них как своеобразная интерпретация древнейшего мотива дороги, играющего важную роль в мировой литературе со времен античности. К примеру, Гераклит прибегает к

метафоре пути, ведущего «вверх» и «вниз», пути, который символизирует нравственный выбор в жизни человека [2].

В европейской литературной традиции мотив дороги как «пути наверх» часто обыгрывался в плутовских романах. Пикарескные сюжеты активно использовались и в произведениях английских прозаиков XVIII–XIX вв. – Д. Дефо, Г. Филдинга, Т. Смоллетта, Ч. Диккенса, У. Теккерея. Здесь мотив «пути наверх» является метафорой восхождения по социальной лестнице, и, чем выше герои по ней взбираются, тем сильнее отдаляются от высоких нравственных идеалов. Показателен в этом смысле роман У. Теккерея «Ярмарка тщеславия» (*Vanity Fair: A Novel without a Hero*, 1847-1848), в котором «путь наверх» предприимчивой молодой девушки Ребекки Шарп, желающей обрести высокий социальный статус, ведет ее к нравственному падению [3, с. 92].

В литературе «рассерженных молодых людей» мотив «пути наверх» обретает новое звучание. В силу изменившейся социально-исторической повестки в послевоенной литературе Великобритании на смену героям «потерянного поколения» приходят антигерои, карикатурно воссоздающие идеалы материального благополучия. Для литературы «рассерженных» свойственны сюжеты, основанные на попытке построить карьеру, подняться на более высокую ступень социальной лестницы, но в ней выражены и мотивы борьбы, противостояния этим общепринятым порядкам. Произведения построены на противостоянии двух жизненных стратегий в сознании героя – бунтарской и обывательской. И если большинство героев «рассерженных» примиряется с буржуазной действительностью, то встречаются и те, кто идет в своем бунте до конца: это Колин в «Одиночестве бегуна на длинные дистанции» (*The Loneliness of the Long-Distance Runner*, 1959) А.Силлитоу и Джо во «Вкусе меда» (*A Taste of Honey*, 1958) Ш.Дилени.

В литературе «рассерженных» мотив «пути наверх» выполняет различные функции: прежде всего – тематическую, задающую тон и настроение многим произведениям «рассерженных», сюжетообразующую – на его основе выстраивается повествование. Мотив «пути наверх» тесно связан с построением сюжета, он является главным двигателем, задает схему движения поведения героя, которому приходится преодолеть различные авантюрные ситуации, прежде чем добиться желаемого.

Чаще всего мотив «пути наверх» проявляется в произведении косвенно, с помощью неких идентификаторов, введение которых позволяет обозначить главные концепты в системе ценностей героя. К таким идентификаторам можно отнести следующие парадигмы образов: «богатство/высшее общество», «дорогой автомобиль/ красивая девушка/ респектабельный район», а также противопоставленные им идентификаторы, которые употребляются в тексте с однозначно

негативной оценкой: «бедность/рабочий класс», «общественный транспорт/ обычная девушка/ нищие кварталы».

Наиболее мощно мотив «пути наверх» звучит в романе Д. Брейна «Путь наверх», в самом названии которого уже заключена двусмысленность вектора направления жизненного пути, избранного главным героем: здесь имеет место игра слов «room at the top» (англ. – комната на вершине холма) и «Top» (англ. – высокое положение) [5, с. 122-123]. Хозяйка квартиры живет «на самой вершине» и подчеркивает, что в Уорли это называется «жить Наверху, с прописной буквы» [1]. Джо Лэмpton, с радостью перенимает подобное мироощущение: «...я теперь держал путь Наверх. Мне предстояло вступить в новый мир, и первые краткие впечатления <...> наполняли меня радостным волнением: внушительные особняки с фруктовыми садами и широкими подъездными аллеями <...>; дорогие автомобили – “даймлеры”, “ягуары”, “лагонды”, “бентли”, – небрежно оставленные у шоссе, словно этот квартал, кичась своим богатством, разбросал их, где придется, как ненужный хлам, и, наконец, этот ветер, который долетал сюда с вересковых пустошей и лесов, раскинувшихся где-то там за горизонтом» [1]. Так, в сознании главного героя, оставившего родной провинциальный город ради работы в Уорли, естественная задача снять в аренду комнату, расположенную на вершине холма, быстро трансформируется в желание занять "высокое положение" в обществе.

На страницах романа довольно часто встречаются картины столкновения двух совершенно разных, с точки зрения главного героя, миров, каждый из которых является конечным пунктом жизненного пути либо «наверх» («мир <...> и костюмов с черного рынка, и духов “Коти”, и карьеры, катящейся по хорошо смазанным рельсам прямо к титулу баронета, и званых вечеров»), либо пути «вниз» («мир вечной тревоги из-за налогов, из-за квартирной платы, <...> мир, весь пропахший стиральной содой и дешевым углем, <...> мир бедняков, душный и тесный, как курятник») [1].

Мотив «пути наверх» исполняет в романе сюжетобразующую функцию: сюжет и фабула в романе едины, повествование – линейно, герой не выходит за рамки программы, заданной автором с самых первых страниц – он идет к своей цели до конца, не упуская ни единой возможности приблизиться к миру «наверху». Противостояние миров «вверху» и «внизу» в тексте обнажает взаимное непонимание их обитателей: репрезентативными элементами в тексте служат обычные бытовые вещи, к примеру халат, являющийся одновременно необходимым предметом утреннего туалета для обитателей Уорли и «совершенно никчемной роскошью» и даже символом "распущенности и лени" для тети Лэмптона – Эмили.

