

Оглавление

- Азов А. Г. «Круг чтения» Л. Н. Толстого: писатель как переводчик и редактор
- Баташева М. Ф. Метафора как ключ к воспоминанию в прозе В. Набокова и М. Пруста
- Бурая М. А. «Восьмистишия» О.Мандельштама и стихотворение «Рождение улыбки»: проблема внутреннего цикла
- Бурцева А.О. Мир произведения через призму языка (на материале романа А. Платонова «Чевенгур»)
- Воротынцева К. А. Поэтика повседневности в литературном повествовании: к постановке исследовательской задачи
- Данилова Е.А. Мотив взяточничества в комедиях «Ябеда» В.В. Капниста и «Доходное место» А.Н. Островского
- Десятникова А.В. Иностранные вставки в «Записках охотника» И.С.Тургенева
- Драгилева Е. В. К вопросу о способах повествования в романе Саши Соколова «Между собакой и волком»
- Дубинская О.Б. Тип мечтателя в раннем творчестве Ф.М. Достоевского
- Егорова Е. В. Художественный мир Г. Флобера в романе В. Набокова «Король, дама, валет»
- Жданова Л. И. Образ Италии в «Серрапионовых братьях» Э.Т.А. Гофмана (рассказы о художниках)
- Ильина Е. С. Номинации царей в трагедиях Софокла: Креонт («Антигона») и Эдип («Царь Эдип»)
- Кокарева М. В. Образ повествователя в рассказах Шукшина (опыт филологического анализа)
- Леухина А.В. Художественная стратегия: литературный примитивизм
- Ляпина А. А. Влияние творчества О.Генри на рассказы А.С.Грина
- Маклакова В. П. Особенности хронотопа в романах М. Горького «Дело Артамоновых» и Г. Маркеса «Сто лет одиночества» (опыт сравнительной характеристики)
- Малых В. С. Принцип преодоления материала в художественной системе Н.С. Гумилева
- Маслаков А. А. Функции стихотворных фрагментов в прозе М.И. Цветаевой
- Нестерова Е. А. Особенности номинации предмета в фантастической литературе («Хоббит, или туда и обратно» Дж.Р.Р. Толкиена)
- Нефедьева А. Г. Жанровые возможности создания внутренней атмосферы на примере романа и рассказа И.С. Тургенева
- Николенко М. П. И.С. Тургенев и Г. Джеймс: сравнительный анализ методов психологического повествования
- Овчаров Д. В. Апокрифическое начало в творчестве Л. Андреева (на материале рассказа «Бен-Товит»)
- Панкратова М. Н. Л. Н.Толстой и Б. де Сен-Пьер: «Суратская кофейная»
- Парышева И.А. Роль мотива детства в создании концептуального единства романа Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы»
- Переяслова М.О. Прозаическое и поэтическое в аспекте художественной аксиологии
- Поселягин Н.В. К вопросу о научном методе О.А. Проскурина в соотнесении с семиотикой Ю.М. Лотмана
- Потапова Т. В. Роль средств выражения оценочности при передаче системы ценностей персонажа в романе «Искушение» И.Макьюэна
- Приходько И. Н. Типология хронотопа движения в драматургии Н. В. Гоголя

- Рождественская О. Ю. Особенности трагизма характера Аглаи Епанчиной (роман Ф.М. Достоевского «Идиот»)
- Романтовский А. В. Семантика пространства в романе А. Платонова «Счастливая Москва»
- Ромашкина М. В. Сказка Г.Х. Андерсена «Тень» и одноименная пьеса Евгения Шварца –
общее и различия
- Серебрянников А. В. «Имя – это судьба»: сцены крещения в «Тристраме Шенди» Л. Стерна и «Шинели» Н.В. Гоголя
- Сизова М.И. Жанровые особенности пьесы Вадима Леванова «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии»
- Скакун А. Г. Роль массовой литературы в современном обществе: сущностные аспекты
- Точилина Е.М. Мотив «безотцовщины» в русской и белорусской драматургии «новой волны» 1970–1980х гг.
- Усанова А.С. В поисках героя (переосмысление понятия «герой» в русской литературе конца XVIII – первой трети XIX века)
- Устратова М. В. Жанр прозаического «отрывка» в эстетико-художественном осмыслении романтиков и творчестве Пушкина
- Хазова А. В. Эволюция тургеневского типа «лишнего человека» в зеркале номинаций персонажей
- Хомяков С.А. Временная организация «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой
- Эстрина Т. Г. Специфика отражения «мириад форм реальности» в поздней экспериментальной прозе Генри Джеймса
- Эфендиева С. А. Восточные жанры газель и рубаи в поэзии В.Я. Брюсова

«Круг чтения» Л. Н. Толстого: писатель как переводчик и редактор

Азов Андрей Геннадьевич

Студент Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

«Удивительно, как мало известен „Круг чтения“, — посетовал однажды Л. Н. Толстой. — Это лучшее, что я когда-либо написал» [Маковицкий: 525]. Он говорил о своем позднем, любимом детище: сборнике мудрых изречений, принадлежащих мыслителям всего мира, которые Толстой собрал, обработал, сгруппировал по темам и распределил по дням года и которые, согласно Толстому, были призваны вырвать общество из «культурной дикости». При составлении этого сборника Толстой ярко проявил себя как переводчик и редактор, и здесь я бы хотел коснуться этих его особенностей.

Толстой был горячим защитником идеи свободного перевода, задачу которого видел в том, чтобы, абстрагировавшись от формы подлинника, передать его суть как можно естественнее и понятнее для читателя. Еще в 1886 г. он писал своему другу и сподвижнику, основателю издательства «Посредник» В. Г. Черткову: «Надо... как можно смелее обращаться с подлинником: ставить выше Божью правду, чем авторитет писателя» [Письма: 19]. Этому принципу он остался верен и двадцать лет спустя, когда взялся за «Круг чтения» и стал решительно перекраивать приглянувшиеся, но не вполне удовлетворявшие его высказывания разных авторов. «Переводя некоторые места, — писал он в черновом предисловии, — я не всегда строго держался оригинала, а иногда сокращал его, выпуская некоторые слова и предложения, которые, по моему мнению, ослабляли силу впечатления, и даже заменял, хотя и очень редко, некоторые слова другими, когда считал замену эту необходимою для ясности понимания. Я знаю, — признавался он далее, — что такое отношение к подлинникам, особенно классических сочинений, не принято и считается преступным, но я полагаю, что такое мнение есть очень важный и вредный предрассудок, произведший и продолжающий производить очень много зла, и пользуюсь случаем выразить свое по этому поводу мнение». [Толстой: 470]. И, словно жалея будущих переводчиков «Круга чтения», которые неизбежно столкнутся с невозможностью восстановить цитату оригинала на основании такого перевода, Толстой добавлял: «...если бы нашлись желающие переводить эту книгу на другие языки, то я бы советовал им не отыскивать на своем языке места подлинников англичанина Кольриджа, немца Канта, француза Руссо, а если они уж хотят переводить, то переводить с моего» [Толстой: 473]. Причину, ради которой он избрал такой подход, Толстой пояснил в окончательном варианте предисловия: «Цель моей книги состоит не в том, чтобы дать точные словесные переводы писателей, а в том, чтобы, воспользовавшись великими, плодотворными мыслями разных писателей, дать большому числу читателей ежедневный круг чтения, возбуждающего лучшие мысли и чувства».

Толстой включил в свой сборник высказывания не только духовно близких ему, но и далеких от него мыслителей, чьи воззрения хоть в чем-то перекликались с его собственными, но, следуя своим переводческим и редакторским принципам, исключил из этих высказываний то, что расходилось с его эстетическими или мировоззренческими представлениями. Так, выбирая отрывки из текстов древнеиндийских авторов, он опустил все отсылки на неприемлемое для него представление о перевоплощении души [Карлик: 20—21], а один из советов А. Шопенгауэра, в котором тот советует не переделывать окружающих, но по возможности пользоваться слабостями их характера, преобразил до неузнаваемости, лишив Шопенгауэра его циничного, презрительного тона и обравив этот совет эпиграфом и заключением о важности доброты. Впрочем, в случаях особенно сильной правки Толстой давал читателю понять, что эта авторская мысль выражена в его, Толстого, пересказе: тот же отредактированный совет Шопенгауэра получил подпись «По Шопенгауэру».

Эта смелая редакторская позиция, этот декларативный отказ от подчинения принципу авторства сближает «Круг чтения» Толстого с традицией древнерусской литературы, когда переписчик чувствовал себя вправе не только механически копировать текст, но и творчески перерабатывать его, редактировать и дополнять. В результате «Круг чтения» поражает неискушенного читателя стройным хором звучащих в унисон голосов: начинает казаться, будто все мудрецы в мире «единогласно с Львом Толстым звали нас к одному, что есть истинно важного в нашей жизни» [Буланже: 3]. Исследователю же толстовского наследия «Круг чтения» дает важный материал для уяснения этических и эстетических воззрений Толстого.

Литература

Буланже П. Он жив // Солнце России. 1912. № 145.

Карлик Н. А. «Круг чтения» Л. Н. Толстого. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998.

Маковицкий Д. П. У Толстого, 1904—1910: «Яснополянские записки»: В 5 кн. М., 1979. Кн. 2.

Письма Л. Н. Толстого к В. Г. Черткову и П. Бирюкову о «Посреднике». СПб, 1914.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1957. Т. 42: Круг чтения: Избранные, собранные и расположенные на каждый день Л. Толстым мысли многих писателей об истине, жизни и поведении, 1904—1908. Т. 2.

Метафора как ключ к воспоминанию в прозе В. Набокова и М. Пруста

Баташева Мария Федоровна

Соискатель Московского педагогического государственного университета, Москва,
Россия

Связь творческой манеры Набокова и Пруста подчеркивалась исследователями неоднократно. Она была отмечена уже современниками Набокова. Критик М. Кантор замечает, что «преобладание памяти естественным образом устанавливает некоторый параллелизм между Сириным и писателем, на которого он с внешней стороны так мало походит, – Марселем Прустом» [В.В. Набоков: PRO ET CONTRA: 231]. «Немало говорилось и о влиянии на Сирина современной иностранной литературы: Пруста, с которым обща у Сирина тема памяти» [Там же: 270] – пишет литературовед и критик Г. Струве.

Обоих писателей волнуют темы памяти, детства, навсегда ушедшего времени. Искусство для обоих становится способом воскресить прошлое, дать возможность памяти говорить: английская версия «Других берегов» Набокова так и звучит «Память, говори» («Speak, Memory»). Память – главная тема, организующая цикл из семи романов Пруста «В поисках утраченного времени».

В юности Набоков активно изучал произведения Пруста. Это был один из немногих писателей, чье прямое влияние на свое творчество Набоков признавал: «в Западной Европе, когда мне было от 20 до 40, моими любимцами были Хаусман, Руперт Брук, Норман Дуглас, Бергсон, Джойс, Пруст и Пушкин» [Там же: 162].

В «Лекциях по зарубежной литературе» Набоков посвятил отдельную главу творчеству Пруста, где подробно разбирает первый роман из его цикла «По направлению к Свану». «Вся книга сводится к поискам клада, где кладом служит время, а тайником — прошлое» [Набоков 1998: 275], – пишет Набоков. Обрести «утраченное время» возможно с помощью памяти, говорящей на языке образов и метафор. Обилие сравнений и метафор Набоков отмечает как одну из характерных особенностей стиля Пруста: «Богатство метафорической образности, многослойные сравнения. Именно сквозь эту призму мы созерцаем красоту книги Пруста. В разговоре о Прусте термин “метафора” часто используется в широком смысле, как синоним для смешанной формы или для сопоставления вообще, поскольку у него сравнения постоянно перетекают в метафору и обратно, с преобладанием метафоры» [Там же: 280].

Герой Пруста Марсель вспоминает себя мальчиком. Во время сна его воображение по метафорическому принципу создавало из одного предмета другой: из неудобного положения тела «подобно Еве, возникшей из ребра Адама» [Пруст: 6] возникал образ прекрасной девушки. «Другие люди, казалось мне, сейчас далеко-далеко, а от поцелуя этой женщины, с которой я только что расстался, щека моя все еще горела, а тело томило от тяжести ее стана. Когда ее черты напоминали женщину, которую я знал наяву, я весь бывал охвачен стремлением увидеть ее еще раз – так собираются в дорогу люди, которым не терпится взглянуть своими глазами на возжеланный город: они воображают, будто в жизни можно насладиться очарованием мечты. Постепенно воспоминание рассеивалось, я забывал приснившуюся мне девушку» [Там же: 7].

Образ девушки возникает из тончайших ассоциаций, мечтаний, из личного творчества мальчика, материалом для образа служит необычное положение тела. Эта девушка существует лишь в воображении Марселя, в реальности искусства. Ее нет в действительности, как нет на самом деле того прекрасного города, в который нарисовала путешественнику мечта.

Но если существует этот идеальный образ, значит должен быть и оригинал? Как и для героя Пруста, для героя Набокова Цинцинната все воображаемое существует где-то «там», в потустороннем мире: «Там, там – оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались; там все поражает своей чарующей очевидностью, простотой совершенного блага; там все потешает душу, все проникнуто той забавностью, которую знают дети; там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик...» [Набоков 2006: 100]. Прикоснуться к потустороннему, идеальному миру, в котором живут мечты и реальны все тончайшие ощущения и субъективные воспоминания, прикоснуться к нему можно лишь одним способом – при помощи творчества, так считает Набоков, к этому приходит и герой Пруста:

«Марсель находит мост, соединяющий настоящее с прошлым: “То, что мы зовем реальностью, есть определенное соотношение ощущений и воспоминаний, одновременно обступающих нас”. Короче, чтобы воссоздалось прошлое, должно произойти что-то отличное от работы памяти: должны сойтись нынешнее ощущение (особенно вкуса, запаха, звука) с воспоминанием, мысленным возвращением ощущений прошлого. [...] Озарение довершается, когда рассказчик понимает, что произведение искусства – единственное средство для такого овладения прошлым, ибо “воссоздать памятью впечатления, чтобы потом измерить всю их глубину, осветить и обменять на духовный эквивалент, – разве не в этом одна из предпосылок, почти суть произведения искусства – такого, какое я задумал?..”» [Набоков 1998: 320-321].

Прошлое и настоящее соединяются в художественном произведении в один неразрывный образ; так два различных предмета соединяются в метафоре и существуют слитно.

Таким образом, мы приходим к выводу, что метафорический принцип лежит в основе организации повествования о прошлом в прозе Набокова и Пруста.

Литература

В.В. Набоков: PRO ET CONTRA. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб, 1997.

Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.

Набоков В.В. Приглашение на казнь. М., 2006.

Пруст М. По направлению к Свану. М., 2003.

«Восьмистишия» О.Мандельштама и стихотворение «Рождение улыбки»: проблема внутреннего цикла

Бурая Мария Анатольевна

Студентка Дальневосточного государственного университета, Владивосток, Россия

Исследователь К.Ф. Тарановский в «Очерках о поэзии Мандельштама» писал: «У всех поэтов есть свои любимые темы, свои любимые образы и даже свои любимые слова. Все эти повторяющиеся темы и образы создают внутренние циклы в творчестве данного поэта <...>» [Тарановский 2000: 18]. Один из таких внутренних циклов – это «Восьмистишия» из одиннадцати стихотворений, написанных в период с 1933 по 1935 гг., и стихотворение «Рождение улыбки» 1936-1937 г. Ключевой образ, связывающий эти произведения, – это образ ребенка. Он и связанный с ним мотив детства, детскости повторяются в ряде стихотворений О.Мандельштама («Только детские книги читать», «О, как мы любим лицемерить», «Ариост», «Восьмистишия», «Рождение улыбки», «О, как же я хочу» и др.) и образуют концепт детства, являющийся частью картины мира поэта.

Цель данной работы – рассмотреть общие для «Восьмистиший» и стихотворения «Рождение улыбки» образы и мотивы, позволяющие выделить в творчестве О.Мандельштама особый внутренний цикл.

В одиннадцати восьмистишиях образ ребенка появляется в первом и десятом стихотворении и тесно связан с развитием циклического хронотопа. Образ дитя-ребенка замыкает в себе две точки отсчета кругового циклического времени – «пробуждение» и «засыпание». Момент пробуждения сопрягается с появлением динамического пространства и рождением поэтического текста. Такое же развитие лирического сюжета характерно и для стихотворения 1936-1937 гг. «Рождение улыбки», где мысль о связи познания и творчества, к которому побуждает образ дитя, выражена в строках: «И радужный уже строчится шов // Для бесконечного познания яви» [Мандельштам 1994: 100]. Восприятию текста как ткани в «Восьмистишиях» в стихотворении «Рождение улыбки» соответствует образ строчащегося шва. Об идейно-тематической близости стихотворений говорит ряд общих образов и мотивов: мотив бесконечности («И твой, бесконечность, учебник» - «Для бесконечного познания яви»), образ губ («Быть может, прежде губ уже родился шопот» - «Углами губ оно играет в славе»), образ улитки («Монастыри улиток и створчаток» - «Улитки рта наплыв и приближень») [Там же: 77].

Образ ребенка и в цикле «Восьмистишия», и в стихотворении «Рождение улыбки» связан с поэтической символической картиной вселенной. Можно говорить об авторском космогоническом мифе. Название стихотворения «Рождение улыбки» сходно с названиями древних мифов (Рождение Зевса, Рождение Афродиты и др.). Основное содержание поэтического мифа О.Мандельштама – пробуждение дитя, преодоление задыханий вдохом, подъем воды из материка – может быть осмыслено в разных аспектах: и как рождение поэтического текста, приход вдохновения и шире – в онтологическом смысле как преодоление хаоса. В обоих художественных произведениях актуализируется переломный момент в движении времени, связанный с изменением статического состояния мира: «Когда после двух или трех // А то четырех задыханий // Придет выпрямительный вздох» - «Когда заулыбается дитя» [Там же: 77,100]. Образ ребенка и в цикле «Восьмистишия», и в стихотворении «Рождение улыбки» связан с водной стихией, образ которой своими корнями уходит в древнюю мифологию (рождение Афродиты из морской пены и др.). Близость мифологических представлений и творчества поэта – в созидательной силе водной стихии: игра пространства дугами и формами, появление из океанского безвластья материка. Такая метаморфоза способна произойти благодаря ребенку-дитя. Наличие двух состояний мира (до и после пробуждения ребенка-дитя, до и после творчества) подчеркивается в текстах парами противопоставленных образов: бездревесность – кружащиеся листья, жизняночка и умиранка, задыханья – вздох, затверженность – внутренний избыток, набросок – период и др.

Своеобразное видение поэтом устройства вселенной заключается в неразрывной связи жизни и смерти, сна и пробуждения. О связи мысли о цикличности и бесконечности с образом ребенка – десятое стихотворение цикла «Восьмистишия». Оно посвящено состоянию «сна» дитя-ребенка, предшествующего пробуждению, представленному в первом восьмистишии и стихотворении «Рождение улыбки». Поэт выходит на предельный уровень обобщения, именно в этом стихотворении пространство и время названы эксплицитно: «вселенная» и «вечность». Отличается восьмистишие и эмоциональным состоянием лирического субъекта: если в первом восьмистишии и «Рождении улыбки» его можно обозначить как положительное, жизнеутверждающее («люблю», «непобедимо хорошо», «хвалы и удивленья»), то в десятом преобладают отрицательные окраски («чумных», «наважденье», «смерть») [Там же:79].

Важнейший общий мотив названных стихотворений - мотив мировой культуры. В «Восьмистишиях» он представлен многочисленными прецедентными именами и названиями (Шуберт, Моцарт, Гете, Гамлет, Айя-София), названия мировых религий и национальностей (мусульманка, монастыри, мечети, иудейских, арабских и др.). В «Рождении улыбки» мысль о мировой культуре связана с образом Атлантиды и атлантов.

Таким образом, одиннадцать восьмистиший и стихотворение «Рождение улыбки» можно объединить в особый цикл на основе ряда общих образов, мотивов и тем. К ним относится тема творчества и осмысления процесса рождения поэтического текста, тема жизни и смерти в круговороте мирового времени.

Литература

Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1994. Т. 3.

Тарановский К.Ф. Очерки о поэзии О.Мандельштама // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 15-56.

Мир произведения через призму языка (на материале романа А. Платонова «Чевенгур»)

Бурцева Алла Олеговна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Мир произведения – понятие, достаточно устоявшееся в науке о литературе. Речь обычно идет о понимании произведения как замкнутой системы. Как концептуальный труд здесь можно выделить третий том «Введения в литературоведение» Е. Фарыно. Его наблюдения позволяют выделить следующие свойства мира произведения: 1) Нетождественность обыденной реальности; 2) трансформация действительности по определенным законам; 3) наличие особой внутренней логики, обусловленной установкой на нарушение или соблюдение обыденной сочетаемости элементов, предметов, явлений, свойств и т. п. [Фарыно].

Первые два тезиса самоочевидны. Однако третий интересно рассмотреть на материале литературы XX в. и творчества Андрея Платонова в частности. Представляется возможным совмещение подобного подхода и анализа, с одной стороны, собственно языкового строя, с другой – внешнего культурного контекста. Понятие *мир произведения* оказывается связующим звеном между этими двумя точками зрения на материал.

Собственно лингвистический анализ с опорой на теорию номинаций [Исакова] позволяет выявить в тексте романа «Чевенгур» устойчивое нарушение сочетаемости лексических единиц. Оно происходит за счет смешения непересекающихся напрямую семантических полей («семантическое поле образуется множеством значений, которые имеют хотя бы один общий семантический компонент, например, *величина, вес, вместимость, высота, глубина, длина, интенсивность, количество, объем, площадь, размер, рост, сила, скорость, температура, толщина, число, ширина, яркость*, а также все их семантические и иные производные, включая слова других частей речи» [Апресян 252-253]). Предположим, в языке можно выделить поле номинаций живого и поле

номинаций неживого. Какая-то часть будет общей для них обоих (допустим, поле цветообозначений). Другая окажется распределена между полями. Эта последняя и подвергается смешению. В результате становятся возможными конструкции типа «мертвые вещи», «изнемогающая машина», «чувствовать себя в обществе болтов», «деревьям было хорошо» и проч. То же самое происходит с полями номинаций абстрактных понятий и материальных объектов (персонификация коммунизма, приписывание свойств жидкости эмоционально сфере).

Подобная тенденция подтверждает концепцию о построении мира произведения как соблюдении или нарушении обыденной сочетаемости. Нестандартные речевые обороты конструируются с установкой на читательское восприятие, то есть выступают в качестве элемента прагматики текста. При этом речь не идет о компетенции читателя по В. Изеру или Ж. П. Сартру: чтобы распознать подобную текстовую стратегию достаточно быть просто носителем языка. Сама по себе она в определенной степени внеисторична. Однако при сопоставлении собственно языкового строя с различными уровнями мира произведения становится возможным описать данную тенденцию как следствие определенной установки на организацию вымышленной реальности таким образом, что границы между различными классами объектов оказываются размыты. Степан Копенкин и лошадь Пролетарская Сила часто действуют как единый организм. Человеческая психика описывается то как механизм, требующий смазки, то как система водоемов. Саша Дванов сочувствует подобранной былике, как живому существу: «...можно и ее беречь, когда никого не останется» [Платонов: 391]. Он фактически сознательно приписывает собственные эмоции окружающим предметам, а себе – их свойства: «„Я такой же, как он“, – часто говорил себе Саша. Глядя на давний забор, он думал задушевым голосом: „Стоит себе!“ – и тоже стоял где-нибудь без всякой нужды. Когда осень заунывно поскрипывала ставни и Саше было скучно сидеть дома вечерами, он слушал ставни и чувствовал: им тоже скучно! – и переставал скучать» [Платонов: 65].

Внутренняя логика «Чевенгура» оказывается манифестацией потенциального подобия любого элемента действительности любому другому, их внутренней связи. Здесь уже возможен переход от *мира произведения* к культурному контексту. Платонов в этом отношении оказывается близок эстетическим установкам теории символизма, философии всеединства Владимира Соловьева. Отдельно стоит остановиться на соприкосновении с идеями Н.А. Бердяева. Его влияние на Платонова кажется не столь очевидным, однако в комментарии Е.А. Яблокова к роману «Чевенгур» зафиксировано почти дословное совпадение со статьей «О новом русском идеализме». Ряд записей Платонова о проблеме свободы дает повод предположить диалог с этой работой. К описанной же выше тенденции примыкает следующее: «Метафизическая связь субстанций, в силу которой они составляют живое целое, космос, может быть только в единой, высочайшей субстанции, в которой дана полнота всякого бытия и к которой вся множественность мира, все индивидуальности тяготеют, как к предельному совершенству и силе, к окончательному своему утверждению. Тут индивидуальное и универсальное перестают быть началами противоборствующими» [Бердяев: 717]. Роман «Чевенгур» можно посчитать полем конфликта индивидуального и универсального. Разумеется, это может быть простым совпадением – отчетливой тенденции, как в случае с Вл. Соловьевым, здесь не прослеживается.

Литература

- Апресян Ю.Д. Избранные труды. М., 1995. Т. 1.
 Бердяев Н.А. О новом русском идеализме // Вопросы философии и психологии. М., 1904.
 Исакова И.Н. Литературный персонаж как система номинаций // Теория литературы: актуальные проблемы современной науки: сборник научных статей. Барнаул, 2009.
 Платонов А.П. Чевенгур. М., 1991.
 Faruno J. Введение в литературоведение. Katowice, 1980. Ч. 3.

Поэтика повседневности в литературном повествовании: к постановке исследовательской задачи

Воротынцева Ксения Александровна

Аспирантка Института филологии СО РАН, Новосибирск, Россия

Репрезентация повседневности в структуре художественного текста – относительно новая и недостаточно разработанная область литературной поэтики. Несмотря на очевидный интерес к данной проблеме, усилившийся в последние годы, до сих пор не выработалось единой трактовки в понимании феномена повседневности. Большинству литературоведческих работ свойственно нерелективное упоминание повседневности либо сведение ее к материально-телесной стороне жизни: во многих исследованиях она выступает синонимом быта, что не отражает в достаточной степени ее сложность и многомерность. Подобный подход в исследовании повседневности не кажется нам исчерпывающим: очевидным образом, репрезентация повседневности в художественном тексте нуждается в теоретико-методологическом осмыслении, позволяющим более полно выявить репрезентацию ее художественно-образных структур.

В западной философско-социологической традиции повседневность понимается как индивидуальный опыт бытия, как самоощущение и самообъективация субъекта в мире. Подобное представление о повседневности, идущее от основателя феноменологической философии Э. Гуссерля, до сих пор преобладает в гуманитарных исследованиях и подразумевает, что интенциональная структура повседневности проявляется в смысловой структуре бытия. Для анализа репрезентации повседневности в художественном повествовании представляется целесообразным обратиться к категории внутреннего мира произведения, а точнее – к его ценностно-смысловой структуре. Именно в особом образе организованной действительности героя, в бытийной структуре «ценностного уплотнения» вымышленного мира вокруг «ценностного центра» произведения [Бахтин: 163] следует искать репрезентацию моделей повседневности. Поскольку мир произведения складывается, в первую очередь, из ряда событий, возможный и невозможный характер которых обусловлен особенностями изображенного мира, исследование художественно-образных структур повседневности следует проводить в их соотношении с событием. Под событием понимается некое отклонение от нормы, нечто неожиданное и нетривиальное, обладающее пространственно-временными характеристиками и получающее статус события от субъекта, актуализатора события. Вокруг подобного события, имеющего характер эксцесса, строится литература в ее современном значении.

