



МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

**НАУКА И ИСКУССТВО:
ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ,
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
И КУЛЬТУРОЛОГИИ**

Часть II

Новосибирск, 2013 г.

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

В74

В74 «Наука и искусство: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии»: материалы международной заочной научно-практической конференции. Часть II. (21 января 2013 г.) — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. — 180 с.

ISBN 978-5-4379-0204-2

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «Наука и искусство: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» отражает результаты научных исследований, проведенных представителями различных школ и направлений современной филологии, искусствоведения и культурологии.

Данное издание будет полезно аспирантам, студентам, исследователям и всем интересующимся актуальным состоянием и тенденциями развития филологии, искусствоведения и культурологии.

Рецензенты:

- канд. филол. наук, Бердникова Анна Геннадьевна (г. Новосибирск);
- д-р искусствоведения, канд. филол. наук, Мышьякова Наталья Михайловна, профессор, заведующая кафедрой «Социально-культурный сервис и туризм» Института туризма и международных экономических отношений Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики;
- канд. филол. наук, Павловец Татьяна Владимировна, доцент кафедры теории практики текста и методики преподавания Московского городского педагогического университета;
- д-р филол. наук, Труфанова Ирина Владимировна, профессор кафедры филологического образования Московского института открытого образования (г. Москва).

ISBN 978-5-4379-0204-2

ББК 71+80+85

Оглавление

Секция 3. Искусствоведение	6
3.1. Кино-, теле- и другие экранные искусства	6
ОТРАЖЕНИЕ ГЕНДЕРНОЙ ТЕОРИИ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «СЕСТРА МОЦАРТА») Шкор Лидия Александровна	6
3.2. Музыкальное искусство	13
О РУМЫНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА Галущенко Ирина Георгиевна	13
ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ ТУРЕЦКОГО КОНЦЕРТА МУСТАФО БАФОЕВА Закирова Венера Мансуровна	18
ФАБУЛЬНОСТЬ РИТОРИЧЕСКИХ ФИГУР ВО ВТОРОЙ БАЛЛАДЕ Ф. ШОПЕНА Нестерова Мария Михайловна Малышева Татьяна Фёдоровна	23
ДЖАЗОВОЕ ИСКУССТВО В НЕЗАВИСИМОМ УЗБЕКИСТАНЕ Седых Татьяна Томовна	26
МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА «РУССКАЯ ТЕТРАДЬ» ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА Шереметова Татьяна Алексеевна	30
3.3. Изобразительное и декоративно- прикладное искусство и архитектура	39
ФОРМИРОВАНИЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ В КАЗАХСТАНЕ Золотарева Лариса Романовна	39
ИСТОРИЧЕСКОЕ В ТЕКСТЕ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» Казарина Вера Борисовна	47
ИНТЕРАКТИВНАЯ ФОТОГРАФИЯ — РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ФОТОГРАФИИ? Кирютин Александр Александрович Галеева Тамара Александровна	56

3.4. Теория и история искусства	64
ПРОЯВЛЕНИЕ СИНКРЕТИЗМА В ТРАДИЦИОННОМ КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ	64
Цзя Ян	
Секция 4. Литературоведение	69
4.1. Русская литература	69
ЭПИСТОЛЯРНАЯ ПРАКТИКА ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА И ВОЗМОЖНОСТИ ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	69
Берендеева Ирина Александровна	
ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МОТИВА СНА В СТИХОТВОРЕНИИ Я.П. ПОЛОНСКОГО «ГРУЗИНСКАЯ ПЕСНЯ»	74
Вьюшкова Ирина Геннадьевна	
ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ БАЛЛАДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ КЛЮЕВА	78
Ларионова Светлана Геннадьевна	
4.2. Фольклористика	85
ЛОКАЛИЗАЦИЯ ПРАРОДИНЫ ЧУВАШЕЙ ПО ДАННЫМ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ	85
Беленов Николай Валерьевич	
4.3. Литература народов стран зарубежья	89
ТРАНЗИТИВНОСТЬ КАК ОСОБЕННОСТЬ ЖАНРА ФРАНКОЯЗЫЧНОГО РОМАНА РУБЕЖА XX—XXI СТОЛЕТИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. НОТОМБ	89
Белявская-Слюсарева Мария Юрьевна	
ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ НИККОЛО МАКИАВЕЛЛИ В ТРАГИКОМЕДИИ КРИСТОФЕРА МАРЛО «МАЛЬТИЙСКИЙ ЕВРЕЙ»	97
Георгиевская Валерия Владимировна	
РОМАН Дж. Д. СЭЛИНДЖЕРА «НАД ПРОПАСТЬЮ ВО РЖИ» КАК АВТОРСКИЙ МИФ	103
Гольтер Ирина Михайловна	
ТРАГЕДИЯ ПАДШЕЙ ЖЕНЩИНЫ В ПЬЕСАХ «НАРОДНИЙ МАЛАХИЙ» НИКОЛАЯ КУЛИША И «АННА КРИСТИ» ЮДЖИНА О'НИЛА	113
Клюка Татьяна Любомыровна	

АРХЕТИПЫ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ БОГИНЬ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗАХ РОМАНА «ПРЕЛЕСТНЫЕ КАРТИНКИ» СИМОНЫ ДЕ БОВУАР Криворучко Светлана Константиновна	122
КОНЦЕПТ ОСТРОВА В РОМАНЕ «ФРЕЙЯ СЕМИ ОСТРОВОВ» ДЖ. КОНРАДА Лозенко Виктория Васильевна	128
ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКОЙ ПРОЗЫ В АНГЛИИ Малышиевская Ирина Васильевна	135
РУССКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РОМАНЕ М. БРЭДБЕРИ «В ЭРМИТАЖ!» Ромаданов Максим Сергеевич	140
КВАЗИУТОПИЯ БУДУЩЕГО В РОМАНЕ Г. БЁША «КИОСК» Селиванова Евгения Юрьевна	146
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНКРУСТАЦИИ РАННИХ РОМАНОВ Ф. МОРИАКА Тарасюк Ярына Петровна	151
ПОРТРЕТЫ КАК ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В РОМАНЕ ЛУИ-ФЕРДИНАНА СЕЛИНА «СЕВЕР» Шапарева Наталья Олеговна	158
4.4. Теория литературы. Текстология	166
КАТЕГОРИИ ДОБРА И ЗЛА В ЛИТЕРАТУРНО- КРИТИЧЕСКИХ РАБОТАХ О. УАЙЛЬДА И М. КУЗМИНА Колмыкова Елена Александровна	166
ЛИТЕРАТУРНОЕ БАРОККО В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА УКРАИНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ РОМАНТИКОВ Куликова Оксана Владимировна	172
ОБ ИСТОЧНИКАХ ПОРОЖДЕНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИХ ТОПОНИМИЧЕСКИХ НОМИНАЦИЙ Цыпкина Светлана Ивановна	176

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

ОТРАЖЕНИЕ ГЕНДЕРНОЙ ТЕОРИИ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «СЕСТРА МОЦАРТА»)

Шкор Лидия Александровна

канд. искусствоведения, доцент

*Белорусского государственного университета культуры и искусств,
г. Минск*

E-mail: lidia0366@gmail.com

На рубеже XX—XXI вв. расширение «проблемного поля» искусствоведения обусловлено интеграцией различных отраслей гуманитарного знания (музыковедения, культурологии, гендерной теории). В рамках данного проблемного поля актуализировались тенденции переосмысления значимости влияния женщин на динамику культурно-исторических процессов развития искусства. Согласно В.В. Арсланову, изучение истории искусства «под углом зрения «рода» (gender) выделилось в особое и достаточно влиятельное направление в современном западном искусствознании последних десятилетий» [2, с. 399]. А репрезентация существующих противоречий между социальными реалиями и потенциальными творческими возможностями женщины стала одной из актуальных тем и для современного кинематографа.

Отметим, что интерес к творческим персоналиям западно-европейских женщин-композиторов проявили признанные российские музыковеды (И. Бэлза в монографии «Царица звуков: жизнь и творчество Марии Шимановской», Д.В. Житомирский в книге «Роберт и Клара Шуман в России»), дополняя и обогащая историю

развития музыкального искусства новыми именами. В исследованиях других авторов особое внимание уделялось социокультурным факторам, непосредственно влиявшим на творческую активность любителей музыки и женщин-музыкантов (монография М.П. Пряшниковой «Екатерина Романовна Дашкова и музыка», статья Т. Колтаковой «Дамская музыка при французском дворе» и др.). Отметим, что и белорусские ученые (в частности Е.И. Ахвердова, А.Л. Капилов, В.П. Прокопцова) проявили интерес к творчеству отечественных женщин музыкантов: Теофили Юзефович, Камиллы Дунин-Марцинкевич, Юзефы Бутримович. Вышеперечисленные примеры свидетельствуют о том, что использование гендерного подхода в целом расширило и обогатило поле исследований в области искусствоведения, культурологии, истории и других гуманитарных наук в последней трети XX в.

Кинематограф, обладая рядом специфических качеств, стал «своеобразной точкой пересечения» традиционных и техногенных искусств [1, с. 5]. Стремясь раскрыть неожиданные ракурсы истории музыкального искусства эпохи классицизма, авторы фильма «Наннерль. Сестра Моцарта» (режиссер Рене Фере, 2010 г.) обращаются к проблеме репрезентации женского образа и творчества женщины-композитора, учитывая реалии гендерной проблематики, закрепившейся в современном искусствоведении. История западноевропейского музыкального искусства раскрывается в новом аспекте, в ней расставляются неожиданные акценты. Они, в свою очередь, выявляют «гендерно-чувствительный» подход (по Г. Поллок) [2, с. 720—722], используемый создателями фильма «Наннерль. Сестра Моцарта». В повествовании о жизни двух юных музыкантов-вундеркиндов из семьи Моцарт — Анны-Марии (Наннерль) и Вольфганга Амадея — наибольшее внимание уделено Анне-Марии, которая известна в истории музыкального искусства как участница некоторых гастрольных турне своего знаменитого брата.

Образ Анны-Марии (Наннерль), ее творческие устремления репрезентируется через основные позиции гендерной теории, на постепенном раскрытии и разрастании негласного свода характерных для западноевропейских стран правил поведения женщины в социуме во второй половине XVIII в. Основным выразителем и строгим ревнителем этих правил становится отец главной героини — Леопольд Моцарт, образ которого истолковывается авторами фильма как олицетворение господствующего мужского дискурса в искусстве. А образ Наннерль становится воплощением женского творческого опыта, пробующего разрушить

(или хотя бы уменьшить) сложившиеся границы, исторически обусловленные доминирующим мужским влиянием. Иными словами, Наннерль и ее отец — это дуалистический символ (мужское-женское, негативный-позитивный, сильный-слабый), выявляемый в пространстве гипертекстуальности. С другой стороны, Наннерль и Леопольд Моцарт, четко позиционируясь как «женское» и «мужское» начала в искусстве, вступают во взаимодействие на «поле битв репрезентаций» [5, с. 699], которым является фильм Рене Фере. Именно отец указывает Наннерль на строгую зависимость женской творческих устремлений от негласных социальных канонов, среди которых встречаются и представления о допустимых видах музыкальной активности. Так, например, выясняется, что занятия композицией для Наннерль оказываются невозможными из-за незнания теории музыки, азы которой непостигаемы из-за слабости женского разума; совершенствование навыков игры на скрипке становится несбыточным желанием из-за исторического восприятия этого инструмента в качестве «мужского». (Добавим, что в XVII в. также высказывались мысли о том, что изучение философии, риторики, латыни, иностранных языков отрицательно воздействует на рассудок женщины [6, с. 110—111]).

Гендерная стратификация используется в данном кинофильме как принцип, подчеркивающий специфическую социальную стратегию, направленную на вытеснение женщины из «мужского» мира искусства. Таким образом, фильм «Наннерль. Сестра Моцарта» является отражением известного вопроса, заданного Л. Нохлин: почему в истории не было великих женщин-художниц. Ответ на данный вопрос иногда с излишней прямоотой (призванной шокировать зрителя) обыгрывается авторами фильма в различных ситуациях — чаще всего в диалогах Наннерль с отцом, с матерью. Образ Наннерль, аккумулируя доминанты гендерной проблематики, приобретает иное смысловое наполнение, подчеркивая специфику вопроса репрезентации женщины в искусстве, осмысления конкретных возможностей для женского творчество в определенной исторической ретроспективе.

Своеобразной авторской находкой в фильме, вновь «высветившей» гендерный дискурс и негласные религиозные догмы о возможностях женской творческой самореализации в других социальных классах (аристократия), стал показ юных принцесс — дочерей короля Людовика XV, воспитывающихся в аббатстве Фонтевро. Музыкальное образование и религиозное воспитание представительниц аристократии также было ориентировано

на сохранение и воспроизводство социальных традиций с учетом аскриптивности (заданности от рождения) будущих социальных ролей. Навыки музицирования могли демонстрироваться публично в рамках музыкальных салонов, т. е. оставаясь в сфере частной жизни [4]. Занятия музицированием подчеркивают *сходство* повседневных развлечений как нобилитета (принцесс), так и неблагородного сословия (девушки из семьи музыкантов), с одной стороны, а с другой — занятия музицированием выступают в качестве единственно допустимой возможности общения между девушками различного статуса. (Вспомним, например, что и австрийская императрица Мария-Терезия оказывала честь детям семьи Моцартов, разрешая играть «в четыре руки с младшей дочерью императрицы, эрцгерцогиней Марией-Антуанеттой» [3, с. 60]). Иными словами, в фильме подчеркивается, что творчество женщины замыкается в рамки господствующей системы религиозных и социальных канонов, маркируясь как неотъемлемая часть культуры в сфере частной жизни.

Отметим также еще один интересный аспект фильма, непосредственно отражающий одну из позиций гендерной теории, согласно которой женщины постоянно искали пути выхода из сложившейся социальной практики, которые бы соответствовали общественным устоям (и не нарушали их). Так, Наннерль, получив отказ отца на свою просьбу об уроках композиции, начала подслушивать уроки брата. Яркая мизансцена, когда героиню застали за подслушиванием теории контрапункта, стала одной из эмоциональных доминант фильма, который продолжает аккумулировать гендерно-психологическое напряжение. Глубокий психологизм образа Наннерль Моцарт достигается в том числе и путем нарастания перечня социальных стереотипов, которые вынуждена соблюдать главная героиня: от упоминаемых запретов на композиторскую деятельность, от времени прихода домой до постоянных напоминаний о предназначении женщины.

Усиление в фильме «гендерной конфликтности» образа Наннерль подчеркивается введением весьма популярного драматургического приема — травести. Особенно часто травести (от итал. *travestire* — переодевать) встречался в жанре оперы в XVI—XVIII вв. (вспомним Керубино из оперы В.-А. Моцарта «Свадьба Фигаро»). Итак, из-за длительного придворного траура, запрещавшего женщинам являться ко двору дофина, Наннерль вынуждена облачиться в мужской костюм. Именно в нем она в первый раз демонстрирует дофину свои великолепные навыки игры на скрипке, а также прекрасное владение голосом. Современному зрителю может показаться неправдоподобным

то, что девушку, с легкостью поющую в высокой тесситуре, было сложно уличить в обмане. Однако такой драматургический прием вполне логично объясняется с точки зрения истории музыкального искусства. Великолепное сопрано, которое восхитило дофина (но не вызвало у него подозрений в том, что перед ним девушка), может быть объяснено распространенностью певцов-кастратов (сопранистов) в западноевропейской концертной практике XVI—XVIII вв.

Своеобразной кульминацией, в духе гендерной теории представлено эффектное «разоблачение» социально сконструированных стереотипов о творческом потенциале женщины: молодой музыкант, которому оказывает покровительство дофин, оказывается переодетой девушкой — Наннерль Моцарт. В ходе фильма зритель оказывается убеждается в том, что юная сестра Вольфганга Амадея сочиняет музыкальные пьесы, не уступающие по своему мастерству, красоте мелодий и совершенству формы произведениям зрелых композиторов, и только ее принадлежность к женскому полу встает препятствием на пути к признанию. Ведь именно как композитор (т. е. *не маркируясь как женщина*) Наннерль получает первые заказы дофина на создание музыкальных произведений.

Здесь представляется уместным отметить, что ряд западноевропейских авторов (например, Л. Тикнер, Т. де Лауретис), обратившись к вопросу политики репрезентации женщины в искусстве, подчеркивали, что «искусством является все то, что профессионально обсуждается, демонстрируется и продается как искусство. Произведения искусства являются объектами, обозначаемыми как «эстетические», по замыслу или с точки зрения созерцающего эти объекты, в момент их производства или, ретроспективно, в обороте интеллектуального или экономического обмена, который придает им ценность» [5, с. 701]. Отец Наннерль, Леопольд Моцарт, находясь во власти стереотипов, оказывается неспособным должным образом оценить талант своей дочери, видя в ней только женщину; далее, придворный композитор (также введенный в заблуждение и уверенный в том, что автором сочинений является мужчина), ознакомившись с произведениями Наннерль, дал им высокую оценку.

Итак, женщина-композитор сбросила мужской костюм, который она была вынуждена надеть волею случая, чтобы не нарушить строгие предписания дворцового этикета. Однако Наннерль не обрела ни признания, ни творческой свободы, а только испытывала усиливающееся давление отца, видевшего в ней лишь бессменного концертмейстера для сына. Стремление дочери к творческой самостоятельности интерпретировалось им как женская причуда,

вызванная непониманием негласных социальных канонов, а также недостаточной строгостью материнского воспитания (так как именно на мать, по мнению отца, возлагалась обязанность надзора за музыкальными увлечениями дочери). Иными словами, творческая деятельность «вопреки» половой принадлежности оказалась невозможной; более того, Наннерль сразу оказалась под давлением «вождедующего мужского взгляда» (по Л. Тикнер) дофина, теперь оценивающего вовсе не ее творческие успехи, а ее телесную привлекательность. Стремясь получить признание в качестве композитора (а не музыкально одаренной фаворитки), вновь вынуждаемая носить мужской костюм и рассматриваемая дофином исключительно «объектом желания», Наннерль оказывается изгнанной. Ее попытки обрести финансовую независимость от отца оказались обреченными на провал, и под давлением родительской семьи она отказалась и от музыкальной карьеры.

В фильме Рене Фере «Наннерль. Сестра Моцарта» посредством гендерной теории раскрываются социальные механизмы вытеснения женщины из сферы искусства, актуализируются проблемы соотношения власти и творчества, структурирования женской идентификации. А образ Наннерль «перестает значить нечто сам по себе или в соответствии с замыслами его автора; он обретает значение в контексте своей рецепции интерпретативных склонностей и компетенций его зрителей» [5, с. 703].

Резюмируя вышеизложенное, подчеркнем, что в фильме ярко представлен целый комплекс «исторических мифов» об истории искусства и, в частности, о преимущественном праве мужчин на творческую деятельность. Влиятельность и прямая репрессивность такого подхода относительно творческих стремлений главной героини, построенная на контрастности репрезентации «мужское/женское», «допустимо/запрещено» подчеркивает скрытую заданность судьбы Анны-Марии Моцарт в целом. А установление эмоционального контакта между зрителем и главной героиней (кинокоммуникации по Н. Агафоновой) усиливает воздействие используемого гендерно-чувствительного подхода.

Вместе с тем, обращение к гендерной тематике в кинематографе раскрывает новые перспективы развития современного искусства, связанные с осмыслением женских творческих персоналий, с одной стороны, а с другой — способствует обновлению ракурсов репрезентации западноевропейской истории музыкальной культуры.

Список литературы:

1. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. — Мн.: Тесей, 2008. — 389 с. Арсланов В.В. История западного искусствознания XX века: учеб. пособие. М.: Акад. проект, 2003. — 768 с.
2. Арсланов В.В. История западного искусствознания XX века: учеб. пособие. — М.: Акад. проект, 2003. — 768 с.
3. Асафьев Б. В. О музыкальном просвещении и образовании. Л.: Музыка, 1973. — 144 с.
4. Старцева Л.А. Художественное творчество женщин в европейском искусстве XIV — первой половины XIX вв. (на материале живописи и музыки) // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.09 — теория и история искусства. — Минск: БГУКИ, 2006. — 21 с.
5. Тикнер Л. Феминизм, история искусства и сексуальное различие // Введение в гендерные исследования: хрестоматия. Харьков: ХЦГИ, 2001. — Ч. II. — с. 695—717.
6. Sonnet M. A Daughter to Educate // A history of women in the West: in 5 vol. — Cambridge: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1992 — 1994. — Vol. 3: Renaissance and enlightenment paradoxes/ ed. N. Davis, A. Farge. — 1993. — P. 102—168.

3.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

О РУМЫНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Галущенко Ирина Георгиевна

*канд. искусствоведения,
профессор Государственной консерватории Узбекистана
E-mail: z.venera-10@mail.ru*

Румыния — страна необычайно самобытной художественной культуры. Ее представители — композиторы, исполнители и педагоги — внесли огромный вклад не только в национальную, но и в мировую музыкальную культуру. Феномен румынского музыкального искусства уникален. Происходивший здесь сплав традиций самого различного рода дал интереснейшие проявления во всех сферах музыкального творчества, в том числе и фортепианного. Румынская фортепианная музыка XX века связана с именами таких композиторов, как Джорже Энеску, Сабин Драгой, Михаил Андрику, Марчел Михалович, Михаил Жора, Пауль КонстантINESКУ, Сигизмунд Тодуце, Мирча Кириак, Думитру Бугич, Константин Сильвестри, Дору Попович, Аурел Строе, Богдан Мороянц, Анато́л Виеру.

Румынское фортепианное творчество охватывает самые различные стили и художественные манеры — от традиционных, до экспериментальных. Оно органично вписывается в рамки позднеромантического, импрессионистского, неоклассического течений с яркой национальной ориентацией.

Развитие фортепианного искусства Румынии в XX веке связано с процессами заметного обновления композиторского письма, поисками новых выразительных средств. Для многих румынских композиторов Фортепиано оказалось своего рода творческой лабораторией, именно в сочинениях для этого инструмента нередко впервые использовались те или иные новые стилистические приемы.

Повышение интереса к фортепиано в начале XX века совпало с активизацией интенсивного собирания и изучения румынского фольклора. Этот процесс нашел отражение в фортепианном творчестве.

Композиторы обратились к созданию программных сюит с использованием народных мелодий, к обработкам национального

фольклора для фортепиано. Продуктивно работали в этом направлении композиторы Думитру Кириак-Джоржеску и Эдуард Кауделла. Показательны сюитные циклы, в частности цикл «Миниатюра на народные темы» Сабина Драгоя, Три сюиты Джорже Энеску, в которых старинный жанр обретает новую жизнь, расцветается яркими национальными красками.

Излюбленной формой в фортепианном творчестве в XX веке были отдельные пьесы и циклы миниатюр, связанные с народными песнями и танцами. Такой жанр, как цикл миниатюр, позволяет раскрыть многообразие жизненных явлений через контрастное сопоставление разнохарактерных образов. Образная конкретность и широкое привлечение элементов национального языка делает этот жанр более доступным для слушателей.

Большое место в фортепианном творчестве румынских композиторов занимают пьесы танцевального характера. «Танец, — отмечает Октавиан Лазар Косма, — это специфическая форма художественного воплощения энергии и жизненной силы, представляет собой совершенно оригинальное явление в румынской культуре. Необычное музыкальное и хореографическое богатство танцевальных жанров — следствие взаимодействия различных стилистических направлений, принадлежащих разным эпохам» [4, с. 63].