Этот же способ конфронтации двух миров используется и в построении сюжета – в его линейную структуру вводятся воспоминания Лэмптона о времени, проведенном в родном городе Дафтоне, и практически всегда эти воспоминания имеют характер сравнения, создавая отталкивающее впечатление о месте рождения главного героя (противопоставление города «зомби» – городу «жизни»: душный, допотопный, дрянной, дохлый Дафтон – многообещающий, манящий, фешенебельный Уорли).

В произведениях «рассерженных молодых людей» мотив «пути наверх» неразрывно связан с мотивом «пути вниз». В этом смысле репрезентативным является роман Д. Уэйна «Спеши вниз», где прослеживается четкая антитеза выбора жизненного пути главного героя – «вверх» или «вниз».

Фабула проста: после окончания университета Чарльз Ламли пытается найти собственный путь, который должен привести его к успеху. В отличие от «Пути наверх» Д.Брейна, автор романа «Спеши вниз» использует другой способ обозначения главной идеи произведения – Д.Уэйн заставляет своего героя пройти путь к так называемой «вершине» буквально с самых «низов». Несмотря на то, что у Ламли имеется неплохое образование, он намеренно берется за любую «черную» и, порой, незаконную работу. Такой вызов обществу и себе, в первую очередь, он бросает вследствие своего врожденного бунтарского характера. Ламли, в отличие от Лэмптона, еще не настолько уверен в необходимости и правильности «пути наверх», он хочет исследовать все возможности взаимодействия с обществом.

Начиная с «низов», Чарльз Ламли все больше разочаровывается в обыденности жизни рабочего человека, но, в то же время, прекрасно осознает, что и в мире богатых для него нет места – он оказывается вытесненным, ненужным. Вопрос о поиске «золотой середины» между классом «угнетающих» и классом «угнетенных» для героя разрешился в пользу нейтральности, о которой он не раз упоминал в своих рассуждениях: «Нейтральность. Наконец-то он ее обрел. Непрерывная борьба с обществом, отступление с арьергардными боями теперь закончились вничью» [6]. Но такое перемирие, как отмечает сам Ламли, ведет лишь к «длительному вооруженному миру» [6]. На деле он становится представителем среднего класса, обывателем, и, понимая это, слегка сожалеет, но остается вполне доволен собой.

Мотив «пути наверх» в романе «Спеши вниз» тесно взаимодействует с мотивом «хождения по кругу». К примеру, главный герой часто повторяет одну видоизменяющуюся фразу: «Крутятся, люблю я скудно то, что ненавижу» (варианты – «И, ненавидя скудно, я кручу любовь», «Я, ненавистник скудный, и любовь скручу»). Эта фраза появляется и в заключительном абзаце романа. Ламли прекрасно отдает себе отчет в том, что его «путь наверх» на самом деле становится путем «вниз» или

«хождением по кругу», ведь то, чему он противостоял, и то, чего он жаждал, в итоге приобрело «серединную форму», и перед ним вырисовался контур очередной клетки, но «клетки новой, красивой, с кондиционированным воздухом, чистой, с прекрасным видом, новейшей постройки, со всеми удобствами» [6]. В заключительных строках произведения обнаруживается отсылка к плутовскому роману Д. Дефо «Молль Флендерс» (*The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, 1722), героиня которого вела далеко не праведную жизнь, но позже, по словам автора, «наконец разбогатела, жила честно и умерла в раскаянии» [4]. Именем именно этой героини в телефонном разговоре в шутку представляется Чарльзу Ламли его возлюбленная Вероника, внимания которой он так долго добивался, но получил лишь после того, как девушка узнала о его изменившемся социальном статусе. И здесь же возникает главный риторический вопрос, занимающий автора романа: «А много ли найдется тех, кто на месте главного героя поступил бы иначе?».

Как видно, в романе «Спеши вниз» мотив «пути наверх» интересным образом трансформируется в мотив «пути вниз», и наоборот. Таким образом, Чарльз Ламли, преодолев множество трудностей, получив желанную социальную независимость и внимание любимой женщины, остается неудовлетворенным и понимает, что за мнимым благополучием скрывается какой-то обман, где-то в его рассуждениях, возможно, произошла ошибка, но обнаружить ее оказывается уже не в состоянии.

В творчестве писателей литературного течения "рассерженных молодых людей" мотив "пути наверх" имеет важнейшую функцию: именно на нем строится фабула и сюжет произведений, от него напрямую зависит поведение главного героя. Также мотив влияет на идейно-образную наполненность произведений и специфику художественных приемов. В совокупности с мотивом "пути вниз" он дает возможность для более полной интерпретации картины мира, представленной в художественных произведениях английских писателей 1950-60-х.

Литература.

1. Брейн Д. Путь наверх. – М.: Изд-во Иностранной литературы, 1960 (пер. с англ. Т. Озерской и Т. Кудрявцевой) [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Royallib.com[сайт]. URL: http://royallib.com/read/breyn_dgon/put_naverh.html#0 (дата обращения: 23.01.2017).