В общих чертах прослеживается два типа отношений события со структурой действительности героя. В текстах, тяготеющих к мифологической основе, взаимодействие повседневности и события не носит характер противопоставления. Мифологические конструкты фиксируют закономерный ход событий, а не случай: в их рамках любая значимая оппозиция встраивается в повседневность на уровне основ. Так, например, происходит с противопоставлением праздник-будни, приобретающим в повседневности мифа космогоническое значение и символизирующим смерть старого мира и рождение нового. Подобным типом повседневности не предусматривается акт, который мог бы его разорвать, поскольку любой эксцесс заранее включен в структуру мира и наделен сакральным значением: «вся сплошь повседневность состоит здесь из действительного воспроизведения космической жизни» [Фрейдберг: 52-53]. Таким образом, для модели повседневности, испытывающей влияние мифа, характерна цельность, полнота и невозможность реализации события в актуальном понимании. Примеры репрезентации подобного типа повседневности дает нам древняя литература.

Второй предел, к которому могут стремиться литературные нарративы – это изображение повседневности, в рамках которой допустимо существование события в значении отклонения от нормы и нарушения законосообразного течения жизни. Подобная структура мира особенно характерна для произведений Нового времени. Событие в

рамках данной модели можно рассматривать как разрушающее повседневность, поскольку оно вносит в структуру фикционального мира некий новый неинтегрированный компонент. Примером подобных событий, разрывающих повседневность, может служить вторжение трансцендентного в имманентно-реальный мир произведения, что, в свою очередь, выражается в духовно-нравственном перерождении героя (что характерно, например, для русской реалистической литературы – вспомним моральное преображение Родиона Раскольникова) либо в явлении сверхъестественных сил. Таким образом, повседневности данного типа на уровне ее смысловой структуры противостоит событие, понимаемое как эксцесс, разрушающий данную повседневность.

Отмеченные модели повседневности являются двумя крайностями, между которыми находится множество разнообразных вариантов. Особенно примечательна в этом смысле современная литература, которая в своем жанровом смешении является крайне неустойчивым и насыщенным дискурсивными взаимодействиями образованием.

Предложенное соотношение повседневности и события открывает, на наш взгляд, дополнительные возможности и может служить новой отправной точкой для анализа репрезентации повседневности в литературных произведениях. Данная исследовательская позиция позволяет не только выделить основные модели повседневности, но также в будущем проанализировать их пространственно-временную организацию и соотношение с дискурсивной стороной литературного произведения, не умаляя при этом значения «единственно действительного, действительно данного в восприятии, познанного и познаваемого в опыте мира – нашего повседневного жизненного мира» [Гуссерль: 74].

Литература

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию. СПб., 2004.

Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Мотив взяточничества в комедиях «Ябеда» В.В. Капниста и «Доходное место» А.Н. Островского

Данилова Елена Алексеевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия

Сюжет нередко представляет собой комбинацию мотивов [Веселовский: 70]. Термин «мотив» происходит от латинского «moveo» – «двигаю», и, действительно, сюжетные мотивы продвигают действие вперед. Особенностью мотива является его повторяемость. Мотивы могут повторяться как в рамках одного произведения, так и переходить от текста к тексту, что особенно характерно для сюжетных мотивов. Повторяемость мотива, при формулировке которого исследователь отвлекается от «конкретного содержания» [Бем: 231], дает основание для сопоставления произведений, разделенных во времени. Эта методика положена в основу «Словаря-указателя сюжетов и мотивов русской литературы».

Мотив взяточничества – один из актуальных мотивов, объединяющих многие произведения русской литературы XVIII-XIX вв., в частности комедии «Ябеда» В.В. Капниста (1798) и «Доходное место» А.Н. Островского (1858). Дополнительным поводом для сближения пьес служит интертекстуальная связь – длинная цитата в «Доходном месте» из комедии Капниста: Жадов в последнем действии пьесы исполняет песенку про взятки, которую поют члены Гражданской палаты в «Ябеде»: «Бери, большой тут нет науки. / Бери, что можно только взять / На что ж привешены нам руки / Как не на то, чтоб брать, брать, брать...». Но этим сходство комедий не ограничивается.

Сюжеты обоих произведений основаны на столкновении честного, порядочного и фактически одинокого героя с порочным обществом, где укоренены взяточничество, беспринципность, где, по словам Г.Р. Державина, «покрыты мздою очеса» («Властителям

и судиям»). В обеих комедиях данное противостояние подчеркнуто говорящими именами персонажей. В «Доходном месте» это Вышневикий; Юсов, служащий у него под начальством; Белогубов, подчиненный Юсова (у Белогубова, по словам его покровителя, «губа-то не дура»). Нравам и суждениям этого общества («не пойман – не вор», «курочка по зернышку клюет, да сыта бывает») противостоят убеждения главного героя Жадова. В «Ябеде» использование приема говорящих фамилий еще более выразительно: Прямиков вынужден бороться с Праволовом (т. е. ловцом прав), Кривосудовым, Атуевым, Бульбулькиным, прокурором Хватайко и др.

Для Жадова не приемлемы привычки чиновников, не гнушающихся подаяниями просителей. Он открыто и яростно вступает в спор со своими противниками, в том числе с собственным дядей. В его обличительных репликах создан собирательный образ русского чиновника без совести и чести: «Как я буду молчать, когда на каждом шагу вижу мерзости? Я еще не потерял веру в человека...». Веру в людей не потерял и Прямиков. Если Жадов отказывается брать взятки, то Прямиков отказывается их давать.

Наличие внесценических персонажей в «Ябеде» подчеркивает повсеместность «кривосудия», оправдывающего взяточников, носящих фамилии Тяпкин, Чужпродав, Драч. В «Доходном месте» есть «лишние», с точки зрения развития действия, персонажи: Мыкин, Досужев, в которых Жадов, как в зеркале, может видеть свое безрадостное будущее. Очевидно неравенство сил, обреченность героя, противостоящего сплоченной массе.

Кроме мотива взяточничества (его ведущую роль подчеркивают сами названия пьес), общим для двух комедий является и традиционный любовный мотив, причем оба мотива тесно связаны. Но на фоне сходного очевидно и различие.

В «Ябеде» Прямиков и его невеста София четко противопоставлены всем остальным персонажам. Характер Софии мотивирован и ее московским воспитанием, между ней и ее родителями (София – дочь Кривосудова) нет ничего общего. В «Доходном месте» Полина (невеста, а потом жена Жадова) находится под сильным влиянием своей матери и сестры. Кроме того, Жадов проходит испытание временем – год после свадьбы он и Полина живут на небольшой заработок, бедствуют, ссорятся между собой. В «Ябеде», в соответствии с правилами классицизма, действие занимает одни сутки, за этот короткий период между влюбленными не возникает никаких размолвок. Можно говорить, что любовный мотив психологически намного убедительнее разработан у Островского.

Но все же в обеих пьесах любовный конфликт оказывает влияние на характеры героев. В них обоих происходит надлом. Прямиков из-за Софии готов помогать Кривосудову и заступиться за него перед Сенатом. Жадов не выдерживает упреков жены и, прощаясь со своими идеалами, идет к дяде просить доходного места. От нравственного падения его спасает лишь катастрофа с Вышневикиим. Но отказался ли бы Жадов от доходного места, если бы Вышневикий остался влиятельным и богатым? Вопрос открытый.

Мотив взяточничества в 1850-е гг. разрабатывался, кроме А.Н. Островского, и другими драматургами, широкий резонанс получили пьесы В.А. Соллогуба «Чиновник» (1856) и Н.М. Львова «Свет не без добрых людей» (1857), где выведены честные чиновники. Но герои их, по словам Добролюбова, предстают «механическими куколками» [Добролюбов: 25]. Герой же Островского далеко не «куколка». Он человек. И слабование, проявленное Жадовым, подчеркивает трудность борьбы с устоявшимися обычаями, внешний конфликт переходит во внутренний (позднее в пьесе «Пучина» эта тема будет продолжена Островским).

Во многом под влиянием цензуры оба автора показали в развязках порок наказанным: Кривосудов и Вышневикий попадают под суд. Но дело писателя – поставить вопрос.

Литература

Добролюбов Н.А. Статьи об Островском. М., 1956.

Бем А.Л. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отд. рус. яз. и лит. АН. СПб., 1919. Т. 23, кн. 1. С. 225–245.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.

Иностранные вставки в «Записках охотника» И.С.Тургенева

Десятникова Александра Викторовна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

В 1840-е годы писатели «натуральной школы» последовательно изображали жизнь низших сословий, провинции, что привело к расширению «поэтического словаря». В цикле «Записки охотника» используются слова пассивной лексики (варваризмы) и лексики ограниченной сферы употребления (диалектизмы, профессионализмы). Есть и иностранные вставки – в рассказах «Однодворец Овсяников», «Бурмистр», «Гатьяна Борисовна и ее племянник», «Гамлет Щигровского уезда», «Смерть», «Два помещика» и др.

Разные лексические пласты используются, прежде всего, в речевых характеристиках персонажей. Включение этой лексики, и в особенности иноязычных вставок, в текст напрямую связано с системой персонажей: ведь Тургенев изображает не только крестьян, но и помещиков (и богатых, и однодворцев), приказчиков, дворовых людей. У автора нет помещиков и крестьян «вообще»: указаны обычно возраст, введена предыстория, дан портрет. Такая конкретность характерна и для изображения речевого поведения персонажей.

Исходя из используемой в стилистике классификации, в «Записках охотника» можно выделить следующие «разряды иноязычных вкраплений» [Листрова-Правда: 138]. Полные вкрапления – это отрезки иностранного текста, вставленные в русскую речь без изменения: «Voilà, mon cher, les désagréments de la campagne» Частичные вкрапления – отрезки иностранного текста, ассимилированные в речи: «нет тебе севуплея, француз ты этакой!» [Тургенев: 187]. Контаминированные вкрапления – явление «ломаной» русской речи иностранцев, отрезки русского текста, употребленные по законам другого языка или с нарушением законов русского языка: «што са шалость... то ист как шалко, я скасать хотелл» [Тургенев: 198]. Нулевые вкрапления – переведенные с иностранного языка на русский язык отрывки текста, включенные в русский текст: «M-r Lejeune... начал убеждать смоленских мужичков, на французском диалекте, отпустить его в Орлеан» [Тургенев: 72].

Наиболее частотны вкрапления на французском и немецком языках. Галломания прослеживается Тургеневым у нескольких поколений дворян. Помещики екатерининского времени, как вспоминает 70-летний однодворец Овсяников, не говорили по-французски, но щеголяли характерными словечками, следуя моде тех времен: Степан «Никтополионыч» Комов «любил угощать, и как подопьет да скажет по-французски «се бон», да облизнется – хоть святых вон неси!» (61). В современную автору эпоху провинциальные помещики либо вовсе плохо говорили на этом языке, либо использовали клишированные фразы. Русская транслитерация в тексте рассказов – знак плохого французского произношения. Так, Овсяников передает французскую речь одного помещика: «Мюзик, мюзик, савэ мюзик ву? савэ? Ну, говори же! Компренэ? Савэ мюзик ву? на фортопяно жуэ савэ?» [Тургенев: 73]. В рассказе «Бурмистр» речь молодого помещика Пеночкина передана по-французски, но она состоит из клише. «Аркадий Павлыч говорит голосом мягким и приятным... также употребляет много французских выражений, как-то: «Mais c'est impayable!», «Mais comment donc» [Тургенев: 125].

Знание французского языка как обязательное условие образованности и воспитанности дворянина ставится под сомнение автором «Записок». Тургенев постоянно иронизирует по поводу чрезмерной любви к французскому языку, высмеивает героев, для которых этот язык – речевая маска. Пеночкин прикрывается благозвучными

французскими фразами, скрывая свой деспотический характер, который открыто проявляется в русской речи. Воспитатели дворян также изображены иронично. Беглый француз-барabanщик Франц Иванович Лежень, стал воспитателем дворянина, который не только не знает французского языка, но и не разбирается в музыке, как и Лежень, который «отроду и не касался фортепьян» [Тургенев: 74].

В рассказе «Татьяна Борисовна и ее племянник» главная героиня описана так: «она родилась от весьма бедных помещиков и не получила никакого воспитания, то есть не говорит по-французски», но «так просто и хорошо себя держит, так свободно чувствует и мыслит» [Тургенев: 185]. В этом же рассказе представлен любопытный пример галлофобии. 70-летний слуга Поликарп обучает своего внука французскому языку, внушая одновременно ненависть к французам: «Вася, скажи: Бонапартишка разбойник», «ведь если бы светлейший князь Михайло Илларионович не выгнал Бонапартишки, ведь тебя бы теперь какой-нибудь мусье палкой по маковке колотил. Подошел бы этак к тебе, сказал бы: коман ву, порте ву? – да и стук, стук» [Тургенев: 186-187].

Вставки на немецком языке в основном передают увлечение ряда персонажей немецким романтизмом. В «Татьяне Борисовне...» иронично выведена «старая девица», она упоминает о Гете, Шиллере и немецкой философии. В рассказе «Гамлет Щигровского уезда» главный герой хорошо говорит по-французски и по-немецки: «Гегеля изучил, знаю Гете наизусть» (257), но о себе говорит так: «да своего-то, особенного, собственного, у тебя ничего нету» (259). В этой безликости он обвиняет кружки, цитируя Шиллера, перефразирует его стихотворение: «Doch das schrecklichste der Schrecken - / Das ist ein «кружок»... in der Stadt Moskau!» [Тургенев: 262].

Речевые характеристики многочисленных персонажей цикла стилистически контрастируют с речью основного рассказчика, соответствующей нормам литературного языка. Конечно, в речи «охотника» есть «зоны » героев [Бахтин: 129], но Тургенев соблюдает чувство меры, и обычно такие «цитаты» маркированы.

Литература

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Листрова-Правда Ю.Т. Иноязычные вкрапления и язык Пушкина // Филологические записки. Воронеж, 1999. № 12. С. 15-34.

Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1979. Т. 3.

К вопросу о способах повествования в романе Саши Соколова «Между собакой и волком»

Драгилева Елена Владимировна

Аспирантка Южного федерального университета, Ростов-на-Дону, Россия

Категория повествователя в литературоведении является одной из наиболее «классифицируемых» благодаря довольно обширному корпусу научных работ в сфере нарратологии (Ж. Женетт, В. Тюпа, Б. Корман, В. Шмидт и др.). Современная проза «охотно» предоставляет материал для подобного рода исследований. В частности, можно утверждать, что в ряде современных текстов существует тенденция к реализации в тексте разветвленной системы повествовательных инстанций, формально разделенных с помощью речевых «спецификаций» и фактически стремящихся к внутренней монологичности. Данная тенденция связана с постепенным замещением традиционной системы персонажей системой повествовательных инстанций, имеющих целью «реконструировать» непосредственно в тексте некий инвариантный образ субъекта повествования, мыслимый «вне текста». Это взаимозамещение (или вытеснение одной литературной категорией другой) имеет определенные предпосылки, в том числе, потенциальный полиморфизм реализуемой художественной реальности, осуществляющийся в системе квазидвойников и дискретного художественного времени и пространства: «Жорж Пуле убедительно показал, что прустовское время - это не постоянное течение, как бергсоновская длительность, но последовательность моментов;

также и персонажи (или их группы) не претерпевают эволюции - в один прекрасный день они оказываются другими, как если бы время лишь актуализовало в них множественность, потенциально заложенную от века» [Женетт: 92].

Потенциальная дискретность времени и пространства предполагает формирование ряда хронотопов, сосуществующих друг с другом, а также определенной системы персонажей, присущей отдельному хронотопу. Подобное сосуществование ряда самостоятельных художественных реальностей может реализовываться синтагматически (за счет симультанного удвоения/утроения художественных реальностей) или парадигматически (рамочная композиция текста, в которой первичный субъект повествования может вбирать в себя вторичный и т.д.).

Роман Саши Соколова «Между собакой и волком» может служить примером осуществления синтагматического принципа текста.

В главе «1. Заитильщина» задается псевдостатическая речевая ситуация «письма»: субъект повествования - Илья обращается к Сидору Пожилых, причем Пожилых выступает фиктивным адресатом и является функциональным элементом текста, позиционирующим повествование как письменное обращение к реципиенту: «Как смеркнется - так Вы приветствуете их в трехэтажной тошниловке, прозванной с чьей-то заезжей руки кубарэ; но Илью среди них не обрящете. Вам взгрустнется: что он за мырма такой, почему не сообразит себе пару точеных, как у людей» [Соколов: 8]. В речи Ильи фигура адресата функционирует в качестве самостоятельного «персонажа» за счет приписывания последнему речи и мыслей, потенциально возникающих у него. Более того, подобная речевая ситуация предполагает сочетание субъектно-объектных функций в фигуре Ильи благодаря тому, что в «предполагаемой» речи Сидора сам Илья выступает в 3-м лице, т.е. в функции объекта, персонажа текста. Во взаимодействии разнонаправленных функций субъекта и объекта повествования реализуется мнимая диалогичная структура (ее мнимость заключена в невозможности утверждения реального существования адресата и адресанта, их принципиальной взаимозаменяемости).

Противоположным образом обстоит дело в главе «9. Ловчая повесть»: «Следователь по особым делам Пожилых, специалист без каких бы то ни было примет, носил плащ-палатку и полевую сумку через плечо» [Соколов: 117]. В данном случае при смене «речевых» и пространственно-временных координат, связанной с текстологическим сдвигом в структуре субъекта повествования, фиктивный адресат из 1-й главы преобразуется в действующее и действительное лицо. В данном случае происходит процесс, обратный описанному при анализе 1-й главы. Так, если в «Заитильщине» в рамках разыгрывания Ильей мнимой диалогической ситуации субъект повествования приобретает свойства объекта, персонажа, то в «Ловчей повести» пассивный адресат речи начинает функционировать как самостоятельный элемент текстовой иерархии. Важно, что в «Ловчих повестях» реализован нейтральный тип повествования с обилием назывных (безглагольных) и инфинитивных (бессубъектных) конструкций, которые образуют своего рода синтаксическое восполнение (действие и объект). Следовательно, в данном случае мы можем обозначить указанный механизм в качестве основного, моделирующего текст и реализующегося как на микроуровне синтаксиса повествования, так и на макроуровне системы двойников (которая «сворачивается» в действительный и монологичный повествовательный субъект).

На отдельных участках текста используются глагольные формы 2-го лица единственного числа настоящего времени, актуализирующие фигуру предполагаемого реципиента и «выключающие» из повествовательной структуры точку зрения повествователя. Аналогичная схема, включающая переход от функционирования в качестве повествовательной инстанции к выполнению функций адресата и персонажа, является основой композиционного оформления любого образа в пределах соколовской поэтики: «Для того чтобы два термина-объекта могли быть восприняты вместе, нужно, чтобы они имели нечто общее» [Греймас: 26].

Синтагматическое сосуществование ряда «удвоенных» реальностей традиционно является механизмом, порождающим систему персонажей-двойников, что формально и происходит в данном случае. Но различить весь набор двойников романа невозможно, т.к. сама семиотическая структура каждого образа представляет собой определенную номинацию, в то время функционально ни один из них неразличим. Такое неразличение указывает на фиктивность системы двойников и одновременно позволяет реконструировать монологичную структуру повествования.

Литература

Греймас Ж. Структурная семантика. М., 2004.

Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т.1.

Соколов С. Между собакой и волком. М., 2008.

Тип мечтателя в раннем творчестве Ф.М. Достоевского

Дубинская Олеся Борисовна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Понятие «тип» (от греч. *typos*) - отпечаток, оттиск) в творчестве того или иного писателя всегда подразумевает под собой не одного, а целый ряд персонажей, объединенных существенными чертами характера. Интересно, что главный герой одного из наиболее романтических произведений Ф.М. Достоевского «Белые ночи» сам характеризует себя как тип: «Тип – это оригинал, это такой смешной человек».

В раннем (1846-1849) творчестве Ф.М. Достоевского одним из ведущих типов является тип мечтателя. Напомню, что Достоевский начинал как приверженец натуральной школы и последователь Гоголя, однако не стоит забывать, сколь важную роль в жизни молодого автора сыграли произведения Жуковского и Карамзина, романы Жорж Санд и Вальтера Скотта, а также вся традиция романтизма в целом, уходящая корнями в творчество немецких романтиков и школу Гофмана. Говорить о преобладании данного типа у Достоевского позволяют такие характерные черты героев его раннего творчества, как одиночество, сверхчувствительность, впечатлительность и бедная событиями их действительная жизнь, что и порождало мечтания.

Тип мечтателя встречается впервые еще в первом снискавшем славу его романе – «Бедные люди» (1846). И далее он развивается *crescendo*. Мечтательностью отличаются герои таких произведений, как «Неточка Незванова» (1848) и «Маленький герой» (1849). Своего апогея данный тип достигает в характере Мечтателя, безымянного главного героя романа «Белые ночи» (1848).

Повествование в указанных произведениях ведется от лица героя-рассказчика (в эпистолярном романе «Бедные люди» – от лица авторов писем), что привносит известную долю психологизма. Способ повествования от первого лица, свойственный всем четырем произведениям, способствует интимности, сближающей позиции героя и автора. Все мечтатели в романах, несмотря на сходные характерные черты, различаются внешне и по возрасту. Так, в романе «Бедные люди» мы видим Макара Девушкина, немолодого титулярного советника; в повести «Неточка Незванова» героиня – подросток, девушка; в «Маленьком герое» мечтает одиннадцатилетний мальчик; в «Белых ночах» герой – молодой человек.

Уже в первом романе Достоевского видна тенденция к изображению низов общества. Перед нами переписка титулярного советника Девушкина со своей соседкой-сиротой Варенькой. Загнанные на дно жизни, герои находят отдушину в мечтах. Мечтателем является главный герой – Макар Девушкин, о чем он сам не раз заявляет в письмах к Вареньке. Несмотря на службу в департаменте и знакомства (например, с Ратазевым), герой одинок, предпочитает селиться «в углу». Неприглядная действительность несносна для его чувствительной души, поэтому он предпочитает уходить в мечты. Своей вершины его мечтательность достигает в стремлении стать

писателем, в частности переписать «плохой» конец гоголевской «Шинели». Варенька также имеет черты мечтателя – весь ее рассказ об одиноком детстве овеян мечтами.

Не менее типичны в этом плане и герои повести «Неточка Незванова». Героиня повести, сиротка Неточка, несмотря на убогость окружающей ее обстановки, живет в придуманном ею мире, в сказке, рассказанной «отцом» (на самом деле отчимом). Столкновения с действительностью вызывают в ней болезненную реакцию, обнаруживают ее сверхчувствительность. Она, как и все мечтатели, одинока, а со стороны окружающих, сверстников встречает в основном непонимание (так, мальчишки преследуют ее). Родственные души она находит только в таких же, как она, мечтателях – в своем отчине Ефимове, никем не признанном скрипаче, пропивающем свой талант, а также в Александре Михайловне, робкой и чувствительной, чуждающейся света.

Написанный Достоевским уже в заточении в 1849 г. роман «Маленький герой» рисует одиннадцатилетнего мальчика, все мироощущение которого проникнуто мечтами. Видя себя в мечтах отважным рыцарем, покоряющем своим поступком сердце прекрасной дамы, герой пытается оседлать опасного коня и в итоге падает. Будучи чувствительным от природы, он тяжело воспринимает насмешки «школьницы», моральную поддержку обретает только в лице М-me М*.

Своего подлинного выражения, как сказано выше, тип мечтателя достигает в романе «Белые ночи». Герой так одинок, что вынужден разговаривать с домами; погруженность в собственный фантастический мир, в книги, и бедность действительной жизни заставляют его справлять годовщину собственных воспоминаний. Встретив героиню, Настеньку, тоже годами мечтавшую, будучи прищипленной к бабушкиной юбке, он начинает мечтать вместе с ней. Но мечта не есть жизнь и она не может длиться вечно («Ведь и мечты выживаются!»), что хорошо понимают герои. Четыре ночи проходят, Настенька возвращается к жениху, а главный герой осознает, что, по сути, ничего, помимо мечтаний, не имел в жизни, и уже иллюзорный мир видится ему не столь привлекательным: «Новый сон – новое счастье! Новый прием утонченного, сладостного яда!».

Если герои первого романа Достоевского еще не судили критически собственные мечты, то в последнем романе эта критика есть; можно говорить об эволюции типа. В самокритике героя, безусловно, невозможно не заметить голос автора-реалиста, воспитанного натуральной школой и пишущего в сентиментально-романтическом стиле, поскольку повествование ведется от лица героя.

При всем том все герои раннего творчества Достоевского остаются до конца мечтателями. Даже потеряв свою «мечту» (Макар Девушкин прощается с Варенькой, Мечтатель теряет Настеньку, а у Маленького героя ничего не остается, кроме прощального поцелуя М-me М* на губах), они не жалеют, так как именно эта мечта подарила им «целую минуту блаженства». «Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..». Так думает герой, но не автор.

Художественный мир Г. Флобера в романе В. Набокова «Король, дама, валет»

Егорова Екатерина Вячеславовна

Аспирантка Московского педагогического государственного университета, Москва,
Россия

«Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой; роман Флобера тоже поэма в прозе, но лучше построенная, с более плотной и тонкой фактурой» [Набоков: 249], - читаем о романе «Мадам Бовари» в «Лекциях по зарубежной литературе». Флобера автор лекций считал непревзойденным мастером мировой литературы и называл в числе немногих писателей, кому подражал.

Цель настоящей работы - соотнесение художественных систем писателей и их романов. Необходимо проследить, как восприятие Набоковым Флобера могло сказаться на структуре его раннего произведения.

Исследователи отмечали влияние на поэтику романа «Король, дама, валет» произведений Л. Толстого, И. Бунина, Л. Андреева, полотен М. Шагала и т. д. Сам Набоков в «Лекциях...» добавляет к этому списку О. де Бальзака, Т. Драйзера и Д. Джойса. Позже «Мадам Бовари» как некий катализатор создания книги упомянута в предисловии автора к американскому изданию. Собственное признание Набокова - веское основание для поиска общих образов и мотивов в двух произведениях. Литературоведы А. Филд, Л. Клэнси, Л. Токер и Дж. Коннолли рассматривали роман «Король, дама, валет» в качестве пародии на «Мадам Бовари». Но ориентация на Флобера не сводится только к пародийному использованию текста романа.

Писатель К. Зайцев говорил о романе Набокова: «С исключительным стилистическим блеском автор воспроизводит абсолютное ничтожество и бессодержательность жизни» [Зайцев: 35]. В тех же словах Набоков определит флюберовских героев. Юного любовника Эммы Леона он назовет «тщеславным ничтожеством, которому лестно иметь любовницей настоящую даму» [Набоков: 205], и откажет всем, кроме Шарля, в способности любить. Набоковский Франц, похожий на Леона, столь же ничтожен в проявлении чувств. Лишь Драйер, подобно Шарлю, к финалу осознает свою глубокую привязанность к Марте.

Ни один рецензент не обошел вниманием форму набоковского романа. М. Слоним пишет о «стилистической сгущенности» [Слоним: 36]. Эту же характеристику Набоков ставит в заслугу Флоберу. Приступая к лекции, он заявляет: «Рассматривать роман мы будем так, как желал бы этого Флобер: с точки зрения структур <...>, тематических линий, стиля, поэзии, персонажей» [Набоков: 198]. В письме Луизе Коле Флобер так характеризовал свой писательский метод: «Проза должна стоять с начала до конца прямо, как стена, украшения которой идут от самого фундамента, и чтобы в перспективе была видна большая сплошная линия» [Флобер: 289]. Особое внимание формальным приемам объединяет художественные системы писателей.