Характерная черта румынских народных танцев, придающая им особое очарование, — полиритмия, возникающая при соединении музыки, движений и возгласов. Особенно самобытен танец хоро. Он распространен и у других балканских народов, но в Румынии приобрел национальную популярность. Характеризуя этот танец, Иван Мартынов пишет: «Хоро танцуются по кругу, причем, обычно он вовлекает много участников. Размер хоро двудольный, ритм мерный, темп, по большей части быстрый» [2, с. 205].

Важное место занимает хоро в творчестве Джорже Стефэнеску, уделявшего большое внимание фортепиано. Его мать — отличная пианистка — привила будущему композитору любовь к этому инструменту. Шесть пьес под названием «Хоры», написанные для фортепиано, а затем переработанные для оркестра, по сути, представляют собой небольшие поэмы, вдохновленные сельскими пейзажами. Миниатюры цикла имеют выразительные названия: «В горах», «В иные времена», «Слезы», «Среди цветов», «Мечта», «В роще».

Среди произведений танцевального характера особого внимания заслуживает «Добруджский танец» Пауля КонстантINESКУ. Динамичный и темпераментный, он создает яркую колоритную

картину народной жизни. Черты тождатности придают произведению ощущение неумолимого бега времени. Смены темпов, размера, типов фактуры способствуют обогащению образного содержания сочинения, привнесения в него эпической масштабности.

Следует отметить, что роль Пауля Константинеску в развитии фортепианной музыки Румынии определяется не только собственно художественными достижениями, но и плодотворными идеями новой трактовки рояля, новыми колористическими возможностями инструмента.

Наряду с пьесами танцевального характера в румынской фортепианной музыке разнообразно представлены миниатюры лирико-психологического и лирико-эпического, медитативного склада.

Они написаны с особой теплотой и сердечностью. Для пьес такого рода характерна речитативность, импровизационная свобода мелодического движения. Таковы, к примеру, импрессио Михаила Андрику, привлекающие внимание богатством художественного воображения, уточненным интеллектуализмом музыкального мышления.

В XX веке румынские композиторы охотно обращались к таким классическим формам, как соната и сонатина. Весомый вклад в эту область внес Джорже Энеску, создавший три фортепианные сонаты. «Стремление композитора синтезировать достижения западноевропейской музыки с румынским музыкальным фольклором теснейшим образом связано с его фортепианными сонатами», — пишет Евгений Мейлих [3, с. 51]. В сонатах Энеску наглядно выступает сочетание импровизационности со строгой организацией формы и колористическими полосами. «Фактура сонат Энеску, — отмечает О. Фадеева, — изобилует педальными фонами, тонкими узорами фигураций. Гармонический язык, красочный и сложный, на первый план выступает фоническая сторона. Логика функциональных последований заменяется колоритом «многоярусных» звуковых сочетаний, чаще всего нетерцового строения» [5, с. 110].

В фортепианном творчестве Энеску особенно ясно видны новаторские черты его музыки, сплетаются воедино ее многочисленные истоки. Частое использование политональных созвучий, аккордов, усложненных альтерациями и неаккордовыми звуками, придает фортепианной музыке Энеску тонкую колористичность, изысканность выражения. Опираясь на традиции музыкального импрессионизма и неоклассицизма, румынский мастер сумел передать особенности народного музицирования, проникнуть в национальный темперамент и, тем самым, отразить характерные фольклористические тенденции музыки XX века, ярко выраженные Шимановским, Бартоком, Кодаем, Лютославским. «В произведениях Энеску, —

подчеркивает Руфь Лейтес, — был найден органический синтез национальной образности и стилистичности с традициями и новейшими для его эпохи достижениями европейского искусства» [1, с. 157].

Румынские композиторы XX века Михаил Жора, Пауль Константинеску, Дору Попович, Константин Сильвестри, Тибериу Олах создали оригинальные образцы фортепианных сонат и сонатин, опираясь на национальные и западноевропейские традиции, возрождая классические музыкальные формы. Очень интересна в этом отношении Сонатина Тибериу Олаха, три части которой изобилуют тонкими колористическими находками. Ее грациозный характер подчеркивается акцентной динамикой, мелодией инструментального типа с широкими скачками, динамичными контрастами, свежестью гармонии. Композитор интересно использует возможности полифонического развития.

Необходимо отметить, что многие фортепианные сочинения румынских композиторов насыщены полифоническим развитием. Среди собственно полифонических произведений выделяются Пассакалия Сигизмунда Тодуце и цикл «Прелюдия, интермедия и постлюдия» Богдана Морояну. В этих сочинениях композиторы демонстрируют мастерство владения полифонической техникой письма, расширение образно-смысловых возможностей фортепианной музыки.

Очень интересны Вариации для фортепиано на тему Шумана Михаила Жоры, связанные с первой песней из цикла «Любовь и жизнь женщины» Шумана. В цикле ощутимо влияние не только Шумана, но и Брамса, а также Регера, особенно в шестой вариации. Цикл примечателен как мастерством вариационной техники, так и полифонического письма. Фуга в вариационном цикле образует своего рода «полифонический островок» [4, с. 208].

Самобытную группу румынских фортепианных пьес составляют импульсивно-динамические композиции, предоставляющие пианисту возможности развития художественного воображения, творческой фантазии и звуковой перспективы. Такова, в частности, пьеса *Allegro barbaro* Аурела Строе, название которой восходит к Бартоку. Румынский композитор создал в ней свою версию архаического народного танца, изобретательно используя разнообразный круг выразительных средств: октавные унисоны, игру регистровых сопоставлений, метроритмическую переменность, нерегулярную акцентность.

Ярким темпераментом, брутальностью характеризуется «Бурлеска» Мирчи Кириака. В этой колоритной, зажигательной пьесе композитор запечатлел народную жанровую сценку, отразил чety народного юмора, используя современный гармонический язык, сферу диссо-

нантной гармонии, динамичные ритмы, почти зримо воссоздающие впечатление массового народного танца.

В пьесе «Кобольд» Константина Сильвестри воплощен сказочно-фантастический образ, созданный народной фантазией. В отличие от Грига, «Кобольд» которого характеризуется сумрачной образностью, в произведении Сльвестри средствами музыкальной выразительности создается образ, приближающийся к легким, изящным фантастическим существам — эльфам. Использование композитором высокого регистра, прозрачной фактуры, скерцозности, создающей ощущение полетности, позволяет усмотреть здесь развитие традиции Мендельсона-Бартольди.

Весьма оригинальна миниатюра «Лиса и журавль» Пауля Константинеску, в которой композитор остроумно воплощает сюжет народной сказки, используя такую структуру, широко распространенную в фольклоре, как пара периодичностей, подчеркивая ее резкой сменой типов фортепианного изложения, подчеркивая тем самым контрастные образы двух персонажей пьесы.

Фортепианные произведения XX века вошли в репертуар румынских пианистов, в числе которых Кароль Микули, Филип Лазар, Раду Лупу — ученик Г. Нейгауза. Вдохновенным интерпретатором румынской музыки был знаменитый пианист Дипу Липатти, «всегда включавший в свой репертуар произведения румынских композиторов Энеску, Жоры, Андрику, Драгоя, Михаловича» [4, с. 286].

Активное развитие румынской фортепианной культуры в XX веке в таких ее сферах, как композиция, исполнительство и педагогика привело к высоким художественным результатам, ярким творческим достижениям, требующим глубокого изучения. Постижение образного звукового мира румынской фортепианной литературы XX века, осмысление музыкально-выразительных средств обогащает не только в профессиональном, но и в интеллектуальном, духовном, гуманитарном и общехудожественном отношении.

Список литературы:

1. Лейтес Р. Энеску // Музыка XX века. Очерки в двух частях. Ч. 2. 1917—1945. Кн. 5-А. — М.: Музыка, 1980. — С. 148—173.
2. Мартынов И. Румынская народная музыка // Мартынов И. О музыке и ее творцах. — М.: Советский композитор. 1980. — С. 181—221.
3. Мейлах Е. Джорже Энеску. — Л.: Музыка, 1980. — 80 с.
4. Страницы истории румынской музыки. — М.: Музыка, 1979. — 352 с.
5. Фадеева О. Камерно-инструментальная музыка Джорже Энеску // Из истории зарубежной музыки. — М.: Музыка, 1977. Вып. 2. — С. 90—132.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ ТУРЕЦКОГО КОНЦЕРТА МУСТАФО БАФОЕВА

Закирова Венера Мансуровна

*преподаватель Государственной консерватории Узбекистана,
г. Ташкент*

E-mail: z.venera-10@mail.ru

В инструментальном творчестве Мустафо Бафоева — талантливого узбекского композитора современности, автора целого ряда инструментальных концертов для различных составов, Турецкий концерт «Волны Средиземного моря» для гобоя и симфонического оркестра занимает особое место. В этом сочинении при помощи различных приемов оркестрового письма раскрывается образ сказочного пейзажа. Колоритные картины восточной природы обусловили наличие ведущего приема в оркестровке — драматургии тембров, традиции которого ведут к симфоническим сочинениям Н. Римского-Корсакова, К. Дебюсси, М. Равеля, О. Респиги и других.

Композитор очень рационально использует инструменты, поручая им определенную роль в музыкальном действии. При этом с первых тактов ощущается богатство и красочность сочетаний разных тембров, в мелодико-интонационном оформлении создающих специфический колорит. Несмотря на сжатую форму (концерт имеет одночастную структуру), Бафоев не спешит показать все их своеобразие. Инструменты оркестра вместе с ведущим гобоем постепенно раскрывают свой потенциал в соответствии с динамикой развития музыкального процесса.

Давая название своему произведению — «Волны Средиземного моря», Бафоев обратился к широко развитой теме в творчестве композиторов — «Природа в музыке» (как ее однажды обозначил в своей книге «Я — композитор» А. Оннегер) [2, с. 52]. Достаточно вспомнить «Пасторальную симфонию» Л. Бетховена, «Шелест леса» из оперы «Зигфрид» Р. Вагнера или «Фонтаны Рима» О. Респиги, знаменитые три симфонических эскиза «Море» К. Дебюсси. Восточная природа также нередко привлекала к себе внимание композиторов, как в случае с симфонической картиной «В Средней Азии» А. Бородина или симфонической сюитой «Шехерезада» Н. Римского-Корсакова. Надо заметить, что последнее сочинение и Концерт для гобоя «Волны Средиземного моря» М. Бафоева имеют ряд общих черт. Это морская тематика, только увиденная по-разному, восточный колорит, образы восточных темпераментных мужчин и грациозных

женщин, а также музыкальная характеристика падишаха, имеющая место в обоих произведениях. Бафоеву близок и принцип разнообразия тембров оркестровки Римского-Корсакова, отмеченные английским композитором и музыковедом Адамом Карсом, в частности, «необыкновенный блеск, буйство красок, а также изощренность, почти скрывающую основание, на котором зиждется его стиль» [1, с. 263].

Связывая программу сочинения со средиземноморской страной, Бафоев не мог обойти стороной особенности музыкальной культуры Турции, которые заключаются в многообразии локальных стилей, имеющих свои исторические корни. Бафоев, глубоко прочувствовав особенности турецкой музыки, смог создать сочинение, в котором объединились не только разные стилевые черты и техники письма, но и глубокий взгляд на турецкую и, конечно, мировую музыкальные культуры.

На раскрытие идейного замысла сочинения направлены все необходимые средства оркестрового письма. Интересен состав оркестра, тройной с большим количеством ударной группы, полной струнно-смычковой группой, а также арфой и фортепиано, составляющих самостоятельную группу. Музыкальный материал в партиях арфы и фортепиано в большинстве случаев настолько близок друг другу, что в отдельных разделах формы Бафоев выписывает для них единую строчку партитуры. Родство этих инструментов обнаруживается в манере звукоизвлечения, где используются переборы по струнам или клавишам, что дает в целом один эффект звуковых переливов, красочных гармонических последовательностей. В результате возникает необычное тембровое сочетание струнно-щипкового и струнно-ударного инструментов, объединяющихся в органичный музыкальный комплекс.

Для наиболее точной передачи колорита Бафоев избрал в качестве солирующего инструмента гобой, который трактуется и как классический европейский инструмент, и как один из традиционных инструментов Турции, такого как кувал, или гувал, имеющего определенный колорит звучания. Удивительный по красоте тембра, экспрессивный и богатый обертонами солирующий гобой демонстрирует на протяжении всего сочинения тонкие грани интонационной выразительности. Он то вторит голосам оркестра, вливаясь в их состав, то одиноко поет в сольной каденции, отдаляясь от окружающих масс. Как известно, гобой в разных регистрах и при определенной динамической силе способен извлекать специфические по характеру звуки от грубых носовых в низком регистре,

до сладковатых носовых в среднем и резко напряженных неестественного тембра в высоком регистре на forte [4, с. 85; 3, с. 21—22].

Тематизм партии солирующего гобоя состоит из двух коротких мотивов, включающих по три группы шестнадцатых в каждой. Два мотива — это своего рода имитация звуков природы, отголоски пения птиц над морскими просторами, шелест листвы, далекое эхо. Скачки на широкие интервалы мелкими длительностями в относительно быстром темпе создают легкие, еле уловимые интонации свирели — древнего предка гобоя.

Тема сольной партии звучат на фоне вибрирующего звукового пространства, олицетворяя все живое вокруг. Следует отметить, что музыкальная тема солирующего инструмента отличается богатством нюансировок, где преобладает множество трелей, создающих эффект вибрации, хроматических опеваний основных устоев, что характерно для восточного мелодизма, большое количество пассажей мелкими длительностями (чаще тридцать вторыми), и, конечно, разнообразием ритмических формул, которыми славится турецкая музыка.

Принцип незаметного подключения гобоя в звучание симфонического оркестра можно наблюдать в разных разделах формы концерта. Бафоев таким образом уменьшает соревновательный характер между оркестром и солистом, акцентируя внимание на повествовательной и в особенности звукоизобразительной стороне сочинения.

Отдельного внимания заслуживает сольная каденция [ц. 21], достаточно развернутая и богатая по своему мелодизму. Здесь гобой представлен как живой персонаж с богатым внутренним миром. Если на протяжении всего музыкального процесса гобой ведет диалог с оркестром или его отдельными группами, не раскрывая всего, о чем хочет поведать, то в сольной каденции он получает такую возможность и разворачивает перед слушателями свою глубоко личную историю.

Партия сольного инструмента насыщена волнообразными пассажами в стиле Шопена, напоминающими небольшие всплески воды, трелеобразными оборотами, в результате чего возникают картины живописной природы и размышления одинокого путника, погрузившегося в свой мир, в окружающую его природу, ставшего частью этой природы, настолько выразительно он передает ее звуки.

Поддерживает общее настроение и ладовая основа сольной каденции. Трихордовые и тетрахордовые последовательности соединяются в звукоряд минорного наклонения с характерной увеличенной секундой и ее обращением. Н. Римский-Корсаков

в «Основах оркестровки» отметил, что в минорных мелодиях тембр гобоя воспринимается как «трогательно-печальный» [3, с. 24]. Бафоев же усилил этот характер, придав ему одинокость, некоторую отстраненность звучания.

Струнные инструменты также представлены в разных качествах. В одних случаях они создают вибрирующее звуковое пространство, в других приближаются к манере игры на ударных или духовых, когда мелодия скачет из одной октавы в другую, как мы это видели у гобоя-соло или колокольчиков, с которыми струнные сливаются в едином потоке [ц. 5]. В целом, все приемы, используемые композитором при оркестровке концерта, направлены на создание красочной колоритной картины, образы которой нашли воплощение в тематическом материале произведения.

Группа ударных представлена довольно широко: здесь имеются как классические инструменты симфонического оркестра (литавры, тарелки, колокольчики, большой барабан), так и специфические (там-там, бонги, бубен, виброфон, деревянная коробочка — Wood block). Каждый из этих инструментов ярко передает настроение, создаваемое в музыке. Нередко композитор использует прием имитации звучания одного ударного инструмента другим. Например, литавры имитируют узбекскую дойру [ц. 6, 27, 30], большой барабан с поддержкой нескольких ударных напоминает звучание гонга [ц. 31]. Часто партия одного ударного инструмента во время игры сменяется на другой (на это указывают многочисленные ремарки *muta in...*).

Неизменный восточный колорит создается за счет включения в состав оркестра бонгов, а также множества мелизмов, исполняемых духовыми и струнными, что в совокупности образует музыкальное полотно, наполненное микрохроматикой. Подобным приемом композитор достигает медитативного характера музыки, который ярки контрастирует с праздничными образами, яркими, солнечными, а также образом сказочного правителя, тема которого неоднократно встречается в концерте.

Расцвеченный всеми цветами радуги блистает оркестр в разработочном разделе формы, где в ряде танцевальных тем, напоминающих дивертисменты в операх, проносятся образы восточных людей. В эпизоде, связанном с экспрессивным и динамичным мужским танцем звучит почти весь состав оркестра, за исключением флейты, флейты-пикколо и большого барабана, чтобы не утяжелить музыкальную фактуру [ц. 23]. Сменяющий его эпизод, представляющий женский образ, нежный, воздушный, неуловимый и загадочный как сама восточная красавица, строится исключительно

на струнной группе с арфой, фортепиано и ксилофоном, дублирующими друг друга, а также легкой, прозрачной поддержкой там-тама и треугольника [ц. 24].

Живописно и эмоционально-выразительно завершается произведение. В четырехкратном увеличении в оркестре звучит первый мотив ведущей темы сочинения, который подхватывает гобой, в последний раз проводя ее в двукратном увеличении. Музыкальная ткань постепенно растворяется, оставляя лишь короткие «взлетающие» вверх интонации у виброфона и выдержанный органнй пункт на педали арфы и фортепиано. Солирующий гобой «произносит» свои последние обрывистые чуть уловимые интонации, будто всплески воды, исчезающие в морской глади.

Концерт Бафоева — сочинение удивительно цельное, несмотря на множество эпизодов. Единство композиции придает тематический материал, проникающий во все музыкальные характеристики. В моменты, когда достигается кульминация или в разделах, где звучит полный состав оркестра, композитору всегда удается сохранить легкость и динамичность музыкального развития. Даже самый мощный звуковой поток в произведении воспринимается очень естественно, органично, как органична сама природа, которую воспевает в музыке Бафоев.

Опираясь на лучшие традиции оркестрового письма композиторов разных стран и эпох, используя собственный многолетний опыт создания крупных симфонических полотен, Мустафо Бафоеву удалось во всем великолепии передать дух Средиземного моря и его побережья, ауру восточной страны, ее удивительную природу. Концерт «Волны средиземного моря» стал поистине музыкальным воплощением сказочного мира, созданного современным узбекским композитором.

Список литературы:

1. Карс А. История оркестровки. — М.: Музыка, 1990. — 304 с.
2. Оннегер А.О музыкальном искусстве: Пер. с фр./Коммент. В.Н. Александровой, В.И. Быкова. — Л.: Музыка, 1979. — 264 с.
3. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. Берлин, М., СПб.: Российское музыкальное издательство, 1913. — 180 с.
4. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. М.: Музыка, 1972. — 175 с.

ФАБУЛЬНОСТЬ РИТОРИЧЕСКИХ ФИГУР ВО ВТОРОЙ БАЛЛАДЕ Ф. ШОПЕНА

Нестерова Мария Михайловна

*студент III курса, кафедры История музыки Саратовской
государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова,
г. Саратов*

E-mail: m.m.nesterova@mail.ru

Мальшиева Татьяна Фёдоровна

*научный руководитель, заслуженный деятель искусств России,
канд. искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой истории музыки*

E-mail: tfmalysheva@mail.ru

Работа посвящена рассмотрению Второй баллады Шопена в свете фабульности элементов художественного текста.

И. Барсова, анализируя творчество Г. Малера, выявляет симфоническую концепцию произведений композитора, отображённую в сквозном музыкально-интонационном «сюжете». Такую организацию автор называет «интонационной фабулой», трактуя её как «...цепь драматургических связанных между собой интонационных событий, имеющих экспозицию, завязки тематических линий, развитие, кульминацию, развязку» [2, с. 139].

Феномен «интонационной фабулы» — явление, в высшей степени свойственное Балладе № 2 Ф. Шопена. «Фабульные зёрна» представлены в произведении разнопланово: во-первых, в процессе их развёртывания «по горизонтали»; во-вторых, при их совмещениях, «наплывах», реализующихся «по вертикали» и «по диагонали» фактуры. Чтобы наглядно обозначить этапы развёртывания Второй баллады, приведём её композиционную схему, опирающуюся на трактовку В.П. Бобровского (по книге «Функциональные основы музыкальной формы» [3, с. 226]). Приведём эту схему, выявляющую модуляцию из одной трёхчастной репризной формы ($A B A_1$) в другую $B A_1 B_1 + \text{кода}$:

┌-----┐
 $A B A_1 B_1 + \text{кода-катастрофа (с элементом } v_1) \text{ и кода-}$
 $\text{постскрипtum (} a_2)$
└-----┘

Открывает Балладу раздел *A (Andantino, mm. 1—46)*;

ему резко контрастирует раздел *B* (*Presto con fuoco*, *mm.* 47—82); раздел *A*₁ (*Tempo 1*, *mm.* 83—140) — попытка возвращения к первоначальному, которая не реализуется из-за всё более усиливающегося воздействия материала *B*;

раздел *B*₁ (*Presto con fuoco*, *mm.* 141—168) — возвращение экспрессивного, жёсткого материала;

кода, состоящая из двух разделов — 1) коды-катастрофы (*Agitato*, *mm.* 169—196), в процессе развёртывания которой вновь внедряются черты раздела *B*, 2) коды-постскриптума *a*₂ (*Tempo 1*, *mm.* 197—204), представляющей собой краткий наплыв начального тематизма.

На всех очерченных стадиях развёртывания произведения проявляются фабульные зёрна, в число которых входят и элементы текста, представленные устойчивыми средствами художественной выразительности, производными от фигур речи (в рабочем порядке обозначим их как «риторические фигуры»). Таковыми представляются во Второй балладе интонации *lamento*, «зов», пунктирный ритм, *ostinato*.

Интервал малой секунды выражен двояко: с одной стороны, в начальном разделе баллады эта интонация высвечена завуалировано (из-за мажорного лада). В части *A*₁ дважды появляется фрагмент, в котором многократно повторяется данный мотив, поочерёдно проходящий в отдельных голосах фактуры (тт. 99—108, 123—133). С другой стороны, секундность проявляется в противоположном — императивном характере как, например в предыктовом разделе второй части (*B*₁) перед первой кодой, и в самой коде-катастрофе (фигурированные пассажи в правой руке), включающей секунды, следующие в быстром темпе и «наступательные» обороты повторяющихся аккордов.

Фигура *ostinato* олицетворяет в первой части фигура созерцание, спокойствие, гармонию. Сочетаясь со свободным развитием в других голосах, *ostinato* выполняет важную формообразующую роль, многократное повторение одного и того же элемента часто как бы ограничивает движение. Как отмечалось выше, остинатность воссоздана также стремительном движении в предыктовом разделе перед кодой-катастрофой и в её начальной части (до т. 179).