2. Гераклит Эфесский: все наследие: на языках оригинала и в рус. пер.: крат. изд. / подг. С. Н. Муравьев. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. 416 с. [Электронный ресурс] // Электронная библиотека publ.lib.ru : [сайт]. URL: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/G/GERAKLIT_Efessky/_Geraklit_Efesskiy.html (дата обращения: 04.04.2017).

3. Демидова Т.Э. Метафорическая тема дороги/пути в английском и русском романе 40-х годов XIX века: Теккерей, Диккенс, Гоголь. Дисс. на соиск. ученой ст. канд. филол. наук. М., 1994. 227 с.

4. Дефо Д. Молль Флендерс. Пер. с англ. А.А.Франковского [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Homlib.com : [сайт] URL: <http://homlib.com/read/defo-d-1/radosti-i-goresti-znamenitoy-moll-lenders/6075> (дата обращения: 03.04.2017).

5. Задорнова В.Я. Слово в художественном тексте // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. — М.: МАКС Пресс, 2005. Вып. 29. с. 115-125.

6. Уэйн Д. Спешите вниз. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. (пер. с англ. И.А. Кашкина). [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Rulit.me : [сайт]. URL: <http://www.rulit.me/books/speshi-vniz-read-326084-1.html> (дата обращения: 03.04.2017).

Раскольников Д. В.

УДК 821.16

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ РАССКАЗА «ЕЛЕНА, ЖЕНЩИНА, КОТОРОЙ НЕТ» ИВО АНДРИЧА

Аннотация. Статья посвящена изучению системы персонажей рассказа «Елена, женщина, которой нет» (1962) югославского писателя Иво Андрича (1892-1975). В исследовании ставится цель раскрыть на основе литературоведческого анализа значение образов главных героев, характер их взаимоотношений, определить репрезентуемые ими идеи. В литературоведении образы главных героев данного рассказа трактуются с точки зрения традиционного для романтизма конфликта личности и недостижимого «другого» мира. Автор ставит перед собой задачу обосновать иные пути трактовки образной системы этого рассказа.

Ключевые слова: Югославская литература, Иво Андрич, проза, рассказ, система персонажей.

Raskolnikova D. V.

THE SYSTEM OF CHARACTERS IN IVO ANDRIĆ'S STORY «JELENA, THE WOMAN WHO IS NOT»

Abstract. The article deals with the study of system of characters in the story «Jelena, The Woman Who is Not» (1962) by Ivo Andrić (1892-1975). The point of the research is to reveal the significance of the characters' images, the nature of their relationships, and to identify the ideas they represent. In literary criticism, the images of the protagonists of this story are interpreted from the point of view of the traditional for

romanticism conflict of personality and the unattainable "other" world. The author sets himself the task of justifying other ways of interpreting characters system of this story.

Key words: Yugoslav literature, Ivo Andrić, prose, short story, system of characters.

Иво Андрич (1892–1975) — один из крупнейших южнославянских реалистов XX века, югославский поэт, прозаик и эссеист, родившийся на территории современной Боснии и Герцеговины. Андрич являлся первым председателем Союза писателей Югославии и лауреатом Нобелевской премии по литературе (1961).

Всемирная слава Иво Андрича связана с его романами и рассказами о средневековой Боснии. Наиболее известные романы Андрича «Мост на Дрине» (На Дрини ћуприја), «Травницкая хроника» (Травничка хроника) и «Барышня» (Госпођица), написанные в 1942–1944 гг., посвящены временам османской оккупации южнославянских земель. Малая же проза менее изучена не только в советском и российском литературоведении, но и в южнославянских исследованиях [4, с. 2]. В своих романах Андрич обращается к региональной истории, представляя ее как универсальный «тип» общечеловеческой истории. Рассказы же Андрича развивались независимо от его романного творчества. Исследователи малых жанров в творчестве Андрича обращаются к рассказу «Елена, женщина, которой нет» (Jelena, ženakojeneta, 1962) или вскользь, или ставя его в ряд с другими рассказами по каким-то чисто внешним признакам, не исследуя его подробно. Например, О.В. Батаева в своем диссертационном исследовании о концепции человека в творчестве Андрича включает рассказ «Елена, женщина, которой нет» в широкий ряд рассказов со смысловыми доминантами сна и галлюцинаций [2, с. 18]. Однако, как представляется, есть основания исключить рассказ «Елена, женщина, которой нет» из такого списка, так как литературоведческий анализ рассказа показывает, что такое прочтение не в полной мере коррелирует с авторским замыслом.

Для малой прозы Андрича характерны внутренняя гибкость, многослойность, стилистическая подвижность, приверженность широкому кругу актуальных проблем. Задача художника, считал Иво Андрич, — пропустить через себя впечатления внешнего мира, отделить главное от преходящего, отыскать во внутреннем хаотическом состоянии собственной души наиболее глубокие и сущностные, жизненно важные переживания [5, с. 346].