Героини романов внешне схожи. Их прически состоят из пробора посередине головы и пышного шиньона. Описывая волосы Марты, Набоков будто бы «собирает» характерные особенности Эммы, создавая лаконичный, но узнаваемый образ.

Исследовательница Н. Букс полагает, что в основе книги Набокова – музыкальная модель. «Король, дама, валет» определен ею как «роман-вальс» [Букс: 44]. «Танец в романе – метафора любовной страсти» [Там же: 45]. Марта тяготится тем, что ее муж не умеет танцевать. Того же стыдится и флюберовская героиня, в свою очередь плохо вальсирующая. Марта учит танцевать Франца; виконт – мадам Бовари. Учит танцу здесь – подготавливать к измене. Бал предполагает частую смену партнеров. Так, после тура вальса с Эммой тот же виконт танцует с дамой, умеющей хорошо вальсировать.

Значимый образ романа «Мадам Бовари» - слепой старик. Он появляется перед Эммой во время измен и перед смертью. В набоковском произведении есть похожий персонаж. Это сумасшедший фокусник Менетекелфарес, сосед Франца, следящий за изменами Марты. К финалу Франц и его подруга надоедают старику. Он хочет их кем-нибудь заменить, что также определенным образом подготавливает трагический исход книги.

Проблема автоматизма раскрывается в набоковском романе на всех уровнях. Это и образы манекенов, и статичное восприятие персонажами друг друга, и отсутствие у героев подлинных душевных переживаний. Но, погибая, Марта оживает, меняется, освобождается от автоматизма, в то время как Эмма уподобляется гальванизированному трупу. Флобер подчеркивает автоматизм наступающей героиню смерти описанием карающей ее страсти. Любовь, с помощью которой она хотела освободиться от рутины, вместо свободы довела ее до предела, превратив в труп. Смерть же Марты на мгновение, разрушив все замыслы героини, доказала ей, что в жизни невозможно быть автоматом.

Романы «Мадам Бовари» и «Король, дама, валет» объединяет одинаковая сюжетная схема, сходные образы героев, стилистическая безупречность, тщательная работа с

композицией, особое внимание к вещному миру, значимые темы и мотивы – танца, автоматизма, власти денег и т. д. Мир романа «Мадам Бовари» органично вплетен в канву набоковского повествования. Однако смещены акценты: герои Набокова по сравнению с флюберовскими более жестоки, хищны, готовы убить ради собственной выгоды. Но они и в большей мере куклы, которыми играют такие же куклы, а всеми вместе – безжалостная, как они сами, Судьба. И если Эмма сама выбирает себе смерть, то за Марту, полагающую, что она способна решить за другого, все определит слепой Случай. Он не даст ей почувствовать ни любви к жизни, ни раскаяния, ни даже возможности понять, что пришла смерть. Набоков в этом направлении идет дальше Флобера, еще более запутывая своих героев, до предела погружая расчетливых обывателей в сферу иррационального.

Литература

Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М., 1998.

Зайцев К. Защитный цвет // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000.

Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. СПб., 2010.

Слоним М. Молодые писатели за рубежом // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000.

Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи: В 2 т. М., 1984. Т. 1.

Образ Италии в «Серрапионовых братьях» Э.Т.А. Гофмана (рассказы о художниках)

Жданова Лия Искандеровна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

«Романтики были убеждены, что человек создан для мира светлого и гармоничного, что человеческая душа с ее вечной жадой прекрасного постоянно стремится к этому миру. Они утверждали, что этот идеал, бесконечно далекий от уныло-деловой повседневности буржуазного века, может осуществиться лишь в творческой фантазии художника – в искусстве» [Чавчанидзе: 206].

В творчестве Гофмана этот мир более всего воплотился в образе Италии. Наш анализ мы посвятим этому образу, сосредоточившись на одном аспекте темы – жизни художников. Проанализируем три рассказа из цикла «Серрапионовы братья»: «Мейстер Мартин бочар и его подмастерья», «Выбор невесты» и «Синьор Формика».

В рассказе «Мейстер Мартин бочар и его подмастерья» (1818) речь идет о непростом выборе, перед которым оказываются два друга, Фридрих и Рейнхольд: личное счастье или призвание? Из-за любви к Розе, дочери бочара Мартина, они оставляют свои занятия и уходят в ученики к ее отцу.

Сюжет построен на взаимоотношениях друзей, одинаково умных, красивых, благородных, но разных. Фридрих, прежде мечтавший стать золотых дел мастером, очень добр, открыт, его душа чиста, как слеза ребенка. Рейнхольд же совсем другой. Он воспринимается всеми как чужой, кажется, «что он привык жить с какими-то высшими существами и принадлежит к другому, не нашему миру». Лишь в конце рассказа Рейнхольд раскрывает свою тайну: он художник, живописец. «В ранней юности жил я в Италии, стране искусства, и там под руководством великих художников загорелась ярким огнем искра моего таланта. Скоро картины мои стали известны во всей Италии...».

Рейнхольд первым осознает, что не может променять свое искусство на что-то другое: «Бочарное ремесло опротивело мне, а мысль связаться с ним навсегда путем женитьбы испугала меня, точно перед глазами моими отворили дверь тюрьмы с готовым столбом, чтобы меня приковать». Он являет из себя настоящую цельную романтическую натуру. Он решает потерять живую Розу, чтобы обрести ее в своих творениях. Предпочитает идеальный мир одинокого художника земному счастью. И этот мир

красоты и свободы Рейнхольд находит в Италии, куда возвращается навсегда в финале повествования.

Рассказ «Выбор невесты» (1819) также повествует о судьбе молодого художника, стоящего на перепутье. Однако Эдмунд Лезен резко отличается от возвышенного Рейнхольда: он молод, легкомыслен и предпочитает жить в реальном мире, а не отказываться от него, взамен создавая свой. Выбор, совершенный Рейнхольдом в одиночку, Эдмунду помогает сделать таинственный Леонгард, друг и наставник, к тому же обладающий магическими способностями. В обмен на руку девушки, в которую тот влюблен, Эдмунд обещает Леонгарду отправиться в «чудную страну, колыбель моего дорогого искусства» и там продолжить свое обучение.

Леонгард держит свое слово, и в результате чудес и различных диковинных хитросплетений сюжета Эдмунд получает невесту и выполняет свое обещание - уезжает на год в Италию. Но в итоге мы видим: «Эдмунд уже более года живет в Риме, и некоторые уверяют, будто переписка его с Альбертиной становится заметно холодней. Кто знает, может быть, со временем даже вопрос об их свадьбе канет в вечность». Так же, как и в предыдущем рассказе, Италия знаменует разрыв между романтическим героем – Творцом и миром будничным.

Третья новелла – «Синьор Формика» (1819) помогает раскрыть тему еще глубже. Само действие в ней происходит в 17 веке, в Риме, а главные герои – итальянские художники: выдающийся мастер эпохи барокко Сальватор Роза и его протеже, молодой врач Антонио, также видящий свое настоящее призвание в живописи.

Фабула очень близка к «Выбору невесты»: Сальватор помогает своему другу сначала получить признание в художнической среде Рима, а после выкрасть возлюбленную у ее дяди, чем впоследствии сильно усложняет себе жизнь.

По сравнению с предыдущими рассказами в «Синьоре Формика» усложнена социальная проблематика. Италия здесь предстает не как идеализированный мир, Эдем для художника, а абсолютно реальная страна со своими проблемами, из которых главная – непонимание, неприятие художника его средой. Еще в самом начале Сальватор отмечает: «Нынче для искусства настало тяжелое время. Кажется, сам дьявол вздумал сеять раздоры между художниками, чтобы погубить и их, и само искусство».

И в конце новеллы он, устроив счастье Антонио и Марианны, сам в полной мере ощущает шипы непростого своего поприща. На него незаслуженно обрушивается весь город, нанося удар по самому дорогому – его творчеству.

Но Италия не была бы Италией в понимании Гофмана, если бы в ней не было панацеи для истинного творца. От несправедливых упреков Рима Сальватор уезжает во Флоренцию, где ему дарят свою поддержку и понимание лучшие люди эпохи, а сам он обретает свой творческий рай.

Таким образом, с течением времени мировоззрение Гофмана и его видение Италии как края обетованного, прибежища от людского непонимания великого Искусства, меняется. Сначала для него это некая полуабстрактная страна, свершение всех чаяний Художника, указывающее на возможность его гармоничного существования в мире. Затем образ обрастает новыми смыслами, становится более земным, реальным. Необходимость выбора семья / творчество усложняет и драматизирует ситуацию, а сама Италия, оказывающаяся синонимом искусства, обретает правдоподобность. Но даже в последнем рассказе, где *Bella Italia* раскрывается как абсолютно реальное место, полное внутренних противоречий, она не оставляет художника в беде, а спасает, уводит его от бед. И с этим убеждением Гофман не расстался до конца своей жизни.

Литература

Чавчанидзе Д.Л. Романтический мир Эрнста Теодора Амадея Гофмана // Гофман Э.Т.А. Золотой горшок и другие истории. М., 1976.

Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. М., 1929.

Номинации царей в трагедиях Софокла: Креонт («Антигона») и Эдип («Царь Эдип»)

Ильина Екатерина Сергеевна

Аспирантка Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Номинациями в литературоведении называют все встречающиеся в тексте обозначения персонажа: имена собственные и нарицательные, слова и словосочетания, обращения в диалогах и т. д.

«Основными компонентами акта номинации являются: именуемый субъект (номинация), именование (номинация), именуемый объект (номинация), слушающий и условия общения» [Гак 1977: 241]. Рассматривая условия общения, различают ситуации общения и ситуации обособления (уединения).

Следует отметить, что предпочтение той или иной номинации зависит от *точки зрения* говорящего, от ситуации общения, и, кроме того, учитывается воздействие номинации на собеседника.

Автор драматического произведения ограничен строгими временными рамками, которые продиктованы требованиями сцены. А поскольку в драме авторский текст практически отсутствует, в драматических произведениях номинации персонажей должны играть большую роль, чем в эпических.

Среди персонажей трагедий Софокла интереснее всего сопоставить номинации Креонта в «Антигоне» и Эдипа в «Царе Эдипе» из-за сходства в судьбе этих персонажей: в обоих случаях полноправный владыка Фив в конце драмы теряет свою власть. Необходимо проследить, как изменение общественного положения и отношения прочих персонажей трагедии отражается в номинациях этих героев, насколько схожи их номинации и чем они различаются.

Этикетные номинации отражают общественный или семейный статус персонажа. К таким номинациям относится, например, *anax* (царь). Это слово встречается в качестве обращения и по отношению к Креонту, и по отношению к Эдипу, однако лишь в начале трагедий. Когда выясняется, что Креонт, запретив хоронить Полиника, совершил пагубную для всех своих близких ошибку, его перестают называть *anax*, используя другие номинации. В «Царе Эдипе» после того, как открывается страшная правда о происхождении Эдипа, ни один персонаж не называет Эдипа *anax*, однако сам Эдип называет так Креонта, принявшего правление. В обоих случаях налицо явное указание на смену общественного положения, которое ярче всего выражено именно при помощи номинации.

Большое значение для трагедии имеет вокативная функция номинаций, так как отсутствие номинаций обращения указывает на игнорирование одного участника диалога другим.

В «Царе Эдипе» встречается огромное количество номинаций Эдипа, осуществляющих прием трагической иронии.

Особое положение занимают номинации персонажей в сентенциях (гномических высказываниях). В сентенциях мы встречаем схожие номинации Креонта и Эдипа, связанные с тиранией. По отношению к Эдипу такая номинация встречается лишь однажды: во втором стасиме (ст. 875) Хор поет, что гордыня (*hybris*) рождает тирана (другое чтение: гордыню рождает тирания – «Tyranny begets Hybris» [Dawe 2006: 147]). Обвинение в гордыне, как полагают, относится к Эдипу. Однако *tyrannos* в данном случае не несет негативной коннотации. Ведь власть, как считали, принята Эдипом не по наследству, это отражено и в названии трагедии. Что касается Креонта, то данная номинация оба раза произносится его противником в споре: Антигоной, когда она оправдывает свой поступок (ст. 506), и Тиресием в ответ на произносимые Креонтом обвинения в продажности (ст. 1056). В обоих случаях отрицательная коннотация всего контекста несомненна.

Употребление проприальной номинации (то есть номинации при помощи имени собственного) в рассматриваемых двух трагедиях также различно. Употребление проприальных номинаций Креонта в сочетании с отсутствием указания на его царское достоинство может свидетельствовать о недостаточном почтении к его власти. В ситуации общения такие номинации встречаются по большей части в речи Антигоны, которая противопоставляет себя Креонту и не называет, а, значит, и не признает его царем. В речи прочих персонажей Креонт именуется по имени только в ситуации обособления. В трагедии «Царь Эдип» проприальная номинация Эдипа, по-видимому, такой функции не выполняет, так как она встречается в речи всех персонажей независимо от условий общения.

Интересно употребление по отношению к Креонту и Эдипу номинаций *teknon* и *pais* (дитя). Кроме вполне предсказуемого употребления слова *pais* в составе патронимов, оба царя названы так старшими по возрасту. В «Антигоне» к Креонту так обращается Тиресий, отечески уговаривая его переменить решение (ст. 1023). Такую номинацию по отношению к Креонту мог употребить только Тиресий, так как он не только старше Креонта, но еще и жрец, и пророк. Что касается Эдипа, то такие его номинации можно увидеть в диалоге с Вестником из Коринфа в третьем эпизоде. Часть из этих номинаций является ситуативными (не выходящими «за пределы эпизода «явления» [Арутюнова 1999: 102]), так как речь идет о том времени, когда Эдип был ребенком. Однако наличие обращений *pais* (ст. 1008) и *teknon* (ст. 1030) наряду с обращением *anax* (ст. 1002) позволяет сделать вывод, что коринфский Вестник относится к Эдипу не столько как к царю Фив, сколько как к младенцу, которого он спас когда-то.

Таким образом, номинации персонажей в «Антигоне» и «Царе Эдипе» Софокла являются одним из важнейших художественных средств, с помощью которых решается множество художественных задач. В лирических (хоровых) частях трагедии номинации выражают эмоциональное состояние персонажа. А в драматических частях трагедии (представляющих «осознание и решение» [Гаспаров 1979: 137]) номинации по большей части выражают отношение персонажей друг к другу.

Литература

Арутюнова Н. Д., Язык и мир человека, М., 1999.

Гак В. Г., К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация (Общие вопросы), М., 1977.

Гаспаров М. Л., Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии, М., 1979.

Dawe R. D., Commentary // *Sophocles, Oedipus rex*, Cambridge, 2006.

Образ повествователя в рассказах Шукшина (опыт филологического анализа)

Кокарева Маргарита Васильевна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Существует достаточно большой объем фундаментальных исследований о творчестве В. Шукшина, объединенных под общим названием «филологическое шукшиноведение». Чаще всего под этим термином понимается сумма лингвистических и литературоведческих исследований. В нашем анализе мы постараемся синкретично совместить литературоведческий и лингвистический подходы.

Отметим, что «повествователь может быть персонифицирован, выступать в качестве действующего лица произведения или, напротив, находиться вне действия, стоять над миром повествования» [Николина: 95]. Мы, вслед за автором учебника «Филологический анализ текста» Николиной Н.А., будем различать 2 типа повествователя: «персональный» и «аукториальный», но при этом учитывать и авторский подход к классификации жанра рассказа: «Шукшин выделял: рассказ – судьбу, рассказ – характер, рассказ – исповедь, рассказ – анекдот» [Апухтина: 50].

В нашем анализе попробуем синтезировать 2 эти классификации.

В произведении «Чудик» автор нам представляет своеобразный рассказ-характер в сочетании с рассказом-анекдотом. Присутствие в этом тексте «аукториального» повествователя можно подтвердить тем, что для рассказа характерна форма изложения от третьего лица. Повествовательный «голос» принадлежит особому субъекту речи, который не совпадает с реальным создателем произведения. Такой повествователь предоставляет нам сведения о судьбе героя, называет его ласково «чудик». Кажется, что вся речь повествователя только и направлена на то, чтобы вызвать у нас сожаление, сочувствие, потому что его герой такой один, а вокруг него совершенно другие люди. Повествователь призывает быть снисходительнее к «чудаковатости» героя, не судить строго. Его просьба имманентна, прочитывается не буквально, а на основе лингвистического анализа семантики текста. Чудик полон противоречий: добр, хотя пытается казаться строгим, хочет научиться острить, но у него это не получается. В этом смысле в произведении Шукшина четко выявляется традиция в построении повествовательного ряда, ведущая свое начало от Достоевского с его «диалогическим словом». В рассказе повествователь дает нам свою интерпретацию событий, тем не менее, предлагая возможность самим «дописать историю» «про чудика». Такой рассказчик не выступает очевидцем, свидетелем, наблюдателем, непосредственным участником действий.

Рассказ-характер «Срезал» выявляет другой образ повествователя. Можно наблюдать сложное переплетение повествовательных рядов, образ повествователя вводится здесь ради чужого голоса, озвучивающего те точки зрения и оценки, которые нужны автору. Поэтому логичнее будет говорить здесь о «персональном» образе повествователя, который наблюдает со стороны за всем происходящим и дает оценку, он не просто рассказчик услышанной где-то истории, а ее участник. В рассказе повествование ведется от третьего лица. Бесспорно, Глеб Капустин – это новый характер деревенской жизни, открытый писателем. Характер довольно сложный. Не только словесную чушь, не различая смысла слов «филология» и «философия», несет Глеб Капустин. Есть у него и серьезные, даже авторские, мысли (к такому приему иногда прибегает Шукшин – доверяет свои мысли разным героям) [Овчаренко: 66].

Автор дает оценочный портрет Глеба Капустина («мужик... начитанный и ехидный») и рассказывает о его страсти срезать, ставить в тупик приезжих знатных гостей: одна страница описания, авторского текста и пять страниц диалога. Герои выявляют себя в разговоре – «интеллектуальном» поединке, сцене спора.

Отметим, что в большинстве рассказов писателя преобладает диалог. Именно через речь он дает характеристику своему персонажу, раскрывает его образ. «Для меня самое главное – показать человеческий характер» [Лейдерман, Липовецкий: 35], – не раз говорил Шукшин. Смысл его языкового мастерства состоит в умении найти самое точное, единственное слово для самовыражения героя. В этой связи обращает на себя внимание и личные имена персонажей. Так, Бронислав Пупков в рассказе «Миль пардон, мадам!», мечтавший о подвиге и потому выдумавший историю своего неудавшегося покушения на Гитлера, всю жизнь страдает от сознания полной «негероичности» своей фамилии. Таким образом, формы имен персонажей выражают открытую оценку повествователя.

В сущности, можно сказать, что автор представляет нам своеобразный рассказ-характер в сочетании с рассказом исповедью [Там же: 17]. Повествователь в рассказе нам не навязывает свою точку зрения на историю, которую рассказывает, но смешивает свой голос с речью его главного героя, хотя ни о каком диалоге повествователя и героя и речи быть не может. Можно сделать вывод, что в этом произведении мы снова встречаем «аукториальный» тип повествователя (как находящийся над миром повествования).

Итак, мы можем сделать ряд важных заключений:

1. Повествователь в рассказах Шукшина выступает как самостоятельный образ, который раскрывается именно тогда, когда излагает материал о событиях и людях, как он относится к героям произведения, какие чувства и эмоции испытывает по отношению к ним.

2. Реализуя тот или иной образ повествователя в рассказах, автор преследует разные цели. Введение «персонального» образа направлено, в первую очередь, на беседу, призыв читателя принять участие в диалоге, писатель ждет от него прямого ответа, когда речь идет о смысле жизни, о сострадании. Для «аукториального» образа повествователя такая задача необязательна. Он ведет повествование от третьего лица и предлагает свою интерпретацию описываемых событий.

Литература

Апхуткина В.А. Проза В. Шукшина. М., 1986.

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990 годы. М., 2003.

Николина Н.А. Филологический анализ текста. М., 2008.

Овчаренко А.И., Шукшин В.М. Новые герои - новые пути. М., 1977.

Художественная стратегия: литературный примитивизм

Леухина Анна Владимировна

Аспирантка Самарского государственного университета, Самара, Россия

В современном литературоведении уже начался процесс изучения, определения и разграничения таких явлений, как наивное, примитивное, примитивистское, графоманское, субкультурное, девиантное искусство. Для примитивизма характерно использование особенностей, свойственных примитиву. Эти особенности во многом являются стилеобразующими для примитивизма.

Чтобы не возникало путаницы, разграничу примитив и примитивизм. Примитив, или наив, его более корректный синоним, представляет собой творческую деятельность, субъекты которой не вполне осознают методы своей работы, своего письма, приемы, которыми они пользуются, – они творят, не задумываясь о ценности своего произведения и о его результате, в принципе, о том, что с их «произведением» будет дальше. К примеру, это может быть так называемое детское творчество: многим детям свойственно рифмовать, придумывать стихи, не осознавая особого смысла в получившихся строках, возможно, для них это просто забава. Автора-наива больше интересует сам процесс деятельности. Примитивист же использует эти наивные формы, в которых он видит материал для своего творчества, они становятся его языком, авторской маской, их использование может быть одним из дискурсов (как, например, у концептуалистов), ложатся в основу его речевого поведения. Это вполне осознанное использование характерных черт примитивных высказываний: несовершенного синтаксиса, фонетических особенностей, прочих отклонений от профессионального языка, от конвенциональных форм. По причине внешнего, формального сходства между примитивными и примитивистскими текстами одной из проблем XX-XXI веков становится неразличение/неузнавание текста, выраженное в проблеме идентификации его автора, здесь – самое главное, что именно имя автора отвечает за дальнейшую судьбу текста: будет ли он принят в субполе профессиональной литературы, попадет ли в архив, или займет место за границами легитимного пространства.

В настоящее время фактор авторства в рамках литературного института становится важнее самого текста. Как пишет Л. Рубинштейн, «мы переживаем ситуацию, когда текст, не подписанный автором, является в каком-то смысле «слепым». Мы его не можем оценить, не зная, что собой представляет автор, какова его эстетическая концепция, где он живет, сколько ему лет и так далее» [Рубинштейн 1998: 78]. Как нельзя больше это касается примитивизма, так как, только зная автора текста, можно сказать – графоман это, ребенок или автор-профессионал. Истинное ли это лицо творящего или его авторская маска, за которой нужно увидеть намеренную работу с художественным материалом.

Надо учитывать, что примитивизм стал большим стилем XX века, от авангарда до наших дней, и практически вся инновационная поэзия – примитивистская. Однако, основываясь на современных исследованиях примитивизма (например, работа Д.

Давыдова), можно сделать вывод, что эта большая литература, существующая столетие и перешедшая в следующее, появилась только благодаря тому, что над творчеством наивных художников надстроилась рефлексия профессионалов.

Представляется необходимой смена ракурса на проблему соотношения примитива и примитивизма в рамках современного литературного процесса. Примитивистская стилистика вызвана к жизни не фактом существования наива, а отказом от старой концепции искусства, возникновением новой художественной ситуации, которая отказывается, деконструирует язык модернистской культуры. Традиционное искусство ставит в центр человека, автора, который превращался в «пророка», абсолют. Можно сказать, что это искусство прибавления – в языке, в образе человека, усложняющая поэзия, изменение риторики, авторской позиции. В отличие от модернистской эстетики максимализма, эстетика примитивизма – эстетика минимализма, отказа – на уровне приемов, творческого поведения.

Примитивизм получил огромный размах, элементы его можно увидеть в творчестве различных авторов XX и начала XXI века. У примитивизма есть определенная традиция, Хлебников был ориентиром для обэриутов, для лианозовцев им был Кропивницкий. Бесспорно, примитивное здесь играет важную роль, внекультурное выступает здесь как материал. Безусловно, одним из примитивистских жестов можно назвать валоризацию наивных артефактов (как, например, включение непрофессиональных текстов у Зошенко и т. д.). Но примитивизм – это не культура, возникшая на основе девиантного, детского, наивного, графоманского, а культура, выросшая на фоне определенной «высокой» традиции. У обэриутов и лианозовцев творчество девиантов не является материалом поэзии. Это не надстройка над наивом, а его конструирование. Прежде всего, это отошедшая от классической традиции стратегия работы с текстом.

Литература

Рубинштейн Л. Случаи из языка. СПб., 1998.

Влияние творчества О.Генри на рассказы А.С.Грина

Ляпина Анастасия Алексеевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Вопрос о влиянии творчества О.Генри (1862-1910) на рассказы А.С. Грина, несмотря на сходство некоторых произведений, затрагивался лишь немногими исследователями (В.Хрулев, Ц.Вольпе) и не рассматривался подробно в связи с тем, что многие отечественные и зарубежные литературоведы (Б.Эйхенбаум, Дэминг Браун и др.) считали, что рассказы американского писателя впервые были опубликованы в России в 1923 году, а до этого времени были не известны русскому читателю. Действительно, к 1923 году А.С. Грин (1880-1932) сформировался как писатель, и некоторые из его рассказов, которые можно было бы сопоставить с произведениями О.Генри, уже были написаны. Однако в результате исследований, проведенных автором данных тезисов, были уточнены представленные И.М. Левидовой [Левидова: 234] выходные данные первой публикации американского новеллиста в России: в 1915 году в Петрограде был издан сборник его рассказов «Сердце Запада», в котором были опубликованы 18 наиболее известных произведений. Эта дата допускает влияние писательского таланта О.Генри на творчество Грина, который в то время жил в северной столице и жадно читал любую переводную литературу.

По классификации Б.М. Эйхенбаума, основное место в творчестве О.Генри занимают «новеллы сюжетного типа» [Эйхенбаум: 174], отличительными чертами которых являются однособытийность и ярко выраженная кульминация, с чем связано преобладание действия над рассуждениями, описаниями и психологическим анализом. Грин был одним из немногих русских писателей, развивавших подобный тип новеллы,

поэтому сходство сюжетов и композиции ряда его рассказов с новеллами О.Генри представляется закономерным.

Одной из главных особенностей новелл О.Генри является построение сюжета с несколькими вариантами развязки одной истории, последний из которых представляет все события в неожиданном свете. Грин обычно придерживался линейной хронологии, однако и в его рассказах появляются попытки «игры» с читателем, прием обмана читательских ожиданий, непредсказуемая концовка или, по крайней мере, ее двойное разрешение. Сходства в организации сюжета проявляются, например, при сопоставлении новеллы О.Генри «Золото и любовь» с рассказом Грина «Легенда о Фергюссоне» (1927). В обеих историях читателю представляется традиционная развязка, описанная в нарочито романтическом свете, далее рассказчик напрямую обращается к читателю с предположением, что последний, конечно же, не поверил такому финалу и хочет узнать правду. После чего представляет «настоящую» развязку, в которой нет ничего таинственного. Так, в новелле О.Генри не чудо, а прекрасно подготовленный спектакль изменил судьбу героев, а в рассказе Грина фантастические события оказываются игрой воображения. Интересно, что Грин в данном произведении усложнил традиционную для новелл О.Генри двойную развязку, добавив третью интерпретацию истории, объединившую элементы первых двух объяснений событий. При сходстве композиционных структур трактовки историй различны: композиция новеллы О.Генри подчеркивает идею торжества денег в мире, а Грин отстаивает мысль о победе чувств над корыстными соображениями.