Пунктирный ритм в условиях $\frac{6}{8}$ является модусной ритмической формулой, «зерном» баллады. Здесь также нужно отметить две ипостаси пунктирного ритма: одна из них сопряжена с грациозностью, мягкостью, а другая — с резкостью, наступательностью. В контексте части *A* пунктир не выявляет остроты звучания, связан с пластичностью, что относится к первой ипостаси данной фигуры. В драматизированной части *B*, напротив, пунктирный ритм подчёркивает резкость звучания, олицетворяя зловещее начало,

которое особенно наглядно проявляется в разделе *stretto, plu mosso* (тт. 108—114, 134—140).

Риторическая фигура «зова» (призыва, обращения) стремительным восходящим порывом преобладает в части *B*, вызывая ассоциацию с тиратами (от итал. — вытягивание). Данная фигура соотносится с одной из структур фабульности баллады, с бинарным отношением «порыв — утверждение» («порыв» воспроизводится фигурой «зова»). Интонация призыва проявляется в восходящем движении октавных ходов по широким интервалам.

Риторические фигуры являются отдельными звеньями общего, которые «сигналят» о разных векторах в драматургическом рельефе произведения. Обладая свойством усиливать выразительности речи, стилистические фигуры обозначают семантическое «поле» Баллады.

Становление многооставной интонационной фабулы Второй баллады удивительным образом совпадает с драматургическим развитием Четвёртой симфонии Г. Малера, анализируемой И. Барсовой, которая отмечает, что эта симфония «... организована в единое целое и интонационной фабулой, и интонационным единством. Все её мотивные «живые ростки», как в фокусе, собираются в финале. Вернее, из финала-песни, написанной первой, устремлены назад, в начальные части симфонии, как снопы лучей, десятки то рельефных, то едва заметных интонационных и фабульных нитей. Финал отмыкает смысл происшедшего, он — ключ и замок, но замок с секретом. Амбивалентность финала осложнила и придала некоторую двусмысленность интонационно-фабульным связям симфонии. Расстановка сил *pro* и *contra*, принадлежность тем к миру Гармонии или Дисгармонии не всегда угадывается сразу, фабульный смысл происходящего долго остается таинственным, если вообще поддаётся однозначному пониманию... После долгого вслушивания начинают вырисовываться очертания интонационной фабулы» [2, с. 139].

Действительно, соответствие логики развёртывания фабульных «зёрен» Второй баллады Шопена и Четвёртой симфонии Малера поразительно. Особо важным представляется симультанный пространственно-временной аспект. «Лучи» связей пронизывают музыкальный текст от конца до начала и в обратной направленности, в разнообразных отношениях, возникающих «по диагоналям» этого текста, когда эти зёрна «прорастают» непосредственно или ассоциативно в драматургических «узлах» Баллады (мгновенно возникающими и исчезающими «напоминаниями»).

Фабульные «зёрна», пунктирно прослеживающиеся в произведении, образуют, своего рода, «рассредоточенные вариации»

на элементы художественного текста, проявленные как в последовательном становлении, так и в одновременном сопоставлении.

Список литературы:

1. Балашов Д.М. Постановка вопроса о балладе в русской и западной фольклористике. // Труды Карельского филиала Академии наук СССР, 1962.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. — М.: Сов. композитор, 1975.
3. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы: Исследование. — М.: Музыка, 1978.
4. Конен В.Д. История зарубежной музыки с 1789 до середины XIX века. — М.: Музыка, 1976.
5. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. — Рига: Зинатне, 1990.
6. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. — 2-е изд., доп. и перераб. — М.: Музыка, 1979.
7. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976.
8. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982.
9. Томашевский М. Шопен: Человек, творчество, резонанс. — М.: Музыка, 2011.
10. Шопен, каким мы его слышим. Составитель редактор С.М. Хентова. М., Музыка, 1970.

ДЖАЗОВОЕ ИСКУССТВО В НЕЗАВИСИМОМ УЗБЕКИСТАНЕ

Седых Татьяна Томовна

старший преподаватель

Государственного института искусств и культуры Узбекистана

E-mail: oia_llc@mail.ru

Обретение Узбекистаном независимости открыло новый исторический этап в развитии джазовой музыки, раскрывающей творческие способности молодежи, активно участвующей в различных формах созидательной деятельности. Расширяются творческие контакты отечественных музыкантов с зарубежными артистами, активизируется участие в международных фестивалях, мастер-классах, семинарах. Открываются перспективы в музыкальном образовании, происходит

приобщение детей и юношества к джазовому музицированию, которое положило начало джазовой педагогике. В 1995 году в Республиканском Специализированном Музыкальном Академическом Лицее имени В. Успенского (РСМАЛ) был организован джазовый клуб «Фестиваль». Артдиректором Интерклуба, а также детской студии «Дорога к джазу» был талантливый музыкант и педагог Василий Упоров, среди учеников которого лауреатами джазовых конкурсов стали Диана Зиятдинова, Даниил Халиков, Юлия и Лилия Угай.

Исторически важным событием в истории узбекского джаза стало открытие в 1996 году эстрадного факультета в Ташкентской консерватории. В академический ВУЗ были приглашены авторитетные специалисты в области эстрадной музыки: народный артист Республики Узбекистан Мансур Ташматов, заслуженный деятель искусств Республики Узбекистан, профессор Дилором Амануллаева, заслуженный работник культуры Республики Узбекистан, композитор Энмарк Салихов, заслуженные артисты Республики Узбекистан Юнус Тураев, Евгений Живаев, Алишер Икрамов, Зоя Цой. Сформированы две кафедры инструментального и вокального исполнительства. В 1998 году под руководством профессора Баходира Муртазаева был создан биг-бэнд. Исключительно ярко проявляют себя джазовые певцы Айсель Балич, Хуршид Иногамов (Matin), пианисты Джамиля Наимова, Санджар Нафиков, Руфина Усманова, саксофонисты Виктория Сапарова и Динара Хашимова.

В Узбекистане ведется культурно-просветительская работа, большое внимание уделено формированию гармонично развитой личности. Просветительская деятельность Ташкентского джаз-клуба как центра в годы независимости значительно активизировалась. Произошли определенные изменения и преобразования, целью которых является проведение мероприятий, направленных на развитие джазового искусства в Узбекистане.

Клуб как общественная организация, объединяющая людей с определенными интересами, имеет в этом большое значение. Ташкентский джаз-клуб был организован в 1968 году Сергеем Александровичем Гилёвым (1944—2001), с именем которого связаны страницы истории музыкальной культуры Узбекистана. Аналогичные джаз-клубы были открыты в Фергане и Карши. В 2002 году Ташкентскому джаз-клубу присвоено имя С. Гилёва, руководителем был избран Владимир Сафаров. Видный музыкально-общественный деятель и пианист джаз-ансамбля «Арцах» («Легендарный»), он ведет в клубе информационно-познавательную программу «Джаз сквозь время», популяризирует джазовое искусство в Узбекистане в газетах

и журналах. По его инициативе функционирует Республиканский веб-сайт “www.jazz.uz”.

Высокопрофессиональные корифеи джаза щедро передают эстафету молодым. В концертных программах Ташкентского джаз-клуба имени С. Гилёва регулярно выступает джазовый ансамбль «Ленивые ребята» РСМАЛ имени В. Успенского, под руководством пианистки Алины Алибековой, участник фестивалей «Ташкент–JAZZ–2008—2012». Отрадно, что участвуют и учащиеся школ музыки и искусства Ташкента Сабина Мустаева (вокал), Эльдар Абибулаев (фортепиано), Артем Палеев, Тимур Баймухамедов (саксофонисты). В феврале 2012 года в Ташкентском джаз-клубе состоялось юбилейное 100-е заседание, собравшее многочисленных друзей, поклонников и любителей джаза. В программе выступила джазовая певица Верина Эдвардс, покоровшая слушателей своим талантом, искренностью, темпераментом, очаровывающим тембром голоса, манерой исполнения.

Одним из важных аспектов концертной деятельности джаз-клуба являются встречи с джазовыми музыкантами, гостями нашей столицы, которые развили и укрепили межкультурных контакты. Это дуэты Конни Бауэр и Хельмут Закс; Хайнц Зауэр и Михаэль Вольны (Германия), квартеты Брайана Хортон, Арии Роланда (США), Имада Масару (Япония), ансамбль «Город солнца» (Казахстан), а также отечественные коллективы из Ферганы, Самарканда, Бухары. Расширяя горизонты участия джазовых музыкантов Узбекистана на международных фестивалях, Ташкентский джаз-клуб направлял коллективы «Караван», «Интер», «Шелковый путь», «Арцах» в Шымкент, Ульяновск, Екатеринбург, Алматы, Бишкек, Ош, Душанбе.

Важным событием в деятельности джаз-клуба стала презентация двух изданий книги Сергея Гилёва «Беседы о Джазе» [1, с. 160]. В подготовке публикации большую инициативу проявила вдова замечательного джазового музыканта Нина Александровна Семизвонкина и его друзья.

В установлении и расширении международных контактов важное значение приобретают джазовые фестивали в Узбекистане. Так, в 1994 году в Ташкенте состоялся Первый фестиваль творчества народов Узбекистана, посвященный третьей годовщине независимости республики. Традиционный весенний джаз-фестиваль «Апрель-2002» был организован в столице в концертном зале «Заравшан». Ансамбль «Арцах» участвовал в Первом (2004), Втором («Южная ночь-2008») в Шымкенте, в трех джаз-фестивалях «Бишкек-2006—2008». Одним из самых масштабных, стал международный фестиваль «Ташкент-Jazz-2008» в концертном зале «Туркистон». Особая значимость

его состояла в том, что он был посвящен 40-летию проведения Первого джазового фестиваля (1968) в Узбекистане [3, с. 103—110].

В организации фестиваля «Ташкент-Jazz-2008», большую работу осуществил Ташкентский джаз-клуб имени Сергея Гилёва. В программе этого фестиваля участвовали музыканты из разных городов Узбекистана: бисерная фортепианная техника и мастерство Э. Мусаэлян из Самарканда, лично знакомого с знаменитым Оскаром Питерсоном; Трио из Бухары «Шелковый путь» под руководством О. Джумаева, порадовали слушателей темами традиционного джаза, собственными сочинениями и аранжировками узбекских народных мелодий.

Отличительная черта фестиваля «Ташкент-Jazz-2008» — участие детского и молодежного коллективов. Впечатляюще выступили: биг-бэнд «Юность Узбекистана» РСМАЛ имени Р. Глиэра под руководством Саловата Мазитова, смело и с задором исполнив «Каникулы» А. Девидсона и узбекскую танцевальную мелодию «Дулонча», а также джаз-квintет “Jam Five” созданный в 2005 году студентами Государственной консерватории Узбекистана.

Ярким событием музыкальной жизни Узбекистана 2010 года стала реализация джазового проекта Государственного камерного оркестра национальных инструментов «Согдиана» художественный руководитель и дирижер — заслуженный деятель искусств Республики Узбекистан, профессор Фируза Абдурахимова и Джаз-трио Арне Янсена из Германии, направленного на пропаганду узбекского этноджаза, выявление его тембровых, ритмических, ладово-интонационных возможностей. Поиск взаимодействия традиционной музыки и джаза, как синтез, осуществлен в проекте оркестром «Согдиана». Основополагающее место в данном проекте занимает исполнение джазовых произведений композиторов Узбекистана, творческое содружество с зарубежными джазовыми музыкантами.

Ярким откликом на провозглашение ЮНЕСКО проведения ежегодного Международного дня джаза стал Джаз-фестиваль, с огромным успехом прошедший в Большом зале Государственной консерватории Узбекистана, в мае 2012 года, собравший огромную аудиторию музыкантов профессионалов и любителей джазовой музыки.

Результатом творческого содружества вокальных ансамблей a'capella «Замин» (Узбекистан) под руководством Шавката Жумаева и “NSPi” (Япония) стал концерт «Гармония души» в зале «Туркистон» в октябре 2012 года. Блестящая виртуозность, эмоциональность, ансамблевая слаженность двух коллективов, импровизационное мастерство, интересные диалоги придали особую ценность выступлению.

Главенствующим принципом, объединяющим представителей различных национальных культур, является идея мира, дружбы и единства, развития и укрепления международных контактов. Именно на это направлена пропаганда джазовой музыки, выявление и поддержка развития творчества молодых исполнителей, совершенствование профессионального мастерства и обмена творческим опытом, развитие восточной музыкальной культуры средствами джазового искусства.

Список литературы:

1. Гилёв С. Беседы о Джазе. Т. 2008., с. 160.
2. Сафаров В. Братья Сафаровы: 50 лет с джазом. Т. 2008.
3. Седых Т. Актуальные проблемы джазовой музыки в Узбекистане// Процессы реформирования системы музыкального образования. Т. 2009.,с. 202.
4. Седых Т. Джазовое искусство в Узбекистане//Санъат, Т. 2008, № 2, 32—34 с.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА «РУССКАЯ ТЕТРАДЬ» ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА

Шереметова Татьяна Алексеевна

*преподаватель отделения теории музыки ГБОУ СПО
«Орский колледж искусств», г. Орск*

Вокальный цикл Валерия Гаврилина «Русская тетрадь» из восьми песен на народные слова для меццо-сопрано и фортепиано (1965) — одно из самых интересных произведений «новой фольклорной волны», направления отечественной музыки второй половины XX века, давшего большое количество ярких разножанровых сочинений. Созданный почти 50 лет назад, совсем молодым тогда композитором, вокальный цикл «Русская тетрадь» по-прежнему вызывает интерес и эмоциональный отклик у исполнителей и слушателей своим глубоким психологизмом, искренностью проявления чувств и замечательной музыкой. Сделав героиней произведения молодую женщину, потерявшую любимого, композитор как бы домыслил и обобщил конкретный случай (безвременная смерть юноши), давший ему творческий импульс к созданию вокального цикла. Трагедия

оборвавшейся жизни усилена трагедией женщины, оставшейся жить, но утратившей смысл существования.

Используя различные жанровые модели фольклора (но не фольклорные цитаты), В. Гаврилин создает по-настоящему народное произведение. Жанровые источники в цикле разнообразны: это плач-причет, плясовая, частушка с ее разновидностью — лирическими страданиями, «жестокий романс». «Из плетения разножанровых интонационных структур складывается динамическое целое, чередующее экспрессивные мотивы в характере страдания и статичную речитацию, интонации жестокого романса и причета» [3, с. 68]. Но при всем жанровом разнообразии основным в «Русской тетради» все же является жанр страдальной (в цикле три песни с таким названием). Постоянное возвращение к нему, а также сквозное проведение лейттемы «страданий» придает циклу жанровое единство.

Хронологический последовательного развития сюжета в цикле нет, есть как бы всплывающие в памяти отдельные эпизоды-воспоминания. Смысл содержания можно объяснить следующим образом: все уже произошло, трагедия потери любимого свершилась. Память обращается то к одному, то к другому светлому моменту из прошлого, но трагическое настоящее постоянно напоминает о себе. Таким образом, в драматургии «Русской тетради» проявились «принципы монтажной и ретроспективной драматургии, которые нередко используются в современном театре и кино» [1, с. 21], согласно которым необязательна последовательность экспозиции, завязки, развязки и прочих этапов драматургического развития.

Так, №№ 2 и 4 («Страдальная» и «Зима») являются драматической развязкой событий; здесь в иносказательной форме говорится о потере любимого и его похоронах. Завязкой можно считать № 6 («Дело было») — рассказ о первой встрече. Остальные номера рисуют различные этапы развития любовного чувства.

Ретроспективное развитие сюжета усложняется в цикле дуплановостью действия: в каждой из песен сопоставляются светлые воспоминания и трагическая реальность.

Дуплановость проявляется и на уровне поэтической драматургии цикла: светлым воспоминаниям о расцвете любви, связанным с образами цветущей природы («калина-малина», «розы, розы, алый цвет», «цветики») противопоставлены образы стужи, холода, зимы, возвращающие к трагическому настоящему.

В цикле действуют очень прочные связи, объединяющие восемь песен в единую вокальную поэму. Помимо преобладающего жанра страдальной, это: исполнение номеров без перерыва; связи между

некоторыми частями (звуки или созвучия, осуществляющие модуляционный переход); музыкально-тематические арки (реминисценции некоторых мелодических оборотов, фактурно-гармонические переключки; сквозное проведение темы «страданий» в №№ 2, 3, 6 и других).

№ 1, «*Над рекой стоит калина*», производит впечатление спокойной лирической песни, в которую вплетаются образы русской природы. Внешнему образному плану соответствует простота выразительных средств: куплетная форма, мелодия, основанная на повторении терцовых попевок в «пасторальном» фа мажоре, прозрачность фактуры с преобладанием трезвучий.

Горе прорывается в секундовых интонациях плача-причета в припеве: «ох, тошно, ох, худо мне», которые дополняются стонущим хроматическим подголоском у фортепиано. Становится ясно, что светлые лирические образы начала песни — это воспоминания о безвозвратно прошедшем. Таким образом, средством драматизации в этой песне является прежде всего вторжение элементов одного народно-песенного жанра в другой; сопоставление диатоники запева и хроматики плачeveго припева.

Вторая песня, «*Страдальная*», резко контрастирует предыдущей быстрым темпом, острой пунктирной ритмикой, более развернутой и сложной формой. Но объединяет их сходный драматургический прием дуплановости: женщина пытается скрыть свое горе, говорит о нем иносказательно, но это не получается — горе прорывается наружу.

Песня имеет черты трехчастной репризности. Первый раздел («Что, девчоночки, стоите, глазки выголяете; про мою тоску-кручину ничего не знаете»), состоящий из двух куплетов, по жанру — бойкая частушка с озорными, как бы дразнящими взлетами-выкриками и скороговоркой. Но этот задор напускной. Чрезмерно широкие скачки голоса на интервал тритона через октаву доводят интонационное и эмоциональное напряжение до крайней степени. Тритон — преобладающая интонация в вокальной партии. Другая характерная интонация — плачевая малая секунда в связке ко второму куплету. Она как бы срывается в глиссандирующем движении вниз на дециму, превращается в отчаянное голошение. И вновь столкновение двух жанров, а также гротескное преувеличение признаков одного из них (слишком широкий скачок) являются средством драматизации песни.

Жанровая основа второго раздела («Мил друг уехал далеко, на сердце рана глубока») — лирические частушки-страдания с традиционным для этого жанра текстом. Но взлеты и срывы голоса как выражение тоски, придают лирической песне трагический характер: становится понятно, что речь идет о разлуке навек.

В фортепианном аккомпанементе зарождается тема «страданий», интонационно напоминающая мелодии подлинных фольклорных «страдальных» песен (как, например, «Разлилася Волга широко»). Для них характерен восходящий затакт к тонике и плавный спуск. Эта тема (иногда без затакта и в разных ритмических вариантах) встречается во многих песнях цикла (№№ 3, 6, 7, 8), благодаря чему ее можно считать «лейттемой» произведения. Появившись вначале в аккомпанементе второго раздела «Страдальной», она переходит в вокальную партию и в ритмическом увеличении звучит как причитание («Да ой, да как мне быть, девочки»).

№ 3, еще одна «*Страдальная*» («Ах, милый мой, пусти домой») — воспоминание о свидании с милым. В песне четыре куплета, в основе которых лежит тема «страданий», возникшая в предыдущем номере, но благодаря пунктиру звучащая более взволнованно и напряженно. Драматизм в эту песню вносит вторгающийся, перебивающий на полуслове речитативный тревожный рефрен «Зорю видно». Песенные строчки становятся более развернутыми из-за повторения некоторых слов, введения личных обращений: «мой миленький», «мамаша милая», превращающих жанр страданий в причитания.

Во втором куплете, где как символ любви появляется поэтический образ цветов и сада, в аккомпанементе на фоне «гармошечного» наигрыша возникает звонкий и нежный мотив, имитирующий балалаечные переборы. Он предвосхищает тему «розы, розы, алый цвет», появляющуюся в четвертом куплете. Выразительность этой широко развивающейся, ритмически свободной темы усиливает терцовая «втора» у фортепиано. В последней песне цикла («В прекраснейшем месяце мае») эта тема возникает вновь как воспоминание о расцвете любви.

№ 4, «*Зима*» — трагическая кульминация-развязка цикла. «Стужа лютая»; возвращение домой с прогулки, после которой «осталась одна»; девки, несущие ей цветы среди зимы — все эти образы текста сами по себе не означают, что речь ведется о похоронах любимого. Но музыка, как и в первой «*Страдальной*», выдает подлинный смысл этих образов, раскрывает трагический подтекст слов.

Драматургическая значительность этой части подчеркнута ее масштабами: она самая протяженная; имеет сквозную форму, состоит из пяти разделов.

В первом разделе («Ой, зима») на фоне остигатного доминантового баса, напоминающего удары похоронного колокола, звучит плач-причет. Его основная интонация — малосекундовая

стонущая попевка, постепенно расширяющая свой диапазон, из-за пунктирного ритма звучащая страстно, патетично. Угнетенному, подавленному состоянию героини отвечает фригийская низкая II ступень. Характерной для жанра причета импровизационности, повышенной эмоциональности соответствует метроритмическая свобода — «беспокойная», изменчивая ритмика жалобной попевки «Ой, зима» и постоянная смена метра.

Второй раздел по жанру можно отнести к древним заговорам-заклинаниям: это обращение к тоске, попытка с нею расстаться. Отсюда настойчивая остринатность и ритма, и мелодической интонации, характерная для этого обряда.

Третий раздел в куплетной форме («Домой возвратилась с прогулки») вносит жанровый контраст. Это сентиментальный «жестокий» романс, напоминающий уличный напев, исполняемый под шарманку. Вводя этот непривычный, «новый для профессиональной музыки жанр, оставшийся вне интересов фольклористов и композиторов, однако очень распространенный в народном быту» [5, с. 385], композитор добивается ощущения подлинности и искренности выражения переживаний простой женщины. Драматизм в «шарманочный», вальсовый аккомпанемент вносят несоответствующая ему динамика *ff* и *fff*, тяжеловесный бас, *marcato* в мелодии. Романс звучит под мерные «колокольные» удары одного и того же аккорда — тоники си мажора; его мелодия монотонна, ритмика статична. Возникает состояние опустошенности после горестного взрыва чувств, отрешение от реальности. В третьем куплете («Теперь я счастливая снова») происходит сдвиг из си мажора в далекий ре мажор. Здесь, в более высокой напряженной тесситуре, в монологе слышится горькая ирония, отчаяние. Образ «прекрасного поля» из этого куплета в народной поэзии символизирует одиночество. В кратком речитативном эпизоде («Вышла на крыльцо») появляется мотив «холодно мне» («как рефрен, как навязчивая идея» — характеризует его Гаврилин [2, с. 106]). Он же будет звучать в предпоследней песне цикла. Вначале это ровная, ненапряженная ритмоинтонация нисходящей большой секунды. Но затем ее верхний звук перебрасывается на октаву выше, и ровный мотив превращается в отчаянный вопль; голос срывается с вершины, соскальзывает вниз на нону. Это голошение выливается в кульминацию всей песни — репризу раздела «Ой, зима». Она звучит в си миноре, на тритон выше первоначальной тональности, в более острой ритмике и с напряженным аккомпанементом: тремоло на тонической гармонии и бурные

восходящие и нисходящие хроматические пассажи, постоянные волны нарастаний и спадов динамики, доходящей до трех форте.