В рассказе «Елена, женщина, которой нет» автор отказывается от типичного для своей прозы эпического повествования, что выражается в том числе в различии хронотопов. Если в исторических романах Андрича действие сосредотачивается вокруг определенного места, как, например, мост в произведении «Мост на Дрине», и обозначены четкие исторические временные границы произведений, то в рассказе «Елена, женщина, которой нет» действие разворачивается в сфере внутреннего мира, личных, эмоциональных переживаний и неосмысленных психических процессов. Физическое перемещение героя лишь сопровождает, оттеняет внутреннее движение его

мышления, обеспечивает героя материалом для перцептивного восприятия, которое дает интенцию для перехода из сферы бытовой реальности в сферу чистого восприятия и осмысления важной для конкретной личности сути и смысла действительности: «А я целыми часами живу, сознавая ее присутствие, и это значительнее всего того, что могут даровать глаза и уши и все остальные жалкие органы чувств» [1, с. 446]. «Меня взволновала улыбка юноши и побудила тоже сказать кое-что о путешествиях, но про себя. Это был произнесенный монолог, который, будто подземная река, беззвучно струился в глубине под шумной болтовней присутствующих» [1, с. 450]. В романе «Мост на Дрине» мост – это идейная и композиционная константа, в рассказе «Елена, женщина которой нет» такая константа отсутствует, что в рассказе выливается в мотив поиска, погони и ожидания.

Если на фоне моста на Дрине автор разворачивает перед читателем полотно человеческих судеб, то в рассказе «Елена, женщина, которой нет» отсутствует то, что мы привычно понимаем под персонажем-обладателем характера, персонажем-личностью, включенной в контекст истории, будь то история национальная, история семьи или история переломного момента жизни и др.

Рассказ-триптих «Елена, женщина, которой нет» – это история о мужчине, преследуемом и преследующим, и женщине, Елене, то появляющейся, то исчезающей из его жизни. Разгадка образа Елены станет для читателя ключом не только к пониманию этого отдельного произведения, но и ключом к пониманию силы писательского мастерства Андрича.

В центре рассказа оказывается постоянный для творчества Андрича «Человек Страдающий». О.В. Батаева так определяет этот образ – «человек, который однажды вдруг осознал, что в этой жизни нет и не может быть счастья, и потерял покой, столкнувшись со множеством неразрешимых проблем и вопросов, вызванных этой мыслью. Отражая субъективно-личностные переживания, состояния и настроения, Андрич возводит свое понимание происходящего до философской модели мировосприятия» [2, с. 6]. Повествование ведется от первого лица, и нарратор – главный персонаж – погружает нас в вакуум своей эмоциональной и интеллектуальной жизни, не давая читателю исчерпывающих представлений ни о своем возрасте, ни о своей внешности, профессии, бытовом устройстве собственной жизни, лишь пунктирно обозначая те детали окружающего, которые характеризуют его эмоциональные реакции и привязанности. Читатель коррелирует не с природой, данной в описании, и не с тем, как ощущения от нее преломляются под перцепцией персонажа-рассказчика, а с природой, «окрашенной в цвета» мироощущения, постоянно меняющегося от ощущения целостности, полноты собственного бытия до разрушения связи рассказчика с окружающим миром и самим собой. Сменяющие друг друга настроения души рассказчика и есть видимое читателю сюжетное движение. Ядром же жизни для рассказчика является Елена. Его мироощущение напрямую связано с образом Елены, ее присутствие или отсутствие в жизни нарратора определяет течение его бытия.

«...поезд трогается и через несколько минут оставляет позади беспорядочно разбросанные и тоскливые городские предместья... Потом пристально гляжу вдаль и знаю, что вся местность и все предметы, приведенные скоростью движения в плывущую, растревоженную массу, сгущаются, складываясь в облик моей спутницы» [1, с. 451]. Ср.: «Окно вагона напрасно захватывало и срезало все новые и новые пейзажи в постоянно новой игре света и облаков. Все это мелькало и уплывало куда-то, будто бесформенная_тягучая масса. А я продолжал путешествие как отягощенный заботами одинокий человек, каким без Елениного присутствия по сути дела, всегда и был» [1, с. 453].

После первой части рассказа читателю сложно определить, является ли Елена музой или призраком, галлюцинацией, сном, реальным человеком, воспоминанием или неким образным идеалом женщины. Канадский исследователь южнославянской литературы Желимир Юричич писал, что женщины-сновидения, женщины-мечты в творчестве Андрича «репрезентуют идеал недостижимого мира, диаметрально противоположного тому, в котором человек обречен жить и страдать» [9, с. 236]. Страдание нарратора обусловлено чувством, что Елена несет в себе его счастье, его полноценность, она «женщина, олицетворяющая в моем сознании величие и красоту всего мира» [1, с. 453], но ее появления в его жизни непостоянны, непредсказуемы, неконтролируемы и эфемерны.

Принципиально важным становится вопрос о реальности Елены. Он разрешается в сцене в магазине, где автор видит Елену среди людей. Важной деталью этой сцены является то, что окружающие пытаются вступить с ней в контакт в рамках бытового сценария общения, но Елена не включается в эту коммуникацию ни словесно, ни невербально. Она реальна, но происходящее вокруг будто не реально или не важно для нее. Реакция же окружающих выходит за рамки бытового общения:

«Я был восхищен, видя, как словно по волшебству менялись люди, взглянув на лицо Елены» [1, с. 454].

Автору важно совместить в образе Елены ее нереальность и реальность, что достигается перцептивным откликом рассказчика на нее и одновременно «нечеловечностью» ее образа.

Охарактеризовать и определить образ Елены становится еще сложнее. В момент, когда и рассказчик, и читатель предвкушают реальную возможность встречи нарратора с Еленой лицом к лицу, мы видим, что, чем ближе становится к ней рассказчик, тем стремительнее ее образ отдалается и рассеивается. В погоне по улицам рассказчика захватывает рутина поверхностного и бессмысленного общения с людьми-масками, и он теряет Елену.