Помимо сходств композиции («Горящий светильник» О.Генри и «Зеленая лампа» (1930) Грина, «Сон» О.Генри и «Зверь Рошфора» (1915) Грина и т. д.) в творчестве обоих писателей появляются общие мотивы. Например, мотив накопления денег, при этом у героев всегда есть цель, ради которой они отказывают себе во многом необходимом. Подобная ситуация воссоздается в рассказах О.Генри «Мишурный блеск» и Грина «Каждый сам миллионер» (1917). Однако герой американского писателя копит деньги для развлечений, для героя Грина миллион становится самоцелью, после его получения герой не знает, на что его потратить. Поэтому в рассказе «Мишурный блеск» мотив накопления связан только с забавной ситуацией, в которую попал герой, а в рассказе «Каждый сам миллионер» этот же мотив приводит к трагедии.

В рассказах О.Генри и Грина можно обнаружить мотив неудавшегося сюрприза, который готовят друг для друга небогатые герои: так, в рассказе О.Генри «Дары волхвов» героиня продает свои волосы, чтобы купить мужу цепочку для часов, а тот продает часы, чтобы купить ей гребень. В рассказе Грина «Новогодний праздник отца и маленькой дочери» (1922) отец писал огромную книгу, надеясь на вырученные деньги жить вместе с дочерью, а девочка, думая порадовать отца, во время уборки нечаянно сжигает его труд. Интересно, что в каждом из рассказов представлена трагическая ситуация, исчезает одна из опор, поддерживавших смысл существования героев. Однако в данном случае рассказ завершается не в мрачных, а светлых тонах: гармония в семье из-за этого сюрприза не нарушается, а наоборот укрепляется в рассказах и О.Генри, и Грина.

Объединяют также рассказы О.Генри и Грина герои с похожими характерами и поведением; особое внимание авторов к цветовой символике, что видно уже из названий (например, «Пурпурное платье» О.Генри и «Серый автомобиль» (1925) Грина); афористичность речи; ироничная номинация героев; разговор с читателем и многое другое. Однако установки писателей и цели их творчества были различными, поэтому общность некоторых приемов, которые они использовали, лишь подчеркивает своеобразие писательского дара каждого.

Литература

Левидова И.М. О.Генри и его новелла. М., 1973.

Эйхенбаум Б.М. О.Генри и теория новеллы // Эйхенбаум Б.М. Литература: Теория. Критика. Полемика. Л., 1927.

Особенности хронотопа в романах М. Горького «Дело Артамоновых» и Г. Маркеса «Сто лет одиночества» (опыт сравнительной характеристики)

Маклакова Валерия Петровна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Время и пространство в литературе составляют некое единство, которое вслед за М. М. Бахтиным принято называть хронотопом (от др.- гр. *chronos* – время и *topos* – место, пространство). «Хронотоп – утверждал ученный, – определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности <...> Временно-пространственные определения в искусстве и литературе <...> всегда эмоционально-ценностно окрашены». [Хализев: 214]

Обращаясь к особенностям семейного романа XX века, мы выделяем хронотоп биографический, семейно-бытовой, социальный и исторический. Это обусловлено сюжетной спецификой семейного романа: история рода, кульминационные моменты его развития, его разрушение под действием различных факторов, в том числе и социального. Кроме того, следует учесть, что история семьи, история рода, история страны и всемирная история довольно жестко соотносены друг с другом, в связи с чем, думается, необходимо обращение и к историческому хронотопу.

Итог истории двух родов (Буэндиа и Артамоновы) и развязка обоих романов идентичны, но объясняются разными причинами: реалист Горький показывает, что решающим фактором в уничтожении рода выступают внешние социальные причины, Маркес, шире применяющий приемы модернизма, изображает род, самоистребляющийся внутренне. Финал романа «Дело Артамоновых» открытый, Маркес же изображает окончательную гибель рода Буэндиа.

На уровне биографического хронотопа романы имеют как ряд общих параметров, так и различий: хотя на протяжении романов и сменилось несколько поколений, они охватывают различный временной отрезок. У Маркеса этот отрезок заявлен уже в самом названии «Сто лет одиночества», у Горького все более реально, Артамоновы существуют, примерно, в два раза меньше.

Все члены семьи Буэндиа повторяют судьбу и характеры своих сородичей, у Артамоновых же наиболее явное сходство проявляется в прародителе рода Илье Артамонове и его внуке. Эти сходства подтверждаются одними и теми же именами.

Также сходны и женские фигуры Урсулы и Ульяны. Каждая является стержнем своей семьи. Трудолюбие и женская мудрость помогают им поддерживать в семьях мир, уют и взаимопонимание. Можно провести параллель и между вторым поколением – детьми, в обоих романах они оказываются неспособными к продолжению семейного дела и укреплению рода.

На уровне семейно-бытового типа хронотопа в романах четко прорисовываются три поколения: первое поколение, как правило, самое сильное (Илья и Ульяна Артамоновы; Урсула и Хосе Аркадио Буэндиа), второе – слабее (у Артамоновых – нежелание заниматься фабрикой. У Буэндиа – другие интересы (Аурлеано – военное дело, Хосе Аркадио – тяга к путешествиям)), и третье – самое слабое и безответственное. Именно представители последнего поколения оказываются виновниками вымирания рода.

На уровне исторического и социального типов хронотопа оба романа имеют три вида пространства: город, фабрика и дом. Каждая из этих семей занимает определенное место в этих трех пространствах. Так, город, облик которого совпадает в эмоциональном плане с конкретными характеристиками героев, процветает и гибнет вместе с ними, образуя тем самым единое целое. Освоение нового пространства у каждого рода начинается с греха, тем самым еще в самом начале становится ясным неспособность его к дальнейшему существованию. Город для семьи Артамоновых чужой, неродной. Для

Буэндия же Макондо стал родным местом обитания, построенным их общими усилиями.

Как и у Артамоновых, так и у Буэндия есть свое собственное дело, своя фабрика, своя компания. Являясь делом всей их жизни, в итоге не приносят ожидаемых результатов.

Основным компонентом личного пространства является дом - место, где хранительницами очага выступают Ульяна и Урсула. Только благодаря их житейской мудрости и трудолюбию дом для семьи оставался местом уюта и покоя.

Сюжетно-содержательный состав произведений вписывается в парадигму жанра «семейного романа», где главным героем выступает род, а отдельный персонаж предстает как часть рода. Судьба Артамоновых и Буэндия predetermined. Это находит выражение в записях Мелькиадеса и песне дурачка Антонушки.

Мы можем предположить, что в случае с Ильей-младшим повествовательная ситуация может повториться вновь: уход в нулевое время и замкнутое пространство - возделывание этого пространства на основе новой социальной концепции и превращение времени в историческое – расцвет - возникновение необходимости новой концепции - уход в нулевое время - и так до бесконечности.

Так образом, выявляя типологическое сходство двух романов, мы определяем основные точки соприкосновения в художественном мировидении двух классиков XX века: 1) Судьба семьи в капиталистическом мире (следует заметить, что при всем различии в эстетических подходах этих двух писателей, их понимание мира буржуазных отношений практически тождественно: конечно, речь здесь не идет о буквальном влиянии Горького на Маркеса). 2) Явные библейские аллюзии, характерные для обоих текстов (ситуация изгнания Адама и Евы из рая с последующим апокалипсическим развитием всего человечества).

Литература

Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. М., 2002.

Принцип преодоления материала в художественной системе Н.С. Гумилева

Малых Вячеслав Сергеевич

Студент Удмуртского государственного университета, Ижевск, Россия

Под внешней чеканной формой текстов Н.С. Гумилева, создающей иллюзию простоты, скрывается глубокое содержание, основанное на религиозно-философских и эстетических взглядах автора. Однако принципы дифференциации формы и содержания, методы проникновения в суть мировоззрения поэта, равно как и ключ к дешифровке его «тайнописи» (пользуясь терминологией Ахматовой [Ахматова: 288]) до сих пор остаются неопределенными.

Поиск путей решения этих проблем приводит к необходимости философско-литературоведческого обоснования понятия *художественного материала*, которое вводит Гумилев в своих теоретических и критических работах, так как от этого зависит интерпретация таких важных категорий, как масочность, дискурс и жизнетворчество.

Во многом Гумилев с его идеей художественного материала был близок представителям формальной школы. Но в креативном акте поэт видел и некий мистический компонент, необъяснимый с формальной точки зрения и свойственный произведению как единому целому. Художественный материал в понимании Гумилева – это совокупность средств, которые использует автор в создании собственного произведения путем их переосмысления и которые становятся органичными компонентами произведения как единого целого. Основные усилия творца направлены на *преодоление* художественного материала, преобразование его в идеальную форму поэтического текста, исследуемую в русле поэтики.

Принцип волевого преодоления материала является для Гумилева мировоззренческой универсалией, распространяющейся на весь его художественный мир

и на собственную жизнь. Семантический мостик между жизнью и искусством, а также формой и содержанием образует категория масочности, связанная с понятием материала. В статье «Поэзия Бодлера» Гумилев провозгласил: «К искусству писать стихи прибавилось искусство творить свой поэтический облик, слагающийся из суммы надевавшихся поэтом масок. Их число и разнообразие указывает на значительность поэта, их подобранность – на его совершенство» [Гумилев: 10]. Как видим, маска является результатом преодоления художником художественного материала и материала собственной жизни.

Трудность различения подлинного голоса поэта от голоса его литературной маски связана с особенностями гумилевского житнетворчества. В текстах Гумилева биография их создателя оказывается всегда творчески переосмысленной, переходя в биографию духовную. Духовная биография автора имеет свою эволюцию, непосредственным образом соотносясь с эволюцией лирического героя. Идея преобразования хаоса жизни в космос творчества, построения собственного бытия по законам искусства неотступно преследовала Гумилева, трансформируясь от раннего декадентства к христианскому мировоззрению в зрелый период.

Именно стремлением «победить» судьбу, упорядочить ее «материал», объясняется появление в художественной системе Гумилева «ахматовского комплекса» (определение, данное самой А. Ахматовой [Ахматова: 273]) как совокупности родственных мотивов и сюжетов, связанных с образом первой жены. Если в раннем творчестве образ Ахматовой присутствовал со всей очевидностью и всегда был связан с мотивом любви-противоборства, символикой лунного света и образами коварной Царицы, Лилит, Русалки и т.д., то со временем связь этого «материала» непосредственно с Ахматовой утрачивается. Гумилев из совокупности средств, использовавшихся им для создания образа жены, сформировал определенный набор универсальных «знаков», который смело применял в дальнейших своих произведениях, не имеющих отношения к Ахматовой (например, в драматической поэме «Гондла», где образ Леры-Лаик, прототипом своим имеющий Л.М. Рейснер, тесно связан с темой лунатизма и лунным светом).

Преодоление материала подразумевает и преодоление «чужого слова» авторов предшествующих эпох, его «освоивание» и цитирование в новом контексте. Именно поэтому акмеизм не просто отмежевался от символизма, а объявил себя его наследником, включив приемы символизма в коллекцию *своих* приемов, сделав то, во что символизм *верил*, материалом, который следует *преодолеть* и использовать в построении собственных произведений. Такое же отношение, по всей видимости, было у Гумилева и к футуристическим тенденциям в современном ему искусстве. Гумилев чувствовал себя носителем охранительных сил культуры, а потому считал своей обязанностью «преодолеть» новаторство, включив лучшие его достижения в копилку литературной традиции. Отсюда – поздние эксперименты поэта со словом и формой, нашедшие отражение в таких произведениях, как «Заблудившийся трамвай» и «У цыган».

Особого внимания заслуживает понятие дискурса. Дискурсы являются теми «цитатами» общекультурного материала, которые «преодолеваются» уже непосредственно самой структурой текста, стремлением смысла произведения к самоорганизации, поскольку текст как целое больше суммы составляющих его частей. Отметим, что, например, оккультный дискурс в творчестве Гумилева никогда не выражает концептуальной целостности произведений, уступая место христианскому мировосприятию.

Постижение содержания произведений поэта осуществляется в русле герменевтики, когда исследователь сам занимает позицию автора и «преодолеывает» формальные аспекты поэтики Гумилева (масочность, дискурсы, цитаты и т.д.) с целью увидеть истинную идею, «зашифрованную» в текстах.

Таким образом, осмысление понятия художественного материала помогает лучше оценить соотношение между формой и содержанием и создать основания для теоретической базы изучения творчества Гумилева.

Литература

Ахматова А.А. Записные книжки. М., 1996.

Гумилев Н.С. Поэзия Бодлера // Бодлер Ш. Цветы зла. М., 2007.

Функции стихотворных фрагментов в прозе М.И. Цветаевой

Маслаков Антон Александрович

Аспирант Южного федерального университета, Ростов-на-Дону, Россия

Проза поэтов «в высокой степени специфична» [Якобсон], так как в ней вступают во взаимодействие разнонаправленные лирические и эпические начала. Часто эта специфичность сочетается с включением в прозу отдельных стихотворных строк и строф или целого стихотворения, что дает возможность считать произведение прозиметрическим. Представляется важным рассмотреть способы, с помощью которых вводятся стихотворные отрывки, с тем, чтобы установить, в какой мере прозиметрия характерна и органична для прозы поэта.

В прозе М.И. Цветаевой стихотворный текст вводится в прозаический несколькими способами. Наиболее простой из них – это включение прямых цитат из стихотворных произведений анализируемого автора. Этот тип введения стихотворного отрывка можно встретить в таких литературно-критических эссе М.И. Цветаевой, как «Кедр. Апология (О книге кн. С. Волконского “Родина”»)» и т.п. Вводимые цитаты могут выполнять в произведении различные функции. Они могут служить не только исходной точкой критического анализа или иллюстрацией тезиса Цветаевой-исследователя, но и аргументом, используемым для доказательства тезиса, и самим тезисом, который в прозе-комментарии получает дальнейшее развитие.

Стихотворные строки могут вводиться в произведение и в качестве эпитафии к произведению или его части. Особенностью эпитафий является то, что они служат непосредственным началом произведения и включаются в него как часть описания, рассуждения или повествования на определенную тему. То же можно сказать и о помещении стихотворного отрывка в заключение прозаического произведения (Например, в эссе «Эпос и лирика современной России»).

Еще в большей мере М.И. Цветаева отклоняется от использования стандартных функций цитат в автобиографической и мемуарной прозе. В ней стихотворные цитаты могут использоваться для характеристики личности или для акцентирования важной для автора мысли. Так, в эссе «Живое о живом (Волошин)» М.И. Цветаева цитирует строки О.Э. Мандельштама и использует их в качестве доказательства «... нашего с Германией отродясь и навек союза» [Цветаева: 832]. Такой аргумент является доказательным для М.И. Цветаевой в силу поэтической формы выражения. Лучше всего это заметно там, где с помощью стихотворных строк характеризуется поэтическая личность. Например, в эссе «Поэты с историей и поэты без истории» поэтесса использует строки Б.Н. Пастернака для характеристики его самого как поэта:

«Приедается все, лишь тебе не дано примелькаться,

Дни проходят, и годы проходят, и тысячи, тысячи лет...

Ибо и Ахматова, и Пастернак черпают не с поверхности моря (сердца), а со дна его (бездонного)» [Цветаева: 871].

В этом примере М.И. Цветаева использует образ моря в качестве формулы, характеризующей автора стихотворных строк и поэтов, схожих с ним по мироощущению. Цветаева расшифровывает образ моря как метафору души поэта и этим добивается особой убедительности собственного мнения. Используемая поэтическая формула в данном контексте более авторитетна – и как цитата в соотношении с речью автора эссе, и как иная форма речи. Но убедительность этого аргумента основывается еще и на эффекте отсылки

к первоисточнику. Цветаева как будто заявляет: «Он (в данном случае Б.Н. Пастернак) сам об этом говорит».

Еще одна форма стихотворной цитаты – это цитата-воспоминание. Герой или носитель высказывания вспоминает о процессе чтения или написания стихов и таким образом восстанавливает не только последовательность событий, но и эмоциональные состояния, связанные с воспроизводимыми ситуациями. Так, в эссе «Герой труда (Записи о Валерии Брюсове)», рассказывая о собственных выступлениях, поэтесса воспроизводит два прочитанных со сцены стихотворения. При этом эмоциональные прозаические комментарии к стихотворениям направлены на воспроизведение ситуации, а не на раскрытие смысла приведенных художественных произведений. В некоторых случаях такие цитаты сопровождаются минимальным комментарием, стихотворный текст в таком случае обретает большую самостоятельность.

Наконец, стихотворный текст может выступать в прозаическом произведении и в качестве прямого его продолжения: «Глубокий *plongeon* дам, живое и плавное опускание волны. За государем – ни наследника, ни государыни нет –

Сонм белых девочек... Раз...две... четыре...

Сонм белых девочек? Да нет – в эфире

Сонм белых бабочек? Прелестный сонм

Великих маленьких княжон...» [Цветаева: 943].

В таком случае стихотворный текст уже нельзя рассматривать как цитату, и не только потому, что, например, приведенное четверостишие является стихотворением, которое не существует вне автобиографического эссе «Открытие музея». Важным представляется то, что прозиметрический текст остается синтаксически, стилистически и тематически однородным, стих является прямым продолжением прозы, проза поэта в таком случае обретает черты гибридного образования.

Итак, в прозаических произведениях М.И. Цветаевой стихотворный фрагмент играет важную роль, может вводиться разными способами и получает различные функции. Он может использоваться в качестве эпиграфа, иллюстративного материала, образца анализируемого текста. Также стихотворный текст может вводиться в прозаический для характеристики цитируемого поэта или акцентирования авторской мысли. Наиболее сложными случаями использования поэтических фрагментов, как представляется, являются цитаты-воспоминания и нецитатная прозиметрия, в которых отражается поэтическое мышление М.И. Цветаевой. Все эти формы ввода в прозу поэта стихотворных фрагментов придают «контексту дополнительную эстетическую функцию» [Орлицкий: 422] и служат актуализации особого статуса носителя высказывания в произведении.

Литература

Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.

Цветаева М.И. Полное собрание поэзии, прозы и драматургии в одном томе. М., 2009.

Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // <http://philologos.narod.ru/classics/-jakobson-past.htm>

Особенности номинации предмета в фантастической литературе («Хоббит, или туда и обратно» Дж.Р.Р. Толкиена)

Нестерова Евдокия Антоновна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Мир произведения фантастической литературы строится по другим принципам, чем произведение реалистическое. Эти принципы проявляются и на стилистическом уровне. В данной работе нас интересовал аспект номинации предмета в классическом фэнтези.

Объектом рассмотрения является кольцо, предмет, появляющийся в цикле произведений Дж.Р.Р. Толкиена – «Сильмариллион» (1977), «Хоббит, или Туда и обратно» (1937), «Властелин Колец» (1954-55). *Кольцо Всевластья* выступает центральным сюжетобразующим элементом книги Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин Колец», но первый раз фигурирует в «Хоббите...». Таким образом, кольцо – один из важных предметов в данном художественном мире. Мы решили выявить особенности этого предмета с ранних стадий создания образа - образ кольца значительно отличается от книги к книге.

В структуре повести «Хоббит, или туда и обратно» естественно рассматривать кольцо как деталь, играющую несущественную роль. Оно впервые упоминается в 9 главе в связи с Голлумом, второстепенным персонажем.

В «Хоббите...» кольцо представлено тремя разными точками зрения – Голлума, его (формально) первого владельца, Бильбо - главного героя, его получившего, - и точкой зрения повествователя (возможно, того же Бильбо много лет спустя). Каждая из них представляет свое семантическое поле.

Бильбо оценивает кольцо с практической точки зрения, но, в отличие от Голлума, не видит причин считать его несравнимой ценностью (для сравнения, Аркенстон, главное сокровище клада, производит на Бильбо большее впечатление), хотя замечает его необычные свойства *an invisible ring, magic ring*. В процессе использования кольца Бильбо постепенно начинает ценить его – кольцо оказывается полезной «вещицей» (в 8 эпизодах из 13, в которых оно упоминается, выступает в качестве помощника, причем в 6 оно спасает или защищает хоббита). Хотя он и хранил кольцо впоследствии «в великой тайне», использовал он его, например, чтобы избежать общения с «неприятными посетителями» в Шире. Не только повествователь говорит о *его*, то есть Бильбо, кольце, но и сам хоббит называет его *my ring* – он считает себя его хозяином и придумывает объяснения этому *Ring-winner*. Здесь кольцо переходит в номинацию самого Бильбо. Обладает кольцо положительными коннотациями и в номинациях *a very fine thing*.

Все номинации, данные кольцу Голлумом, подчеркивают его уникальность и ценность; они имеют нейтральную или ярко выраженную положительную коннотацию, которая усиливается за счет использования цепочек номинаций-характеристик, в которых синонимы создают эффект чрезмерности качества и невозможности полностью описать истинную ценность кольца. Номинации в речи Голлума выявляют уникальность кольца. Они выявляют в первую очередь отношение персонажа, для Голлума это экстраординарная, неоценимая вещь. Он отказывается от всего мира ради кольца (что мы точно узнаем из «Властелина Колец»), давно утратил разницу между собой и кольцом, что особенно очевидно в номинациях кольца.

Одной из наиболее интересных является *precious, my precious*, употребленные только Голлумом. Важно, что в большинстве случаев невозможно точно определить денотат номинации. Как минимум один раз это автономная номинация: «If precious asks...» Два раза он называет так кольцо: «It came to me on my birthday, my precious». Сам Голлум называет его *our precious present, наш дорогой подарок*.

Важно, что ни с кем другим Голлум себя ни разу не «путает» и не объединяет. Номинации, характерные для кольца, начинают влиять на наименования других объектов. Голлум использует местоимение для неодушевленных существительных *it* в качестве обращения к Бильбо, и также он говорит о себе: «Praps ye sits here and chats with it a bitsy, my precious. It like riddles, praps it does, does it? Может, вы посидит здесь и поболтает немного с этим, моя драгоценность. Это любит загадки, может, любит?» Голлум говорит о себе *he on, we – us мы – нас*, при этом в его речи неправильно и согласование чисел – *we doesn't, ye sits*. К Бильбо по мере знакомства он обращается *ye вы, он и it оно*.

Тенденция к объединению заложена в самом слове *precious*. В английском языке это существительное и прилагательное, причем и в конструкции они не различаются:

равно возможно «моя драгоценность» / «мое драгоценное», отрицательная коннотация отсутствует.

Номинации в речи повествователя в основном раскрывают объективные свойства кольца. Оно делает своего обладателя невидимым. Однако, если для Голлума это свойство - гарантия выживания, то повествователь подчеркивает, что это лишь частичная защита для одного существа. Именно из авторских номинаций читатель узнает о некоторых не слишком положительных чертах кольца. Так, оно утомляло Голлума и раздирало ему кожу. Более того, оно коварно: момент, когда оно соскальзывает с пальца Бильбо, повествователь называет «последней хитростью» кольца - значит, были и другие.

Повествователь в целом оценивает кольцо нейтрально, отмечая и его особые свойства, и обычные, как положительные аспекты владения кольцом, так и отрицательные. Он представляет в произведении объективную точку зрения.

Итак, отношение Голлума и Бильбо к кольцу обосновано взаимодействием каждого из героев с ним. Речь идет не о противопоставлении кольца как хорошего / плохого, но как чрезвычайно положительного и обычного, хотя и полезного (Бильбо считает, что кольцо могло получить негативные свойства от Голлума). Оценки мотивированы в первую очередь отношением героев к нему. При этом отношение Бильбо к кольцу меняется, он все больше ценит его, склонен считать своим, с появлением кольца у него повышается самооценка. Кроме того, авторская позиция вводит как минимум намек на отрицательные характеристики данного предмета. Кольцо наделяется сложно соотносимыми признаками, что заставляет нас рассматривать его как непонятный, загадочный объект, который далеко не сразу раскрывает свои внутренние свойства.

Жанровые возможности создания внутренней атмосферы на примере романа и рассказа И.С. Тургенева

Нефедьева Анна Георгиевна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Традиционно в литературоведческих работах не используется понятие «атмосфера». Тем не менее, в работах С.Т. Ваймана (особенно в «Неевклидовой поэтике») рассматривается проблема внутренней атмосферы художественного произведения. «Я воспринимаю художественную атмосферу как оригинальное образное жизнеощущение, идущее на нас, поверх слов, деталей и ситуаций. Как настроение, еще не развившееся в понятие. Как отношения предметов, отпавшие от самих предметов, - в их цельности и суверенности... Художественная атмосфера – генеральная линза, собирающая и преломляющая всю предметную, чувственную реальность произведения» [Вайман: 140].

За счет чего же внутренняя атмосфера становится осязаема, с помощью чего функционирует в произведении? «Воздух», «фон», «настроение» являются составляющими внутренней атмосферы и одновременно ее свойствами.

Значимо, что каждый жанр обладает своими внутренними возможностями создания внутренней атмосферы. Роман «Отцы и дети» и рассказ «Часы» И.С. Тургенева сходятся в одной точке, а именно тяготеют по своим жанровым особенностям к повести, что дает нам возможность предполагать некоторое сходство двух произведений на содержательно-формальном уровне.

Мы можем говорить о схожести принципов создания фона и воздуха в обоих произведениях. И в романе, и в рассказе атмосфера «не прихвачена со стороны», персонажи «дышат» именно тем воздухом, который наполнен жизненностью изображаемого. Это достигается и путем исторической достоверности, воссозданием исторического колорита (в романе средства для этого обширнее, но и в рассказе достаточное насыщение фактами, событиями, социальными отношениями для данной цели), и введением вечных тем, вопросов философского, метафизического характера, что в свою очередь наполняет воздух и создает атмосферу жизненности в обоих произведениях.

И в романе, и в рассказе автор почти одинаково обыгрывает такое средство как «отделение фигуры от фона». В обоих произведениях есть персонажи, специально слитые с фоном, а, конечно, все центральные персонажи получают серьезную психологическую обработку, за счет чего образы героев получают очерченность, «выпуклость», художественную полноту. И каждый персонаж в обоих произведениях, конечно же, несет в себе, распространяя вокруг, свою собственную внутреннюю атмосферу.

Многие известные ученые отмечают обусловленность жанра произведений И.С. Тургенева от концепции личности (А.Я. Эсалнек, В.М. Головкин, И.А. Беляева). И в романе, и в рассказе главный герой дан в момент, когда его «душа» находится в состоянии «взлета, порыва, внутреннего подъема». Это очень важное обстоятельство, которое предоставляет возможность зародиться в произведениях большого количества разнообразных настроений и, как следствие, царствованию определенных атмосфер.

Но теперь заметим, что к возможностям создания внутренней атмосферы героев и вообще атмосферы в целом в романе относятся некоторые такие, которые не присущи рассказу. Это пейзажные зарисовки и постоянное музыкальное звучание, которые придают повествованию нужные настроения, создают предощущения, являются органичным продолжением эмоционального, чувственного состояния персонажей. К подобным средствам в романе относится и привнесение в текст атмосферы других авторов, других произведений, которые также играют очень важную вспомогательную роль (в «Отцах и детях» это пушкинская и гоголевская атмосфера).

Рассказ в свою очередь характеризуется более быстрой сменой событий, время идет быстрее, чем в романе, поэтому в рассказе мы наблюдаем стремительное развитие сюжета, а вместе с ним и постоянные изменения настроений, которые беспрестанно сменяют друг друга, постоянные колебания атмосферы, ее «перетекания».