№ 5, «*Сею-вею*», начинается как плясовая из четырех куплетов (первый раздел). Своим светлым колоритом, игровым характером она разряжает трагизм предыдущего номера. Ее особенности — ритмическая ровность сопровождения, имитирующего бречание по струнам балалайки; поступенность мелодического рисунка, его диатоничность; простодушный веселый припев: «тири-ри-ри-ри». Но эта веселость и безмятежность — кажущиеся. Очень скоро в первом разделе проступает напряженность. В каждой следующей строфе напев звучит на тон выше, и создается последовательность тональностей, образующая восходящий целотоновый ряд: Es — F — G — A. Повышение тонального уровня сопровождается усилением динамики. Напряжение от куплета к куплету растет и приводит ко второму разделу «А я красивая така» (в ре-бемоль мажоре).

Мелодия этого раздела — ритмически измененная тема «романса» из предыдущей песни. Здесь эта тема, мелодически более развитая, принимает удалой характер, звучит как бы с вызовом. Прием переноса неизменного напева в разные тональности применяется и здесь, но имеет иное выразительное значение. Смена тональностей здесь не связана с постепенным подъемом тонального уровня — тональности сменяют друг друга хаотично (Des-dur, затем D-dur, C-dur, снова Des, снова D). В тексте все время повторяется одна и та же фраза: «А я красивая така; Приедут завтра ямщики; Меня с собою увезут» — это состояние забывчивости, рассеянности мыслей, то состояние героини, которое отражено почти во всех песнях цикла и о котором сам Гаврилин говорит: «...реально ощутимая тоска перемежается с галлюцинациями» [2, с. 106].

Заключительный маленький речитативный раздел «Ой, почему да зачем поле чистое, широкое раскинулось так, что мне, девчонке, боязно гулять» — это возвращение к трагической реальности. Вновь здесь возникает поэтический образ одиночества — образ широкого поля. В мелодии появляется «воздушная септима», часто связанная с подобными образами и в народных песнях.

№ 6, «*Дело было*» — это воспоминание о завязке любовных отношений, о первом объяснении в любви. Радостные воспоминания перебиваются тоскливыми сожалениями и упреками судьбе. В композиции песни имеются признаки концентричности. В центре помещен раздел лирической страдальной «Приходите, приходите». Ему предшествуют два раздела, относящиеся к жанру плясовой: «Дело было на гулянке» и «Пойду плясать». Они же возвращаются и после

страдальной, но в обратном порядке, причем, тема первого раздела звучит только у фортепиано.

Напряжение в первом разделе создают политональные сочетания остинатного баса, до конца выдержанного в до мажоре, и вокальной мелодии, с переходами из до мажора в ля мажор миксолидийский, в мелодический ре минор, затем в си мажор.

Второй раздел, «Пойду плясать» — также плясовая. Она передает состояние отчаянного веселья, за которым прячут безутешное горе. Драматизм вносят резкие выкрики (без фиксации высоты); нагнетающие остинатные повторы звука; остро-напряженное звучание квартаккордов.

В центральном разделе («Приходите, приходите») появляется вариант лейттемы «страданий».

Две последние песни цикла имеют итоговое, репризное значение. Здесь всплывают темы и мотивы из «Страдальной» № 2 и из «Зимы».

№ 7, «*Страдания*» — рассказ о свидании, о ревности и счастье, но рефреном проходит тема «страданий» и примыкающий к ней мотив из «Зимы» («холодно мне»), как возвращение в реальность. Трехкратное проведение эпизода «страданий» придает композиции песни некоторую рондообразность. Жанр страдальной в рефрене переосмыслен: ровная скороговорка 16-тых, многократное настойчивое повторение одной фразы «ой, не знаю» — все это превращает страдальную в горестное причитание.

Рефрен, звучащий *a cappella*, сменяют два эпизода. Джазовые элементы первого эпизода («У скамьи») — один из распространенных приемов осовременивания фольклора в произведениях «новой фольклорной волны». Остинатное повторение формулы баса сочетается с синкопированной темой (синкопы придают музыке эпизода задорный характер); в этих условиях и VII миксолидийская ступень воспринимается как «блюзовая» пониженная VII.

Второй эпизод («А мне подружка вчера говорила») — речитативско-скороговорка.

Рефрен с двумя эпизодами повторяются дважды. После скерцозных полушутливых эпизодов маленький раздел («Нет, мой любимый, нет, мой хороший») вносит лирический контраст своим гибким трехдольным метром, плавностью ритмического и мелодического рисунка.

Но краткий лирический эпизод внезапно обрывается причитанием — рефреном «Не учила меня мамашенька», возвращением к действительности. Этот вариант рефрена протяженнее предыдущих проведений. Героиня не может сдержать свои жалобы, которые

превращаются в безостановочную речь и выливаются в горький плач в небольшой коде, где в дорийском соль миноре звучит построение импровизационного склада, с метрической переменностью, слоговыми распевами («И я девчоночка счастливая была») — оплакивание своего счастья.

№ 8, «*В прекраснейшем месяце мае*» — последнее воспоминание о счастливых днях, о цветении любви. Песня отражает эмоционально-психологическое состояние героини, когда слезы выплаканы, самый острый момент горя пережит, наступает некоторое успокоение, но боль не ушла.

Итоговый характер песни подчеркивают реминисценции музыкальных тем из предыдущих, кульминационных номеров цикла.

В песне три раздела. Первый имеет куплетное строение. В фортепианном вступлении мягко диссонирующие, как бы звенящие созвучия, разреженная фактура, мелодия, построенная на повторении простой попевки в объеме терции — создают настроение покоя, умиротворения. Вокальная мелодия речитативного склада, с повторениями на одном звуке, выдержана в едином ритме и исполняется отрешенно, «без вибрации» («безжизненно»). Лишь последняя фраза («Там наша любовь цвела») содержит эмоциональный всплеск: в мелодии появляется широта, метрическая свобода (смена размеров 5/8; 2/8; 2/4), и голосу вторит бас в терцию.

Во втором разделе тема из второй «Страдальной» («розы, розы, алый цвет») звучит на фоне оstinатного баса из «Зимы» — объединяются самая лирическая мелодия цикла и похоронный «колокол». Здесь одновременно сочетаются те два драматургических плана, которые на протяжении всего произведения чередовались — воспоминания о прошлом и «реально ощущаемая тоска».

Последний раздел («Прощай, мой милый, мой дружочек») — это одновременно и прощание с милым, и примирение со смертью, и ее отрицание: к любимому она обращается как к живому — «ты напиши мне письмецо». Вокальная мелодия исполняется, как указывает автор, «мертвым голосом». А в сопровождении звучит убаюкивающее покачивание терций из фортепианного заключения второй «Страдальной». Последняя фраза песни («ты напиши мне письмецо») — один из вариантов сквозной музыкальной темы цикла, темы «страданий».

«Русская тетрадь» — произведение подлинно трагическое, развивающее на фольклорной основе линию вокального цикла М.П. Мусоргского «Песни и пляски смерти» с его протестом против беспощадности несвоевременной смерти. Даже те фольклорные

жанры, которые изначально связаны со сферой жизнерадостных образов (частушка, плясовая), переосмыслены в «Русской тетради» в драматическом ключе. В результате они утрачивают свой родовой характер, приобретают психологическую напряженность, превращаясь в маску показного веселья, за которой героиня пытается скрыть свое горе. Характерное для «новой фольклорной волны» соединение в одном произведении разных жанров, разных интонационных пластов создает сложность, многоплановость драматургии «Русской тетради», близкую музыкально-театральным жанрам, что не раз давало повод исследователям сравнивать вокальный цикл Валерия Гаврилина с «лирико-психологической монооперой» [4, с. 165].

Список литературы:

1. Белова О. Валерий Гаврилин // Композиторы Российской Федерации. Вып. 3. М., 1984. — с. 3—19.
2. Васильева Н. Мой жанр — видимо, опера // Юность. — 1968. — № 5. — с. 105—106.
3. Григорьева Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Советский композитор, 1989. — 208 с.
4. Никитина Л.Д. Советская музыка: история и современность. М: Музыка, 1991. — 276 с.
5. Савенко С.И. Камерная вокальная музыка // История современной отечественной музыки. Выпуск 3 (1960—1990). М.: Музыка, 2001. — 656 с.

3.3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ФОРМИРОВАНИЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ В КАЗАХСТАНЕ

Золотарева Лариса Романовна

*канд. пед. наук, профессор, КарГУ им. Е.А. Букетова,
Караганда*

E-mail: zolotareva-larisa@yandex.ru

Осознание проблем современного искусствоведа невозможно без учета социально-исторической динамики развития художественной системы в Казахстане. Это относится и к нашему осмыслению проблемы становления казахстанского искусствоведа. Ретроспективный анализ данного вопроса представляет несомненную актуальность.

Становление и развитие искусствознания в Казахстане происходило параллельно с развитием профессионального изобразительного искусства Казахстана и формированием национальной художественной школы.

Профессиональные станковые формы изобразительного искусства Казахстана — живопись, скульптура, графика — сложились в 1920-х годах XX века. До этого времени не было единого художественного центра; художники работали разобщенно. В развитии и организации национального художественного образования в республике велика заслуга русских художников, среди которых Н.Г. Хлудов. Он учился в Одесской рисовальной школе, затем в Петербурге у художника Н. Гоголинского; с 1879 года до конца своей жизни жил и работал в Верном (Алма-Ата). В 1920 году были созданы художественные мастерские, объединившие группы художников (Н. Хлудов, А. Пономарев, В. Антонов и др.), которые имели важное значение для консолидации художественных сил республики. Весомый вклад в развитие изобразительного искусства и художественного образования в республике внес своей организаторско-творческой работой Н.И. Крутильников. Всю свою творческую жизнь он прожил в Казахстане, сначала в Семипалатинске, затем в Кызыл-Орде и Алма-Ате. Н.И. Крутильников окончил в 1916 году Казанское художественное училище; в 1921 году он переехал в Казахстан, в Семипалатинск, где развернул большую общественно-культурную деятельность:

занимался выявлением молодых творческих сил, вел популяризационную работу, пропагандировал произведения искусства среди населения. Н.И. Крутильников явился одним из организаторов художественной студии в Семипалатинске и первой передвижной выставки в республике. В эти же годы в периодической печати встречаются рисунки М. Кудряшова, В. Панаева, И. Савельева, братьев К. и Х. Ходжиковых, А. Исмаилова. Однако об активной творческой жизни художников Казахстана говорить было еще рано; сказывалось отсутствие организационного центра.

Важное событие в художественной жизни республики — организация в 1928 году Наркомпросом КазССР передвижной выставки произведений казахстанских художников. С этого времени в Казахстане систематически организуются передвижные художественные выставки (Алма-Ата, 1929; Павлодар 1931); аналогичные выставки были открыты силами местных художников в Семипалатинске, Петропавловске, Актюбинске, Чимкенте. С 1928 года, со строительством в Казахстане Турксиба, крупных индустриальных объектов художественно-общественная жизнь активизируется. В Казахстан приезжают специалисты по культуре, искусству, художественному образованию из центральных областей большой страны. Интерес к Казахстану проявляют и художественные организации Москвы, в частности, Всероссийское кооперативное товарищество «Художник». В 1932 году был создан Оргкомитет Союза художников СССР, а в 1933 году — Оргкомитет Союза художников Казахстана, одним из организаторов которого был Н.И. Крутильников; первым председателем стал Аубакир Исмаилов — живописец и график. Создание Оргкомитета Союза художников Казахстана явилось крупным событием в художественной жизни республики; его деятельность выражалась в регулярной организации выставок, в консолидации и творческой мобилизации художников. Первая выставка, организованная Оргкомитетом в 1933 году в Алма-Ате, ставила своей целью выявление творческих, прежде всего национальных сил. В 1934 году было организовано несколько выставок, самой значительной из которых стала выставка «Искусство Советского Казахстана», открытая 8 мая после специального постановления СНК Казахстана в Музее восточных культур в Москве для широкого ознакомления трудящихся СССР с казахским искусством. Выставка показала, что в республике недостает своей художественной школы, которая бы растила национальные кадры.

В 1930-е годы активизируется художественное образование. Одним из первых педагогов Алма-Атинского художественного

училища и организаторов казахстанской реалистической школы живописи 1930—1940-х годов был Алексей Ильич Бортников. Завершив художественное образование в Одесском художественном институте, Бортников возвратился в Алма-Ату и активно включился в художественную жизнь республики.

Важную роль в развитии художественного образования имела выставочная деятельность, а также основание в 1935 году в Алма-Ате Казахской государственной художественной галереи (ныне Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева). Задача галереи — собрание и популяризация произведений национального, русского и зарубежного искусства. В январе 1939 года в залах Художественной галереи открылась выставка, на которой было представлено более двухсот пятидесяти произведений художников республики. Развернулась творческая дискуссия — первая дискуссия художников Казахстана.

На I съезде художников Казахстана, состоявшемся 24 июня 1940 года в Алма-Ате, отмечались достижения Оргкомитета Союза художников Казахстана; вместе с тем подчеркивалось, что перед художниками республики стоят задачи повышения профессионального мастерства, улучшения работы с одаренной национальной молодежью. К тому времени в Казахстане уже сформировался коллектив национальных художников-живописцев.

Первым национальным художником, основоположником профессионального изобразительного искусства в Казахстане по праву является Абылхан Кастеев (1904—1973) — народный художник СССР, лауреат Государственной премии Казахстана. Его творчество, многогранное и самобытное, возвращенное народной традицией и воплотившее национальное мироощущение, близко и дорого современнику. Благодаря его таланту сегодняшний зритель «общается» со своими предками, постигает национальные обычаи и традиции.

В годы Великой Отечественной войны в Казахстан было эвакуировано немало творческой интеллигенции из различных регионов страны. Уже немолодым человеком приезжает в Алма-Ату Абрам Маркович Черкасский, окончивший Институт живописи, ваяния и зодчества им. И.Е. Репина. Его приход в казахстанскую живопись и в систему художественного образования (он преподавал в Алмаатинском художественном училище) открыл значимость художественного «я» в творческом процессе.

Второй этап развития изобразительного искусства Казахстана — 1950—1960 годы. В начале 1950-х годов в Казахстане выросло новое поколение молодых профессиональных художников, получивших

художественное образование в лучших вузах Москвы, Ленинграда, Харькова и других городов СССР. Достаточно назвать имена Айши Галимбаевой, Канафии Тельжанова, Сабура Мамбеева, Гульфайрус Исмаиловой, Сахи Романова, Молдахмета Кенбаева, Уке Ажиева, Али Джусупова и др.

В середине 1960-х годов в коллектив художников Казахстана вливается новый поток мастеров, внесших свежую струю в изобразительное искусство. Это было уже третье поколение, в которое вошли Салихитдин Айтбаев, Шаймарден Сариев, Абдрашид Сыдыханов, Токболат Тогусбаев, решительно вставшие на путь создания национальной школы изобразительного искусства.

Следующий этап развития казахского национального искусства — 1970—1980 годы. Свое творческое дарование проявили художники и скульпторы А. Аканаев, Т. Досмагамбетов, А. Есенбаев, К. Закиров, К. Каметов, Е. Мergenов, К. Муллашев, Т. Ордабеков, Б. Табиев, Е. Тулепбаев, А. Смагулов, М. Хитахунов, и др.

Искусство в контексте культуры независимого Казахстана (1991—2012) характеризуется поиском идентичности.

Проследив кратко эволюцию художественной жизни Казахстана, рассмотрим вопросы становления и развития искусствovedения в республике.

Основы изобразительного искусства закладывает Ч. Валиханов, ученый, просветитель, художник. Его этнохудожественное наследие, обширное и многообразное, представляет интерес для искусствovedов, культурологов, специалистов искусствovedческого и художественного образования. Справедливо замечает академик А. Маргулан, что «исследование большого художественного наследия Валиханова — благороднейшая задача нашего современного искусствovedения, ибо оно лежит в основе изучения изобразительного искусства Казахстана» [1, с. 28].

Профессиональное искусствovedение в Казахстане начало формироваться со 2-й половины XX века. Об оторванности Казахстана в 1920—1930-е годы свидетельствует тот факт, что 20 октября 1926 года был открыт отдел изучения искусств национальностей СССР при Государственной академии художественных наук. Большая роль в создании и деятельности его принадлежит Я.А. Тугенхольду. Им был прочитан ряд докладов и написано большое количество статей о живописи и графике народов СССР. Однако Казахстан остался вне поля зрения этого ученого [6, с. 12].

В 1939 году СНК и ЦК КП(б) Казахстана приняли постановление «О дальнейшем развитии литературы и искусства в Казахстане»,

а Комитет по делам искусств при СНК СССР — приказ «О мероприятиях по дальнейшему развитию искусства Казахской ССР». Постановление призывало осваивать и популяризировать богатое наследие казахского народа [6, с. 19]. Эпохальным событием стал I-й съезд художников Казахстана, прошедший 24 июня 1940 года в Алма-Ате. Среди актуальных вопросов развития художественно-культурной жизни республики стояла задача повышения роли художественной критики в освещении успехов мастеров изобразительного искусства, тем более, что к этому времени в Казахстане уже сложился костяк национальных профессиональных художников. Неоценимую роль в развитии изобразительного искусства и искусствоведения сыграли постановления 1970-х годов «О литературно-художественной критике», «О народных художественных промыслах», «О работе с творческой молодежью».

В 1930—1940-е годы в печати (в журналах «Литература и искусство Казахстана», «Искусство») появились статьи об искусстве казахского народа Ф. Болкоева, Г. Брылова, И. Омарова, А. Орлова, В. Чепелева и др.

У истоков казахстанского искусствоведения в 1950—1960-е годы стояли Е. Вандровская, Л. Варшавский, Б. Веймарн, М. Габитова, О. Джусупова, А. Жубанов, Т. Жургенов, А. Каналин, В. Кантор, И. Кучис, Е. Макульская, Г. Михельсон, Н. Нурмухамедов, А. Нурок, И. Рыбакова, Г. Сарыкулова, М. Холоминская, Н. Черкасова и др. Одним из первых изданий по искусству Казахстана в 1950-е годы был альбом «Искусство Казахстана» А.К. Каналина.

Известными историками и теоретиками искусства, художественными критиками в Казахстане, авторами монографий, альбомов, статей являются Н. Нурмухамедов (Искусство Казахстана, 1970; Графика Казахстана, 1978); Г.А. Сарыкулова, И.А. Рыбакова, М.Г. Габитова (Мастера изобразительного искусства Казахстана, 1972); Г.А. Сарыкулова (Очерки истории изобразительного искусства Казахстана, 1977; Мастера изобразительного искусства Казахстана, 1984); И.П. Юферова, Б.К. Барманкулова (Изобразительное искусство советского Казахстана, 1989); Б.К. Барманкулова — автор вступительных статей к альбомам «Уке Ажиев», «Абылхан Кастеев», «Рустам Хальфин»; И.П. Юферова, создатель альбома «Елена Воробьева»; И.А. Рыбакова — «Абылхан Кастеев», «Айша Галимбаева»; «Нагим-Бек Нурмухаммедов»; Е.Б. Вандровская — «Канафия Тельжанов», «Сахи Романов», «Галимбаева Айша Гарифовна»; Е.П. Зальцман — «Кадырбек Каметов»; Г.Ш. Елеукунова — «Хакимжан Наурызбаев», «Очерк истории средневековой скульптуры

Казахстана»; Н.А. Полонская — «Молдахмет Кенбаев»; Р.Т. Копбосинова — «Сахи Романов», «Абдрашид Сыдыханов»; Е.Г. Малиновская — «Этапы и тенденции формирования национальной школы Казахстана: Архитектура, искусство», «Этнокультурная специфика кочевой цивилизации в процессе формирования профессиональных школ искусства Казахстана», «Галым Каржасов»; Л. Марченко — «Гульфайрус Исмаилова» и др.

Крупным специалистом в области теоретического искусствоведения является Ергалиева Райхан Абдешевна, доктор искусствоведения, член Союза художников Казахстана, член Международной ассоциации художественных критиков при ЮНЕСКО (АИСА), вице-президент Национальной секции международной ассоциации АИСА, академик Академии художеств Республики Казахстан. «Основой для проявления глубинной самобытности казахского изобразительного искусства стало традиционное мировоззрение казахов, воплощенное в комплексе этнокультурных традиций народа... Формирование духовной специфики и художественных особенностей профессионального искусства Казахстана осуществлялось в постоянном контакте, диалоге и глубинной внутренней связи с традиционным сознанием народа, обусловив наиболее емкие процессы самоидентификации. В итоге, менее чем за столетие была создана художественная школа с самобытным, адекватным национальной ментальности формальным языком и комплексом идей», — констатирует Р.А. Ергалиева в монографии «Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана» [3, с. 4].

Среди известных представителей современной казахстанской школы искусствоведения необходимо выделить следующие имена: Л.С. Уразбекова, М.Т. Молдагалиева, К.Ж. Мукажанова, Л.Б. Нурпеисова, Ж.А. Енсебаева, С.Б. Кумарова, К.В. Ли.

Уразбекова Лаура Сайкеновна, президент Академии художеств Республики Казахстан, президент Национальной секции Международной ассоциации художественных критиков АИСА при ЮНЕСКО; основной темой ее работ является трансформация традиционного искусства кочевников в современных формах искусства.

Ли Камилла Витальевна — автор значительных публикаций: «Изобразительное искусство Казахстана. XX век. Живопись, скульптура, графика, актуальное искусство» (2001), «Шестидесятники. Тюркский романтизм» (2004), «Шедевры изобразительного искусства Казахстана» (2005), «Евразийский концепт изобразительного искусства Казахстана: к постановке вопроса».

Искусствоведы являются инициаторами крупнейших международных проектов, конференций (Традиционное и современное искусство Казахстана и Центральной Азии; Художник и эпоха. А. Кастеев и изобразительное искусство Центральной Азии XIX—XX вв.) (2004), искусствоведческих чтений (Осенние чтения); составителями искусствоведческих сборников (Актуально об актуальном), иллюстрированных альбомов (Искусство Казахстана: содружество имен), антологии (Антология искусства Казахстана: Живопись), многотомных изданий (Памятники культуры Казахстана, История казахского искусства).

Весомый вклад в исследование изобразительного искусства Сарыарки (Центрального Казахстана) внесли ведущие искусствоведы Карагандинского региона, члены Союза художников Казахстана и Ассоциации искусствоведов, участники многочисленных республиканских и международных конференций, конгрессов и симпозиумов, «круглых столов» по проблемам культуры, искусства, художественного, архитектурного и дизайнерского образования. Среди них Е.П. Гаврилова, автор монографии «Мемориал Караганды». КарЛАГ, культура, художники» (2003) [2]; исследователь ратует за обновленную культуру Караганды, переоценку ее истоков; Л.И. Дараева; Н.И. Иванина, создатель альбома «Художники Сарыарки» (2006) [7]; Л.Н. Плетникова, Г.М. Сафарова — организаторы независимой некоммерческой художественной институции Дешт-и-Арт-Центр в Караганде, созданной при поддержке Фонда Сорос-Казахстан в 2000 году, занимающейся основанием новых территорий современной культуры и изучением художественного наследия; Л.Р. Золотарева (автор настоящей статьи), искусствовед, профессор, член Союза художников Казахстана, член Общероссийской организации «Ассоциация искусствоведов», эксперт Казахстанской Национальной Федерации клубов ЮНЕСКО по вопросам изобразительного искусства и художественного образования; создатель книг «История искусств Казахстана» (2000); «История города в творчестве карагандинских художников» (2004); «Музееведение» (2007); «Педагогическое искусствоведение» (2011). Монография «Педагогическое искусствоведение» является первым научным исследованием в художественном и искусствоведческом образовании Казахстана, отражающим искусствоведческо-педагогическое видение ученого, педагога, искусствоведа [4].