На протяжении всего рассказа Елена и нарратор отдалены, несмотря на сильнейшее желание последнего установить с Еленой тесные, сокровенные связи. С одной стороны, он чувствует, что она необходима ему, что только она может унять чувство всепоглощающего одиночества, восполнить ничем не заменимую потерю. С другой стороны, он и не знает ее.

Рассказчика охватывает идея связаться с Еленой письменно. Перед ним и перед читателем встает важный вопрос: «И тогда спрашиваю себя, **а может ли она вообще писать** – так, как пишем мы, люди» [1, с. 461]. И рассказчик отвечает на него: «Окно напоминает письмо с ровными, густо исписанными строчками. // Письмо, но его невозможно прочесть» [там же].

Становится понятным, что на пути осмысления образа Елены перед читателем неожиданно встает вопрос коммуникации. Способна ли Елена взаимодействовать с рассказчиком через язык? Существует ли она вне языка? Если она существует вне языка, реально ли она существует? Что может существовать вне связей с языком? Может ли Елена стать участником социального дискурса?

Рассмотрим отрывок третьей части:

«В тот момент, когда мы оказываемся совсем близко, я наклоняюсь и оборачиваюсь к ней, и она движением губ что-то мне говорит. Это живой, горячий шепот. Судя по нему и по выражению ее лица, я понимаю, что она действительно хочет мне сообщить что-то прекрасное и очень важное, в какие-то мгновения я словно улавливаю даже отдельные слова (не их звучание, а смысл!), но все вместе – не понимаю. Лихорадочно напрягаю слух, хочу понять, и кажется, я уж совсем близок к этому, но вдруг ее шепот срывается и падает, беззвучно и бессмысленно дробясь, как тоненькие струйки воды о камень» [1, с. 460].

Рассказчик не может вовлечь Елену в межличностное общение. И, самое важное, несмотря на то что Елена коррелирует напрямую с мыслями рассказчика, она не выходит из пределов его мышления в область словесную («... в какие-то мгновения я словно улавливаю даже отдельные слова (не их звучание, а **смысл!**)»).

Исследовательница югославской литературы из Колумбийского университета Радмила Горуп считает, что Елена – это метафора счастья, а именно счастья недостижимого [7, с. 161]. Сербский филолог и культуролог Селия Хоукворт, расширяя эту мысль, утверждает: «Образ Елены базируется на идеях красоты, радости, товарищества, отзывчивости и совершенного душевного спокойствия» [8, с. 243]. Эти трактовки не противоречат авторской задумке, но они неполноценно раскрывают суть сложного и необычного образа Елены. Говорить только о том, какие радости жизни репрезентует Елена, значит, обозначить внешнее, не поняв причину. Между рассказчиком и Еленой не стоит никаких видимых преград, кроме непостоянства и неуловимости самой Елены. И если Елена – это недостижимое счастье, то недостижимость счастья, по Андричу, заключается в самой сути счастья. Получается, Елена появляется и уходит, чтобы в очередной раз показать рассказчику, что достичь ее, а соответственно счастья, нельзя? Рассказ намного глубже и многограннее. Кроме того, Елена – двойственна: она и приносит, и разрушает душевное спокойствие рассказчика, она приносит и счастье, и несчастье, а рассказчик не может обрести умиротворения ни с ней, ни без нее.

На наш взгляд, более убедительной является трактовка, данная Китом Дабтом, профессором социологии Виттенбергского университета, который считает Елену репрезентатором того, что Лев Выготский в своих работах называл «внутренней речью» [6, с. 113]. По Выготскому, внутренняя речь есть процесс мышления чистыми значениями. Это динамичная, смещающаяся, неустойчивая вещь, порхающая между мыслью и словом – двумя более или менее устойчивыми, более или менее прочно очерченными компонентами словесного мышления. «Значение внутренней речи для всего нашего мышления так велико, что многие психологи даже отождествляют внутреннюю речь и мышление... В психологии не выяснено ни то, каким образом происходит превращение внешней речи во внутреннюю, ни то, в каком примерно возрасте совершается это важнейшее изменение, как оно протекает, чем вызывается и какова вообще его генетическая характеристика» [3, с. 90-91].

Когда внутренняя речь становится внешней, она трансформируется и теряет часть своей аутентичности, и это проблема феномена языка. И писательское искусство борется за то, чтобы сделать внутреннюю речь, как более глубокую и близкую к человеческой душе, доступной в ее изначальных способах выражения, без потери смыслов и ослабления. Цель искусства – преодолеть утилитарный контроль направленной речи и выразить внутреннюю речь без потери ее возвышенности, грандиозности и чистоты смысла. По мнению К. Дабта, в этом и заключается конфликт рассказа. Иво Андрич мастерски балансирует между двумя мирами: миром внутренней речи (Елена) и миром внешней речи (рассказчик). Кем был бы рассказчик, как повествующий, как писатель, без Елены-внутренней речи? Кто знал бы Елену, как внутреннюю речь, без рассказчика, как повествующего? Нарратор и Елена и противоположны, и необходимы друг другу, и форма парадокса – это та структура, с помощью которой Андрич достигает равновесия между ними:

«Так мы надолго замираем в мучительной позе – одного начатого, а другого даже не родившегося движения, и не знаем, где мы, кто мы, и что происходит, и как в действительности нас зовут. А в моем сознании живо и отчетливо лишь наше желание – одно и то же у обоих. Из-за этого желания я и знаю, что мы существуем, оно – единственное, что нас связывает, оно – все, что нам друг о друге известно» [1, с. 458].