Мы выявили, что очень важна для понимания романа «Отцы и дети» в целом атмосфера трагичности, которая является неотъемлемой и важнейшей частью в общей атмосфере романа. Ее нарастание и сгущение прослеживается с момента объяснения Базарова с Одинцовой, и даже раньше, она приобретает свой неотвратимый ход с того самого момента, как к Базарову приходит любовь, ведь он готовил себя абсолютно для другого поприща, где не должно быть место идеальной, всепоглощающей любви к женщине.

В рассказе «Часы» есть две атмосферы, которые на композиционном уровне являются важнейшими составляющими общей атмосферы произведения. Одна из них – атмосфера ожидания, которая «царит» в рассказе-воспоминании. Но есть еще другая, которая обрамляет, окутывает рассказ-воспоминание, но которая в тоже время имеет своей предметной основой все повествование. Это атмосфера текущей жизни, текущего времени. Образ часов, введенный еще в завязке событий (да и в самом заглавии), превращается в символ, который и становится предметной основой, порождающей атмосферу текущей, уходящей жизни. Недаром рассказ носит подзаголовок «Рассказ старика».

Можно говорить о том, что каждый жанр имеет как общие с другими возможности в создании внутренней атмосферы, так и особенные, присущие только ему.

Рассмотрение внутренней атмосферы произведения позволяет подчеркнуть важную связь между выдающимися произведениями литературы с другими видами искусства (с живописью, театром, музыкой). Исследование внутренней атмосферы является необходимым дополнением к комплексному анализу художественного текста, так как на этом уровне объединяются все составляющие произведения, каждый компонент обуславливает другой, целостность и гармония, присущие истинным произведениям искусства, становятся в наибольшей мере ощутимы.

Литература

Вайман С.Т. Бальзаковский парадокс. М., 1981.

И.С. Тургенев и Г. Джеймс: сравнительный анализ методов психологического повествования

Николенко Мария Павловна

Аспирантка Самарского государственного университета, Самара, Россия

В современной научно-критической литературе нередко говорится о близости художественных методов И.С. Тургенева и Г. Джеймса. Для того чтобы понять, насколько это обосновано, мы провели сравнительный анализ романов «Дворянское гнездо» и «Женский портрет».

Начав анализ с вопросов нарративной техники, мы вычленили в «Женском портрете» голоса трех различных повествователей.

Позиция Повествователя 1 – позиция человека, давно знакомого с персонажами и потому позволяющего себе говорить не только о том, что доступно объективному наблюдению в данный момент, но и, например, о прошлом героев, а также делать некоторые обобщения и выводы.

Повествователь 2 – синхронный наблюдатель. Он регистрирует лишь то, что мог бы увидеть и понять сам читатель, если бы вдруг, ни о чем предварительно не осведомленный, оказался на месте событий. Такое повествование заостряет читательское внимание, помогает «включиться» в мир произведения.

Позиция Повествователя 3 наиболее условна. Он не скован ни временными, ни пространственными рамками, ни рамками какого бы то ни было одного сознания и может «вчувствоваться» то в одного, то в другого героя, обеспечивая освещение реальности сразу в нескольких субъективных ракурсах (в этом заключается принцип «многосубъектного сознания», основанный на применении метода «точки зрения»). Озвучивая потаенные мысли и чувства героев, Повествователь 3 сохраняет и собственный голос: он соотносит факты душевной жизни персонажей друг с другом и с реальностью, сообщает то, что пониманию персонажа недоступно.

Позиции Повествователя 1 и Повествователя 2 имеют приблизительные аналоги в нарративной структуре «Дворянского гнезда». Позиция же Повествователя 3 принципиально неприемлема для тургеневского субъекта повествования, поскольку предполагает частые прямые вторжения в сознание героя, нередко пересекающие даже границы его самопонимания и, как правило, не подкрепленные никакими специальными мотивировками. Тургенев, при всем своем внимании к внутреннему миру персонажей, сохраняет по отношению к этому миру определенную дистанцию. На страницах тургеневских романов господствует принцип «тайного» психологизма, согласно которому глубинные психологические процессы изображаются через их внешние проявления. Прямые суждения о мыслях и чувствах героев невозможны без опоры на факты эмпирической реальности.

И Тургенева, и Джеймса нередко называют художниками «объективными», но содержание «объективности» двух писателей оказывается различным. «Объективность» Джеймса основана на многогранном («стереоскопическом») отображении действительности в различных «субъектных призмах». Для Тургенева «объективность» несводима к совокупности личных восприятий. Более того, в силу невероятной сложности и противоречивости человеческой души, в силу невозможности полного преодоления одиночества человека в мире, личностное восприятие другого представляется ему доступным лишь в ограниченной мере. Поэтому тургеневская «объективность» предполагает преимущественную опору на факты и не допускает прямого вторжения повествователя в сознание героя. То есть «объективность» Тургенева не допускает как раз того, что является неотъемлемой частью «объективного» повествования Джеймса.

Переходя к сюжетно-композиционной организации романов, следует отметить, что сходство их главных героинь представляется нам лишь поверхностным. Различны и пути, предназначенные Изабелле Арчер и Лизе Калитиной их создателями. Путь Изабеллы можно представить как движение из пункта А в пункт Б: от надежд к разочарованию.

Путь Лизы – это колебание вокруг отправной точки и возвращение в нее же. Она появилась перед нами уже сформировавшейся и на протяжении действия романа только проверяла свои идеалы на прочность.

Проанализировав некоторые аспекты образа тургеневской героини, мы можем с уверенностью заключить, что несомненной ценностью для автора «Дворянского гнезда» является не признающий никаких внешних ограничений духовный поиск, а также бескомпромиссная верность социально-нравственному идеалу, полученному в результате такого поиска. Что же касается «Женского портрета», то в какой-то момент может показаться, что и героиня, и сам автор превыше всего ценят в человеке безупречность с точки зрения художественного вкуса. Очень уж часто звучит в романе мотив аристократизма, изысканности. На самом деле этические ценности не менее значимы для англо-американского писателя, чем эстетические, просто их эксплицирование представляется ему проблематичным: реализация нравственных ценностей часто требует общности людей, а Джеймс принадлежал культуре более индивидуалистической, чем русская. Кроме того, возможно, уже в конце 1870-х писатель улавливал духовную атмосферу рубежа веков, предугадывал ситуацию кризиса традиционных ценностных систем

Можно утверждать, что влияние прозы И.С. Тургенева на творчество Г. Джеймса лишь в незначительной степени затрагивает художественную структуру романа «Женский портрет». И в этом нет ничего удивительного. Как отмечал сам Джеймс, двое, наблюдающие жизнь каждый из своего окна, никогда не увидят одного и того же: с этим нельзя не согласиться, тем более, если эти двое принадлежат разным культурам, разным поколениям, и главное, если каждый из них - самобытный художник, чье творчество уже более века вызывает любовь читателей во всем мире.

Литература

Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1875.

Тургенев И.С. Дворянское гнездо // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1981. Т. 6. С. 5-159.

Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб., 2000.

Booth W.C. The Rhetoric of fiction. Chicago, 1968.

James H. The Portrait of a Lady. М., 2006.

Апокрифическое начало в творчестве Л. Андреева (на материале рассказа «Бен-Товит»)

Овчаров Дмитрий Вячеславович

Магистрант Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия

Апокрифическое начало в творчестве Л. Андреева наиболее ярко выражено в форме литературного апокрифа. Под апокрифическим началом в литературе мы понимаем индивидуальное или коллективное художественное переосмысление библейских образов и событий. Литературные апокрифы – это такие художественные произведения, в которых эпизоды Священного Писания трансформируются в литературный сюжет. Попадая в литературный апокриф, библейское семантическое пространство видоизменяется, однако сохраняет ряд формальных и содержательных признаков. Используемое таким образом библейское семантическое пространство мы будем называть «управляющей формой», а ее конкретные реализации в тексте – «маркерами управляющей формы».

В рассказе «Бен-Товит» Л. Андреевым в качестве управляющей формы был выбран Новый Завет. Текст «Бен-Товита» является своеобразным смысловым палимпсестом: история иерусалимского торговца записана поверх евангельской истории, причем «текст» последней сознательно не затерт должным образом и время от времени проступает между слов андреевского рассказа. Изложение истории Бен-Товита в формате палимпсеста обретает полифоническое звучание.

Система маркеров управляющей формы однозначно отсылает нас к конкретному эпизоду из жизни Иисуса Христа. Спутанный клубок мотивов Христа и толпы в совокупности с маркерами образуют такое художественное пространство, в котором незначительный эпизод из жизни Бен-Товита накладывается на весь земной путь Иисуса.

Специфика нарратива в «Бен-Товите» заключается в ритмичном включении в повествовательную ткань маркеров управляющей формы. Каждое использование маркера актуализирует оппозицию между социально-бытовым микромиром Бен-Товита и сакральным пространством Евангелия. Повествователь использует маркеры с такой частотой, которая необходима, чтобы образ Бен-Товита в сознании читателя постоянно находился в евангельском контексте.

Мотивы Христа в тексте служат для парадоксального сближения образов Иисуса и Бен-Товита, формируя центральную оппозицию «мученичество распинаемого Христа и «мученичество» Бен-Товита, страдающего от зубной боли». Бен-Товит вспоминает, как накануне «выменял своего старого осла на молодого и сильного». Евангельское пространство, актуализированное в начале рассказа, определяет смысловую нагрузку всех элементов текста, поэтому упоминание осла связано с триумфальным въездом Иисуса в Иерусалим. Аналогично введение мотива гвоздей, воды, призванной унять боль, и страданий Бен-Товита, представляющих сниженный образ страстей Христовых. Зубная боль так сильна, будто главного героя «заставили жевать тысячу раскаленных докрасна острых гвоздей». Бен-Товит набирает в рот холодной воды, желая унять боль, однако вода помогает ненадолго, и боль возвращается с новой силой – Иисус, испытывая жажду на кресте, просил пить, но получил пропитанную уксусом губку и не утолил жажды. Нос Бен-Товита побледнел от страданий – в евангельском семантическом пространстве, где Христос испытывает подлинные страсти, мука главного героя приобретает трагикомические оттенки. «Легкое ощущение боли» переходит у Бен-Товита в стелание от боли, а в конце рассказа главный герой повторяет путь Христа, проходит той же дорогой, которая ведет от Иерусалима к Голгофе, только зубы у него уже не болят. Таким образом оппозиция «мученичество Христа – «мученичество» Бен-Товита» получает композиционное и смысловое завершение.

Принципиальная христоцентричность Евангелия иррадирует в микромир Бен-Товита не только на уровне мотивов, но и на уровне сюжета: дети прибегают к нему и говорят об *Иисусе Назорее* (третий маркер), которого ведут мимо его дома. Кричащая толпа следует за Христом, идущим от Иерусалима к Голгофе. Бен-Товит сравнивает ее с пылящим стадом, что в новозаветном семантическом пространстве связано с представлением о Христе-пастыре, в рассказе это Пастырь, ведомый своей паствой-стадом на казнь. Бен-Товит – сам часть этого стада, он по причине болезни остался дома и не может присоединиться к кричащим. Повествователь подчеркивает «стадность» Бен-Товита, говоря: «И от этого представления боль освиrepела, и он часто замотал обвязанной головой и замычал». Бен-Товит так же, как и толпа в Евангелии, требует чуда у Христа, чтобы уверовать: «Ну конечно! Пусть бы *Он* исцелил вот мою зубную боль». С толпой связан последний маркер: среди людей, собравшихся на Голгофе, повествователь выделяет «какие-то *коленипреклоненные фигуры у подножия среднего креста*» – это женщины, которые следовали за Христом.

Соположение образов Бен-Товита, Христа и толпы в контексте евангельской истории выявляет ведущую семантическую оппозицию рассказа – «исторический момент и толпа». Автор утверждает неспособность толпы осознать значение исторического события, свидетелем которого она является. Трансформация библейского пространства в рассказе «Бен-Товит», его апокрифическая природа предполагает соответствие следующим требованиям: во-первых, текст погружен в библейское семантическое пространство. Для этого Л. Андреев использует специальные маркеры: прецедентные имена собственные (Иисус Христос, Иисус Назорей), элементы библейского хронотопа (Голгофа), элементы фабульной структуры Евангелия (распятие Христа, указание на

чудеса исцеления, коленапреклоненные фигуры у среднего креста), знаковую орфографию (Он исцелял слепых); во-вторых, Л. Андреев использует «фигуру умолчания»: образ Христа практически отсутствует в тексте и в то же время заполняет собой все художественное пространство произведения. Такой эффект достигается использованием маркеров управляющей формы и комплекса мотивов Христа и толпы, связанных с главным героем.

Л. Н. Толстой и Б. де Сен-Пьер: «Суратская кофейная»

Панкратова Мария Николаевна

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

«Суратская кофейная» – переложение одноименной новеллы «Le Café de Surate» Бернардена де Сен-Пьера (Bernardin de Saint-Pierre), написанной в 1791 г. О завершении работы над переводом Толстой упоминает в письме к В.Г. Черткову от 23 января 1887 г. Толстой сохранял интерес к «Суратской кофейной» в течение, по крайней мере, 19 лет. После первой публикации в «Северном вестнике» (1893, № 1), он в 1906 г. отобрал новеллу для «Круга чтения». Что же так привлекало внимание Толстого к этому произведению, какие изменения и зачем он вносил в текст при переводе?

Новелла де Сен-Пьера описывает спор о сущности Бога, произошедший в суратской кофейне, во время которого ученик Конфуция рассказал собравшимся про другой спор, на Суматре, о сущности Солнца, свидетелем которого он был. В основе «Суратской кофейной» лежит платоновское сравнение света Истины со светом Солнца. Через это сравнение Истина уподобляется Солнцу и приобретает пространственные характеристики, что ведет к экуменистическому пониманию Божества. Каждый собеседник, рассуждающий о свойствах Солнца, осведомленнее предыдущего и очерчивает все большую территорию, освещаемую Солнцем. Критерием истинности веры для посетителей кофейной оказывается ее распространенность, ее пространственное расширение. Но в споре посетителей кофейной, по мысли автора, перед нами ложное расширение. Хотя каждый оратор и перечисляет в доказательство истинности своей веры страны, где ее приняли, он жестко ограничивает свет Истины рамками своей религии. Как говорит ученик Конфуция, каждый народ хочет «заключить» Бога в своем храме.

Переводя де Сен-Пьера, Толстой хотел выделить эту параллель двух споров о Боге и о Солнце, максимально сблизив их описания. Во-первых, Толстой сократил подробности биографии персидского богослова (несбывшаяся мечта проповедовать в Исфахане и отрицание Божественной справедливости), поскольку их нельзя применить к слепцу с Суматры. Во-вторых, Толстой исключает и следующее замечание ученика Конфуция: «je vais vous en citer un exemple qui est encore tout frais à ma mémoire». История слепца с Суматры не передана как дорожное впечатление, в традиции сентиментального путешествия, которое внезапно вспомнилось, оно не должно ослаблять своей случайностью параллель: Истина – Солнце. В-третьих, Толстой исключает рассказ лодчана о Солнечной системе. Сведения о том, что, например, Сатурн имеет 30 тысяч лье в диаметре, мешают своей конкретностью проводить основное сравнение.

Детали у де Сен-Пьера вообще занимают принципиально иное место, т. к. древняя параллель Свет Истины – солнечный свет – осложняется в «Суратской кофейной» руссоистскими поисками гармонии в природе. Опираясь на глубинное сродство между человеком и окружающим его миром, ученик Конфуция может для разрешения спора о Боге привести в пример бег Солнца. Просветительское утверждение тесной связи человека и природы, человека и среды требует соответствующего выбора пейзажа и социума, в котором находится герой. Толстой избавляется от местного колорита и эмоций, как на уровне описаний, например, заменяя Красное море Черным, так и на уровне речи персонажей. Например, вопрос протестанта в новелле де Сен-Пьера: «Comment pouvez-vous restreindre le salut des hommes à votre communion idolâtre?» Толстой переводит: «Как

можете вы говорить, что спасение возможно только в вашем исповедании?». Он типизирует персонажей, предпочитая характерные подробности, вместо, например, еврея портного появляется меняла.

У де Сен-Пьера речь случайных посетителей кофейной изобилует риторическими вопросами. Если не учитывать заключительную речь ученика Конфуция, то из 6 риторических вопросов де Сен-Пьера Толстой оставляет только 3. Риторика философского диспута заменяется разговорной речью. Например, на вопрос персидского богослова, есть ли Бог, кафир отвечает: «Qui peut en douter?». Ответ раба у Толстого иной: «Разумеется, есть!». Избавившись от формальных признаков богословского спора, Толстой постоянно подчеркивает его философскую тематику – поиски истины. Например, у де Сен-Пьера турок говорит: «Padres, comment pouvez-vous borner la connaissance de Dieu à vos églises?», у Толстого эта реплика звучит так: «Напрасно вы так уверены в истине своей римской веры».

Хотя разговорный стиль в переложении Толстого приближает персонажей к читателю, в его тексте присутствуют рефрены, создающие эффект вневременности. У де Сен-Пьера есть рефрен «Apprenez que / apprenez donc que». Толстой характеризует каждого нового персонажа номинацией «бывший тут», «сидевший тут» и увеличивает число рефренов. Оставаясь частью диалога, реплики, обрамленные рефренами, приобретают автономность.

Итак, можно сказать, что эффект расширения времени, который дают рефрены, разговорный стиль, ритмизация прозы, обнажение параллели: свет Солнца – свет Истины, редукция местного колорита, в частности в изображении персонажей изменяют жанровый облик оригинала. Толстой обостряет до предела идею, придавая новелле черты притчи. Он сближает описания богов разных религий и называет причиной раздора в делах веры самолюбие (де Сен-Пьер – честолюбие (l'ambition)).

Литература

De Saint-Pierre B. La chaumière indienne; le café de Surate, etc. Londres, 1824. P. 95-108.

Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1982. Т. 12. С. 116-122.

Роль мотива детства в создании концептуального единства романа Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы»

Парышева Ирина Александровна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

Художественное единство важно для любого литературного произведения, и в особенности для произведений большой формы. «Братья Карамазовы» Достоевского – наиболее сложный по своей проблематике и художественной структуре из всех романов писателя. В романе «подведен художественный итог различных устремлений писателя, достигнут наиболее широкий и разносторонний синтез его творческих исканий и достижений» [Фридлендер: 326]. Современные читатели воспринимают роман как органичное художественное целое. Однако первые критики его романов (в частности Н.Н. Страхов) неоднократно ставили под сомнение их художественное единство. В современном достоевковедении единство романов усматривается в единстве его творческой концепции, что проявляется в варьировании сходных мотивов в разных сюжетных линиях, вставках. Исследователи считают, что писатель не только не считал такое изобилие вставных историй лишним, но и «сознательно планировал их множественность» [Кашина: 37].

Детская тема – одна из констант всего творчества писателя. В системе персонажей романа много образов детей: младенцы – живые, умершие, привидевшиеся во сне («Дите»); маленькие дети (до 7–8 лет), которыми восхищается Иван в своих «картинках»; девочка, исцеленная Христом в «Легенде о великом инквизиторе»; «пузыри», оставленные на попечение Коли Красоткина; подростки (Коля Красоткин, Лиза Хохлакова, Илюша

Снегирев и др.). Важны указания на возраст. Младенцы и дети до 7–8 лет – дети непорочные, о которых говорит Иван: «Дети, пока дети, до семи лет, например, страшно отстоят от людей: совсем будто другое существо и с другою природой» [Достоевский: 220]. «Деток любите особенно, ибо они безгрешны, яко Ангелы, и живут для умиления нашего, для очищения сердец наших», – говорит старец Зосима [Достоевский: 289]. В подростках же начинается формироваться личность, самосознание, что сопряжено с внутренней борьбой, с выработкой критериев добра и зла. Так, Лизой Хохлаковой временами овладевает какое-то злое настроение, тяготенье к чему-то преступному, например, ей хочется поджечь свой дом. Илюша подкидывает бродячей собаке кусок хлеба с иголкой. В этот период формирования личности важен наставник. Мотив наставничества объединяет разные сюжетные линии романа. В жизни Зосимы позитивную роль сыграл его брат Маркел; отец Паисий и Зосима стали наставниками для Алеши; Алеша становится наставником для Лизы, Коли Красоткина, Илюшечки. В свою очередь Коля Красоткин влияет на мальчиков своего возраста. Показательно, что у Ивана и Дмитрия Карамазовых таких наставников не было, хотя в романе упоминаются персонажи, добро которых Дмитрий запомнил (Григорий, доктор Герценштубе).

Тема детства у Достоевского не исчерпывается изображением детских персонажей. В его творчестве один из ведущих мотивов – изображение детских черт в поведении взрослых. Это особенно четко видно в «Легенде о великом инквизиторе». Здесь взрослые сравниваются с детьми, но это сравнение не в их пользу: они беспомощны, малодушны, покорны воле Великого Инквизитора. В основном сюжете романа, с одной стороны, во многих взрослых персонажах нет ничего детского, что, как правило, является знаком негативной авторской оценки (Федор Павлович, Смердяков, Миусов); с другой стороны, взрослые бывают легковверны, как дети, авторское отношение к ним снисходительно-ироничное (такова госпожа Хохлакова); в-третьих – черты детскости, детская улыбка героев явно свидетельствуют о симпатии к ним автора (Грушенька, Иван, Дмитрий и прежде всего Алеша Карамазов). Ведь именно в «детскости», в детской непосредственности Алеши Карамазова, в сочетании с твердой нравственной позицией, духовной состоятельностью, состоит его привлекательность. Алеша многим кажется ребенком, «человеком странным, даже чудаком» [Достоевский: 5]. Чрезвычайно важен возраст Алеши, он только вышел из детства и вступает во взрослую жизнь. Детскость не мешает ему пройти через испытания, «через большое горнило сомнений», организовать братство и сохранить детское сердце.

Литература

- Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972-1990. Т. 14.
Кашина Н.В. Человек в творчестве Достоевского. М., 1986.
Фридлиндер Г.М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964.

Прозаическое и поэтическое в аспекте художественной аксиологии

Переяслова Мария Олеговна

Студентка Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова, Москва, Россия

В обстановке напряженного сосуществования и противостояния «неотрадиционализма» [Тюпа: 176-214] и постмодернизма по-новому вырисовывается смысл таких привычных понятий, как поэтичность и прозаичность, которые введены в обиход эстетики еще Г.В.Ф. Гегелем. Исследуя жанр эпоса, Гегель связывает поэтичность как первоначальное состояние мира со свободой индивидуальной воли и причастностью человека к национальному целому. Прозаичность же – это отъединенность человека от общей жизни, подавленность его обстоятельствами; такое состояние немыслимо в древней эпопее. Роман же, напротив, касается прежде всего жизненной «прозы», хотя она, по мнению Гегеля, усилиями героя может быть преобразована в «дружественную» действительность, окруженную поэтическим ореолом. В теории Гегеля ощущается

доверие к повседневности, если на ней лежит «человечески одушевленный индивидуальный отпечаток» [Гегель: 434].

Концепция размежевания прозаического и поэтического представлена в работах М.М. Бахтина: роман решительно отвергает присущую эпосу поэтичность, которая рождалась из ощущения абсолютного превосходства и завершенности древнего мира. Современность в романе предстает в двух ликах: освобождающего карнавального «выхода жизни из колеи» и деловой повседневности, которая для Бахтина однотонна, сплошь серьезна. Таким образом, поэтическое и прозаическое более жестко, чем у Гегеля, разводятся по разным эпохам и жанрам; но роман при этом не только отменяет поэтичность, свойственную эпосу, – он и творит поэтичность новую.

Названной паре понятий в литературоведении недостает смысловой определенности. Чаще всего они используются без опоры на теории Гегеля и Бахтина. Традиционно прозаическое и поэтическое противопоставляются (истоки такого понимания можно усмотреть в эстетике романтизма). Чтобы уяснить, правомерна ли эта антитеза применительно к литературе XIX–XX вв., попытаемся дать рабочие определения поэтического, прозаического и некоторых смежных понятий.

Поэтическое состоит в одушевленности предмета и выражении подъема душевных сил. Оно может иметь место не только в воссоздании чего-то исключительного и выступать как спутник прекрасного и возвышенного, но и при освоении автором чего-то заурадного, неприметного и не вовсе чуждого безобразному.

По следам суждений Гегеля и Бахтина правомерно сказать, что *прозаическое* в мире искусства ценностно неоднозначно. Оно может быть, во-первых, низменным (негативным), во-вторых, напротив, не чуждым подлинной человечности. В этой связи важно понятие «*обыкновенное*». Оно не имеет статуса термина, но настолько ясно, что в специальном обсуждении не нуждается. Обыкновенное противоположно исключительному, связано семантически с повторяемостью и простотой. Жизнь в своем будничном течении именно обыкновенна, или, другими словами, прозаична. Так, в «Евгении Онегине» и «Повестях Белкина» отражена «прозаическая сущность жизни» [Бочаров: 203]. В простых, обычных желаниях людей, в неизбежной смене возрастов и состояний в их повседневности проглядывает нечто значимое, неоспоримо ценное и даже универсальное. Общечеловеческое подобного рода присутствует, а порой и доминирует в прозе Л.Н. Толстого (в «Войне и мире» – прежде всего), И.С. Тургенева, в значительной мере у А.П. Чехова. При этом рядом с правдой обыкновенного жребия в русской классике существует правда риска и подвига. Однако житейская проза легко может оборачиваться ограниченностью и пошлостью (Чехов, в особенности ранний; Зошченко).

Осознать прозаическое как предмет неоднозначных оценок может, далее, помочь понятие «*эпическое мирозерцание*» [Журавлева: 208], видоизмененное и обогащенное по сравнению с представлениями о древнем эпосе. Свободная от идеализации и ощущения исторической дистанции, такая эпичность воплощает масштабность национальной жизни, зачастую через изображение именно частного существования *обыкновенных* людей. Взгляд нередко обращен на неблагополучные, даже кризисные моменты, которые, однако, не оборачиваются катастрофами. В эпосе и драме такое мирозерцание воплощается в панорамном обзоре общего бытия (Л.Н. Толстой, А.Н. Островский). В лирике же, когда она выражает это мирозерцание, мир как целое познается в переживании одного момента (белые пятистопные ямбы А.А. Ахматовой, Вл. Ходасевича). Эпическое мирозерцание предполагает приятие мира в его ценностной неоднозначности, в его неизбывном драматизме, даже трагичности.

Прозаическое так или иначе компрометировалось в эпохи классицизма и романтизма. Но позже, на протяжении XIX в., стала художественно осознаваться позитивно значимая связь прозаического с поэтическим и их взаимопроникновение. Для авангарда же и постмодернизма поэтическое, напротив, сделалось чем-то сомнительным и неприглядным. Повседневность и обыкновенный, массовый человек также перестали быть

просто «прозаическими»: на первый план были выдвинуты такие категории, как дионисийское, абсурдное, заумное, жестокость, шок, телесность, постмодернистская чувствительность.

На исходе века «неотрадиционализм» возвращается к понятиям прозаического и поэтического, переосмысливая и заново их осваивая. Поэтичность «высоких» тем, исключая тотальную иронию, кажется тривиальной, затертой, поэтому ценностный потенциал ищут в житейской прозе и даже в рутине, в шаблоне и стереотипе (лирика Т. Кибирова, «Карамзин» Л. Петрушевской). Ощущая родство с обыкновенной и не всегда привлекательной жизнью едва ли не безликого «среднего» человека, названные авторы настраивают свое художественное зрение на «просветы» в исполненном диссонансов мире и на эпическую широту освещения жизни.