Одной из наиболее актуальных в современном мировом и казахстанском искусствознании становится тенденция глобализации как самих творческих процессов, так и их исследований. Эпохальной

и перспективной составляющей современного научного поиска, вопросом первичной важности современной искусствоведческой науки является изучение форм и способов выражения национальной самоидентичности в изобразительном искусстве Казахстана.

Культурный образ Казахстана нашел свое воплощение в книге «Идея независимости в изобразительном искусстве Казахстана» (2011) [5].

Список литературы:

1. А.Х. Маргулан. О художественном наследии Чокана Валиханова // Ч.Ч. Валиханов. Собр. соч.: В 5 т. — Алма-Ата: Наука, 1989. — Т. 5. — 435 с.
2. Гаврилова Е.П. Мемориал Караганды. КарЛИАГ, культура, художники. — Караганда: ТОО «Арко», 2003. — 200 с., ил.
3. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. — Алматы: НИЦ «Гылым», 2002. — 183 с.
4. Золотарева Л.Р. Педагогическое искусствоведение. — Алмата: Изд-во «Білім», 2011. — 395 с., табл.
5. Идея независимости в изобразительном искусстве Казахстана. — Алматы: ИЛИ МОН РК, 2011. — 420 с.
6. Очерки истории изобразительного искусства Казахстана / Отв. ред. Г.А. Сарыкулова. — Алма-Ата: «Наука» КазССР, 1977. — 223 с.
7. Художники Сарыарки. Сарыарқа суретшілері. Artists of Saryarka / Авт и сост. Н.И. Иванина. — Павлодар: ТОО НПФ «ЭКО», 2006. — 163 с., ил.

ИСТОРИЧЕСКОЕ В ТЕКСТЕ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Казарина Вера Борисовна

*канд. искусствоведения, Государственный Русский музей,
С-Петербург
E-mail: olgmorgun@yandex.ru*

Ярким примером силы и красоты национальной русской мысли является один из старейших памятников древнерусской литературы — «Слово о полку Игореве». Это документ неразрывного соединения новой системы христианского учения с полными жизненными силами языческим восприятием природы. На сегодняшний момент известно множество проблем и несколько направлений в изучении этого памятника. Дискуссия, развернувшаяся в печати, подтверждает неординарность точек зрения по поводу авторского прочтения древнерусского текста [15, с. 435—437]. Научный интерес к «Слову о полку Игореве» к концу XX века стремительно возрос. Существует ряд причин обострения исследовательского интереса, одна из которых, на наш взгляд, заключается в смене идеологической атмосферы. Современные ученые могут свободно заниматься вопросами, так или иначе связанными с христианским мотивом текста.

«Слово о полку Игореве» является не только памятником художественной литературы, но и материалом для изучения в области древнерусского искусства. Многоплановость смыслов, раскрывающихся при изучении «Слова», дает возможность каждому современному ученому выбрать свой путь в его изучении [1]. Для автора данной статьи видимы две проблемы, одну из которых можно назвать научно-исследовательской, а вторую — просветительской. Обе эти проблемы между собой тесно связаны.

Круг вопросов, относимых к первой проблеме, состоит в выявлении атмосферы первых веков принятия христианства, формирующей культовое сознание древних русичей. Вторая проблема заключается в демонстрации современному зрителю точек соприкосновения литературы и искусства в эпоху Средневековья.

Читатель древнерусского текста «Слова» ощущает в нем и историческое повествование, и плач, и ораторию, и зачатки церковного богослужения. Текст «Слова» помогает в изучении атмосферы первых веков принятия христианства, когда еще очень сильно было языческое верование, но уже зарождается сознательное стремление людей к христианской вере. Большинство исследователей сходятся на том,

что принятие христианства для Руси являлось большим скачком вперед не только в историческом развитии, но и в нравственно-этическом. До онтологического восприятия отношений человека и природы, человека и Бога надо было дорости сознательно и душевно. Бескровная жертва, как примирение человека с Небом, подталкивало к принятию стройной системы христианского самосовершенствования.

События «Слова» относятся ко второй половине XII века [4, с. 49]. Это время поиска национального стиля в литературе, религии, искусстве, архитектуре. Художественное своеобразие «Слова о полку Игореве» особенно ярко раскрывается при его сравнении с летописными историческими повестями и фольклорными жанрами языческой эпохи. Научное сопоставление содержится в работах многих ученых-медиевистов [2, с. 9]. Отметим синкретичность жанровой структуры «Слова о полку Игореве», хочется рассмотреть данный текст с культурологической позиции.

Материальные памятники домонгольской Руси в сравнении с искусством последующих веков занимают довольно скромное место, однако они свидетельствуют о живой связи древнего славянина с родной землей. И созерцание этих как бы выросших из земли деревянных церквей или каменных храмов доставляет великую радость современному человеку. К сожалению, памятников архитектуры и живописи X—XII веков и до конца XX столетия осталось очень мало, многие из них дошли в перестроенном виде. Именно поэтому так важно донести до современного зрителя историко-культурологические знания, позволяющие ему восстановить атмосферу далеких, но манящих к себе времен. Упоминания о некоторых материальных предметах древнерусской культуры содержатся в тексте «Слова». О них и пойдет речь далее.

Для реконструкции архитектурного фона Киева середины-второй половины XII столетия воспользуемся сведениями из монографий Н.Н. Воронина [6], П.А. Раппопорта [16], М.К. Каргера [9]. В «Слове о полку Игореве» упоминается о Софийском соборе в Полоцке, о крепостной стене вокруг Путивля, включающей, по всей вероятности, некоторые городские церкви, о церкви Богоматери на Подоле, именуемой Пирогоща. «Тому в Полоцке позвонил заутреню рано у святя Софеи в колоколы, а он в Киеве звон слыша» [12, с. 289]. В этой цитате реальность перемежается метафорической иносказательностью. Собор святой Софии, находящийся в Полоцке (50-е годы XI века), — это трехапсидное пятинефное сооружение с лестничной башней, примыкающей к северному фасаду. Как отмечает П.А. Раппопорт: «Полоцкий

Софийский собор первоначально был возведен вообще без галерей, но вскоре к нему с запада пристроили галерею. Лестничная башня в этом храме примыкала к западному членению северного фасада. В полоцком соборе (в отличие от киевского храма и новгородского) имеется вима, <...> собор увенчан семью главами» [16, с. 38]. Конечно, звон от колоколов Софийского собора не мог быть слышен в Киеве. Здесь можно увидеть другое значение: при строительстве храма святой Софии в Полоцке мастера ориентировались на киевский образец, да и строители могли быть из Киева. Связь между этими памятниками архитектуры выявляется в совпадении общей плановой схемы и в повторении некоторых размеров. Но, естественно, полоцкий Софийский собор меньше по габаритным размерам и по внутреннему убранству.

И еще одно значение упоминания о Софийском соборе можно увидеть в этой цитате. Противопоставление, дуализм — характерные черты мировосприятия древнерусского человека. В «Слове» противопоставлены образы Игоря и Ярославны. В образах князя воплощены черты мужской силы, воинственности, храбрости, но вместе с тем необдуманного желания риска. «Узнав об очередной победе Святослава, незадачливый князь Новгорода-Северского сказал своим вассалам: «А мы что же, не князья, что ли? Пойдем в поход и себе славы добудем». Ничем не оправданное желание сравниться со Святославом Киевским обернулось катастрофой для Игоря и несчастьем для всей Южной Руси», — констатирует П.П. Толочко [19, с. 148]. Напротив, в женском образе воплотились черты гармоничности и женской мудрости, стремления к миру — «ладу», продолжению жизни. Именно поэтому Ярославна так близка окружающей природе. В ее образе можно рассмотреть черты языческого поклонения Матери — Земле, ведь женский образ «заступницы» был близок славянам, почитавшим «Великую богиню земли». Эти языческие представления древних славян слились в их мыслях о христианском образе Богоматери-Заступницы.

Человек есть существо разумное, утверждается в Библии [Притч. 10: 9, 1—6]. Премудрость состоит в том, что жена строит свой дом, оберегает его от злых духов, от несчастий и призывает: «Ходите путем разума». В этом смысле Ярославну можно сравнить с мудрой женой, желающей видеть своего мужа здоровым и невредимым, которой ненавистны войны и смерть.

«Ярославна рано плачет в Путивле на забрале...». У П.А. Раппопорта находим описание валов города Ярославля: «Стоявшие на валах деревянные стены обычно имели не менее трех

метров высоты. В верхней их части находился боевой ход, т. е. галерея, прикрытая снаружи защитной стенкой-бруствером, называемая заборолом» [3, с. 49]. Можно предположить, что примерно такая же оборонительная конструкция окружала Путивль в конце XI—XII веке. «Игорь едет по Боричеву к святой богородицы Пирогошей». Из этого фрагмента текста следует предположение, что князь Игорь после возвращения из половецкого плена едет в Киев и направляется к храму Богородицы на Подоле, имеющей еще одно название — Пирогоща [3, с. 45].

Интересные замечания по поводу посещения князем церкви Пирогоща содержатся в монографиях Д.С. Лихачева. Итак, Игорь по возвращении из плена после посещения Новгород-Северского и Чернигова едет в Киев, чтобы выполнить данный им в плену у половцев обет Богородице. Святая София Киевская и Десятинная церковь являются главными храмами киевских князей, а Игорь, не будучи киевлянином, не имел право отправлять церковную службу в патрональных храмах Киева. «Игорь не мог обращаться ни к Богородице Десятинной, ни к богородице Софии (Стене Нерушимой), т. к. он не был киевским князем и не мог ехать в патрональные храмы», — пишет Д.С. Лихачев [13, с. 286]. Значит, князь Игорь выбрал церковь Пирогощу потому, что она не входила в круг патрональных киевских храмов. Скорее всего, эта церковь находилась на том месте, которое могли посещать и местные жители, и приезжие. Несколько прочнее утвердить высказанные предположения позволяет А.А. Тиц, указывая, что в XII веке Киев становится основной политической ареной борьбы за великое княжество. Он сохраняет ведущее положение, как в торговле, так и в культурном общении. Разрастается Подол, вокруг него возникают новые слободы. На Подоле, вдоль берега Почайны, со стругов и заморских галер велся оживленный торг. На Торжище, центре общественной жизни Подола, в XII веке сооружается церковь Богородицы Пирогощи (1131—1136), которую связывают с корпорацией «гостей», торговавших хлебом [18, с. 49]. В тексте Д.С. Лихачева дата постройки церкви Пирогоща (1131—1132) не соответствует действительности. По данным А.А. Тица, П.П. Толочко, П.А. Раппопорта годы строительства этой церкви считаются от 1131 по 1136 годы.

И.И. Малышевский, сопоставляя лингвистическую структуру названия «Пирогоща» с греческими словами «пир», «пшеница» и древнерусскими «рожь», «мука», «пирог», видел близость ее имени с родом занятий заказчиков этой церкви. Он говорил о том, что церковь Пирогоща могла быть патрональной церковью для гостей

или купцов, ведших хлебную торговлю. Она и стояла на хлебном торгу и служила патрональным храмом для купцов хлебного рынка [14, с. 113—133]. Эта церковь «была построена всем миром», то есть она строилась не как княжеская, а как общественная. Она была главной, соборной церковью для целой части киевского населения — Киевского Подола [5, с. 108—109]. Следовательно, церковь Богородицы на Подоле была слободской, где собирались приезжие люди, потому отстоять богослужение в ней мог и князь Игорь.

Культ поклонения Богоматери начинает входить в сознание русских людей с принятием христианства. Подтверждением тому могут служить даты построек храмов, посвященных Богоматери, первым из которых является Десятинная церковь (989—996). Затем — Софийский собор (1037—1043), Успенский собор Печерского монастыря (1073—1077), церковь Богородицы в Кловском монастыре (1078—1083) и, наконец, церковь Успения на Подоле (1131—1136). «Ни в Чернигове, ни в Новгороде-Северском, — указывает Д.С. Лихачев, — не был развит специальный богородичный культ, связанный с защитой от врагов этих городов» [13, с. 286]. Действительно, ни в Новгороде-Северском, ни в Чернигове нет известных нам храмов, посвященных Богородице — защитнице воинов, дата строительства которых была бы до событий 1185 года. Однако в Чернигове уже существовал Елецкий Успенский монастырь на Болдиных горах (закладка 1069 или 1074). В Новгороде были построены церковь Рождества Богородицы в монастыре, «одновременно с нею основанном преподобным Антонием Римлянином», построенная в 1117—1119 годах и церковь Успения Богородицы на Козьей Бородке (1135—1144). Подобные примеры позволяют настаивать на том, что в целом культ Богоматери был распространен не только в Киеве, но и в близких к нему городах. Изучение строительных приемов многих архитектурных сооружений Киева, Чернигова и Новгорода XI—XII веков указывают на их общность. Несмотря на достаточное количество богородичных храмов, князь Игорь, дав обещание Богородице, мог его выполнить только на киевской земле. Видимо, вслед за Д.С. Лихачевым следует обратить внимание на то, что ни в Чернигове, ни в Новгород-Северском не было храмов, посвященных именно Богородице — защитнице воинов. Именно эти качества приписываются церкви Пирогоща [8, с. 157].

Вслед за М.К. Каргером и П.А. Раппопортом отметим, что церковь Богородицы Пирогоща XII века идентифицируется с останками церкви Богородицы на Подоле, построенной позднее (ориентировочно в XVII столетии), и тогда можно назвать эту церковь

Успения Богородицы на Подоле. Предположим, что также она и называлась во времена похода Игоря на половцев. И.И. Малышевский отождествлял летописную Богородицу Пирогощу с сохранившейся во времена его жизни церковью Успения на Подоле. М.К. Каргер, основываясь на выводах И.И. Малышевского и археологических раскопках начала XX века, указывает, что первоначальная церковь Пирогоща была трехнефной, трехапсидной и шестистолпной [9, с. LXII].

Вопрос, почему князь Игорь из двух церквей Успения Богоматери в Киеве выбирает не большой Успенский собор Печерского монастыря (1073—1077), а небольшую церковь Успения на Подоле или Пирогощу (1131—1136) не имеет точного ответа. Сегодня можно высказать только предположения. Скорее всего, потому, что храм Успения на Подоле кроме традиционного для других богородичных храмов значения: заступничество Богоматери за людей перед Христом имел и собственное — заступничество не только за людей, но и за воинов. Название храма — Успение Богородицы — вносило дополнительный оттенок смысла: заступничество Богоматери за всех ее сыновей, погибших на полях битвы.

Основная идея «Слова о полку Игореве» — страстный призыв русских князей к единению» [11, с. 96]. И, хотя князья Игорь, Всеволод, Владимир — лица исторические, в их образах собраны типичные черты русского воина, храброго защитника своей родины. Сквозь строки слышны голоса многих русских воинов не княжеского происхождения, которые отважно сражались за Русь. Еще в плену князь Игорь мог дать обет служения молебна по усопшим, а, выйдя из плена, исполнить обещание. Чувство братства сильно у русских воинов и потому после трагических событий, происшедших в жизни князя и его дружины, он мог направиться не в главный столичный Софийский собор, а в храм Пирогощи, т. е. Успения Богородицы. В Софийском соборе можно отслужить молебен о невредимом возвращении на родную землю, в храме Успения Богородицы вспомнить о погибших. Церковь Пирогоща имела дополнительный оттенок смысла: «Богоматерь — Взбранная Воевода». На это обстоятельство опирается в своих доказательствах В. Завитневич [8, с. 157].

И еще один тезис Д.С. Лихачева, способствующий уяснению смысла происхождения названия церкви Пирогоща. «Русские послы, отправлявшие в заключение в 1129 году полоцких князей, на обратном пути из Константинополя в 1130 или 1131 году привезли списки обеих влахернских икон: первую — сохранившуюся Богоматерь Владимирскую; другую — Одигитрию Башенную, изображавшей

Богоматерь в окружении семибашенных стен Влахернского монастыря. Последняя икона и могла быть Пирогощей» [13, с. 287]. Параллель между названием Пирогоща — «снабженная башнями» проводит архиепископ Сергей [17, с. 296—299]. Название иконы «Пирогоща» происходит от греческого словосочетания «снабженная башнями». В применении к архитектуре оно означает строение, окруженное или снабженное встроенными башнями. Эта икона и могла находиться в церкви, носящей имя Пирогощая и отличавшаяся соответствующими архитектурными деталями.

Е.Е. Голубинский наравне с изложенным высказывает и другое предположение происхождения названия иконы Пирогощая. «По Степенной книге икона получила прозвание оттого, что принесена была из Константинополя гостем, т. е. купцом Пирогощей» [3, с. 356—357]. Ссылаясь на статью В. Завитневича, определим местоположение храма [8, с. 164]. Игорь въезжал в Киев по пути с Подола на Гору. Церковь Пирогоща располагалась в верхней части Киева, приблизительно возле Михайловского монастыря. Мнение о том, что в комплекс Михайловского — Златоверхого монастыря (1108) входили среди прочих церковь Архангела Михаила (1108—1113) — небесного покровителя воинов и церковь Успения на Подоле (1131—1136) имеет также исследователь И.И. Малышевский [14, с. 130]. Отсюда можно предположить, что князь Игорь посетил церковь Пирогощу еще и потому, что она лежала на пути к Михайловскому монастырю, в котором покоились останки его родственников. Известно, что Святополк Изяславич, построивший Михайловский Златоверхий монастырь и упокоившийся в нем, приходится Игорю Святославичу родственником по генеалогической линии, идущей от Ярослава. Также нельзя исключить возможность существования на территории Михайловского монастыря Георгиевской церкви, игравшую немаловажную роль для князя. По Ипатьевской летописи известно, что у князя Святослава Олеговича родился сын, и нарекли его в святом крещении Георгий, а мирское имя — Игорь. Посещение Игорем церкви в честь его ангела-хранителя могло быть более чем оправданным. Если бы эта версия была более устойчивой, то тогда можно было бы точнее объяснить, почему князь Игорь направлялся по Боричеву спуску.

Местоположение церкви определилось по археологическим раскопкам. Стало известно, что она находилась на Горе (высоком районе города), на пути Боричева спуска с Горы на Подол (низменной части Киева). К 1161 году Подол — нижний город, уже был обнесен стеной. Князь Игорь, как считает Е.Е. Голубинский, поднимался

с Подола по Боричеву спуску (дороге) к церкви святой Богородицы Пирогощей [7, с. 258]. В. Завитневич также останавливается на предположении, что князь въезжал в Киев со стороны Подола. Церковь Богородицы Пирогощей находилась не на Подоле, а на Горе. Название «на Подоле» — образное, указывающее не на конкретное местоположение, а на связь церкви с прихожанами, которыми являлись жители Подола или приезжие торговцы [7, с. 258]. Напротив, И.И. Малышевский пишет, что Игорь, освобождаясь из плена, побывал сначала в своем родном городе Новгороде-Северском, потом в Чернигове у брата Ярослава и затем приехал к князю Святославу, как великому князю и главе черниговских Ольговичей. Таким образом, уже после свидания со Святославом, жившим на Горе, Игорь спустился по Боричеву спуску к церкви Пирогоща. Из этого предположения следует, что церковь находилась внизу, на Подоле. Скорее всего, мнение И.И. Малышевского ошибочное.

Подводя предварительные итоги, можно сказать, что князь Игорь целенаправленно стремился к церкви Богородицы Пирогощей. Постройка такой церкви способствовала распространению почитания Богородицы из Киева в остальные города Русской земли. Научная полемика о названии «Пирогоща» свидетельствует о нюансах смысла богородичных икон и церквей, о распространении во времена князя Игоря не только темы Богородицы — Воеводы, Богородицы — Заступницы (зарождение праздника Покров Пресвятой Богородицы). Византийские церковные праздники как бы имели русский перевод и русское продолжение. Следовательно, уже в первые века христианства на Руси почитание Богородицы был достаточно крепким и имело различные смысловые оттенки.

Список литературы:

1. «Слово о полку Игореве». Комплексные исследования. М.: Наука, 1988. 457 с. с. 435—437.
2. «Слово о полку Игореве»: Библиография изданий, переводов и исследований 1938—1954 гг. / Сост. Л.А. Дмитриев. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1955. 90 с.
3. Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М.: Наука, 1972. с. 25—49. с. 49.
4. Адрианова-Перетц В.П. «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XII вв. Л.: Художественная литература, 1968: XII век. с. 5—52.

5. Антонин. Киево-Подольская Успенская церковь // ТКДА. Киев, 1892. Т. III. с. 108—109.
6. Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков. Т. I. XII столетие. М.: Наука, 1961. 563 с.
7. Голубинский Е.Е. История русской церкви. Т. I. Вторая половина тома. — М.: ДА, 1881. с. 356—357.
8. Завитневич В.К. вопросу о происхождении названия и о местоположении киевской церкви «Святой Богородицы Пирогощей» // Труды Киевской Духовной академии. 1891. № 1. С. 156—164.
9. Каргер М.К. Древний Киев: очерки по истории материальной культуры древнерусского города. Т. II. Памятники Киевского зодчества X—XIII вв. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1961. 661 с., ил. (АН СССР. Ин-т археологии).
10. Кусков В.В. История древнерусской литературы. М.: Высшая школа, 2003. 336 с. С. 96.
11. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 303 с.
12. Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л.: Наука, 1985. 214 с.
13. Малышевский И.И. О церкви и иконе святой Богородицы под названием «Пирогоща», упоминаемых в летописях и «Слове о полку Игореве». — Чтения в Историческом обществе Нестора летописца. Книга V. Отд. II. — Киев: ЧДРЛ, 1891. С. 113—133.
14. Никитин А.Л. «Слово о полку Игореве». Тексты. События. Люди. М., 1998: Наука, 1988. 440 с.
15. Раппопорт П.А. Древнерусская архитектура. СПб.: Стройиздат, 1993. 288 с. с. 38.
16. Сергей, архиепископ. Полный месяцеслов Востока. Т. II. Владимир: Типография современных известий, Типо-Литография В.А. Паркова, во Владимире, 1901. с. 296—299.
17. Тиц А.А. Архитектура Киевского княжества / История русской архитектуры / В.И. Пилявский, А.А. Тиц, Ю.С. Ушаков. Л.: Стройиздат, 1984. 511 с. С. 49.
18. Толочко П.П. Древняя Русь. Очерки социально-политической истории. Киев: Наукова думка. 1987. 246 с. С. 148.

ИНТЕРАКТИВНАЯ ФОТОГРАФИЯ — РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ФОТОГРАФИИ?