В конце рассказа повторяется сцена встречи Елены и нарратора, но в то же время она принципиально отлична от предыдущей:

«Растерявшийся от счастья, я вдруг почувствовал, что у меня за спиной появилась Елена. Я не посмел обернуться. Минуту-две она стояла неподвижно (одновременно остановилось и мое дыхание), а потом положила мне руку на плечо. Я не могу объяснить, как и по каким признакам я это понял. Скорее это была лишь мысль о женской руке. Будто тень, она опустилась на мое плечо, но тень, обладающая хоть и бесконечно малым, но вполне реальным весом, а точно также мягкостью и твердостью. И я стоял отрешенный и торжественно застывший» [1, с. 463].

И снова видимая перцептивность восприятия рассказчиком Елены оборачивается чистым пониманием, мыслью о реальности ее присутствия. Что же меняется в отношениях нарратора и Елены? Каким видит равновесие внутренней и внешней речи Иво Андрич? Рассказчик знает, что попытка втянуть Елену в социальную коммуникацию оборачивается ее исчезновением; его надежды сделать ее окончательно реальной, доступной в своем аутентичном виде, перцептивно ощущаемой – то, от чего он должен отказаться, переступив через свои желания. Внутренняя речь отступает под напором социального дискурса, окружающего нарратора. И бездействием рассказчик добивается большего, чем действием; уступкой достигается то, что теряется из-за инициативы. Предлагая себя, она ведет рассказчика к тому, чтобы сломать оковы условной жизни. Ему нужно только позволить ей остаться за его тенью, неувиденной, непрерыванной, «бесконечно малой, но реальной, мягкой и твердой». Рассказчик знает и чувствует, что Елена идеальна, но он должен отказаться от попытки заставить ее стать реальностью, чтобы не потерять то, что она может и хочет ему дать. Таков единственный выход, такова суть их баланса.

Л. С. Выготский писал: «Мы видели, что отношение мысли к слову есть живой процесс рождения мысли в слове. Слово, лишённое мысли, есть прежде всего мертвое слово. ...Но и мысль, не воплотившаяся в слове, остается стигийской тенью, «туманом, звоном и сиянием»...» [3, с. 317].

Писательское мастерство Андрича заключается в том, что он размывает границы между тем, что репрезентует идею, и тем, чем она репрезентуется. Образ Елены – и цель, и средство этого художественного целого. Нельзя в полной мере назвать Елену метафорой или каким-либо другим тропом. С помощью образа Елены не происходит художественного переосмысления. Елена не обладает ни характером, ни индивидуальностью, ни человеческой волей. Ее черты – это признаки, свойственные феномену, который она репрезентует: она, как и внутренняя речь, невыразима, неуловима, идеальна, необходима, и она тень. Другими доминантными чертами она не обладает. Поэтому она намного ближе к подобию, чистому изображению, чем к тропу. Елена, будучи внутренней речью, не изображает ничего, кроме самой себя.

По Андричу искусство становится тем, что может создать форму, художественно моделирующую парадокс, тем самым бросая вызов трансцендентному. Несмотря на то, что логика парадокса остается замутненной, автор ведет нас к его осмыслению.

По мнению Иво Андрича, разъятой действительности современного мира следует противопоставить не новый хаос, а гармонический лад искусства [5, с. 347]. Система персонажей рассказа «Елена, женщина, которой нет» – это и есть результат авторской эстетики поиска гармонии не только человека и социума, человека и бытия, но и человека с самим собой. Конфликт рассказа не заключается в поиске рассказчиком способа перехода из мира реального в мир сказочной мечты и счастья. Агрессивное вторжение в собственный внутренний мир нарушает его целостность, преодоление индивидуализма, осмысленное

смирение перед невозможностью общаться напрямую душами позволяет достигнуть внутренней гармонии. Война и связанные с ней испытания — когда, по словам Андрича, «жизнь разорвалась в клочья» — укрепили в авторе желание искать истину внутри человека, искать пути внутреннего восстановления разорванных связей. В рассказе «Елена, женщина, которой нет» Иво Андрич показал восстановление связи рассказчика и Елены, как Слова и Мысли, через жертвенность. Андрич считал, что «красота и целесообразность всякой формы исполнена жертвенности: труда и подверженности законам» [5, с. 348].

Литература.

1. Андрич И. Избранное / Пер. с сербскохорватск.; сост. Т. Попова. М.: Радуга, 1983. 496 с. (Мастера современной прозы).
2. Батаева О.В. Концепция человека в творчестве Иво Андрича: автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. филологич. наук. СПб., 1999. 24 с.
3. Выготский Л.С. Мышление и речь. Психологические исследования / ред. В. Колбановский. М.; Л., Государственное социально-экономическое изд-во, 1934. 326 с.
4. Карасева М.Л. Малая проза Иво Андрича: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филологич. наук. М.: 1994. 28 с.
5. Сербские поэты XX века: Комментированная антология / Пер. с сербского; ред.-сост. А.Б. Базилевский; Предисл. и очерки А.Б. Базилевского, М.Л. Карасёвой. М.: Этерна; Вахазар, 2011. 1104 с.
6. Doubt K. Theme an ingfulness of Jelena in the work of Ivo Andrić //New Zealand Slavonic Journal. Vol. 46, 2012. P. 109-118.
7. Gorup R. Women in Andric's Writing // Ivo Andric Revisited: The Bridge Still Stand. Ed. Wayne S. Vucinich. Berkeley: University of California, 1995. P. 154-172.
8. Hawkesworth C. Ivo Andric: Bridge Between East and West. London: Athlone press, 1984. 272 p.
9. Juričić Ž.B. Andrić's Visions of Women in Ex Ponto // The Slavic and East European Journal. Vol. 23. No. 2 (Summer, 1979). P. 233-239.