Литература

Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 4.

Журавлева А.И. Островский-комедиограф. М., 1981.

Тюпа В.И. Литература и ментальность. М., 2009.

К вопросу о научном методе О.А. Проскурина в соотношении с семиотикой Ю.М. Лотмана

Поселягин Николай Владимирович

Аспирант Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия

В данной работе не ставится цель проанализировать все особенности научного метода О.А. Проскурина (например, взаимодействие с концепциями ОПОЯЗа или В.Э. Вацура), а только прослеживается его отношение к наследию Тартуско-Московской школы и в этой связи рассматриваются причины обращения к концепции иностранного исследователя – американского историка Хейдена Уайта.

В 1973 году Х. Уайт опубликовал монографию «Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века», где провозгласил следующую идею: исторические исследования не описывают реальные закономерности исторического процесса, а накладывают на материал сетку категорий и творят нарратив, подобный нарративу произведений художественной литературы (поэтому его можно и нужно анализировать средствами поэтики) [Уайт: 17–18]. Близость своего подхода к Х. Уайту О.А. Проскурин провозгласил в книге «Литературные скандалы пушкинской эпохи»: «Со времени первых "метаисторических" работ Хейдена Уайта сделалось аксиомой положение, согласно которому "история" – это конструирование событий по образу и подобию тех или иных повествовательных форм. Для кого-то подобный вывод мог бы послужить аргументом против занятий историей, в том числе и историей литературы <...>. Я, напротив, вижу в Уайте союзника: он уместно напомнил о границах исследовательской мысли – о том, в частности, что они обусловлены культурной, в первую очередь литературной традицией. Это – лишний аргумент в пользу мысли о глубокой текстуализованности всей культуры» [Проскурин 2000: 17–18].

Идея «глубокой текстуализованности всей культуры» была свойственна О.А. Проскуру до написания этой книги – еще в предыдущей монографии, посвященной интертекстуальному анализу лирики А.С. Пушкина, он провозгласил, что «склонен видеть чудо превращения "структурного" в индивидуальное, "текстуальности" – в текст» [Проскурин 1999: 11], тем самым фактически оказываясь в русле семиотики позднего Ю.М. Лотмана.

Лотмановский вариант семиотики можно считать своего рода «большой парадигмой»: сложным философским конструктом, претендующим на всеохватное осмысление своего универсального объекта – человеческой культуры – с помощью единого категориального аппарата, разработанного в рамках теории семиосферы. Но

О.А. Проскурин в своих работах последовательно отказывается от любых универсализаций, что, хорошо согласуясь с семиотическим методом, неизбежно входит в противоречие с семиотикой как «большой парадигмой». Однако многие другие фундаментальные принципы теории Тартуско-Московской школы О.А. Проскурин разделяет, ср., например: «Если задача сторонников новых постгуманитарных веяний – выявить за литературой борьбу экономических и политических интересов либо, на худой конец, столкновение "идеологий", то я, наоборот, за подобной борьбой стремлюсь увидеть манифестацию *литературности*» [Проскурин 2000: 14]. Поэтому для преодоления противоречия ему потребовался не связанный с российской филологической традицией исследователь, который, обладая «текстоцентричным» пафосом, не претендовал бы на универсализацию своей теории. Им для О.А. Проскурина оказался один из главных идеологов американского лингвистического поворота 1970-х годов – историк-структуралист Х. Уайт.

Итак, можно сказать, что О.А. Проскурин, воспринимая культуру в духе российской «большой парадигмы» семиотики – «текстоцентрично» и «литературоцентрично» – при этом пытается выйти за ее рамки. В первой монографии он использует внутренний потенциал парадигмы, превращая интертекстуальное исследование в обоснование оригинальной (хотя восходящей к Ю.Н. Тынянову) модели литературной эволюции (на примере творчества А.С. Пушкина). Во второй книге собственных ресурсов семиотики для преодоления ее «изнутри» становится недостаточно, и О.А. Проскурин в поисках методологической основы своего исследования обращается к теоретику, известному критическим переосмыслением «больших парадигм». Однако идея текстуальности (и текстуализованности культуры) – ключевая для семиотики – не только не отвергается, но, наоборот, пропагандируется на качественно новом (по сравнению с первой монографией) уровне. Это было подмечено рецензентом: «Собственно научной *проблемой* является изучение разнообразия функций и особенностей *цитирования* (в широком понимании явления) как одного из основных механизмов культурного развития. Особенно важна при этом роль "цитаты" в качестве маркера той или иной области эстетической проблематики и канала демонстрации авторского позиционирования в контексте этой области. "Цитата" может быть не собственно текстовой, а ситуационной <...>» [Панов: 366].

В итоге в рамках такого «текстоцентричного» (по сути, семиотического в лотмановском смысле) подхода О.А. Проскурина происходит заметная трансформация концепции, заимствованной с целью выхода за пределы семиотики: Х. Уайт предстает обосновывающим адекватность семиотического анализа исторического материала. Универсализация при этом действительно преодолевается – однако только метода (в пользу более гибкой аналитической системы), но не объекта.

Таким образом, можно говорить о том, что научный метод О.А. Проскурина – это сложный конгломерат методик, заимствованных из различных филологических традиций (разработок формальной школы и т. д.), ни одна из которых не претендует на всеохватность описания, но все они описывают единое универсальное явление: текстуализованную культуру и процесс этой текстуализации. Это не столько преодоление «большой парадигмы» семиотики, сколько ее трансформация для придания большей методологической гибкости.

Литература

- Панов С. Скандалисты и новаторы // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 15-24.
 Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
 Проскурин О.А. Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000.
 Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург, 2002.

Роль средств выражения оценочности при передаче системы ценностей персонажа в романе «Искушение» И.Макьюэна

Потапова Татьяна Викторовна

Студентка Якутского государственного университета им. М.К. Аммосова, Якутск,
Республика Саха (Якутия), Россия

Роман «Искушение» - это поразительная в своей искренности хроника утраченного времени, которую ведет девочка-подросток, переоценивая и переосмысливая события взрослой жизни на свой причудливый и по-детски жестокий лад. Совершив однажды ошибку, повлекшую за собой необратимые последствия, она на протяжении всей жизни пытается искупить свою вину.

В последнее время, в исследовании художественного текста и, в частности, при анализе образов персонажей, все большее внимание исследователей привлекает субъективно-оценочный аспект языка. Соприкасаясь с окружающим миром, субъект выражает свой ценностный набор знаний через оценку предметов, признаков, явлений окружающей действительности в ценностной картине мира. Один из аспектов выражения оценки окружающей действительности воплощается в художественном произведении [Арутюнова: 59; Вольф: 35].

Ведущая функция художественного произведения, через которую достигается оценочность – эстетическая – тесно взаимодействует с коммуникативной, и это взаимодействие приводит к тому, что в языке художественного произведения слово не только передает какое-то содержание, смысл, но и эмоционально воздействует на читателя, вызывая у него определенные мысли и представления [Стилистика.ру: <http://stilistika.by.ru/50.shtm>]. При этом слово может иметь и оценочную коннотацию, выражающую одобрение или неодобрение.

Оценочный компонент может содержаться также и в контексте. Например, оценочность можно передать через параллельные и условные конструкции, антитезу, вводные и модальные слова, порядок слов, повторы, обособленные члены предложения, риторический вопрос. Другими словами, мы имеем дело с субъективной модальностью предложения, которая заключается в выражении говорящим своего отношения к высказываемому суждению с точки зрения того, что имеется, имелось или будет иметься в реальном мире [Feldman: 151]. Способы выражения субъективно-модальных отношений позволяют понять роль в предложении говорящего и его оценку содержания высказывания.

Брайони Таллис как объект аксиологического описания оценивается несколькими субъектами – автором, другими персонажами и самой собой. Система ценностей персонажа выявляется с помощью языковых средств, выражающих оценочность.

По определению Ожегова С.И., ценность – важность, значение [Ожегов: 759]. Основываясь на этом, мы рассматриваем систему ценностей Брайони как состоящую из следующих ценностей, являющихся наиболее важными и значимыми в окружающей ее действительности: 1) жизнь, 2) семья в лице сестры – Сесилии, и 3) любовь.

С самого начала романа автор сравнивает жизненный уклад двух сестер: старшей Сесилии и маленькой Брайони, употребляя стилистический прием антитезы с элементом параллельной конструкции: Whereas her big sister's room was a stew of unclosed books, unfolded clothes, unmade bed, unemptied ashtrays, Briony's was a shrine to her controlling demon: the model farm spread across a deep window ledge consisted of the usual animals, but all facing one way – towards their owner – as if about to break into song, and even the farmyard hens were neatly corralled. Слова *stew* и *shrine* имеют сопоставительно-оценочную коннотацию (где *stew* можно перевести как 'хлам', а *shrine* – 'храм'), тем самым противопоставляют жизненную позицию сестер. Односоставные слова с отрицательной приставкой *un-* в параллельной конструкции отражают беспорядочность Сесилии, что противоречит укладу Брайони, у которой понимание окружающего мира основывается пока на порядке вещей, где ничто и никто не смеет нарушать правила (экспрессивные

словосочетания 'controlling demon'; 'facing one way'; 'neatly corralled').

Интересно то, как автор показывает отношение юной и неопытной писательницы Брайони к браку и разводу. Брак ассоциируется со счастливыми эпизодами церемонии венчания в церкви, в которых ее герои в окружении довольных выбором родственников (witnessed by ... approving family and friends) дают обет вечной любви, пока не разлучит их смерть (dizzy promise of lifelong unit). Слова и словосочетания с положительной оценочной коннотацией (marriage was the thing, neatness, virtue rewarded, the thrill of its pageantry, dizzy promise, bliss, approving) создают приподнятую атмосферу и положительное отношение Брайони к браку. Причина сложного отношения Брайони к разводу кроется в том, что она попросту ни разу с ним в своей юной жизни не сталкивалась. Косвенным подтверждением этой мысли является использование сложной условной конструкции в размышлениях о разводе: If divorce had presented itself as the dastardly antithesis of all this, it could easily have been cast onto the other pan of the scales. Читатель может уловить мысль, что если бы Брайони пришлось узнать, что такое развод близких ей людей, ее отношение к разводу было бы самым негативным. Условная конструкция усилена лексикой с отрицательной оценочной коннотацией (dastardly antithesis, betrayal, illness, thieving, assault, mendacity), еще более усугубляющей возможное отрицательное отношение Брайони к разводу. На самом деле, отношение Брайони к разводу не является ни положительным, но и ни явно отрицательным – оно, скорее, равнодушное, т.к. развод для Брайони – понятие далекое и незнакомое. Тем не менее, негативно окрашенная лексика (mundane unraveling, disorder, unglamorous face, dull complexity, incessant wrangling) играет свою роль: мы приходим к выводу, что Брайони инстинктивно отторгает развод, как бы ей ни хотелось не обращать внимания на эту проблему.

Итак, можно заключить, что в художественном тексте стилистический прием антитезы с экспрессивной лексикой, сложные условные конструкции, слова и словосочетания с оценочной коннотацией могут являться средствами выражения оценочности на лексико-грамматическом уровне, и при этом передавать систему ценностей персонажа. Таким образом, средства выражения оценочности играют ощутимую роль в передаче системы ценностей персонажа и являются неотъемлемым элементом выражения субъективного отношения говорящего к высказываемому.

Литература

Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. М., 1988.

Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М., 1985.

Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1986.

Feldman C.F. Pragmatic features of natural language // CLS 1974, v.10.

Стилистика.ру: <http://stilistika.by.ru/50.shtm>

Типология хронотопа движения в драматургии Н. В. Гоголя

Приходько Ирина Николаевна

Магистрантка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Художественный мир Гоголя, как и всякого большого писателя, сложен и неисчерпаем, обладает собственными пространственно-временными характеристиками, собственной онтологией и системой ценностей. Художественную философию Гоголя мы постараемся увидеть, прежде всего, в системе поэтики его произведений. Важнейшими структурными компонентами этой системы являются пространство и время. «Художественное пространство (и время – И.П.) представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [Лютман: 252 - 253].

В пьесах «Ревизор», «Женитьба», «Игроки» реализуется художественная структура, которая может быть осмыслена как драматургическая конкретизация национально-социальных и духовных проблем: Россия – уездный город (или Петербург) – дом, комната. Хронотоп, заложенный в основание этой структуры, становится в пьесах

Гоголя одновременно и сюжетообразующим, и характерологическим, и жанровым. Все пьесы выстроены как движение по дороге, которое становится внешним фактором развития художественной драматургической системы. Однако этого мало. Гоголю важнее формирование не просто дороги-движения, а дороги-пути, где сосредоточены потенциальные духовные возможности героев и тенденции авторской мысли. Рождается второй план хронотопа, отражающий внутренний мир – наиболее важный для автора. Он переселяет модель из мира видимой и привычной повседневности в мир ценностный, который также оформляется драматургически. В контексте сценического действия происходит как бы возвращение из конкретики «дома», то есть повседневности, частности, в мир России и духовной жизни. По ходу пьесы движение переворачивается: комната, дом – город – мир. В финале всех трех пьес появляется образ безграничного всеобщего единого пространства: «Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурочен городничий! <...> Разнесет по всему свету историю» [Гоголь: 398]; «Осрамить перед всем миром девушку!» [Там же: 483]; «Такая уж надувательная земля!» [Там же: 534]. Таким образом, Гоголь стремится охватить все жизненное пространство сразу.

Во всех трех пьесах мир реальный подменяется миром абсурдным – антимиром. Гоголевский антимир строится на нарушении всяких норм: юридических, нравственных, гуманных. Существенной особенностью этого антимира является хронотоп, который помогает автору реализовать собственную картину мира. В «Ревизоре» он реализуется с помощью приема «зеркало – зазеркалье». В «Женитьбе» – нарушение естественного хода вещей, хронотоп в итоге не объединяет, а разъединяет героев. В «Игроках» – многомерность хронотопа игры, способность поглотить все остальное пространство.

Замкнутый хронотоп нарушается, разрывается: нарушен первоначальный хронотоп города в «Ревизоре», индивидуальный хронотоп Подколесина в «Женитьбе», клановая замкнутость в «Игроках». В каждой пьесе есть герой, который приводит антимир в действие: в «Ревизоре» это Хлестаков, в «Женитьбе» – Кочкарев, в «Игроках» – Ихарев. При этом движение героев приобретает характер хаотичности и молекулярной дробности: они начинают бегать, куда-то идти, ехать, а затем собираются вместе в объединяющих сценах: дом городничего в «Ревизоре», дом Агафьи Тихоновны в «Женитьбе», комната Ихарева в «Игроках».

В каждой пьесе присутствует ирреальное воображаемое пространство – это вранье Хлестакова, мечты городничего о генеральстве, размышления Подколесина и Агафьи Тихоновны, мечты Ихарева. По сочетаемости пространственных границ и временной интеграции действие образует зеркально перевернутый мир, так как герои обмануты: городничий – Хлестаковым, Агафья Тихоновна – Подколесиным, Ихарев – Утешительным и его компанией. Воображаемое – это мир, в который хотя бы переместиться герои, что по художественной логике создает хронотопический переход границы миров в сюжетном развитии. Движение к достижению желаемого в антимире Гоголя обладает абсурдными чертами (городничий – мечта о вседозволенности, о рыбках ряпушке и корюшке; Агафья Тихоновна – о «синтетическом» женихе; игроки – о колоде карт с красивым именем Аделаида Ивановна). Законом сюжетного движения является возвращение в реальность, что создает комическую ситуацию, акцентированную в завершении пьес и создающую гоголевский каданс, который можно воспринимать как катарсис абсурдного комического мира.

Мир, созданный Гоголем, – это мир, в котором все перевернуто, пороки считаются добродетелью, нарушены юридические нормы, нравственные принципы. Это опрокинутый перевернутый мир; замкнутый в своем существовании и в то же время выходящий за рамки, раздвигающий границы. Гоголь достигает такого эффекта с помощью хронотопа движения: явления, им описываемые размыкают границы своего существования, удваиваются, поглощают другие пространства.

Гоголь стремится охватить весь мир сразу, но делает это он, выбирая отдельные параметры действительности (социально-политическое устройство общества, семейно-бытовые отношения, светская жизнь) и добиваясь высшей степени обобщенности. Так создается движущаяся картина мира. В пьесах предметом изображения становится не только реальный план (Город в «Ревизоре», Петербург в «Женитьбе» и уездный город в «Игроках»), но и план ирреальный, план несбывшихся надежд. Вектор стремлений героев направлен вверх: городничий стремится к высшим чинам, Агафья Тихоновна – к замужеству, причем замуж она хочет именно за дворянина, Ихарев – к обогащению. Их мечты рушатся, но не потому, что они слишком высоки, а потому, что они слишком низки, бездуховны. Комизм гоголевских пьес основан на умении низкое не только назвать, но и показать низким.

Во всех трех пьесах хронотоп движения является важнейшим структурным элементом картины мира писателя.

Литература

Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 2006. Т. 4.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

Особенности трагизма характера Аглаи Епанчиной (роман Ф.М. Достоевского «Идиот»)

Рождественская Ольга Юрьевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Романы Ф.М. Достоевского отличаются от многих произведений мировой литературы своей трагической атмосферой и сложными характерами героев. «Специфический трагизм Достоевского состоит <...> в том, что внутри самого себя человек сталкивается с трагическими препятствиями, что самосознание и действия героев, связанные со свободным мышлением и нравственным чувством, жестоко корректируются вошедшей в личность объективной силой, истолкованной Достоевским как «природа человека» [Днепров: 15].

В романе автор использует множество средств для раскрытия характеров. Это портрет, речь персонажа, его поведение, *номинации* и др. Понятие *номинация* активно используется в лингвистике. «*Номинации* – это слова, относящиеся к самостоятельным (знаменательным) частям речи, а также словосочетания, фразеологизмы, предложения. Посредством номинаций обозначаются предметы, признаки, процессы – словом, любые элементы действительности» [Телия: 336]. В литературоведении часто можно говорить о *системе номинаций* того или иного героя произведения [Исакова: 24].

Номинации у Достоевского играют значительную роль в изображении характеров. Например, в романе «Идиот» номинации Настасьи Филипповны *сумасшедшая, безумная, бесстыдная* показывают нам, что герои не понимают ее поведения и осуждают ее. Противоречивость номинаций означает неоднозначное отношение героев к Настасье Филипповне. Так, номинации становятся важным компонентом системы художественного произведения, помогают читателям понять непростые мотивы поведения того или иного персонажа.

Для исследования была выбрана Аглая Епанчина, т. к. в романе трагизм ее характера раскрывается с помощью множества средств: в том числе и номинации. Именно этот аспект (роль номинаций в раскрытии трагизма характера Аглаи) и будет рассмотрен.

Аглая действительно страдает, ее мучает неразделенная любовь к князю Мышкину. Она ревнует его к Настасье Филипповне, ведет себя странно с князем. К трагизму неразделенной любви добавляется непонимание Аглаи обществом.

Прежде всего, нужно отметить, что Аглая не находит поддержки и понимания в своей семье. Она сильно отличается от старших сестер, Александры и Аделаиды. У нее

сильный, но очень сложный характер, ее настроение постоянно меняется. Лизавета Прокофьевна переживает за нее больше, чем за других дочерей. Достоевский говорит об этом в 3 части: «Но главным и постоянным мучением ее была Аглая» [Достоевский: 273]. Мать переживает за нее, т. к. считает Аглаю *нигилисткой* (она называет ее так в романе) и узнает в дочери саму себя. «Совершенно, совершенно как я, *мой портрет* во всех отношениях, - говорила <...> Лизавета Прокофьевна» [Достоевский: 273] (Здесь и далее курсив мой. – *О.Р.*).

Автор же считает Аглаю *избалованной*, т. к. в тексте встречаются авторские номинации со значением «избалованный ребенок, идол в семье». Например, в 1 части есть авторское описание семьи Епанчиных, где и встречается номинация с таким значением.

«Но и это было еще не все: все три отличались образованием, умом и талантами. Известно было, что они замечательно любили друг друга, и одна другую поддерживали. Упоминалось даже о каких-то будто бы пожертвованиях двух старших в пользу *общего домашнего идола* – младшей» [Достоевский: 16]. Аглая – любимая дочка в семье, родители и сестры удивляются ее выходкам, шалостям, пытаются объяснить ее поступки, и не понимают ее. Основная цель матери Аглаи – выдать ее удачно замуж, найти для нее хорошую пару. Но сама Аглая не может определиться с выбором, для нее нет достойного человека среди окружающих. Единственная подходящая кандидатура – это князь Мышкин, но он болен и она понимает, что их союз невозможен.

Генерал Епанчин тоже не понимает свою дочь. Он называет ее *бесенком*, говорит, что у нее и «*характер бесовский* и вдобавок с фантазиями» [Достоевский: 298]. Чаще всего генерал обращается к Лизавете Прокофьевне и просит ее объяснить поведение Аглаи. Та пытается понять ее, но трактует поступки Аглаи по-своему.

Трагизм непонимания Аглаи родителями и обществом ярко проявляется в различных номинациях, которые были рассмотрены в работе. Особо следует отметить номинацию *нигилистка*, она часто встречается в тексте.

Трагизм характера Аглаи заключается в том, что ее натура полна противоречий. Она амбициозна и мечтательна. Она ярко переживает все, что с ней происходит, и понимает, что князь не любит ее. Аглая осознает, что в ее окружении нет человека, который мог бы стать ее мужем, ее надежной опорой и поддержкой.

В конце романа опасения Лизаветы Прокофьевны насчет будущего Аглаи подтверждаются. Она выходит замуж за польского графа-эмигранта, который обманывает ее и ее родителей и оказывается нищим. Кроме этого, Аглая увлеклась католичеством и попала под влияние католического исповедника, который поссорил ее со всем семейством Епанчиных.

Литература

Днепров В.Д. Достоевский как писатель двадцатого века. М., 1971.

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972-1989. Т. 8.

Исакова И.Н. Система номинаций литературного персонажа (На материале произведений Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, А.А. Фета и Н.А. Некрасова). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2004.

Телия В.Н. Номинация // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1998.

Семантика пространства в романе А. Платонова «Счастливая Москва»

Романтовский Александр Владимирович

Студент (бакалавр) Бельцкого государственного университета им. А. Руссо, Бельцы, Молдавия

Наблюдения над языком и стилем А. Платонова показывают, что писателю свойственно пространственное мышление или, как минимум, преувеличение роли пространственного аспекта в языковом представлении континуума. Пространственные координаты, перемещение в пространстве, характер и частотность употребления лексем с пространственной семантикой оказываются существенным фактором индивидуализации

авторского стиля. Исследователи творчества Платонова отмечают: «...словосочетание «пространственно мыслящий человек». Что это значит? Что сам географический вектор мышления значим и, может быть, наиболее значим для конечного результата человеческой мысли» [Голованов: 177]; «пространственное моделирование оказывается в платоновской модели мира первичным: его важность подчеркивается не только пространственным переосмыслением любых непространственных категорий, но и такой особенностью платоновского языка, как избыточное употребление слова *пространство...*» [Костов: 202].

1. Человек как пространство его тела: «цветущие **пространства** ее **тела**» [Платонов: 13], «человек не имел ничего, кроме своего небольшого одетого **тела** с круглым и по виду неумным лицом **наверху**» [Там же: 54]. В последнем примере – яркая иллюстрация избыточности пространственных координат, слову «лицом» сообщается пространственный признак, имплицитно присутствующий в семантической структуре лексемы.

2. Изображение способностей и свойств человеческой психики с помощью синтаксических конструкций, созданных на основе пространственной семантики: «ум **в** голове, **снаружи** ничего нет» [Платонов: 10]; «голову, **наполненную** мечтой и терпением» [Там же: 12], «и память, и ум раннего детства **заросли в** ее теле навсегда последующей жизнью» [Там же: 9] - процесс забывания изображен происходящим не во времени, а в пространстве, вернее, предикат выдвигает на первый план пространственную составляющую процесса: «душевные способности человека мыслятся намеренно вещественно, принудительно материально» [Михеев: 65].

3. Избыточность или алогичность лексем с пространственной семантикой в описании предметов, процессов; присвоение пространственных признаков абстрактным понятиям: «Я люблю ветер **в воздухе**», «капитализм пусть остается **пустым**», «волосы ее свисали **вниз**», «музыкант...не играл, а сам что-то слушал молча **из** ночи», «об угрюмых **размерах** природы» - пространственные параметры, не охарактеризованные количественно, получают качественную, более того, персонифицирующую оценку.

4. Доминирующий характер пространственной семантики проявляется на уровне персонажей, сюжета, идеи романа. Х. Костов отмечает: «Язык пространственных отношений представляет собой важнейшее средство художественного моделирования, построения модели мира данного автора. Он становится носителем идеологических и экзистенциальных ценностей и играет, таким образом, центральную роль в создании смысла текста» [Костов, 200].

Главная героиня получает имя в честь столицы Советского государства – пространственного центра развития сюжета: «Москва занимает центральное положение и по отношению к окружающему ее безграничному и неструктурированному пространству России, которое моделируется в романе как пустота и хаос» [Костов: 207]; «неприятие домашнего замкнутого мира вытекает из утопических устремлений платоновских героев: для них достижение поставленных перед человечеством задач по переустройству бытия связывается с преодолением пространственной и экзистенциальной замкнутости» [Костов: 218]. Сюжетное «движение» главной героини проявляется в ее постепенном перемещении из положительного подпространства и нового времени в подпространство ценностно-отрицательное и исторически отжившее. Выявленные Х. Костов пространственные оппозиции «центр - периферия», «верх - низ», «замкнутое - разомкнутое» оказываются ключом к пониманию сюжета и основной идеи произведения. На наш взгляд, она выражена с помощью пространственной оппозиции «линейное – круговое». Становится ясно, что представление о поступательном прямолинейном движении истории, провозглашенном идеологией, наивно и ложно, это представление опровергается экзистенциальным опытом, рисуя круговую, циклическую перспективу. «Писатель настойчиво выводит фигуру круга, обреченного и безотрадного вращения», - отмечает С. Семенова [Семенова: 218]. Это понимание особенно тяжело дается главной героине,

которую равно пугает круг, повторяемость и «разомкнутость», «безвозвратность»: «Ветви дерева росли прямо вверх и в стороны, никуда не закругляясь, не возвращаясь назад, и кончалось дерево резко и сразу, - там, где ему не хватило сил и средств уйти выше. Москва глядела на это дерево и говорила себе: "Это я, как хорошо! Сейчас уйду отсюда навсегда» [Платонов: 38]; «движение воды в пространстве напоминало Москве Честновой про большую часть ее жизни, о том, что мир действительно бесконечен и концы его не сойдутся нигде, - человек безвозвратен» [Там же: 44].

Таким образом, семантика пространства, преимущественно пространственное моделирование художественного мира проявляют свою значимость, начиная с уровня малого синтаксиса и заканчивая основной идеей романа А. Платонова «Счастливая Москва».

Литература

Голованов В.Я. К развалинам Чевенгура // Знамя. 2001. №7.

Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе *Счастливая Москва* // http://imwerden.de/pdf/o_platonove_heli_kostov.pdf.

Михеев М.Ю. Чувство ума и мыслимость чувства у Платонова // Вопросы философии. 2001. №7.