Кирютин Александр Александрович

*студент департамента искусствоведения и культурологии,
Уральского Федерального Университета, Екатеринбург
E-mail: alexkiryutin@gmail.com*

Галеева Тамара Александровна

*научный руководитель, канд. искусствоведения,
доцент кафедры истории искусств департамента искусствоведения
и культурологии Уральского Федерального Университета,
Екатеринбург*

Фотография на протяжении всего своего существования служила средством самых разных видов коммуникаций между людьми. Например, в середине XIX века первые фотографии делались в личных целях заказчиков: на свет производилось огромное количество портретов для семейного или государственного архива, в целях на века сохранить изображение своего лица или придать толчок развитию собственного бизнеса за счет уникальной рекламы [11]. Все это было больше похоже на классические техники, такие как, например, живопись или графика. Однако, когда разрешился конфликт дагеротипии с тальботипией, и наконец победила вторая [1], благодаря ее способности к массовому тиражированию, использование негативно-позитивного процесса начало стремительно набирать популярность. Результат не заставил долго ждать. Одно из первых применений этот процесс нашел в сфере бизнеса. Тиражами печатались визитные карточки с фотографическими портретами [8]. Они попадали в руки к тысячам клиентов, а присутствие на карточках столь реалистичных лиц удивляло человека того времени и в какой-то степени повышало его доверие к портретируемому, так как он не скрывался ни за какими масками. Таким образом, феномен интерактивности в фотографии обрел значимость уже во второй половине XIX века.

Философ Ролан Барт писал о фотопортрете в своей работе «Camera lucida», посвященной фотографии: «находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство» [2]. Если пренебречь двумя последними утверждениями в этом высказывании, разумно сделать вывод, что участие фотографа в процессе портретирования необязательно. Этот фактор

используют и современные художники, использующие фотографию в своих произведениях. Их работам и будет посвящена эта статья.

Речь пойдет об «интерактивной фотографии» — явлении современного медиа-искусства, сформировавшемся во второй половине двухтысячных. Оно не имеет четких хронологических рамок, однако первые произведения, отнесенные автором к рассматриваемым, в 2006—2007-х и продолжают появляться до сих пор.

Рассмотрим несколько работ американско-нидерландского медиа-художника Теодора Уотсона [26]. *Portrait Machine*, работа 2009 года, в основе которой лежит программа, при помощи фотографии создающая визуальную связь между посетителями, обосновывая ее рядом характеристик, таких как выбор одежды, цвет волос, выражение лиц и даже композиция кадра. Она также может представить как сходства, так и различия этих характеристик, одновременно напоминая нам о том, как мы похожи, и о том, как каждый из нас уникален (фото 1) [29].



Фото 1. Portrait Machine by Theodore Watson, 2009

Программа использует погрудные фотографии людей в разных позах, с разными жестами и мимикой, полученные в результате взаимодействия людей с фотоаппаратом в первой секции. Они поступают в базу данных, а программа делит все на тройки, похожих друг на друга по разным параметрам, фотографий и выводит их на экран.

Работа использует художественные средства фотографии, так как делается фактически студийный снимок модели на нейтраль-

ном белом фоне. А своеобразный триптих из дисплеев, совместно с программой, высчитывающей схожие элементы в фотографиях и создающих бесконечное множество триптихов, позволяют создать художественный образ этого произведения.

В названии автор сделал акцент на то, что снимок делает машина, а не человек. Таким образом, нисходит роль человека-фотографа, он становится лишь ненужным элементом в этой последовательности, которая создает произведение. Это характерно для множества интерактивных инсталляций, присутствие художника в которых становится необязательным. При этом фотографом нельзя назвать и самого зрителя, потому что сам он выбирает только композицию кадра, остальные технические и художественные стороны этой фотографии путем непосредственных манипуляций с камерой он изменить не может. А разнообразные «кривляния» перед камерой, даже в случае успешно получившегося кадра, должны считаться работой моделью, а не фотографом.

Следующая инсталляция Теодора Уотсона «Faces» связана с выходом в городское пространство и призвана выполнить некие социальные функции. Это интерактивная инсталляция, которая отображает большую проекцию портрета прохожего на здание на другой стороне улицы, работала 6 месяцев на San Francisco Light Festival 2011. За это время было спроецировано 30 000 портретов (около 160 в день) (фото 2).



Фото 2. Faces by Theodore Watson, 2011

Эта инсталляция ставит себе цель показать разнообразие и характер людей, идущих по одной из улиц города. Она также предоставляет возможность членам общества на минуту остановиться и вступить во взаимосвязь с другими. Проекция была видна из других кварталов и сохранялась до тех пор, пока не будет сфотографирован следующий прохожий. Это работа о том, что во время хождения по улицам мы редко заглядываем в лица прохожих, отчуждаясь от них в повседневном потоке дел. Присутствует также определенная связь с рекламными билбордами и идеализированными портретами моделей на них, формирующих в нашем сознании чувство недовольства собой. Появление же в таком формате неидеализированного лица обычного прохожего позволяет почувствовать чувство общности и способно избавить человека от каких-то комплексов. Как говорил сам автор: «Это была не просто проекция, имело место физическое присутствие человека на стене, на которой появлялись лица самых разных людей: от бездомных и бродяг до высоких лиц и мэра Сан-Франциско» [28].

Еще одна работа — это интерактивная инсталляция 2008 года медиа-художницы из Мексики, живущей в Амстердаме, Лилии Перез Ромеро [18] под названием “Frontera v.2”.

Инсталляция, как и в случае с “Portrait Machine”, состоит из двух объектов, один из которых для записи, а второй — для воспроизведения. Комната для записи — это маленькое помещение, полностью напоминающее еще не так давно распространенные фотобудки, в которых можно было сделать быстрое фото на документы или на память. Однако эта комната служит для других целей — она дает возможность зрителю (объекту) создать интерактивный автопортрет, который затем будет показан на стенде для воспроизведения. Записывается информация о том, какое положение занимает тело объекта во время съемки, а выбор момента съемки зависит от прикосновения руки зрителя к одной из 10 точек на экране. Эта информация собирается в игровой форме с помощью специального графического интерфейса. По окончании процесса, который длится около 3 минут, зеркально отраженный образ человека отделяется от него и попадает в базу данных, которая затем выводит его на экран для воспроизведения, где другие люди могут с ним взаимодействовать. Комната для воспроизведения — это второе помещение со стендом. Когда к нему подходит зритель, на экране возникает случайно выбранный другой человек из базы данных программы, занимающий аналогичное зеркально отображенное положение. После соприкосновения руки с произвольной точкой

экрана снимок на нем меняется на другой, соответствующий текущему положению руки.

“Frontera v.2” работает главным образом с манипуляциями в реальном времени, она находится в постоянной взаимосвязи с действиями зрителя. Прикасаясь к, казалось бы, бездушному экрану зритель меняет его состояние и видит напротив себя человека прикасающегося к нему (фото 3).



Фото 3. Frontera v.2 by Lilia Perez Romero, 2008

Главной идеей, по словам автора, является то, что каждый портрет в определенной степени интерактивен, в том смысле, что он создает в голове зрителя эмоциональные связи, дающие свободу его воображению. Однако, опыт физического взаимодействия с собственным изображением или изображением других людей, которые существуют сейчас или существовали когда-то, совершенно новый, и его феномен начали изучать совсем недавно. Такой опыт был описан в повести Адольфо Бьей Касареса (Adolfo Bieou Casares) «Изобретение Мореля» (The Invention of Morel), в котором ученый Морель создал хитроумную машину — воспроизводящей некое голографическое кино, в которое попадает человек на необитаемом острове [24].

Как и в случае с “Portrait Machine”, здесь присутствует роль художника (фотографа). Он создает программу и условия

для ее работы. Его камера делает снимки с заранее выставленными настройками, а значит они принадлежат непосредственно ему. Такой подход открывает совершенно новые двери в создании произведений искусства, что, по большей части, и привлекает зрителя. А также зрителю определенно импонирует то, что ему предлагается в режиме реального времени взаимодействовать с другими людьми (не последнюю роль здесь играет возможная встреча со своим знакомым, тем самым процесс интеракции может превратиться в игру по поиску знакомого человека). И пусть это всего лишь изображение на экране, метод тактильной интеракции притягивает зрителя.

В трех этих работах обнаруживается целый комплекс явных и неявных объединяющих их факторов, что позволяет отнести их к одному и тому же явлению. Автор называет это явление «интерактивной фотографией» потому, что сами художники относят данные работы к жанру “Interactive photography installation” [17].

Следует признать, что фотография, выполняет в данных инсталляциях множество функций: коммуникативную, визуализационную, концептуальную, техническую, из чего и собирается художественный образ этих работ. Поэтому ответ на вопрос «является ли интерактивная фотография репрезентацией фотографии самой по себе?» становится очевиден, как и потому, что если учесть многочисленные в истории искусства эксперименты с фотографией, которые все равно подводились под рамки одного слова «фотография». Для примера можно взять работы Эдварда Майбриджа по скоростной съемке движения [22], фотоколлажи прерафаэлиты Генри Пич Робинсона [9], стереоскопическую фотографию [3]. Все эти вены были отнесены исследователями к фотографии. И несмотря на их относительную давность по сравнению с рассматриваемым явлением, автор считает возможным следование примерам исследователей XX-го века.

Список литературы:

1. Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения / К. Бажак; [пер. с фр. А. Кавтаскина]. — М.: АСТ: Астрель, 2003. — 160 с.
2. Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт; [пер. с фр. М. Рыклина]. — М.: Ад Маргинем, 2011. — 272 стр.
3. Башков Д. Стерефотография [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: <http://prophotos.ru/lessons/7321-stereofotografiya> (дата обращения 13.03.2012).
4. Волков С. Кризис фотографии [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://sbwolffl.livejournal.com/1017.html> (дата обращения: 6.06.2012).

5. Гройс Б. Медиаискусство в музее /Б. Гройс // Перевод Светланы Веселовой.
6. Дюшан М. Выступление на собрании Американской федерации искусств в Хьюстоне (Техас) Апрель 1957 (Перевод с французского И. Кулик) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://tapirr.narod.ru/art/duchamp/tv_process.htm (дата обращения: 4.04.2012).
7. Журнал «Компьютера-ONLINE». Что такое интерактивное искусство? [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://offline.computerra.ru/1999/316/3258/> (дата обращения: 19.04.2012).
8. История развития фотографии. Визитные карточки [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://photo.farfor.net/content.php?r=7&p=14> (дата обращения: 20.04.2012).
9. Кар Лоранс де. Прерафаэлиты: Модернизм по-английски / Л. де Кар; Пер. с фр. Ю. Эйделькинд. — М.: Астрель: АСТ, 2003. — 128 с.: ил.
10. Лапин А.И. Фотография как. / А.И. Лапин. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — М.: Издатель Л. Гусев, 2004. — 322 с.
11. Левашов В. Лекции по истории фотографии / В. Левашов. — Нижний Новгород, 2007. — 531 с.
12. Плущер-Сарно А. Алексей Шульгин: «Бизнес много украл у искусства, теперь наша очередь...» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://plucher.livejournal.com/194414.html> (дата обращения 19.04.2012).
13. Фоменко А. Эдвард Майбридж [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://prophotos.ru/history/6334-edvard-maybridzh> (дата обращения 28.05.2012).
14. Шклярник Е.Н. Когнитивные аспекты медиаискусства / Е.Н. Шклярник // Вторая международная научная конференция медиафилософия. Границы дисциплины. — СПб, 2008. — с. 199—201.
15. Biomediale. Contemporary Society and Genomic Culture. Edited and curated by Dmitry Bulatov. The National Centre for Contemporary art (Kaliningrad branch, Russia) — Kaliningrad: The National Publishing House "Yantamy Skaz", 2004.
16. Сох S. Gialinc: Immersive photography [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://vimeo.com/28636369> (дата обращения 15.04.2012).
17. Holmes K. This interactive portrait installation makes our hearts beat faster [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://thecreatorsproject.com/blog/this-interactive-portrait-installation-makes-our-hearts-beat-faster> (дата обращения 21.12.2011).
18. Interactive photography installation [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://guestofaguest.com/tag/interactive-photography-installation/> (дата обращения 24.12.2011).

19. Lilia Perez Romero website [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://liliaperez.net/> (дата обращения 15.01.2012).
20. Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object, 1973.
21. Muller L., Edmonds E., Connel M. Living laboratories for interactive art/ L. Muller — CoDesign, 2005.
22. Muybridge Edward. "The gait of horses represented by means of instant photography". Gaston Tissandier science magazine La Nature. — December 14, 1878.
23. Propper F. Art, action and participation / Frank proper — London: Studio Vista, 1975. — 296 p.
24. rAndom International [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://vimeo.com/randomvids> (дата обращения 03.01.2012).
25. Romero L.P. Frontera v.2 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://fronteraproject.net/wordpress/archives/26> (дата обращения 21.12.2011).
26. Тмема. Reface [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://vimeo.com/2355887> (дата обращения 10.01.2012).
27. Theodore Watson website / About [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.theowatson.com/about/> (дата обращения 04.01.2012).
28. Verghis R.W Hotels Designer Of The Future Award 2010 Self Portrait" by rAndom International [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://www.the-incubator.net/assets/pdf/SELF_PORTRAIT_PRESS_RELEASE.pdf (дата обращения 10.01.2012).
29. Watson T. Faces 2011 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://www.theowatson.com/site_docs/work.php?id=53 (дата обращения 03.01.2012).
30. Watson T. Portrait Machine 2009 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://www.theowatson.com/site_docs/work.php?id=43 (дата обращения 03.01.2012).

3.4. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ПРОЯВЛЕНИЕ СИНКРЕТИЗМА В ТРАДИЦИОННОМ КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Цзя Ян

аспирант

Белорусского государственного университета культуры и искусства,

г. Минск

E-mail: 360972418@qq.com

В настоящее время традиционное (древнекитайское) искусство вызывает возрастающий интерес у современных европейских исследователей. Во-первых, это связано с тем, что современные социокультурные процессы вовлекают некогда «замкнутое» традиционное китайское искусство в общеевропейский контекст, способствуя обновлению художественных образов на современном этапе (о чем, например, свидетельствуют обновления в стилях традиционной живописи «цветы и птицы», «горы и вода»).

Прошедший XX век в китайской музыкальной культуре характеризуется сложностью и импульсивностью путей развития, которые своеобразно перекликаются и с европейской историей (особенно после окончания Второй мировой войны), что дает достаточно интересный материал для сравнительного анализа. Китай (Восток) и Европа (Запад) достаточно долго рассматривались как культурные «полюса», которые на рубеже XXI в. стали активно взаимодействовать. Так, например, тематика научных исследований о культуре Китая стараниями многих современных синологов (В.В. Малявин, М.Е. Кравцова, Л.Ф. Говердовская и др.) расширила географические и временные границы, актуализировав интерес и к традиционной китайской музыке (М.Е. Кравцова). Именно поэтому современные китайские исследователи называют рубеж XXI в. временем интенсивного «культурного диалога» европейских стран и Китая [3, с. 3—7], особенно подчеркивая многообразие искусствоведческих «проблемных полей».

В древнекитайском музыкальном искусстве музицирование, пение и танец характеризуются неразрывным единством, которое получило название *юэ* («музыка»). Своеобразие понимания *юэ*

заключается в том, что музыкальное творчество называется высшей формой добра и красоты, достигаемой через непрерывное совершенствование навыков игры на инструментах, овладение философскими основами искусства.

Согласно одному из древнекитайских текстов — «Весна и осень дома Люй» — «божественным основателем» музыкального искусства был мифический император Ку. Время его правления относится к XXIII в. до н. э. («Мифических» императоров в некоторой степени можно сравнить с культом древнегреческого бога Аполлона, покровительствовавшего искусству). Сыновья императора Ку придумали песни *шао* и *ле*, а также придумали музыкальные инструменты, среди которых были литофоны, барабаны, колокола, флейты. (Здесь уместно вспомнить древнегреческие легенды о божественном происхождении многих музыкальных инструментов).

Подражая «мифическим императорам» последующие китайские государи сопровождали ритуалы и церемонии двора звучанием музыкальных инструментов. (Заметим, что общепризнанной хронологической датой древнекитайской истории является 841 г. до н. э., правление династии Чжоу). Памятуя о легенде про музыкального министра Желтого императора, древнекитайские правители полагали, что наслаждаясь звучанием музыки можно обрести умиротворенность, с одной стороны, с другой — силу и добродетель, а с третьей — укрепить государственность. А в звуках музыки воплотились представления древних китайцев об окружающем мире — небесном и земном. Иными словами, всеохватность музыкального искусства была осмыслена китайцами еще в древности, и музыка понималась в качестве отражения макрокосмической картины мира.

Ступени китайской пентатоники, зафиксированные иероглифами, характеризовали стихии: первая ступень *гун* ассоциировалась со стихией земли, центром, Сатурном; вторая *цзюэ* с востоком, весной, Юпитером; третья *чжи* — с югом, летом, солнцем; четвертая *шан* — с западом, осенью, Венерой; пятая *юй* — с севером, зимой, Меркурием. Планеты находились в непрерывном движении на небосводе, которое понималось в качестве весьма своеобразного церемониального «танца», подчинявшегося небесной гармонии. Важнейшим моментом проявления единства *юэ* (музыки, пения, танца) был ритм, который символизировал мировое движение, взаимодействия и взаимоотталкивание элементов (что особенно характерно для танца).

Древнекитайские представления о музыкальном искусстве отличаются строгой упорядоченностью. Так, например, упоминаемый

нами ранее музыкальный инструмент *цин* также имел строго регламентированные технические характеристики: его пять струн могли сплетаться только из конкретного количества нитей (108, 96, 81, 72 и т. д.). Иными словами, общее суммирование цифр, отражающих количество нитей, соответствовало числу 9 (если только оно не присутствовало изначально (96)). Такая тяга к числу 9 объяснима в контексте легенды о «Девяти солнцах», которая гласит следующее: богиня луны *Чан Э* и ее муж *Хоу И* спустились на землю по приказу Небесного императора, чтобы уничтожить диких зверей, мешавших людям. Во время охоты выглянуло 10 солнц (ими были дети Небесного императора), которые нещадно нагревали землю. Несмотря на просьбы посланников императора и мольбы людей, десять солнц не пожелали скрыться с небосвода, и тогда охотник *Хоу И* решил убить их. Меткими стрелами он пронзил девять солнц, а десятое успело убежать и пожаловаться Небесному императору. Он разгневался и запретил возвращаться богине луны *Чан Э* и ее мужу *Хоу И* обратно на небо, и они остались жить среди людей. А в звучании *циня* среди людей стала передаваться эта красивая легенда, в которой опосредованно объясняется, в том, числе, необходимость упорядочивания различных явлений мироустройства (в том числе и строения музыкальных инструментов).

Звуки пентатоники могли обрисовать основы социального устройства древнекитайского общества, вновь приобретая оригинальный ассоциативный ряд: первая ступень *гун* символизировала правителя; вторая *цзюэ* — народ; третья *чжи* — ритуалы благоговения; четвертая *шан* — чиновников; пятая *юй* — мудрость. Даже фальшиво звучащий (расстроенный) звукоряд пентатоники «передавал» моменты социальной нестабильности — высокомерие императора, равнодушие чиновников, оскудение казны. Подобные тонкости звучания, связанные с чистотой тона и пентатоники были обусловлены самой природой китайской речи, когда интонированное произношение придавало необходимую смысловую окраску произносимым словам. Эту особенность китайского языка заметили еще в древности, в эпоху Шести династий (III—VI вв.).

Великий китайский мыслитель *Шэнь Юэ* (441—513), сочиняя музыку и стихи, отметил особое значение специфики произношения иероглифов в процессе пения (в сопровождении музыкального инструмента). Ритмико-интонационные связи китайских иероглифов, переложённых на музыку оказались особенно сложным, так как важное значение имело даже малейшее звуковысотное колебание.

Уникальные связи китайских мелоса и речи, теоретически обоснованные Шэнь Юэм, способствовали постепенному формированию двенадцатиступенного звукоряда, который получил название *люй-люй*. И вновь каждая ступень звукоряда получила уникальные названия, среди которых «множество гостей», «откликающийся колокол» и т. д. Особо отметим, что в этом строе нечетные ступени считались «мужскими», а четные — «женскими», а их чередование олицетворяет взаимодействие мужского начала Ян и женского Инь.

В китайской музыкальной культуре каждая ступень пентатоники также обладала и конкретным цветом. Так, например, первая ступень пентатоники *гун* ассоциируется с желтым цветом; вторая *шан* — с белым; третья *цзюе* — с сине-зеленым; четвертая *чжи* — с красным; пятая *юй* — с черным [2, с. 935]. А «пять цветов в сочетании дают нужный оттенок» [1, с. 937], необходимый для наиболее точного вникания в подтекст звучащего произведения, чтобы понять единство изменчивого и неизменного.

Китайское традиционное искусство обладает особой поэтичностью, которая часто подчеркивается не только изображением музицирующих персон, но и «включением» в пространство картины стихов о музыкальных произведениях. Эти стихи, как правило, каллиграфически выписаны иероглифами, которые заостряют эстетические переживания, вызванные созерцанием произведений искусства. Художники особое внимание уделяют гармонии как важнейшему ощущению, которое подчеркивалось даже способом написания иероглифов (например, «тонкое золото»). **Искусство каллиграфического написания иероглифов стало неотъемлемой частью искусства живописи, так как начертание иероглифа на картине отражало и творческий замысел, и поэтически объясняло концепцию произведения в целом.**

Ярким примером взаимодействия живописи и музыки служит картина-свиток, собственноручно написанная императором Хуэйцзуном (1082—1135), который был Восьмым императором династии Сун. Его картина «Слушающие цинь» является высоким образцом синтеза живописи, каллиграфии и музыки. На этой картине отображен стиль каллиграфии, придуманный самим императором — стиль «тонкого золота». Красота и необычность этого стиля заключалась в том, что прихотливо изгибающиеся линии написания иероглифов напоминали золотые нити для вышивания. А тонкость этих линий словно указывала на трепетание струн под пальцами музыканта, самозабвенно играющего на *цине* (это древнейший китайский музыкальный инструмент, в чем-то напоминающий

европейскую цитру). Древнекитайские музыкальные традиции, в отличие от европейских, не требовали от музыкантов-исполнителей виртуозных навыков игры на инструментах. При игре на цине особо ценились чистота звучания и ее интонационные нюансы. Столь же многозначительным для слушателя был каждый жест, которым пользовался исполнитель для извлечения звука (например, растопыренные пальцы указывали на опасность, изящно сомкнутые обозначали образ девушки). И именно движения рук неожиданно роднят искусство танца и игру на струнных музыкальных инструментах — для этих видов искусства особенно важна отточенность движений, умение невербально «пояснить» характеристики воссоздаваемого образа. Иными словами, в каждом движении пальцев и жесте рук просматривался глубинный смысл, столь же зависящий от контекста, как толкование написанных на картинах иероглифов.

Резюмируя вышеизложенное, особенно подчеркнем, что осмысление многих феноменов древнекитайского искусства связано именно с концептуальными основами *юэ* (музыки). Музыка в древнекитайской культуре служила основой для миропонимания и называлась универсальным способом объяснения множества явлений окружающего мира, социального устройства, и, конечно, доминант человеческого бытия.