УДК 17.51

АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА В СТАРШИХ КЛАССАХ

Аннотация. В данной статье обосновывается важность обучения старшеклассников лингвистическому анализу поэтических текстов, овладение которым позволит глубже постичь суть стихотворного произведения, оценить по достоинству выразительные возможности русского языка, будет способствовать повышению уровня художественного восприятия и общей культуры школьников. В статье также раскрывается сущность лингвистического анализа, определяются базовые единицы фонетического, лексического, словообразовательного и синтаксического уровня, являющиеся объектом лингвистического анализа.

Ключевые слова: текст, урок, русский язык, поэтический текст, анализ текста.

Miroshkina E.

ANALYSIS OF POETIC TEXT ON LESSONS OF RUSSIAN LANGUAGE IN SENIOR CLASSES

Abstract. This article substantiates the importance of teaching senior pupils to the linguistic analysis of poetic texts, the mastery of which will allow them to understand the essence of the poetic work more deeply, to appreciate the expressive possibilities of the Russian language, will enhance the level of artistic perception and the general culture of schoolchildren. The article also reveals the essence of linguistic analysis, defines the basic units of phonetic, lexical, word-formative and syntactic level, which are the object of linguistic analysis.

Key words: text, lesson, Russian language, poetic text, text analysis.

Одной из главных задач обучения русскому языку, согласно ФОГС, является формирование грамотной социально мобильной личности с высокоразвитой коммуникативной компетенцией, предопределяющей успех выпускника во всех сферах жизни. «Языковая личность — вот та сквозная идея, которая пронизывает все аспекты изучения языка ...» [5, с. 3].

Языковая личность, представляющая собой «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов)...» [5, с. 4], формируется на протяжении всей школьной жизни и прежде всего в процессе обучения родному языку, рассматриваемого не только как средство общения, но и как источник духовного обогащения.

Поскольку языковая личность выражается в тексте и через текст, процесс ее формирования на уроках русского языка предусматривает

обращение к художественным текстам и организацию тестовой деятельности учащихся, целью которой является развитие способностей создавать разнообразные тексты, а также умений адекватно воспринимать текст, интерпретировать его глубинный смысл. Степень развития умений порождать и понимать тексты является одним из главных показателей развития общей культуры человека.

Понимание текста тесно связано с развитием художественного восприятия, высший уровень которого характеризуется способностью осмыслить прочитанное, высокой степенью образного обобщения, сформированным умением соотносить идейное содержание произведения с его языковым воплощением. Такой уровень восприятия может и должен быть сформирован в старших классах в результате целенаправленной работы учителя-словесника, и один из путей его формирования – обучение лингвистическому анализу художественного текста, предусматривающему пристальное изучение особенностей его языковой организации. В этой связи Л. А. Новиков писал, что «эстетическое восприятие вряд ли возможно без анализа, без осознания тех результатов, который он дает», так как «кроме слова в плоти, ткани произведения ничего нет, а слово – это воплощенная идея» [6, с. 54].

Организуя тестовую деятельность учащихся, учитель должен обращать внимание на соответствие предлагаемых для анализа текстов общедидактическим требованиям. По мнению Н.С. Болотновой, текст должен носить воспитательный характер, воздействовать на ум и сердце учащегося, т.е. нести прагматический заряд, пробуждать интерес к предмету и обогащать учащегося специальными знаниями. Этим требованиям как нельзя лучше отвечают поэтические тексты, представляющие особый интерес как объект лингвистического анализа, так как «в поэзии язык раскрывает все свои возможности, ибо требования к нему здесь максимальны: все стороны его напряжены до крайности, доходят до своих последних пределов; поэзия как бы выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь себя самого» [2, с. 258].

Кроме того, отличаясь небольшим объемом, лирические произведения (некоторые произведения состоят всего из одного четверостишия), в отличие от прозаических, не требуют особых затрат времени на их прочтение, а самое главное – могут быть использованы целиком, что принципиально важно для лингвистического анализа, главной целью которого является не просто обнаружение того или иного языкового средства создания образности, а объяснение его роли в раскрытии авторского замысла, исчерпывающе определить которую можно только в контексте завершеного произведения.

Из всех разновидностей лингвистического анализа на уроках русского языка в старших классах целесообразно прибегать к фрагментарному лингвистическому анализу, сущность которого сводится к изучению

языковых средств разного уровня художественного текста с позиции их функционального соответствия творческому замыслу автора. При этом, как считает Ю. В. Казарин, объектом лингвистического анализа являются базовые единицы языка и текста: слова-текстемы, которые могут функционировать в поэтическом тексте как текстофонемы, психофонемы (фонетический уровень), текстоморфемы (словообразовательный уровень), микротексты, фрагменты текста (синтаксический уровень) [4, с. 164].