Платонов А.П. Счастливая Москва // Новый мир. 1991. №9.

Семенова С.Г. Воскрешенный роман Андрея Платонова: Опыт прочтения «Счастливой Москвы» // Новый мир. 1995. №9.

Сказка Г.Х. Андерсена «Тень» и одноименная пьеса Евгения Шварца – общее и различия

Ромашкина Мария Владимировна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия

Пьесу Е.Шварца «Тень» принято считать переработкой одноименной сказки Г.Х.Андерсена. Основанием для этого служат эпиграфы к пьесе – цитаты из самой одноименной сказки и из другой – «Сказки моей жизни». С первого взгляда заметно различие между двумя произведениями - это выбор разных родов литературы: эпоса у Андерсена (современная сказка относится именно к эпосу) и драмы у Шварца. Драма дает возможность не только театральной постановки произведения (то есть *переводит* его в другой вид искусства), но и позволяет автору самоустраниться, ведь так или иначе персонажи в пьесе охарактеризованы за счет реплик, их собственных или обращенных к ним, но не автором.

Еще одно очевидное различие в том, какой финал каждый из авторов выбирает для сказки. Если ученый у Андерсена погибает («Ничего этого ученый не слышал – с ним уже покончили»), то Христиан-Теодор из пьесы Шварца, можно полагать, побеждает. По крайней мере, он остается жив, хотя и тень его никуда не исчезает – «он (Теодор-Христиан) скрылся, чтобы еще раз и еще раз стать у меня на дороге», замечает в последней картине пьесы Ученый. И, конечно, нам неизвестно, достиг ли последний своей цели – сделал ли всех людей на земле счастливыми, судя по всему – нет.

По сравнению с произведением Андерсена, в пьесе Шварца значительно больше персонажей. Если в сказке Андерсена всего три действующих лица - ученый, тень и принцесса, все повествование предельно сжато, то у Шварца показана целая галерея жителей города - журналист, певица, хозяин гостиницы, министры, придворные, уличные зеваки. Для нас важно не столько то, что здесь людоеды работают оценщиками в городском ломбарде, а мальчик с пальчик женился на очень высокой женщине по прозвищу Гренадер и теперь она у него под башмаком, сколько то, что эта страна, «увы, похожа на все страны в мире», ведь «богатство и бедность, знатность и рабство, смерть и несчастье, разум и глупость, святость, преступление, совесть, бесстыдство - все это перемешано». Каждый из второстепенных персонажей пьесы – это действующее лицо

другой сказки: Юлия Джули, героиня сказки о девочке, наступившей на хлеб, чтобы спасти свои башмачки, доктор - изобретатель живой воды. Все это расширяет сценически короткое действие пьесы, ведь с помощью этих отсылок нам, хорошо знакомым с сюжетом упоминаемых сказок, становится понятна и предыстория каждого персонажа.

Вместе с историями мнимых друзей Ученого, тех, кто предал его, в пьесе входит мотив попытки человека противостоять обществу. Ученый, сильный, умный человек, - приезжий. Возможно, именно поэтому он может противопоставлять себя обществу этого города. Юлия Джули и Доктор также пытаются противостоять, но, не выдержав всеобщего осуждения, сдаются и *«опускаются»*. Доктор, талантливый ученый, научившийся оживлять мертвых, если они хорошие люди, *«махнул на это рукой»*. Еще трагичнее история Юлии Джули, разворачивающаяся у нас на глазах. Попытка отказаться от предательства Ученого вызывает ярость ее покровителя – *«Завтра же газеты разберут по косточкам вашу фигуру, вашу манеру петь, вашу частную жизнь»*. И читатель вынужден во многом если не оправдать, то, по крайней мере, понять ее, пытающуюся сохранить собственное благополучие.

В пьесе Шварца проходит намного меньше времени – около недели, в сказке же – несколько лет. Это позволяет читателю Андерсена острее ощутить разницу в трансформации ученого. Если в начале сказки говорится о том, что *«он исхудал, и даже тень его как-то вся съежилась и стала меньше, чем была на родине»*, то в конце Тень, которая *«все толстеет»* и считает, что именно к этому надо стремиться, замечает: *«Вы неузнаваемы, вы стали просто тенью»*. Христиан-Теодор у Шварца за время действия пьесы почти не меняется. Место действия в пьесе также неизменно, в то время как в сказке герои постоянно путешествуют. Возможно, это связано с ментальностью авторов – в 1940 году путешествия по миру для советского писателя Шварца были невозможны, в то время как для Андерсена, автора популярного в Дании афоризма *«Путешествовать – значит жить»*, путешествие - это один из источников вдохновения.

Интересен также вопрос о роли сказочных элементов в произведении. Сам Андерсен причислял *«Тень»* к сказкам, которые *«и взрослым должны дать пищу для размышления»*. В сказке мало по-настоящему сказочных, нереалистичных моментов, а те, что имеют место, зачастую воспринимаются как ирония или игра слов, даже возможность отделения, очеловечивания Тени воспринимается скорее как необходимая условность.

У Шварца сказочных элементов также не очень много. Сказочное, совершенно непредставимое в поэтике Шварца, появляется лишь в самом конце, когда, кажется, надежды уже нет. Сказка начинается в тот момент, когда Тень, в нашем представлении уже почти не связанная с Ученым, вдруг оказывается обезглавленной вместе со своим хозяином. И на этом этапе сказка сталкивается с реальностью. Читатель настолько уже свыкся со сказочной сюжетной деталью отделения тени от человека, воспринимая ее не как таковую, но как притчевое иносказание, что когда Тень теряет голову, читатель, пораженный не менее, чем придворные вдруг задумывается и вместе с министром финансов восклицает – *«Не рассчитали. Ведь это же его собственная тень»*. Ученый воскресает с помощью живой воды, источник которой был открыт Доктором, воды, которая может воскресить только хороших людей. И именно в этом воскрешении и заключается сказочность пьесы. Таким образом, фантастическое окончание ставит еще раз под сомнение финал – так ли он беззаботен, как кажется на первый взгляд? Финал сказки у Шварца – это не победа Ученого, это – поражение Тени.

Таким образом, становится очевидным, что пьеса Шварца – это не переработка одноименного произведения Андерсена, но, напротив, во многом, спор с ним.

«Имя – это судьба»:

сцены крещения в «Тристраме Шенди» Л. Стерна и «Шинели» Н.В. Гоголя

Серебренников Артем Вадимович

Аспирант Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Изучение темы «Гоголь и Стерн» в отечественном литературоведении насчитывает около 90 лет, от классических работ В.В. Виноградова и В.В. Шкловского до исследований самого недавнего времени. Несмотря на безусловные достижения, эта тема далеко не исчерпана – во многом из-за того, что сравнение проводилось применительно к крайне узкому кругу произведений. Большая часть исследований велась по линии сопоставления многочисленных «носологических» эпизодов «Тристама Шенди» и повести «Нос» – возможно, самого знаменитого, но далеко не единственного проявления гоголевского стернианства.

В нашем докладе анализируются эпизоды крещения главных героев «Тристрама Шенди» и «Шинели». Несмотря на культурную и конфессиональную дистанцию, разделяющую персонажей, крещение и наречение имени имеет определяющее значение для их дальнейшей судьбы. И отец Тристрама, и мать Акакия Акакиевича полностью разделяют веру в то, что полученное при крещении имя раз и навсегда определит судьбу их сыновей. Вальтер Шенди ради воплощения своих замыслов готов дать сыну имя Трисмегист, беспрецедентное и совершенно немислимое как имя крестильное и связывающее судьбу его отпрыска с судьбой «трижды величайшего» мудреца древности; по его мнению, «хорошим или дурным именам... присуще особого рода магическое влияние, которое они неизбежно оказывают на наш характер и на наше поведение». Из-за неудачного стечения обстоятельств сын получает имя Тристрам, которое Вальтер Шенди считал одним из худших, и его дальнейшая жизнь приносит отцу сплошные разочарования; тот, кому было предназначено величие, из-за неправильно подобранного имени обречен быть посредственностью. Мать героя «Шинели» – лишенная имени – следует традиции называть ребенка по святцам, трижды предлагающим назвать младенца невероятно редкими и неблагозвучными именами. Увидев в этом знак («видно, его такая судьба»), она нарекает младенца именем отца (по-видимому, умершего, так как он не присутствует при крещении и упоминается исключительно в прошедшем времени), также не самым распространенным и благозвучным, но хотя бы связанным с определенной судьбой. И Акакий Акакиевич, который при крещении «заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник», разделяет судьбу своего отца, также становясь посредственностью.

В ходе обоих крещений прерывается их положенный ход и нарушаются традиции. Имя младенца в обоих случаях предлагает женщина (у Стерна – служанка, у Гоголя – мать героя), замещающая отсутствующего отца. Ребенок получает имя, ему не предназначенное, возникшее или по воле случая, или от безысходности. Как первоначальные, так и окончательные варианты имен выделяются исключительной редкостью и необычностью: у Стерна заведомо невозможное при крещении имя Трисмегист – и крайне редкое имя Тристрам, которое, по крайней мере, носит крестивший героя священник; у Гоголя рекомендованные святцами, но не встречающиеся на практике Дула, Варахасий, Хоздазат и пр. – и крайне редкое Акакий, которое, по крайней мере, носил отец героя. Полученные имена подтверждают веру родителей в магическую силу имени, но исключительно «в отрицательном смысле»: посредственность, слабость, пассивность в них заложены не только благодаря внутритекстовым ассоциациям, но и помимо них. Tristram – английский вариант кельтского имени Drystan, вошедшего во французскую, а затем и европейскую традицию рыцарского романа в форме Tristan, и ложная этимология, зафиксированная уже в Средние века, связывала его с французским словом triste – ‘грустный’, ‘печальный’; Акакюс – по-гречески ‘безвредный’, ‘незлобивый’. Оба имени довершают образ героев, ставших заложниками судьбы,

проживающих «не свою» жизнь под «не своим» именем и потому неспособных достичь устойчивого успеха.

**Жанровые особенности пьесы Вадима Леванова
«Святая блаженная Ксения Петербургская в житии»**

Сизова Мария Ивановна

Аспирантка Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства,
Санкт-Петербург, Россия

Пьеса Вадима Леванова «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии» была написана в 2007 году и получила на конкурсе «Евразия-2007» первый приз в номинации «Пьеса для большой сцены». В конце февраля 2009 года она была поставлена в Александринском театре Санкт-Петербурга Валерием Фокиным. В процессе совместной работы над спектаклем автор изменил некоторые сцены, переделал финал и название. Спектакль Валерия Фокина - «Ксения. История любви».

В своем докладе я обращаюсь непосредственно к изначальному авторскому тексту пьесы.

Итак, главной особенностью данного художественного произведения является его форма. Автор обозначает жанр как житие в клеймах. Таким образом, возникает столкновение жанров, более того, видов искусства. В пьесе можно выделить три различных начала:

1. Живописное (клейма, используемые в иконописи);
2. Эпическое (житие);
3. Драматическое (пьеса).

Чтобы разобраться в природе этих противоречий, в возможности их сосуществования в одном тексте, необходимо рассмотреть каждое из них в отдельности.

Клейма — в русской иконописи небольшие самостоятельные композиции с сюжетами из жития того святого, кому посвящена икона, располагающиеся вокруг центрального изображения — средника. Они принадлежат живописному роду и совершенно не свойственны литературе. Выстраивая сюжет в клеймах автор акцентирует внимание на формальном начале, заложенном в иконописном жанре. С одной стороны, клеймо как самостоятельная часть художественного произведения с собственным сюжетом, персонажами, с другой стороны, клейма как части целого, объединенная жизнью святого. Структура клейм предполагает некоторую дробность и монтажность в отличие от жития, которое выстраивается по линейному каноническому принципу. Такая дробность в большей степени присуща сценарию, нежели драматическому произведению. В каждом отдельном клейме может быть свой микроконфликт, выстроенный на взаимодействии героини с другими персонажами пьесы. Например, Ксения и попадья, Ксения и нищий. При этом между собой они могут быть никак не связаны.

«Святая блаженная Ксения Петербургская в житии» состоит из пролога, 17 клейм, эпилога и тропаря. В основу каждого из клейм ложится одно событие из жизни святой.

Вадим Леванов использовал житийный сюжет, прибегнув к стилизации языка и, отчасти, к стилизации сюжета. Его героиня, с одной стороны, юродствующая Христа ради, с другой – святая, помогающая людям в трудных жизненных ситуациях (пролог, эпилог).

От классического жития автором берется сюжетная заданность и панорамность изображения, что, в свою очередь, порождает статику и экстенсивность конфликта. От этого он приобретает фоновый характер, становится побочным, выдвигая на передний план эпическое, повествовательное начало. Следуя канону, автор акцентирует внимание не на конфликте героя и мира, а на самом действии, вернее, на том пути, который Ксения проходит по дороге к Богу и вечной добродетели. В противоречии с классическим житием вступает тема юродства героини.

От классического юродивого в Ксении Вадима Леванова есть черты определенной этикетности, которые Д.С. Лихачев и А.М. Панченко в своей работе «Смеховой мир» Древней Руси» определяют набором устойчивых зрелищных ситуаций:

1. «Поругание мира», забота о нравственном здоровье людей (клеймо «Колокольные дворяне»).

КСЕНИЯ. А тебя, дяденька, во грех вводит нечего. Ты во грехе, аки в дегте, весь целиком. Ты ж и в пост скоромишься — блины с маслом да баранью лопатку кушаешь, к попадье своей под подол лезешь, и на стороне блудишь, мздоимствуешь...

[Леванов 2007: 26]

2. Избиение и поругание. Юродивый вовсе не стремится избежать этого «биения и пхания». Он покорно терпит побои толпы, так как тяготы и поношения юродивого в древнерусских источниках уподобляются крестному пути Иисуса Христа, а сам подвижник сравнивается со спасителем (клеймо «Злыдни»).

Петербургская сторона. Гурьба огольцов бежит по мостовой, гогоча, улюлюкая. — Бесноватая! Бесноватая идет! (Пронзительно свистит.)

Появляется Ксения. Мальчишки окружают ее кольцом.

— Эй! Брат-Кондрат! Ты мужик али баба?

— Как тебя звать?

КСЕНИЯ. Андреем Федоровичем.

— А где жена твоя?

КСЕНИЯ. Ксеньюшка в могиле почивает.

— А есть у тебя чего промеж ног?

Все хохочут. [Леванов 2007: 29]

3. Общение со зрителями. Это либо выкрики, междометия, либо афористичные фразы. Классический язык юродивого – косноязычное бормотание, понятное только юродивому, т.е. «словеса мутна». Они похожи на детский язык, а детское «немотствование» в Средние века считалось средством общения с Богом. Стоит оговорить, что героиня левановской пьесы лишь отчасти соотносится с этим требованием. Ксения бормочет невнятицу в одних клеймах, в других же («Катя», «Мертвый Поэт», «Воздвижение Церкви») вполне адекватно общается с мирянами. «Словеса мутны» появляются в ее лексиконе при общении с простонародьем, зачастую, в моменты максимального эмоционального напряжения. Например, после ссоры с детьми на улице.

В целом же, образ Ксении достаточно условный. По причине выбранного ей юродства она – абсолютно бесполое существо. И является скорее неким идеалом самоотречения и всепрощения, нежели полноценным драматургическим героем. Во многом это связано с ее житийной природой. Биография Ксении, данная нам в сжатом варианте в начале пьесы, является небольшим либретто в преддверии разработки основной философской темы. Темы абсолютно добра, воплощенного в одном человеке.

Ломаность слога, ломаность характера героини просматривается так же на композиционном уровне. Как уже говорилось в начале, выстроенная на совмещении двух родов литературы и одной живописи (иконописи) «Ксения» представляет собой синтез нескольких начал. С явным доминированием эпического.

Литература

Леванов В.Н. Святая блаженная Ксения Петербургская в житии // Урал. 2007. №10.

Роль массовой литературы в современном обществе: сущностные аспекты

Скакун Алена Геннадьевна

Студентка Нижневартковского государственного гуманитарного университета,

Нижневартковск, Россия

Взаимосвязь литературы и общества воспринимается неоднозначно. Тем не менее, эти понятия не существуют по отдельности, какими бы абстрактными ни были их определения.

Основные принципы взаимодействия столь широких понятий можно выразить так: общество реагирует на литературу, иными словами – решает, что в ней ценно. В свою очередь, литература, реагируя на современное общество, занимается главным образом саморефлексией, анализирует свои возможности и свою жизнеспособность [Гудков, Дубин, Страда: 21]. Таким образом, вполне ясно, что взаимодействие литературы и общества носит глубокий характер.

Итак, чтобы оценить влияние литературы на массового читателя, обратимся к понятию «массовая литература». Массовой литературой обычно называют многочисленные разновидности словесности, обращенной к предельно широкой, неспециализированной аудитории современников и реально функционирующей в «анонимных» кругах читателей [Там же: 22].

Основными признаками «массовой литературы» являются: 1) Принцип жизнеподобия, где социально характерные герои действуют в узнаваемых социальных ситуациях и типовой обстановке, сталкиваясь с проблемами и трудностями, знакомыми большинству читателей; 2) Социальный критицизм, что выражается в повествовании о жизни маргинальных групп общества (мир «отверженных», социальное «дно»); 3) Закрытая «поэтика», которая вполне соответствует каноническим требованиям завязки, кульминации и развязки, а нередко и традиционным для классицизма критериям единства времени и места действия; 4) Позитивный пафос утверждения базовых ценностей и норм данного общества. Здесь торжествует нескрываемая назидательность, подчеркнутая ясность моральной структуры повествовательного конфликта и всего повествования.

Исследуя феномен массовой литературы и ее развитие, делаем вывод о существовании двух основных взглядов на литературу в жизни общества: 1) Элитаристская, исходящая из идеи существования жесткой иерархии, предполагающей наличие высокой – средней – низкой (массовой) культуры; при этом «средняя» и особенно «низкая» культуры подвергаются критике с позиций культуры «высокой», сориентированной на вкусы интеллектуальной и художественной элиты; 2) Плюралистическая, предполагающая, что в эпоху всеобщей грамотности и множества разнообразных продуктов культуры человек имеет право сам выбирать, что он хочет, а что отказывается «потреблять», при этом его выбор есть свидетельство личной творческой активности.

Современные исследователи популярной культуры последовательно отстаивают один из двух подходов: 1) Продукция массовой культуры является серьезной проблемой общества, т. к., не представляя интеллектуальной и художественной ценности, отвлекает своего «потребителя» от размышлений о проблемах бытия и самопознания, лишает его счастья приобщения к «высокой» культуре; 2) Потребление продукции массовой культуры имеет свою интеллектуальную ценность, приносящую несомненную пользу «потребителю»; отказ поп-культуре в значимости свидетельствует о стремлении обесценить интересы и деятельность одной части общества в пользу другой.

Читатели массовой литературы также рассматриваются либо как бездумные «потребители», которыми манипулируют создатели соответствующих текстов, либо как активные покупатели, выбирающие интересный им способ проведения досуга. Изменяется и отношение к литературному произведению. Произведение массовой литературы – это особый тип текста, предназначенного для массового «потребления», воспроизводимого и воспринимаемого согласно спросу, сформированному массовым ожиданием [Хализев: 42].

Ситуация, в которой литература становится одним из продуктов потребления, теряя свою эстетическую сущность, оценивается, как сложившаяся в ходе исторического развития и отвечающая на экономические, культурные, духовные изменения в обществе с течением времени. Итак, основной проблемой в изменении представлений о литературе становится постепенная замена понятий: читатель становится потребителем, а автор становится производителем.

Массовая литература создается для того, чтобы быть быстро проданной: отложенный спрос для нее неприемлем. При этом адресат массовой литературы сегодня достаточно разнороден. Определить, что придется по вкусу этой, так называемой, «распыленной аудитории» с абсолютной степенью точности не могут ни создатель текста, ни издатель, ни продавец. Тем не менее, издатель обязан предугадывать, какими чертами должен обладать тот или иной проект, с какого типа конкуренцией он столкнется, есть ли для него «ниша» на рынке массовой литературной продукции.

На основе сделанных выводов, можем сказать, что массовая литература оказывает влияние на читателя, исходя из различных интересов. Искусственный ажиотаж, вызываемый рекламой и другими маркетинговыми средствами, обычно привлекает внимание массового читателя. Но зачастую ответственность за создаваемые образы, а точнее за их влияние на массовое сознание издатели не несут. Поэтому мы часто слышим о потере нравственности в обществе, о подмене ценностей и утрате норм морали. Причина этому – целый ряд социальных, экономических и культурных факторов. Но важно отметить, что независимо от своего выбора, массовый читатель все же рано или поздно получает те знания и принимает за свое то мнение, что навязывают ему автор и издатель популярной литературы.

Литература

Гудков Л.Д., Дубин Б.С., Страда В.Н. Литература и общество: введение в социологию литературы. М., 1998.

Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

Мотив «безотцовщины» в русской и белорусской драматургии «новой волны» 1970–1980х гг.

Точилина Елена Михайловна

Студентка Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия

Первая пьеса А.П. Чехова называлась «Безотцовщина» (примерно 1878–1881 гг.). При всей художественной незрелости она таила в себе драматические ситуации, «предмотивы», «предобразы», ставшие ключевыми в зрелом творчестве драматурга. Ее протагонист Платонов явился прообразом героев, неспособных к действию, постоянно колеблющихся между жизнью и уходом в небытие, пораженных «параличом души». Безотцовщина определила атмосферу грядущего XX в., стала основным лейтмотивом этой противоречивой эпохи, сделавшей существование человека неустроенным, дисгармоничным. В русской драматургии оформился особый тип «героя – неудачника», с явно выраженной «жертвенностью» [Гончарова-Грабовская: 155], что демонстрируют пьесы А.П. Чехова, М. Горького, А.В. Вампилова, А.М. Володина.

Наиболее активно этот тип героя утвердился в практике русской и белорусской драматургии «новой волны» 1970–80-х гг. (Л. Петрушевская, В. Славкин, В. Арро, А. Галин, С. Злотников, А. Дударев, Е. Попова и др.). Его «жертвенность» определяется крайним бытовым неблагополучием, отсутствием прочных семейных связей, социальной отчужденностью, духовным дискомфортом, трагической неукорененностью в мире. В отличие от героев А.П. Чехова, мироощущение героев 1970 – 80х гг. утрачивает лирико – ностальгическую тональность, приобретая социальную дисгармонию, связанную с мотивами утраты дома, потери отца, которые маркируют пространственно – временной континуум пьес.

Мотив «безотцовщины» выполняет в пьесах представителей «новой волны» несколько функций: структурирует сюжет, раскрывает характер «героя – неудачника», отражает специфику семьи в социуме.

Продолжая традицию А.П. Чехова и А.В. Вампилова, драматурги 1970 – 80х гг. «вытесняют» фигуру отца с театральной сцены, однако его роль в развитии действия усиливается, давая импульс для формирования драматического конфликта. Потеря отца выступает важным сюжетобразующим элементом пьесы, поясняя причину конфликта,

раскрывая истинную суть взаимоотношений персонажей. Поминки по умершему отцу влекут за собой знакомство бабушки и внука («Я болею за Швецию» Л. Петрушевской). После смерти писателя его вдова продает дачу парикмахеру – кооператору, провоцируя семейный конфликт («Смотрите, кто пришел!» В. Арро).

Отсутствие отца интерпретируется драматургами и как метафора, отражающая трансформацию мышления и мироощущения современного человека. В XX в. произошло философское, социальное и психологическое переосмысление древнейшего архетипа отца, который утратил былое конституирующее значение на бессознательном уровне человеческой психики (по К. Г. Юнгу). Человек потерял привычное представление о вертикали власти, образованной, подобно патриархальной семье, четко артикулированной оппозицией «верха» и «низа». При этом он ощутил тотальное одиночество, «заброшенность» в таинственной системе мироздания, «оставленность» Богом. В подобном экзистенциальном ракурсе мотив «безотцовщины» раскрывается в пьесах «Уходил старик от старухи» С. Злотникова, «Сад без земли» Л. Разумовской, «Крыша» А. Галина, «Свалка» и «Вечер» А. Дударева. У старика Порогова, осмысляющего духовный опыт Л. Толстого («Уходил старик от старухи» С. Злотникова), осознание близости смерти порождает сложный комплекс морально – психологических ощущений: неприятие смерти разумом, несогласие подчиняться непреклонной воле Бога – отца, обрекающего человека на смерть. Ольга («Сад без земли» Л. Разумовской) и Пастушок («Свалка» А. Дударева) являются не просто «героями – неудачниками», но жертвами, погибающими в агонии социальной ненависти и насилия без элементарной поддержки и сочувствия. Ощущая себя оставленными даже Богом, герои существуют «в нулевом градусе жизни» [Аўдоніна: 18], балансируют на границе небытия, решаются на самоубийство.

Мотив «безотцовщины» демонстрирует угрозу морального и нравственного вырождения семьи в социуме. Вместо полной семьи, состоящей из трех человек (отец – мать – ребенок), возникает неполная семья (мать – ребенок): мать и Света («Любовь» Л. Петрушевской), Ада и Анка («Сад» В. Арро), Саша, Люба и их мать («Фантазии Фарятева» А. Соколовой), Дина и сын («Пришел мужчина к женщине» С. Злотникова), Шабуня и мать («Выбор» А. Дударева).

Еще большую угрозу, чем безотцовщина, вызывает у драматургов «новой волны» отказ женщины от материнства, продолжения рода, связанный с мотивом «брошенного» или нерожденного ребенка («Три девушки в голубом» и «Уроки музыки» Л. Петрушевской, «Сад» и «Колея» В. Арро, «Потом...потом...потом...» А. Попова, «Выбор» и «Вечер» А. Дударева). Оставленные дети, раскиданные по детсадам – пятидневкам, интернатам, запертые в пустых квартирах ради участия родителей в собраниях активистов – вот главные жертвы распада человеческих отношений, мужской несостоятельности и женской «придавленности» бытом. «Нерожденные детки – это все равно, что умершие» [Дударев: 6], – сокрушается о судьбе молодого поколения Мультик («Вечер» А. Дударева). Разрушая семейную, кровную связь, добровольно отказываясь от «другого», герой или героиня оказываются загнанными в самих себя, замурованными в непроницаемости суженного внутреннего пространства.

Таким образом, одним из ключевых маркеров художественного времени – пространства пьес представителей «новой волны» является мотив «безотцовщины», связанный с проблемой нравственно – духовного расщепления личности, распада семьи, дегуманизации социума закатного периода советской эпохи.

Литература

Гончарова-Грабовская С.Я. Герой «переходной эпохи» в русской драматургии XX в. // Язык и социум. Материалы VIII Международной научной конференции. Минск, 5-6 декабря: В 2 ч. 2008. Ч. 1. С. 13–15.

Дударев А. И был день... (Свалка) // Дударев А. Порог: Пьесы. М., 1989.

Аўдоніна Т.В. Жыць на зямлі... (Філасофія быцця ў драматургіі А. Дударэва і класічная традыцыя). Гомель, 2005.

В поисках героя (переосмысление понятия «герой» в русской литературе конца XVIII – первой трети XIX века)

Усанова Анна Сергеевна

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

«Ищу героя...» – этой строкой из «Дон-Жуана» Байрона можно было бы охарактеризовать состояние западной, а чуть позже – русской литературы на рубеже 18 – 19 вв. Причиной для поиска нового героя послужило переосмысление этических и эстетических ценностей в общественной жизни, а следовательно – в художественном творчестве. Во главу угла романтизм ставит личность, индивидуальность. Переосмыляется само понятие «герой» в литературе.