Список литературы:

1. Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: учеб. пособ. СПб.: Лань-Триада, 2004. — 960 с.
2. Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: учеб. пособ. СПб.: Лань-Триада, 2004. — 960 с.
3. Янь Чжэн Педагогические условия модернизации общего музыкального образования начальной школы Китая: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.01. Минск, 2010.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЭПИСТОЛЯРНАЯ ПРАКТИКА ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА И ВОЗМОЖНОСТИ ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Берендеева Ирина Александровна

*канд. филол. наук, старший преподаватель
Тобольской государственной социально-педагогической академии
им. Д.И. Менделеева,
г. Тобольск*

E-mail: irina_berendeeva@inbox.ru

В истории русской культуры и литературы Серебряный век стал одним из самых сложных и противоречивых периодов: под влиянием больших социальных потрясений происходила переоценка многих прежних ценностей и позиций; усиливалась и обострялась литературная борьба, складывались новые, часто антагонистические литературные школы и направления, играющие ведущую роль не только в литературной, но и в общественной жизни; шли интенсивные поиски новых путей в искусстве, нового содержания, новых жанрово-родовых структур. В этой атмосфере возникает острая потребность в самосознании и в самораскрытии: в поисках подходящей формы для самовыражения многие художники слова активно обращаются, в частности, к такому пограничному жанру, как письмо.

В науке проблема эпистолярных жанров исследована в большей части с точки зрения их «промежуточного» положения — между документальными и художественными жанрами литературы. При всей теоретической сложности жанрового вопроса очевидны следующие возможности в изучении письма: как бытового документа, в том числе с перспективами изучения реалий эпохи, быта; как литературного

факта (в качестве источника в изучении «творческой лаборатории» писателя или поэта, а также стилевых, тематических и других тенденций литературной эпохи); как эстетического явления (с акцентом исследовательского внимания на художественной архитектонике текста). Опыт наблюдения над письмами поэтов и писателей позволяет говорить о том, что именно факт принадлежности письма художнику слова актуализирует литературные и эстетические возможности жанра письма: в письмах сразу появляется, наряду с автобиографическими сведениями, широта наблюдений и размышлений, четко выступают принципы понимания человека, которые соединяются с житейским самопознанием и познанием окружающего мира, самым неожиданным образом открывается душевная жизнь человека, возникает целостный образ действительности — с преобладанием или лирических, или эпических размышлений. Будучи бытовым жанром, письмо литератора всегда существует на границе и во взаимодействии с современной литературно-художественной средой. Кроме того, аксиологический статус письма во многом определяется спецификой историко-культурной эпохи: так, эпистолярный жанр в культуре Серебряного века характеризуется высокой степенью субъективности и акцентом на самовыражение, свободой в передаче чувств, эмоций автора в момент создания письма. Определяя в целом эстетический объект писем данного периода, отметим, что при всем разнообразии их тематического диапазона отличительной особенностью является личность самого адресанта, самого художника в его взаимосвязях с искусством и жизнью. Совершенно очевидно, что письмам в указанный период придается особое значение: они являются актом творчества, а ответственность за написание письма — это ответственность творца, художника, который как личность всегда больше, значительнее завершеного произведения. Автор как порождающий субъект во всех своих проявлениях становится главной эстетической ценностью, и его образ, личность, биография получают особую семиотическую нагрузку. Письма в таком смысле менее всего являются документом истории или биографии поэта, поскольку в самом акте коммуникации когнитивная функция письма не является определяющей. Письма подобного рода призваны, скорее, передать состояние души пишущего, перевести акт коммуникации на метафизический уровень, что, по сути, и является разновидностью писательского творчества.

Взлет эпистолярного жанра на рубеже XIX—XX веков наблюдаем в практике поэтов-символистов. Символизм с характерной для него

ориентацией на представления о теургической миссии искусства стремился конституировать в своих рамках определенный тип творческих контактов, дать интерпретацию основных эстетических категорий, по-своему решив проблему взаимодействия искусства и действительности. Эти вопросы рассматривались прежде всего в теоретических и историко-литературных статьях символистов. Но зачастую фактом «профессиональных» связей у символистов становились их письма: в них отражались моменты не столько личных, сколько групповых литературных связей и самооценок; кроме того, в процессе диалога с собеседником осмыслились важнейшие философско-эстетические проблемы символизма и искусства в целом. В этом смысле письма являлись неким соединительным звеном, пограничной зоной между теоретическими суждениями символистов, их творческими установками и жизненным общением. Об этом свидетельствуют, например, письма В.Ф. Ходасевича и З. Гиппиус, основное содержание которых сводится к литературной борьбе. Неудивительно, что в культуре символизма, где переписка художников слова стала распространенной и даже излюбленной формой общения, мы имеем целые комплексы писем поэтов к адресатам (так, весьма известна переписка А. Блока с Андреем Белым, А.М. Ремизовым, С. Соловьевым; переписка В. Брюсова с Вяч. Ивановым, Андреем Белым, М. Горьким и т. д.). В качестве адресата у символистов чаще всего выступал поэт из близкого литературного окружения. В этом — продолжение традиции дружеского письма романтиков начала XIX века. Однако, диалогический контакт у символистов, по сравнению с романтиками, где все-таки главенствовала тема дружбы, стал отличаться большим выражением идейно-творческого плана: проблематика писем у символистов во многом связана с судьбами течения, утверждением специфических, нормативных черт поэта-символиста как носителя неких высших ценностей, что, в свою очередь, стало причиной такого распространенного явления, как обмен письмами, когда письма могли передаваться третьим лицам, читаться членами семьи, в кругу друзей, соратников. Так, например, в письме Андрею Белому от 3 января 1903 года А. Блок вспоминает, что в 1902 году он познакомился с письмом А. Белого к З. Гиппиус, которое она выслала А. Блоку и из которого он сделал выписки в свой дневник [1, с. 53]. Такое внимание А. Блока к письму Андрея Белого не случайно: письмо было написано по поводу книги Д. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» и в извлечениях напечатано в первом номере за 1903 год журнала «Новый путь» (сам факт публикации данного письма в известном литературном журнале также служит

подтверждением значимости письма). В эпистолярной практике самого А. Блока также имеются письма, изначально создававшиеся с установкой на некоторую публичность, и письма, вероятность прочтения которых третьим лицом предполагалась возможной. В этом случае поэт тематически и стилистически обрабатывал — по его словам, «ограничивал» — письмо (и оговаривал это, называя данное письмо «сухим»). Так, в письме Андрею Белому от 25 января 1912 года он замечает: «Пишу Тебе сухо *поневоле*, потому что Ты будешь читать мое письмо *вне* моего круга — в доме В. Иванова... Атмосфера В. Иванова сейчас для меня немыслима» [1, с. 383—384]. В другом письме Андрею Белому А. Блок сообщал, что сам читал выдержки из адресованного ему письма Андрея Белого В. Пясту [1, с. 389]. Эта характерная закономерность письменного диалогического общения писателей и поэтов была обусловлена самой «литературностью» эпохи, ее насыщенностью литературными «событиями» — формированием и манифестацией литературных течений, школ, групп и утверждением их специфических черт, эстетических установок; попыткой выражения соотношения этих объединений с изменениями в художественном сознании эпохи; осознанием многообразных факторов самоопределения художников слова и выражением их мироощущения и т. п. Заметим, что обмен письмами был распространен не только в кругу символистов. Так, для М. Цветаевой вполне естественной была ситуация, когда ее письма к конкретному адресату прочитывались кем-либо еще.

Степень «олитературирования» писем в практике поэтов Серебряного века была различна, как, впрочем, могла изменяться на протяжении жизни того или иного поэта, писателя или в соответствии с выбранным корреспондентом. Ярким примером эпистолярных текстов, обладающих большим исследовательским потенциалом, служат письма М. Цветаевой: ее эпистолярный дискурс «в полной мере несет на себе «отпечаток» мощнейших по силе лиризма поэтических текстов, является уникальным способом восприятия и осмысления бытия, отражает неповторимость и «непохожесть» авторской личности» [2, с. 145]. Другим ярким примером вхождения писем в сферу литературы является эпистолярное творчество В. Брюсова: по мнению С. Гиндина, его письма благодаря тематической универсальности открывают практически неограниченные возможности для установления содержательных и структурообразующих связей между письмами и произведениями других жанров [3, с. 580].

Превращению письма из бытового факта в факт литературы во многом способствовала популярная на рубеже XIX—XX веков идея

жизнетворчества, поскольку именно в русле этой идеи многие события жизни художника и способы их освоения (даже самые бытовые) превращаются в предмет его творческой рефлексии. В ситуации жизнетворчества письма как тексты бытового поведения зачастую становились продолжением художественной практики, а порой и ее основанием, свидетельством того, что частное письмо может восприниматься, изучаться в одной плоскости с художественными произведениями. В этом смысле показательны письма А. Блока Л.Д. Менделеевой 1900-х годов. Эти письма становятся пространством жизнетворчества в предельном его качестве — в ситуации мистического, творческого и любовного предела, когда документ превращается в литературный шедевр. Приметами писем А. Блока к Л.Д. Менделеевой являются наличие художественной образности, отсылающей к символистской эстетике, особая сюжетность в масштабе этого эпистолярия, а также особый характер коммуникативных отношений (между автором писем и его адресатом), указывающих на специфику субъектной организации текста. Главным событием эпистолярного сюжета в письмах к Л.Д. Менделеевой является событие Встречи, реалистический и метафизический смысл которой оформляется в системе сквозных мотивов («путь», «встреча», «Тайна» и др.) и мотивных вариантов («ожидание встречи», «страх встречи», «путь к встрече» и др.) — все эти первоэлементы истории позволяют увидеть в письмах поэта приметы романного жанра. Героями этого сюжета являются «он» (поэт, Блок, странник, шут, арлекин, тайновидец и т. д.) и «Она» (Прекрасная Дама, Заря, Купина и т. д.), которым суждено обрести долгожданную Встречу только за пределами этого эпистолярного романа. Именно воплощенная в эпистолярной практике идея блоковского жизнетворчества порождает сюжет, не поддающийся однозначной трактовке: и трагический, и спасительный; и воплощенный в жизнь, и ставший литературным произведением. Письма становятся романом, свидетельством сокровенных, сокрытых от чужого взгляда отношений, таинственным письмом и литературным шедевром одновременно — все это удивительным образом вписывается в блоковский сюжет личного преображения, которое распространяется не только на судьбу поэта, но и на все, написанное им.

Как видим, в культуре Серебряного века письмо настолько вышло за пределы быта, что вошло в сферу литературы в качестве полноправного участника, а в опыте символистов явилось эстетическим событием.

Список литературы:

1. Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8: Письма: 1898—1921 / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского; Подготовка текста и прим. М.И. Дикман. — М.; Л.: Худож. лит., 1963. — 771 с.
2. Курьянович А.В. Когнитивная сущность речевого жанра самопрезентация в эпистолярном дискурсе М.И. Цветаевой // Вестник Томского гос. пед. университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). — 2006. — № 5. — с. 144—150.
3. Письма из рабочих тетрадей / Вступ. ст., публ. и коммент. С.И. Гиндина // Валерий Брюсов и его корреспонденты. В 2 кн. Кн. 1. — М., Наука, 1991. — с. 555—821. — (Литературное наследство / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Т. 98).

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МОТИВА СНА В СТИХОТВОРЕНИИ Я.П. ПОЛОНСКОГО «ГРУЗИНСКАЯ ПЕСНЯ»

Вьюшкова Ирина Геннадьевна

*канд. филол. наук, ст. преподаватель Ишимского государственного педагогического института им. П.П. Ершова, г. Ишим
E-mail: wjuschkowa@rambler.ru*

Я.П. Полонский (1819—1898) — один из интереснейших и значительных авторов в истории русской литературы XIX века, оставивший богатое и до сих пор востребованное читателем художественное наследие (свыше 10-ти томов). В нем обнаруживается верность художника ряду мотивов, которые остаются значимы для него на протяжении всего творческого пути. В их числе — мотив сна. Уже в масштабах поэзии Я.П. Полонского, составившей пять томов (См.: «Полное собрание стихотворений в 5-ти тт.» [1]), нами обнаружено 178 стихотворений (из 394-х), в которых встречается мотив сна, что свидетельствует о высокой частотности данного мотива в поэзии Полонского. Такое целенаправленное исследование поэтического наследия художника в аспекте выявления особенностей функционирования мотива сна в нем на сегодняшний день является актуальным, так как необходимо для уточнения понимания особенностей мировидения и эстетики Я.П. Полонского.

Дифференцировав 178 художественных текстов по степени участия мотива сна в сюжетно-композиционном единстве отдельно

взятого произведения, мы выделили две неравнозначные группы. В состав первой вошли 150 стихотворений, в которых сон включен как деталь; в состав второй — стихотворения, где мотив сна использован для организации сюжета в целом. Таких стихотворений мы насчитали 28. К примеру, обозначим лишь некоторые: «**Весталка**», «**Качка в бурю**», «**Колокольчик**», «**Сны**», «**Наяды**», «**Мельник**» и др. Особенно активно Полонский создавал подобного рода стихотворения в период Закавказья (с 1845 по 1850 гг.) — 17,9 % и в петербургский период (с 1875 по 1880 гг.) — 21,4 % (проценты высчитывались от общего количества стихотворений, вошедших в данную группу (28)). В целом же Полонский сохранил интерес к ним на протяжении всего творчества, что вполне объяснимо установкой писателя, согласно которой сон является способом познания действительности в ее неоднозначности, многомерности. При этом личностное рефлексивное его осмысление, как нам представляется, увязывается с особенностями эстетической программы (изложенной Полонским в ряде его статей [3,4]), где сон представлен как важный путь формирования поля писательской фантазии — категории, которую художник считал необходимейшей принадлежностью литературного таланта. Наиболее интересными в плане онейропоэтики, по нашему мнению, являются произведения второй группы, так как в них мотив сна организует либо часть сюжета, либо сюжет стихотворения полностью.

Проиллюстрируем особенности онейропоэтики Полонского на примере анализа стихотворения Полонского «**Грузинская песня**»(1848 г.), в котором отчетливо прослеживаются традиции любовной лирики, в ее элегически-романтическом развороте. Рассматриваемое стихотворение входит в цикл собрания «Закавказье» и уже благодаря названию настраивает читателя на стилизацию. Своеобразной экспозицией (зачином песни) является первая строфа:

Всякий раз как под буркой, порою ночной,

Беспробудно я сплю до звезды заревой...

Здесь важно, что текст и сюжет открываются обстоятельством «всякий раз». Значит, это — не разовый, а повторяющийся, возвращающийся сон, что способствует символизации самой ситуации сна. Эта установка реализуется далее в развитии сюжета. Выстраивая поэтику сюжета и опираясь при этом на целый ряд сложившихся литературных традиций, Полонский переосмысляет их, используя эффект обманутого ожидания.

Излюбленный романтиками образ «звезды заревой» присутствует уже в экспозиции произведения. Но если для романтиков звезда

связана с неким недостижимым идеалом, с томлением по нему, то у Полонского «звезда заревая», напротив, прерывает «беспробудный сон» (т. е. глубокий) героя, в котором он счастлив, потому что к нему слетают «три видения райских». Сон героя, основу которого составляет описание красавиц, занимает центральную часть произведения. Три — сакральное число, частое в фольклорных жанрах. Основной прием, используемый автором при создании образов красавиц — сравнение, восходящее к фольклорной поэтике:

Три видения райских слетают ко мне —
Три красавицы чудных я вижу **во сне**.

Как у первой красавицы очи блестят,
Так и звезды во мраке ночном не горят;

У второй, как поднимает ресницы свои,
Очи зорко глядят, как глаза у змеи.

Никогда не была ночь в горах так темна,
Как у третьей темна черных глаз глубина [2, с. 59].

В фольклорном тексте такого рода «триадность» персонажей обычно предполагает их типологизацию и выбор, который делает герой — что и определяет обычно развязку сюжета. Через такую деталь, как глаза, сравниваемые с горением звезд (1-я красавица), с глазами змеи (2-я красавица), с темнотой ночи (3-я красавица) поэт дает возможность такого рода персонажной типологизации. Блеск интерпретируется как красота, зоркость как мудрость, глубина глаз как — таинственность, значительность. Прием сравнения в описании красавиц создает особую атмосферу сна, выдержанную в русле восточной традиции. На нее указывает название произведения («Грузинская песня»), место действия — Кавказ, горы, этнографические приметы — бурка, черные глаза третьей красавицы. Традиция предполагает, что герой выберет одну наиболее понравившуюся красавицу. Но Полонский дважды нарушает это читательское ожидание. Во-первых, выясняется, что его герой хотел бы поселить в своем доме одновременно всех трех красавиц. Во-вторых, вместо мотивации, объяснения такого решения «изнутри» ситуации, поэт делает не заданный предшествующим развитием событий ход, заявляя, что его мечтам не суждено осуществиться. Неожиданно введенный мотив отсутствия денег («кабы деньги да деньги!»), нарушая сюжетное ожидание, вносит диссонанс в как будто определившуюся художественную реальность произведе-

дения, показывая, что существует непреодолимая граница между сном и явью. Желание построить дом, окружить его стеной, поселить в нем трех красавиц и всем трем петь песни так и остается не реализованной мечтой. Пробуждение возвращает героя в жизнь, сопряженную с бытовыми проблемами, лишениями, разочарованием (взгляд в «пустой небосклон»).

Начинается и завершается произведение мотивом песни, тем самым образуется сюжетно-композиционное кольцо, смысловым фокусом которого является сон лирического героя. Но «поверх» его фабулы формируется сложный лирический сюжет, в основе которого мечтания лирического героя. Это подчеркнуто обилием слов с сослагательным наклонением, наблюдаемое в части стихотворения, связанной с пробуждением и рефлексией лирического героя («кабы деньги да деньги», «построил бы», «окружил бы», «заклучил бы», «песни пел бы», «в очи глядел бы»). Сослагательное наклонение в совокупности со словосочетанием в зачине «всякий раз» подчеркивают бесконечность возврата к сюжету о трех красавицах и её осмысления. Тем самым линейное время Полонский переводит в циклическое. В данном случае перед нами не сон-аллегория, не стилизация. Сон здесь выступает полем переключения регистров двух разных художественных реальностей: реальности сна, связанной с мечтами лирического героя о любви, и реальности бытовой, когда лирический герой оказывается один на один с «пустым небосклоном», понимая, что мечта так и останется мечтой. Оригинальность разработки типовой и устойчивой для поэтики романтизма ситуации двоимирия, таким образом, здесь определяется эффектом обманутого ожидания, которое возникает на стыке этих миров. Главным звеном онейропоэтической организации сюжета выступает не сон, а его неожиданные интерпретации бодрствующим сознанием героя. Это драматизирует лирический сюжет уже не типовым, а индивидуальным путем.

Таким образом, важную проблему творческих устремлений Полонского составляли, как можно понять уже из анализа стихотворения «Грузинская песня», пути и механизмы сопряжения фантазии и аналитизма, а шире — эмоции и рацио. И в этих поисках едва ли не самым продуктивным способом такого сопряжения в поэзии стало обращение Полонского к сновидческой образности, интерес к которой сохраняется у художника на протяжении всей жизни. Физиологически и психологически объяснимый феномен сна формировал поле авторской фантазии, контролируемой анализирующим взглядом; позволял органично представить неоднозначность и сложность складывающейся картины мира, представленной

уже в стихотворении «Грузинская песня». Анализ мотива сна в функции организации сюжета помог прояснить нам эстетические пристрастия Я.П. Полонского, а также выявить наследование и индивидуально-творческое переосмысление фольклорной и литературной традиций в контексте только одного произведения известного художника.

Список литературы:

1. Полонский Я.П. Полное собрание стихотворений. В 5-ти тт. Изд. просмотр. автором. — СПб., 1896. Т. 1 — 480 с.; Т. 2 — 460 с.; Т. 3 — 484 с.; Т. 4 — 497 с.; 5 Т. — 495 с.
2. Полонский Я.П. Лирика. Проза. / [Сост., вст. ст. и ком. В.Г. Фридлянд]. — М., 1984. — 607 с.
3. Полонский Я.П. Прозаические цветы поэтических семян. Сочинения Д. Писарева. I, III и V части // Отечественные записки. — 1867. — Т. 171. — Вып. 4 (апрель). — Кн. 2. — с. 714—749.
4. Полонский Я.П. О законах творчества. — Русский вестник. — СПб. — 1892. — Т. 220. — № 5 (май). — с. 33—49.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ БАЛЛАДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ КЛЮЕВА

Ларионова Светлана Геннадьевна

*аспирант кафедры мировой литературы Полтавского национального педагогического университета имени В.Г. Короленко,
г. Полтава*

E-mail: svetlya4ok00@mail.ru

Баллада является лиро-эпическим жанром и имеет долгую историю развития. Значительный вклад в развитие баллады внесли западноевропейские поэты, в частности Ф. Вийон, П. Рошар, К. Маро, Р. Бернс, Й.В. Гете, Ф. Шиллер, Р. Киплинг, Р. Саути и другие. Особый интерес к балладе проявляли в разное время польские, российские, украинские писатели, среди которых особо следует выделить В. Жуковского, А. Пушкина, А. Фета, Некрасова, А. Толстого, А. Блока, И. Северянина, Л. Боровиковского, П. Гулака-Артемовского, М. Метлинского, Т. Шевченко и др. Не исчезает интерес к этому жанру и в современной литературе.

Баллада как жанр фольклора и литературы давно привлекает внимание исследователей. Вопросам ее развития, специфики

жанрового содержания и поэтики посвящены труды писателей и литературоведов (Ж. Тьерсо, А. Фридман, Г. Лоуз, Л. Уланд, Т. Перси, И. Гердер, Й. Гете, К. Brentано, А. фон Арним и др.)

Ещё в 1821 году Й.В. Гёте указал на промежуточное положение баллады среди литературных родов — лирика, драма и эпос [2, с. 554—556]. Впоследствии многие теоретики обращались к данному постулату, находя доказательства принадлежности баллады к разным родам. Эпическим в балладе считается присутствие рассказчика, драматическим — часто встречающийся диалог и увеличивающееся напряжение в повествовании и построении, лирическим же — создаваемое настроение [2]. В этой связи весьма сложно дефинировать балладу, которая, несмотря на трудности определения её признаков, без сомнения, является самостоятельным жанром, специфика которого становится более отчетливой при изучении конкретных исторических периодов литературы и творчества отдельных писателей.

Актуальность статьи заключается в том, что в ней осуществляется комплексное изучение поэтики баллады Николая Клюева. Целью статьи является изучение балладного наследия Н.А. Клюева, традиций и новаторства писателя в жанре баллады. Научная новизна исследования состоит в том, что, в данной статье впервые рассматривается динамика жанра баллады в творчестве Н. Клюева.

После смерти С. Есенина Николай Клюев возглавил течение новокрестьянской поэзии в русской литературе. Он искал свое место в литературе и пути обновления отечественной лирики. По его словам, он должен был упорно доказывать себе и обществу, что не «покоится в иконах, лампадах и свечах» [1, с. 192]. В середине 1920-х годов условно-событийное изложение в поэзии Н.Клюева постепенно уступает место реалистическому повествованию. Правда, позиции первого утрачиваются не сразу. Очень часто автор создавал произведения, в которых оба принципа повествования использовались одновременно.

Принцип реалистического изображения действительности в поэтике Н. Клюева был связан с жанровой формой объективной лиро-эпической зарисовки или сходной с ней описательной баллады. И здесь поэт достиг заметных успехов: некоторые его стихотворения этой формы вошли в сокровищницу лирики XX века. Среди них — баллады «Богатырка» (1925) и «Ленинград» (1926), а также диалогическая сценка «Застольная» (1926). Остановимся на художественных особенностях данных произведений.