Анализ программ по русскому языку для старших классов, например, программы Т. В. Воителевой [3, с. 3], показал, что ими предусматривается систематизация и углубление знаний об особенностях функционирования языковых единиц на фонетическом, лексическом, морфемном, морфологическом уровнях языковой системы и их анализ в фрагментах художественных произведений. В связи с этим целесообразно разработать систему заданий на основе подборки поэтических текстов или их фрагментов, в которых то или иное языковое средство художественной выразительности проявляется особенно ярко.

При подборе стихотворных произведений для фрагментарного лингвистического анализа необходимо учитывать, что каждый автор-поэт уникален, его стиль неповторим. Так, по мнению Ю. В. Казарина, определяющим в поэзии В. Хлебникова является доминирование фонетического, деривационного и лексического компонентов, «в поэзии О. Мандельштам – фонетического и лексического, в поэзии И. Бродского – синтаксического» [4, с. 169]. Кроме того, доминирование того или иного компонента языкового оформления поэтического текста предопределяется определенным литературным направлением и временем создания. Так, поэзия XIX в. отличается музыкальностью, необычной благозвучностью, высокой степенью гармонии просодического компонента стихотворения и его лексико-смыслового (образного) наполнения, поэтому стихи поэтов этого времени: А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, К. Д. Бальмонта, А. А. Фета, Ф. И. Тютчева – хорошо подходят для анализа фонетического и лексического уровней языковой организации произведений. Отличительной чертой поэзии футуристов является увлечение неологизмами, а в поэзии XX в. доминируют синтаксические средства создания образности (например, у И. Бродского), поэтому лирику представителей этого литературного направления можно использовать для анализа словообразовательного и синтаксического уровней поэтического текста.

При обучении учащихся лингвистическому анализу необходимо заострять внимание на роли единиц как фонетического, так и лексического, словообразующего и синтаксического уровней языкового пространства в формировании основного базового смысла поэтического текста.

При формировании навыков лингвистического анализа фонетического пространства текста необходимо познакомить учащихся с такими приемами звуковой выразительности, как ассонанс, аллитерация, ономапопея, звуковой символизм, паронимическая аттракция.

Предметом особого внимания должен стать анализ лексических единиц художественной выразительности, так как лексический уровень произведения наиболее отчетливо отражает особенности индивидуального стиля автора, своеобразие его художественного мировосприятия, его философские взгляды. Ориентируя учащихся на выполнение лингвистического анализа единиц лексического языкового уровня, необходимо постоянно напоминать, что эпитеты, метафоры, сравнения, гиперболы являются лишь одним из средств достижения художественности произведения, и их выявление не является самоцелью. Главная задача их анализа в поэтическом тексте состоит в определении их роли в раскрытии авторского замысла, в повышении эмоционального воздействия на читателя.

Единицы словообразовательного уровня в лингвистике принято рассматривать как средства формально-грамматического характера, как материал необходимый для словотворчества. Наибольший интерес для лингвистического анализа словообразовательного уровня языкового пространства поэтического текста представляет лексика формально-неологического характера. Как писал, Ю. В. Казарин, «неологизм в речи – неожиданность, неологизм в стихотворении – необходимость и обязательность» [4, с. 143]. Анализ единиц словообразовательного уровня языкового пространства поэтического текста необходимо соотносить со смыслом, заложенным в данных единицах.

К синтаксическим средствам актуализации поэтического смысла Л. Г. Бабенко отнесла наличие в стихотворном произведении разнообразных синтаксических структур (простых, сложных, осложненных), экспрессивных синтаксических конструкций, представленных в виде повторной номинации, сравнительных конструкций редуцированных конструкций. Синтаксическим средством актуализации авторского замысла может быть также нарушение порядка слов [1, с. 243].

Анализ синтаксических единиц выходит за рамки языкового пространства поэтического текста, так как при его проведении необходимо учитывать значение единиц паралингвистического пространства (графики, дискурсных единиц), а также культурно-эстетические смыслы, реализующиеся в пространстве данного ПТ.

В заключении стоит отметить, что использование текстов из поэтических произведений с присущими им лаконизмом, яркой образностью, устойчивыми формами словесно-художественного изображения, сопровождаемое эстетическими переживаниями школьников, в качестве объекта лингвистического анализа будет

способствовать формированию базовых навыков лингвистического анализа, овладение которым считается важным условием повышения уровня художественного восприятия и общей культуры старшеклассника. Лингвистический анализ, в том числе анализ поэтических текстов, должен стать органической частью всей системы уроков по изучению русского языка в старших классах, ибо он одновременно закладывает основу и литературоведческого анализа.

Литература.

1. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум. 3-е изд. испр. М.: Флинта: Наука, 2005. 496 с.

2. Бахтин М. М. К эстетике слова // Контекст-1973. Литературно-теоретические исследования. М.: И Наука, 1974. 416 с.

3. Воителева Т.М. Русский язык и литература (базовый уровень) : программа для 10—11 классов: среднее общее образование. М.: Издательский центр «Академия», 2014. 94 с.

4. Казарин Ю. В. Поэтический текст как система. Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 1999. 260 с.

5. Караулов Ю. Н.. Русский язык и языковая личность. М.: Едиториал УРРС, 2003. 263 с.

6. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ. 3-е изд. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 304 с.