Понятие «герой» в истории литературы первоначально имело два значения, что отмечено в «Новом словотолкователе» (1803) Н.М. Яновского. Первое значение имело следующее объяснение: в античной мифологии рожденный от бога или богини и от смертного человека. Наравне с ним известно второе определение: человек храбрый и мужественный, отличившийся на поле брани. Совершение подвига автоматически наделяло характер героя добродетелью.

В конце 18 века актуализируется третье значение понятия «герой»: главное действующее лицо художественного произведения.

Характер героя в классицизме представлен прежде всего в высоких жанрах, например, эпической поэме. Согласно законам классицизма, «эпический поэт <...> ищет высшую меру доблести, и только обладающий ею достоин стать героем его поэмы» [Тассо: 120]. В русском классицизме герой совершает подвиги во имя отечества. В «Россиаде» (1779) М.М. Хераскова главным героем становится царь Иоанн IV, самим Богом направленный на взятие Казани. Такое представление о герое в то же время не мешало сочинению пародийных ирои-комических поэм (В.И. Майков и др.).

На рубеже 18-19 вв., в связи с ростом самосознания личности, в литературе утверждается новое представление о героизме. В.А. Жуковский противопоставляет герою на поле брани нетленность «тихого» героя, чей славы храм «будет иссечен в сердцах» (стихотворение «Герой», 1800). В одноименном стихотворении Пушкина 1830 года автор видит героя в Наполеоне не тогда, когда тот «водит войны стремительное пламя», а когда «хладно руку жмет чуме» в госпитале в Яффе.

Применяя к романам рубежа 18-19 вв. типологию модусов Н.Фрая, можно заметить, что большинство героев относится к «низкому миметическому модусу». Герой «не превосходит ни других людей, ни собственное окружение <...> он является одним из нас: мы относимся к нему, как к обычному человеку...» [Фрай: 233].

Важной чертой романтизма является стремление автора заглянуть во внутренний мир личности. И при пристальном рассмотрении увидеть в персонаже способность к подвигу, мужественному поступку. Именно таковы центральные персонажи «Дон-Жуана» Байрона, «Евгения Онегина» Пушкина, «Героя нашего времени» Лермонтова. Так, Дон-Жуан спасает турецкую девочку от разъяренных под влиянием «нечеловеческого лица» войны казаков. Печорин в «Фаталисте» проявляет истинное мужество и эта часть завершает композицию романа «Герой нашего времени». Роман заканчивается «мажорной интонацией: Печорин не только спасся от гибели, но и совершил впервые на протяжении романа общепользительный и смелый поступок...» [Эйхенбаум: 282].

Иронический пафос в представлении героя чувствуется у всех трех авторов, особенно заметна ирония в авторских предисловиях или отдельных частях повествования, играющих роль так называемых вступлений. Пушкин в седьмой главе «Евгения Онегина» пародирует вступление, которым традиционно обыгрывалась классицистическая эпическая поэма: «Пою приятеля младого // И множество его причуд». Однако ирония не исключает сочувствия авторов к героям, по ходу повествования авторское отношение к ним

меняется. В восьмой главе романа в стихах Пушкин словно пытается защитить своего героя: «Зачем же так неблагоприятно // Вы отзываетесь о нем?». Если в основном предисловии к «Герою нашего времени» автор говорит о том, что «болезнь указана» и этого достаточно, то в предисловии к «Журналу Печорина» повествователь надеется на нахождение «оправдания поступкам, в которых до сей поры обвиняли человека...».

Итак, новый герой первой трети 19 века сложен, вероятно, далек от идеала, но это не значит, что он не способен иметь некоторые черты героя во втором значении понятия. Главные герои названных произведений имеют уже сложившуюся историю своих предшественников как в русской, так и западной литературе. Это тип «странного», а затем «лишнего» человека, идущий от «Рене» Шатобриана, «Адольфа» Констанса, «Исповеди сына века» Мюссе. Для литературы данного периода герой «низкого миметического модуса» остается традиционным, что наблюдаем в дальнейшем на примере развития данного типа в творчестве Тургенева.

Литература

Тассо Т. Рассуждения о героической поэме // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.

Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Тракаты, статьи, эссе. М., 1987.

Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961.

Жанр прозаического «отрывка» в эстетико-художественном осмыслении романтиков и творчестве Пушкина

Устратова Мария Викторовна

Студентка Псковского государственного педагогического университета имени С.М. Кирова, Псков, Россия

Изучение жанра «отрывка» по традиции предполагает обращение к романтической эстетике, где этот жанр был теоретически узаконен (Н.Я. Берковский, В.И. Сахаров, А.А. Смирнов, О. Вайнштейн и др.). Однако, как показывает изучение, между «отрывком», представленным романтиками, и «отрывком» в пушкинской прозе существует принципиальное различие в плане онтологии творчества и стиливого выражения.

Согласно концептуальному восприятию мира, текст романтиков бесконечен, открыт «вовне», как часть непрерывного потока сознания, не имеющего начала и конца. «Творческая мысль романтиков Западной Европы и России воспринимала действительность... как вечное движение, шевелящийся творческий хаос... и в соответствии с этим представлением выстраивала художественный мир романтической литературы» [Сахаров: 49]. «Отрывок» Пушкина структурно и содержательно завершен. Финал произведений не производит впечатления «открытости», подводя к тому, что авторский замысел исчерпан полностью. Сказанное относится не только к «отрывкам», но и к фрагментам незаконченных пушкинских произведений. Так, по поводу трех написанных глав «Повести из римской жизни» («Цезарь путешествовал...») Э.В. Слина замечает: «<...> в прозе Пушкина даже в отрывках заметна характерная для него завершенность отдельных частей» [Слина: 6].

Идейно-эстетический принцип фрагментарности текста у романтиков предусматривает отступление от литературных канонов, что позволяет не заключать «бесконечность» жизни в предписанные рамки. Для Пушкина «отрывок» явился одной из форм процесса творчества, безотносительно к задачам разрушения норм прежней эстетики и соответствующего ей искусства.

Единственный сближающий момент эстетики и поэтики «отрывка» в творчестве Пушкина и романтиков заключен в функционировании жанра, который позволяет своевременно и словно бы мгновенно откликаться на события и смену душевных состояний. Но при этом содержание «отрывков» Пушкина четко и конкретно, в них нет

заведомой неопределенности, которая характерна для фрагментарных текстов романтиков.

Писатели-романтики через фрагмент получают возможность свободного доступа к своему произведению. Меняется авторская концепция – преобразуется в целом текст. Завершенность «отрывков» Пушкина («Гости съезжались на дачу...» 1828-1830, «Участь моя решена. Я женюсь...» 1830, «На углу маленькой площади...» 1831 и др.) не предполагает повторного авторского вмешательства, коррективов, дополнений – повествование не может быть по-другому спланировано или продолжено автором.

Все вышесказанное подводит к выводу о своеобразии пушкинского «отрывка». Отрывочность повествования передает не только характер мировосприятия Пушкина, но и присущий ему способ художественного изображения жизни в особой, четко фиксированной форме.

Литература

Сахаров В.И. Гармония и хаос (заметки о романтическом стиле) // Страницы русского романтизма: Книга статей. М., 1988.

Слинина Э.В. Повесть А.С.Пушкина «Цезарь путешествовал...» (соотношение поэзии и прозы) // Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1986.

Эволюция тургеневского типа «лишнего человека» в зеркале номинаций персонажей

Хазова Анна Вадимовна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Словосочетание «лишний человек» как обозначение литературного типа принадлежит И.С. Тургеневу: так называет себя главный герой повести «Дневник лишнего человека». Характеристика «лишний» звучит в рассказе постоянно, этим герой-рассказчик, Чулкатурин, объясняет все свои неудачи, он сравнивает себя с лошадью, которая приплелась к четверке, лошадь – лишняя, и герой чувствует себя лишним, не имеющим места в жизни.

В творчестве писателя, особенно в 1830 – 1850 годы, устойчив интерес к данному типу, мы встречаем его в поэмах «Стено», «Разговор», «Андрей», рассказе «Гамлет Щигровского уезда», повестях «Дневник лишнего человека», «Переписка», «Два приятеля», «Затишье», комедии «Месяц в деревне» и др. Наиболее «полное свое воплощение» [Анненков: 364] этот тип нашел в романе «Рудин». Хотя «лишние люди» относятся к одному типу, они не одинаковые, можно говорить об инварианте и вариациях типа. Анализируя самодуров А.Н. Островского, Л.В. Чернец замечает, что «при общности типа персонажи, которые можно рассматривать как его вариации, имеют в пьесах... каждый свой характер» [Чернец: 29].

Под номинацией персонажа понимается «и процесс наименования, и его результат» [Исакова: 100], есть номинации первичные (имена, прозвища) и вторичные, указывающие на свойства персонажа. В совокупности они не только позволяют идентифицировать героя в тексте произведения, но и подчеркивают многогранность, возможно, противоречивость, изменения его характера. Проследив цепочку номинаций персонажа, целесообразно выделить в ней обозначения, относящиеся только к его индивидуальному характеру, и черты типа, объединяющие его с героями других произведений Тургенева. Основное внимание в работе уделено номинациям героев как вариациям литературного типа. При этом необходимо учитывать, кому именно (повествователю, самому герою или другим персонажам) принадлежит данное выражение, связь данного наименования с сюжетной ситуацией и др.

К постоянным чертам «лишнего человека» относятся такие номинации, как «странник», «философ», «мечтатель», «чудак», «дитя», «господин наблюдатель». Индивидуальные же особенности персонажей данного типа разнообразны. Стено называет себя «безумным», «проклятым»; «царем» и «богом» считает его Джулия; люди «прозвали

злым». Главного героя поэмы «Андрей» повествователь так характеризует в начале произведения: «неопытен, задумчив, как писатель, / Застенчив и чувствителен»; в любви он «юноша стыдливый», «добрый друг»; по прошествии трех лет мы видим его «грустным странником», который не забыл своей возлюбленной. Гамлет Щигровского уезда на протяжении всего рассказа называет себя «неоригинальным». Автономии Чулкатурина меняются по ходу сюжета. В начале повести герой сравнивает себя с «цветком», он «расцвел душою», когда полюбил Лизу, был как «муха на солнце». Но осознав, что чувство не взаимно, он стал «мнительным», «подозрительным», «натянутым», а после дуэли с князем все его стали считать «извергом», «людоедом» и «прокаженным». В последней своей записи Чулкатурин пишет: «Уничтожаясь, я перестану быть лишним». О Ракитине из комедии «Месяц в деревне» Наталья Петровна говорила: «раздушенный маркиз на красных каблучках», «тонкий», «неестественный». Цепочка номинаций Веретьева из повести «Затишье» свидетельствует об изменении героя в худшую сторону. Вначале он «бойкий», «веселый», «сокол», сестра Надежда Алексеевна говорит, что у него «большой талант к подражанию», он «актер», Марья Павловна же называет его «шутком». В финале повествователь характеризует его как «сильно пожившего», сам себя герой называет «разбитой клячей», но все равно люди продолжают его считать «человеком необыкновенным, предназначенным удивить вселенную». Объединяют произведения, как видим, грустные финалы, неудачные судьбы героев, их разочарования.

Наиболее развернутую цепочку номинаций имеет Рудин в одноименном романе. Важны суждения повествователя о герое: «никто так легко не увлекается, как бесстрастные люди», в эпилоге он называет героя «бесприютным скитальцем». О Дмитрие Николаевиче много говорят окружающие. «А он человек неглупый», – подумали все присутствовавшие во время первой с ним беседы. Пандалевский: «Очень ловкий человек». Пигасов: «Выражается он неестественно, ни дать ни взять, лицо из русской повести», «лилоблюд». Наталья в сцене у Авдюхина пруда: «малодушный человек». Волынцев: «проклятый философ» (в X главе). Лежнев, будучи резонером автора, говорит о Рудине много. В начале произведения он называет его «умным», но «пустым», «разыгрывающим роль», «рисующимся», «нечестным». В эпилоге меняет свое мнение, говоря, что в Дмитрие Николаевиче «неутомимое стремление к идеалу», он «жертвует своими личными выгодами» и «внушает уважение». Также в романе есть пример автономии: Рудин в эпилоге называет себя «перекати-полем».

Сравнив номинации героев, мы видим, что в каждом последующем произведении в течение двадцати лет писатель, с одной стороны, углубляет инвариант типа, раскрывает все новые его черты, с другой же – создает вариации типа, показывает живых людей («прокаженный» Чулкатурин, «тонкий» Ракитин, «бойкий» Веретьев и др.). Таким образом, цепочки номинаций дают возможность проследить эволюцию типа. И наконец, посмотрев, как автор характеризует своих «лишних людей», можно говорить о чертах именно тургеневского типа, что важно, т. к. тип «лишнего человека» существовал в литературе и до Тургенева.

Литература

Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1989.

Исакова И.Н. Литературный персонаж как система номинаций // Теория литературы. Актуальные проблемы современной науки. Барнаул, 2009.

Чернец Л.В. Персонаж, характер, тип в пьесах А.Н. Островского // А.Н. Островский. Материалы и исследования. Шуя, 2008. Вып. 2. С. 15-17.

Временная организация «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой

Хомяков Сергей Александрович

Аспирант Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия

«Поэма без героя» А.А. Ахматовой пронизана временными и пространственными реалиями, где предпочтение отдается темпоральной категории с ее свойствами и особенностями. В поэме присутствует не только историческое и мифологическое время, но и биографическое, которое является стержнем произведения. Условно можно выделить четыре временных уровня в «Поэме без героя»: прошлое (1913-1914 до 1921 гг.), прошедшее (события до 31 августа 1941 г.), настоящее (1941-1960 гг.), будущее (произведения и заметки, написанные А.А. Ахматовой после 1961 г.).

Первый уровень – ушедшее навсегда прошлое, в основе которого лежит история самоубийства Вс. Князева и Первая мировая война. Параллельными сюжетными линиями являются любовный треугольник между А.А. Блоком, А.Белым и Л.Д. Менделеевой и отношения Н.В. Недоброво и А.А. Ахматовой. Данный временной уровень заканчивается смертями двух близких для А.Ахматовой людей – Н.В. Недоброво (1919) и Н.С. Гумилева (1921). Уместно говорить о художественных заимствованиях из произведений М.Ю. Лермонтова, А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, Байрона, А. Белого, А.А. Блока.

Второй временной уровень характеризуется обращением А. Ахматовой к образу города (Петербурга), «уничтожением» лирического «я» по причине глубокого одиночества – теперь поэтесса говорит от лица «плачущих матерей». Второй уровень завершается смертью М.А. Булгакова и М.И. Цветаевой, которые пришли в своих главных произведениях («Мастер и Маргарита» и «Поэма воздуха») к тому же, к чему позже А.Ахматова в «Поэме без героя»: глубокая биографичность и подавленность судьбой. Прослеживаются аллюзии на последний роман М.А. Булгакова, «Поэму воздуха» М.И. Цветаевой и др.

Третий временной уровень совпадает со временем написания самого произведения, хотя время эпоса устремлено в прошлое, где главную роль играют категории памяти и сострадания. Прослеживаются библейские мотивы. Образ города противопоставлен праздному пушкинскому городу. Именно на этом временном уровне замечен долгий путь, пройденный поэтом к «Поэме без героя». Мотив плача (связан с фольклорной традицией) и мотив крови (наследуется у Данте и Шекспира) – краски и звуки этого временного уровня. По мнению И.Берлина, «поэма была задумана как своего рода окончательный памятник ее жизни как поэта, памятник прошлому ее города – Петербурга, которое стало неотъемлемой частью ее личности», и «для поэта единственное, что имеет значение, – это прошлое» [Берлин: 326]. «Поэма без героя» – попытка подвести итоги жизни, что в XIX в. сделал А.С. Пушкин в своем итоговом стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836).

Четвертый временной уровень «Поэмы без героя» связан с попыткой А.А. Ахматовой продолжить произведение после его завершения, в результате чего рождается «Проза о поэме», где автор пытается пояснить то, о чем нельзя было сказать прямо в самом произведении. Важно говорить о комментариях, сделанных Л. Чуковской к «Поэме без героя», и о судьбе А.Ахматовой.

«Поэма без героя» - сложное полисемантическое произведение, где каждый временной уровень выполняет определенные задачи, поставленные автором. А.А. Ахматовой важно было быть историком и показать всю правду о времени И. Сталина, так как других очевидцев, близких ей, уже не было в живых.

Литература

Берлин И. «Поэма без героя» // Ахматова без глянца. СПб., 2007. С. 15-18.

Специфика отражения «мириад форм реальности» в поздней экспериментальной прозе Генри Джеймса

Эстрина Татьяна Геннадьевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Рубеж XIX–XX в. явился переломным этапом для западной культуры. Литература этого периода, с одной стороны, свидетельствует о глубоком духовном кризисе, в котором находилась Европа, а с другой представляет собой попытку его разрешения. Это время напряженной рефлексии, когда устоявшиеся принципы ставились под сомнение. В результате вырабатывается новая философия, в сознании творческих людей складывается представление о «конце времени» и как следствие возникает трагическое мироощущение. Можно сказать, что глубинный кризис европейской цивилизации дал импульс к переосмыслению природы человеческой души. Писатели все больше начинают обращаться к проблемам сознания, передача субъективного мироощущения индивида становится особенно важным элементом при построении художественной реальности. Особенно интересным представляется рассмотреть выше обозначенный круг проблем в позднем творчестве Генри Джеймса.

Будучи мастером тонкого психологического анализа, Джеймс на протяжении всего творчества искал новые способы актуализации субъективного повествования. Эстетические установки Генри Джеймса формируются на стыке западноевропейской и американской традиции. Огромное влияние на писателя оказали Бальзак, Тургенев, Мопассан, Золя и многие другие признанные художники слова. Одновременно с этим психологическая проза американского романтизма становится предметом пристального внимания Джеймса и служит почвой для его творчества.

Основой творческого метода Генри Джеймса послужило его представление о том, что «реальность воплощается в мириадах форм» [Джеймс 1982: 133]. Отсюда постоянный поиск Джеймсом наиболее точного отображения действительности. Так возникает прием «точки зрения» (point of view), ставший программным в творчестве писателя. Джеймс был убежден в том, что единственный способ создать полную правдивую картину человеческих взаимоотношений – это взглянуть на мир глазами персонажа сквозь призму его восприятия. Подобный персонаж выполняет в произведении функцию, используя термин самого Генри Джеймса, «центрального сознания» (central consciousness) [Шерешевская 1982: 567]. В поздних произведениях Джеймс сводит число персонажей к минимуму, ставя их в напряженные психологические ситуации, сложность которых раскрывается перед читателем по мере развития действия. Известный исследователь творчества Генри Джеймса О.Ю. Анцыферова указывает на то, что на позднем этапе Джеймс отказывается от традиционной фигуры рассказчика, предпочитая повествование от третьего лица, поскольку писателя все больше интересует проблема восприятия событий чужим сознанием [Анцыферова 2004: 421]. Ярким примером размышлений писателя над темой познания является известная повесть «Поворот винта» (1898), ставшая предметом особого внимания многих исследователей. Повествование в произведении получает крайне субъективную окраску на грани потока сознания, поскольку Джеймс сосредотачивает основное внимание на восприятии рассказчицы. Одновременно с этим «точка зрения» героини ставится здесь под сомнение, благодаря введению другого персонажа. Таким образом, форма Ich-Erzählung, которая в обычных условиях придает описываемым событиям оттенок достоверности, становится здесь объектом авторской иронии. Так возникает неоднозначность и возможность существования нескольких интерпретаций повести.

Следует отметить, что Генри Джеймс никогда не рассматривал свои рассказы и повести как нечто вспомогательное. «...рассказ – это то, что вызывает в нас волнение, возбуждение, удивление и напряжение: человеческие эмоции, проявления человеческого

характера, человеческие взаимоотношения – только это создает рассказ» [Джеймс 1982: 163], – напишет Генри Джеймс в одном из своих предисловий.

Мотив «узнавания» становится доминирующим в последнем законченном романе Генри Джеймса «Золотая чаша» (1904), разрастаясь в настоящую психологическую драму. Роман «Золотая чаша» («The Golden Bowl») является своего рода предостережением против поисков какого-либо однозначного смысла. Малые и большие формы тесно взаимодействуют друг с другом в творчестве Джеймса. Отличаясь чрезвычайной гибкостью, малая форма нередко дает писателю импульс к созданию романа. Намеченная в рассказе или повести проблема разрастается, еще больше усложняясь в пространстве романа. Так, мотив «узнавания», составляющий идейное содержание рассказа «Фликербридж» разрастается до предельно напряженного психологического конфликта в романе «Золотая чаша».

Джеймс сосредотачивает свое внимание на механизмах человеческого восприятия, создающих субъективный образ реальности, обращается к работе сознания в целом. Поступки героев описываются мало и скупое. В результате содержание произведений Генри Джеймса составляет напряженная рефлексия, столь характерная для личности, живущей в период, когда культура переживает серьезный перелом, когда все былое переосмысливается, творчески преобразуясь. Так, благодаря другому углу зрения человек открывает для себя новые горизонты реальности.

Литература

Анцыферова О.Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса. Иваново, 2004.

Джеймс Г. Искусство прозы. // Писатели США о литературе. М., 1982. Т.1. С. 127-144.

Джеймс Г. К повести «Алтарь мертвых». Из предисловий к Собранию сочинений (1907-1909) // Писатели США о литературе. М., 1982. Т. 1. С. 161-163.

Шерешевская М.А. Генри Джеймс и его роман «Женский портрет» // Джеймс Г. Женский портрет. М., 1982. С. 532-577.

Восточные жанры газель и рубай в поэзии В.Я. Брюсова

Эфендиева Суад Ариф гызы

Молодой ученый, Бакинский славянский университет, Баку, Азербайджан

В литературе серебряного века на волне возрастающего интереса к Востоку, к его искусству, поэзии, философии появляются многочисленные «восточные» подражания и мистификации. В многочисленных литературных салонах эстетские поэты писали стилизованные подражания, которые, в свою очередь, оказывали влияние и на лексику русской поэзии конца XIX – начала XX вв, обогащая язык ориентальной лексикой и фразеологией. Подражания носили разный характер, начиная с иронии, пародии до серьезной ориентальной направленности поэзии поэтов-символистов.

Интерес к древней и новой восточной поэзии придает новый импульс творчеству русских поэтов. Таким образом, взаимодействие поэтических культур Востока и Запада приобретает качественно новую ориентацию. Восточный Ренессанс, начиная с философской лирики Хафиза, Хайяма, Низами, Фирдоуси, проникновенной любовной лирики Физули и утонченных психологических зарисовок в жанре танка и хокку Басе, раскрыли европейскому читателю новые оттенки чувств, глубину связи человека с космосом, где личность предстает частью мироздания, а жизнь воспринимается как радость, дарованная человеку свыше. В этих стихах по-новому раскрывается единство мира, исчезает противопоставление человека природе, снимается традиционное для европейской поэзии ощущение индивидуального трагизма, который заменяется пониманием степени общности людей и отсюда исторический оптимизм и некая новая духовность.

Все эти идеи своеобразно отразились и в творчестве Валерия Брюсова. Мы наблюдаем в его поэзии использование таких восточных жанров как *газель*, *рубай*. Можно

ли объяснить их появление только переводами из восточной поэзии, которые занимают особое место в его наследии? Думается, нет. Интерес к Востоку, восточным жанровым формам - это характерная черта поэзии «серебряного века» в целом. Поэтому, наряду с переводами из восточной поэзии, которые мы затрагивать не будем, у Валерия Брюсова появляются оригинальные стихи в жанрах газели, рубаи и т. п. В сборнике «Сны человечества» он дает этому следующее объяснение: «<...> По моему замыслу эти «Сны» должны представить “лирические отражения жизни всех времен и всех стран”. Иными словами, я хочу воспроизвести на русском языке, в последовательном ряде стихотворений, все формы, в какие облекалась человеческая лирика...» [Брюсов: 460]. Поэтому в творчестве В. Брюсова встречаются такие формы восточной поэзии, как газели, рубаи, мерсийе («Не мудрецов ли прахом земля везде полна...», «Есть в жизни миги счастья, есть женщины, вино...», «Только ночью пьют газели из источника близ вишен...», «Пылают летом розы, как жгучий костер...», «В ту ночь нам птицы пели, как серебром звеня...»).

Соблюдая форму рифмовки классического рубаи (*ааба*) В. Брюсов воспроизводит так же и его содержание, передающее бренность и суету жизни, ее кратковременность и неуточжимость личности. Русская классика такого способа рифмовки не знала. В русской литературной традиции, «начиная с Ломоносова, четверостишие имело перекрестную рифмовку, реже – опоясывающую или парную, еще реже в нем возникали холостые окончания в первой и третьей строчках при рифмующихся второй и четвертой» [Жовтис: 87]. Возникновение этого жанра в русской поэзии связано с появлением художественных переводов, к которым часто обращались в ту пору поэты.

Одним из известных лирических жанров Востока является жанр *газели*. На Востоке нет ни одного поэта, который не оставил бы стихотворного образца в этом жанре. Обычно по объему газель состоит из 5-7-9 строф и строится по принципу *аа, ба, ва, га* и т. д. Кроме того, обязательным признаком этого жанра является и то, что в самом последнем бейте – двустишии – поэт дает свое имя (*тахаллус*). Классические газели носили любовный характер и были обращены к женщине, восхваляли ее красоту, женственность, прославляли вино, радость и легкость мироощущения, которые оно давало.

Поэтому интерес русского поэта к этому жанру вполне закономерен. В результате появляются два стихотворения Брюсова, написанные в этом жанре. Поэт так и называет свои произведения – «Газели». Обращаясь к восточной поэтической форме - газели, Брюсов четко выдерживает внешние признаки этого жанра. Более того, следуя канонам этого жанра, он, наряду с соблюдением внешней рифмы, дает еще и характерные для газели *редиф* и внутреннюю (*сквозную*) рифму. Вместе с тем, у Брюсова отсутствует один из важных элементов жанра газели, который заключался в обязательном упоминании имени поэта в самом последнем бейте-двустишии, которое называется *мегте*. В газели «В ту ночь нам птицы пели, как серебром звеня...», четко имитируя восточный стиль и воспроизводя духовное содержание восточного жанра, Брюсов все-таки допускает русские реалии - *ели, аркады*. Здесь также соблюдена структура газели и выдержана ее рифмовка, но, вместе с тем, как справедливо замечает А.Л. Жовтис, стихотворение не воспринимается как живое произведение искусства – стилизация мертва [Жовтис: 99].

Каковы же «уроки» Брюсова? Во-первых, роль Брюсова в смене стилевых ориентиров в русской поэзии не случайна, а скорее закономерна. Тем более, что такого рода «скачки» в эволюции поэтических форм в русской поэзии ранее уже имели место. С другой стороны, литература «серебряного века» «провоцировала» интерес к Востоку, к его ориентальной утонченности и вниманием к филигранному выражению чувств. Таким образом, стилизация носила искусственный характер. Эти произведения, написанные под воздействием любви к восточной экзотике, к ее реалиям, были далеки от оригинала и не могли воспроизвести подлинно восточное мироощущение.

Литература

Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973. Т. 2.

Жовтис А.Л. И рубаи, и редифная рифма... // *Жовтис А.Л.* Стихи нужны. Статьи. Алма-Ата, 1968.