«Богатырка» — это и своеобразная характеристика новой эпохи, и вместе с тем задушевная дума лирического героя о себе, о своей

связи с историей и народом. Октябрьская революция, события гражданской войны, борьба за становление Советской власти в годы всеобщей хозяйственной разрухи и голода — все припомнилось лирическому герою при виде обыкновенной шапки-богатырки, в которой он, молодой боец («мне двадцать пять, крут подбородок»), не так давно шагал по трудным дорогам отчизны [5, с. 93].

В «Богатырке» проявились лучшие традиции русской народной поэзии — песенный ритм, ясность образов и народная символика:

Моя родная богатырка —
Сестра в досуге и в борьбе,
Недаром огненная стирка
Прошла булатом но тебе! [2, с. 523]

Произведение звучит мужественно, энергично, хотя в основе его — тяжелые воспоминания о войне. Красногвардейский шлем, «пропахший потом боевым», становится достоянием сынов и внуков. Он напоминает о патриотическом служении и героическом подвиге. О великом, вечном, незабываемом поэт говорит без излишнего гиперболизма и риторики. Все очень естественно, как будто сам автор носил эту «богатырку» [1, с. 193]. «Родная богатырка» превращается в поэтический символ огромного исторического значения, устанавливающий связь времен и поколений:

В груди, в виске ли будет дырка —
Ее напевом не заткнешь...
Моя родная богатырка,
С тобой и в смерти я пригож!

Лишь станут пасмурнее брови,
Суровее твоя звезда...
У богатырских изголовий
Шумит степная лебеда.
И улыбаются курганы
Из-под отеческих усов
На ослепительные раны
Прекрасных внуков и сынов [2, с. 524]

Сюжет баллады разворачивается как лиро-эпическое повествование о прошлом, настоящем и будущем России. Но сказано об этом не прямо, декламационно, как в первых революционных стихах поэта, а метонимически. Богатырка как вещь существует реально, зримо, что подкрепляется в тексте сообщением о тех действиях, которым она подвергалась в былые годы: ее стирали, гладили, пробивали пулями. Однако смысл изложения, разумеется, заключен не в прямом

описании, а в исторической метафоре, которая вводит в балладу наряду с героическими и трагические мотивы:

Стирал тебя Колчак в Сибири
Братоубийственным штыком,
И голод на поволжской шири
Костлявым гладил утюгом.
Старуха мурманская выюга,
Ворча, крахмалила испод... [2, с. 523]

Речь, безусловно, идет о судьбе человека и общества в целом, а шапка-богатырка представлена здесь как символ, вобравший в себя судьбу социума. Лирическое обращение героя баллады к богатырке — это только повод для поэтического осмысления прожитой жизни на фоне исторического процесса. История у Н. Клюева изображается всегда предметно — в наглядных, визуальных образах из народной жизни. Весь внутренний мир лирического героя художественно вместился в бытовую вещь: она, богатырка, стала частицей души солдата, его жизнью и историей. В таком сложном образно-смысловом сплаве, овеянном народнопоэтическим колоритом и вобравшим в себя особенности народного сознания, раскрывается главная идея данного произведения: «моя родная богатырка — сестра в досуге и борьбе» [5, с. 94].

В балладе «Ленинград» сюжетная ситуация несколько иная, хотя стилевая манера изложения остается, в сущности, той же, что и в «Богатырке». Вначале действие определяет автор. Его рассказ о городе на Неве насыщен типичными для Н. Клюева метафорическими штрихами-образами. От простой предметной метафоры поэт переходит к олицетворению:

В излучке Балтийского моря,
Где невские волны шумят,
С косматыми тучами споря,
Стоит богатырь — Ленинград.

Зимой на нем снежные латы,
Метель голубая в усах,
Запутался месяц щербатый
В карельских густых волосах [2, с. 529]

Ленинград представлен в балладе как город-человек. Мороз «румянит» ему щеки, а ладожский ветер «поет» песни. И далее, как бы в подтверждение этой поэтической метафоры, передается содержание песен. Собственно, ряд последующих строф является воспроизведением воображаемой речи северного ветра, который,

подобно фольклорно-сказочному персонажу, сообщает своему любимому городу все, что происходит в разное время года на его площадях и улицах. Одна картина сменяется другой: поэт ведет читателя на баррикады, а затем — на Марсово поле, где народ справляет гражданскую панихиду по павшим героям:

Там дремлют в суровом покое
Товарищей подвиг и труд,
И с яркой гвоздикой левкой
Из ран благородных растут [2, с. 530].

С патриотическим воодушевлением Н. Клюев пишет о боевых и трудовых подвигах ленинградцев:

И слушает Рим семихолмный,
Египет в пустынной пыли,
Как плавят рабочие домы
Упорную печень земли [2, с. 530].

Интересна третья, заключительная часть баллады, где песни ветра сменяются голосом самого поэта. Его рассказ выводит читателя за пределы страны. Как бы поднявшись над планетой, автор видит картину мировых связей города, к жизненным ритмам которого прислушиваются и «Рим семихолмный», и «Египет в пустынной пыли». Произведение заканчивается вариативно повторяющимся мотивом зачина: «У лысины хмурого моря стоит богатырь — Ленинград...» [3, с. 531].

Стремительное развитие образов, интонационно-ритмическая энергия стиха, предметно-метафорическая изобразительность в балладе «Ленинград» соответствуют героической теме. Не безмолвствует и сама природа, она не просто обрамляет сюжет, а как бы аккомпанирует «богатырю Ленинграду», придает всему повествованию особую экспрессию. Балтийское море шумит, и этот шум напоминает грозные годы гражданской войны. Эпитет «Косматые тучи» подчеркивает напряженность и суровость эпохи. Все очень точно, предельно сжато и динамично. В полном соответствии с описательными картинами фонетический строй стиха: зимой на городе — «снежные латы» и «месяц шербатый» запутался в «карельских густых волосах»; весной на бульварах расцветает сирень, бросая на плечи города «лиловую шаль». Стоит «богатырь Ленинград» в любую погоду, не зная усталости.

Как с волчьей метелицей споря,
По-лоцмански зорко лобат,
У лысины хмурого моря
Стоит богатырь Ленинград [2, с. 531].

В балладе «Ленинград» постепенно проявляется драматическое напряжение, в котором сочетаются волевой ритм и романтическое восхищение современностью. Н. Клюев, ранее нередко увлекающийся стилистическими изысками и нагромождением образов, на этот раз создает классически точные, прозрачные, великолепной чеканки строки. В них вся образная система, интонационно-ритмическое движение стиха и стремительное развитие сюжета соответствуют тому историческому событию, которое произошло на «опаленной» земле [1, с. 193].

Баллады «Богатырка» и «Ленинград» были опубликованы в 1926 г. в журнале «Звезда». Тогда же была написана и замечательная «Застольная». Баллада «Ленинград» — первая часть лиро-эпической дилогии, получившей название «Новые песни». Вторая глава — драматизированный сценка «Застольная». Она связана с балладой общей «октябрьской» темой, но написана иначе, в форме неполного диалога. В центре повествования — поэт и его любимая по имени Сусанна. Однако говорит только герой-автор, а его собеседница обозначена имплицитно — синтаксическими конструкциями с лирическими обращениями и глаголами повелительного наклонения: «не опускай ресниц, Сусанна», «о, позабудь глухие дни» [5, с. 95].

Произведение обращено к мальчугану в пионерском галстуке и к его матери. Поэт не скрывает невзгод и «глухих дней», выпавших на долю женщины. Но при этом строки произведения удивительно молодые, душевные и доверительные. Поэт разговаривает с молодым поколением, которому предстоит искать свой путь в новой жизни:

Не говори, что ночь темна,

Что дик и взмылен конь метели... [2, с. 531].

«Застольная» прославляет мужество трудящегося человека, «трудовые хлеб и соль»:

Нам труд — широкоплечий брат

Украсил пир простой гвоздикой,

Чтоб в нашей радости великой

Как знамя рдел октябрьский сад...

Нам труд — широкоплечий брат [2, с. 532].

Разговор между персонажами ведется как будто бы о погоде, об общем малютке-ребенке, которому всего восемь лет и который «журчит и вьется медуницей, и красным галстуком гордится». В действительности же сюжетная ситуация развернута вокруг образа времени, а погода здесь — метонимический образ революционной бури, суровой, подобно зиме. В связи с этим в лирическом сюжете

«Застольной» возникают мотивы воспоминания и вместе с тем возникают штрихи настоящего и даже будущего. Поэт искренне верит в грядущее, грезит им, убеждая в справедливости своего предвидения собеседницу: «Орлиный мир, то знает всякий, нам жизнь в грядущем подарит!» [3, с. 533].

Октябрьская революция, вошедшая в жизнь Н. Клюева, внесла много нового в его поэтику. В 1920-х годах появились необычные для автора жанровые формы, и на этой основе возникли целые тематические циклы. Из художественной ткани произведений писателя почти исчезли богоборческие мотивы, нотки пессимизма и отчаяния. Колоритнее и напряженнее стало образное слово поэта, оно еще теснее сблизилось с фольклорной и с разговорной стихией языка [5, с. 95].

Н. Клюев всегда находился в гуще народа, он жил с ним одними мыслями и чувствами, общими заботами и надеждами. Мир его поэтических образов уходил своими корнями в реальную действительность. Произведения Н. Клюева, написанные в жанровой форме баллады, раскрывали характерные черты нового в жизни, становились формой осмысления важных социальных и нравственных проблем. Стихотворения «Богатырка», «Ленинград» и «Застольная» — прекрасные образцы гражданской лирики Николая Клюева. Они вносят существенную поправку в распространенное представление о Н. Клюеве как исключительно о деревенском поэте. В балладах Н. Клюева органически сочетаются героико-романтические и трагические мотивы, что свидетельствовало о глубоком осмыслении писателем сложной и противоречивой эпохи.

Список литературы:

1. Базанов В.Г. С родного берега: О поэзии Н. Клюева. — Л.: Наука, 1990. — 241 с.
2. Гете И.-В. Разбор и объяснение // Эолова арфа: Антология баллады. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 554—556.
3. Клюев Н.А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. — СПб.: РХГИ, 1999. — 1072 с.
4. Кравцов Н.И. Славянская народная баллада // Проблемы славянского фольклора. — М.: Наука, 1972. — С. 176—199.
5. Неженец Н.И. Поэзия народных традиций. — М.: Наука, 1988. — С. 92—95.

4.2. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

ЛОКАЛИЗАЦИЯ ПРАРОДИНЫ ЧУВАШЕЙ ПО ДАННЫМ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Беленов Николай Валерьевич

*канд. пед. наук,
доцент Самарского института индустрии питания и бизнеса,
г. Самара
E-mail: belen1982@rambler.ru*

В этнической истории каждого народа одно из центральных мест занимает вопрос о его прародине — то есть территории, на которой сформировались основные этнические признаки данного народа, его язык и основы культуры. Очевидно, что географические особенности такой территории, её этнокультурное окружение оказывают определяющее влияние на этническую природу народа, формируют такие его черты, которые часто остаются неизменными на новых местах обитания.

Установить местоположение прародины того или иного народа, или отдельных его компонентов — задача часто трудновыполнимая и требует комплексного подхода к своему решению. К исследованию привлекаются данные археологии, лингвистики, этнологии, источниковедения и фольклористики. Последняя приобретает особенно важное значение, если не сохранилось исторических свидетельств миграций исследуемых народов.

Исторические судьбы различных народов неодинаковы: известны примеры, когда формирование и последующая этническая история народа происходили на одной и той же территории; в большинстве же случаев различные этнические, климатические или политические процессы заставляли совершать этнические общности масштабные миграции, иногда и не единожды.

В случае с чувашским народом мы как раз и сталкиваемся с ситуацией неоднократной миграции. Сегодня подавляющее большинство исследователей считают предками чувашей суварские племена, которые известны также под именами савир и сабиров. Согласно современному состоянию исследования проблемы, основные этапы миграций предков чувашей можно представить так: сначала суварские племена обитали либо в Средней Азии, либо в Западной

Сибири — единства по данному вопросу между исследователями нет, по нашему мнению, предпочтительнее гипотеза о сибирской прародине суварских племён, что, как мы увидим, подтверждают и данные фольклора; затем они переселились на Кавказ, предположительно, в составе гуннской конфедерации племён. Следы пребывания суварских племён на Кавказе зафиксированы уже в письменных источниках и сомнений не вызывают [1, с. 87]. Так, достоверно известно о существовании Суварского княжества на территории современного Дагестана, правитель которого находился в зависимости от хазар, но имел широкие полномочия. Также можно утверждать, что сувары/савиры составляли значительную часть населения как Великой Болгарии Кубрата, так и Хазарского каганата. В результате дальнейших исторических событий, достаточно полно освещённых в византийских и арабских источниках — распада государства Кубрата и арабо-хазарских войн — значительная часть суварских племён оказалась в Среднем Поволжье. Дальнейшая их этническая история связана с государством Волжская Булгария, одним из важнейших центров которой был город Сувар. Согласно данным археологии, в болгарское же время началось освоение суварами территории современной Чувашской республики [5, с. 77].

Из вышеизложенного следует вывод о том, что у чувашей можно выделить две прародины — кавказскую и древнюю западносибирскую (по альтернативной версии — среднеазиатскую). Естественно, что в фольклоре чувашей воспоминания об обеих прародинах смешались, причём преобладают представления о кавказской прародине, как менее отдалённые во времени. Для науки же ценнее были бы сведения о древнейших местах обитания сувар, так как именно об этом периоде их истории нет упоминаний в источниках, тогда как кавказский этап сравнительно хорошо известен.

Проблема отражения исторической прародины в мифологии чувашей привлекала к себе внимание учёных с самого начала этнографических исследований в Среднем Поволжье.

В 1852 году чувашский писатель Спиридон Михайлов записал предание, в котором говорилось, что чувашаи пришли на Волгу «из-за чёрного моря и из-за дальних гор» [2, с. 18].

Похожее предание было записано и известным исследователем чувашей В.А. Сбоевым — в нём утверждалось, что чувашаи пришли откуда-то с юга, из-за Симбирска [3, с. 128].

Более подробные сведения о прежних местах обитания чувашей даёт серия преданий о великанах-улыпах. Рассмотрим, главным образом, два из них, а именно: «Земля Улыпа» и «Мост Азамата».

Из них для нас более интересно второе, по следующим причинам. Хотя в чувашских исторических преданиях прародина, главным образом, связывается с горами Арамази, в которых традиционно принято видеть Кавказ, из них можно вычлени́ть сведения, касающиеся исконной прародины чувашей. Так, доподлинно известно, что переселиться с Кавказа на Волгу чувашей заставили военно-политические потрясения, что и отражается в ряде преданий [2, с. 17—18]. Однако, в некоторых преданиях причиной переселения названы природные катаклизмы — а это уже отголоски далёкого прошлого. Считаем уместным привести одну легенду о народе сыбыр, бытовавшую у барабинских татар. В ней ясно выражен мотив переселения: изменение климата и связанные с ним неблагоприятные природные условия.

Краткий пересказ этой легенды выглядит так: «до сибирских татар, в Прииртышьё обитал могущественный народ «сыбыр». Но однажды с севера надвинулись тучи и долгое время шли проливные дожди. Изменение климата привело к изменению ландшафта — на месте степи и лесостепи стала расти тайга, в заболоченной местности создались благоприятные условия для размножения кровососущих насекомых, одолевавших людей и скот. Изменение привычной среды обитания вынудило большую часть сыбыров переселиться на юг. Те же, кто не смог покинуть родину, предпочли утопиться в озере. По имени этого народа и получила своё название земля Сибирь».

Как показал Г.Ю. Ситнянский, истинность данной легенды подтверждают и палеоклиматические исследования: значительное похолодание и увлажнение произошло в лесостепной зоне Сибири в IV веке [4, с. 19—21]. Эта дата не противоречит историческому контексту: сто лет спустя, захваченные потоками переселения народов, савиры оказываются в поле зрения византийских и армяно-албанских авторов в Предкавказье.

Итак, гипотеза переселения сувар с исконных мест обитания вследствие изменения климата сегодня является наиболее аргументированной, по сравнению с другими точками зрения. Следовательно, можно ожидать, что в тех чувашских преданиях, где в качестве причины переселения фигурируют именно климатические изменения, встречаются и некоторые сведения об их древней прародине. Хотя местом действия в таких фольклорных произведениях по-прежнему выступают горы Арамази. Вот пример из одного из самых известных исторических преданий чувашей «Мост Азамата»:

«В очень давние времена жил спустившийся с гор Арамази Улып-богатырь. У него было много скота, и жил он в полном достатке и довольстве. Всякие беды и несчастья обходили его стороной.

Но однажды кто-то из богов, видно, разгневался, горы Арамази затряслись, загремел гром, засверкала молния, и полились нескончаемые потоки воды. Горные озера и реки вышли из берегов, и потоки воды устремились в долины и начали заливать луга, на которых Улып пас свои стада. Такого еще никогда не бывало, и Улып не знал, что делать, чтобы спасти свои стада, а луга с каждым днём затапливало все больше. Тогда Улып, при своей богатырской силе, начал перебрасывать коров, овец, лошадей на более высокие, незатопленные места...». Сказание заканчивается тем, что кузнец Азамат за ночь выковывает мост, по которому Улып переводит свою семью и стада с гор Арамази в долину Волги [2, с. 17].

Если обобщить то немногое, что содержится в чувашских преданиях относительно древнейших мест обитания суварских племён, получается следующая картина.

Это места исключительно благоприятные для занятия скотоводством — практически во всех преданиях описываются обильные пастбища и тучные стада. В изобилии там встречались и дичь, на которую Улып с сыновьями часто охотились. В целом, исходя из неоднократных упоминаний обширных лугов и пастбищ, а также таких деталей охоты, как «бить стрелой зверя за семь вёрст» [2, с. 15—16], можно предположить, что прародина чувашей располагалась в степи или лесостепи. Упоминания о горных долинах и реках можно рассматривать не только как память о пребывании на Кавказе — вполне возможно, что здесь нашли отражение воспоминания и о предгорьях Алтая.

Таким образом, согласно данным фольклора, прародину чувашей с большей вероятностью можно локализовать в Западной Сибири (в верхнем и среднем течении Иртыша), чем в Средней Азии.

Список литературы:

1. Гадло А.В. Этническая история Северного Кавказа (IV—X вв). Л.: Наука, 1979. — 216 с.
2. Димитриев В.Д. Чувашские исторические предания. Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 1983. — 112 с.
3. Сбоев В.А. Заметки о чувашах. Казань: Издание книгопродавца Дубровина, 1856. — 197 с.
4. Ситнянский Г.Ю. История лесостепной полосы Западной Сибири в V—XVIII вв. по данным фольклора тюркских народов. Омск, 1989. — 103 с.
5. Фёдоров-Давыдов Г.А. Тигашевское городище//МИА СССР — 1962 — № 111. — сс. 49—89

4.3. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

ТРАНЗИТИВНОСТЬ КАК ОСОБЕННОСТЬ ЖАНРА ФРАНКОЯЗЫЧНОГО РОМАНА РУБЕЖА XX—XXI СТОЛЕТИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. НОТОМБ

Белявская-Слюсарева Мария Юрьевна

преподаватель

Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина,

г. Харьков, Украина

E-mail: genja46b@mail.ru

Роман как жанр, а также как общекультурная практика предстает сегодня одной из ведущих тенденций в искусстве, утверждаясь в своем разнообразии, но, в то же время, претерпевая кризисные процессы, протекающие на идейном, художественном и формальном уровнях жанра. Многоаспектность самого процесса современного искусства сформулировал Р. Оде в своей работе “Enjeux du contemporain” («Понятие литературной современности»): “une large part du malaise provoqué par le contemporain, dans une perspective historique, est fondée sur l’incapacité à saisir cette période” [2; с. 9] («сложность понимания понятия современности в исторической перспективе спровоцирована невозможностью целостно осмыслить этот период»). Весомым вкладом в развитие современной литературной теории может стать исследование романного наследия рубежа XX—XXI веков сквозь призму современной мировоззренческой рефлексии, отслеживание и анализ эволюционных изменений на уровне жанровой структуры и существенных изменений идейно-тематического поля.

Вопрос жанровой классификации современных произведений предстает перед исследователями все более сложным, поскольку литературный фонд рубежа XX—XXI столетий представляет собой триумф фантазии над устоявшимися рамками и системами литературной организации. Здесь, очевидно, доминирует творческий замысел над необходимостью соответствия законам литературной систематизации. Исследования общих и частных черт эстетики современного французского романа, проведенные Р. Оде [2], И. Боделлем [2],

Б. Бленкеманом [3], Ф. де Шалонж [2], Д. Виаром [14] и другими современными литературными теоретиками, демонстрирует как на уровне художественных средств, так и на уровне стилистики и жанровой формы произведений невозможность выделения какой-либо господствующей литературной школы, доминирующей тенденции или же ведущего движения. Но, как показывают исследования, современный французский роман можно условно поделить по своеобразным тенденциям, таким как: роман как идея, роман как игра, роман как мировосприятие и роман как отражение реальности.

Французский роман как отражение коллективного воображаемого или мыслимого, пройдя длинный путь формообразовательных трансформаций от следования четкому жанровому канону, через этапы поэтического, заангажированного или экспериментального романа, достиг сегодня уровня неисчерпаемой эстетичной гибридизации, которая подчеркивает низкую функциональность ранее устоявшихся форм во всей чистоте их проявления. Главным фактором процесса варьирования жанра сегодня выступает междисциплинарный дискурс, который, вместе с тем, является для него актуальным идейным источником. Начиная с диалога с философией, который находит отражение, например, в романах Ж.-Ф. Туссена или П. Брюкнера, актуального в современной литературе психологического, даже психоаналитического дискурса, воплощенного, прежде всего, в психологической повествовательной манере, а также в психологизме на уровне художественных образов, привлекая к диалогу гуманитарные науки, роман сквозь призму литературной критики, оперируя эстетичными категориями минимализма, видится теперь как плод яркой художественной новизны.

Невозможно обойти вниманием и такой весомый факт, что с появлением и развитием компьютерных технологий, аудио- и видео-инсталляций, романский мир претерпел радикальные изменения. Формовая и композиционные составляющие жанра, отображают в коллажном виде тенденцию появления фрагментарного мышления, мировосприятия и мироощущения. Ярким примером такого романа есть "In Situ" (1999) [5] П. Буве, который является попыткой «романизации хаоса», шокируя невероятностью дезинтегрированных и коллажированных элементов, а также алогичного выбора пунктуационных средств и формы организации текста на страницах книги.

Появление альтернативного мира виртуальных игр, имитирование и создание альтернативной реальности приводит сегодня к появлению таких произведений, как "Corpus simsi" (2003) [6]

Х. Делом, фантазийной мешанины текста и элементов симулятивной компьютерной игры «Симсоны» (“The Sims”).

Приведенные примеры современного романного жанра свидетельствуют о переходе к качественно и концептуально новому этапу в литературе, фикциональность которого базируется на игре понятий реальность — вымысел — виртуальность, время — хронотоп, тело — материальность — осязательность, категорий языка и игровых понятий. Появление альтернативных текстуальных структур требует масштабного исследования на уровне модераций в рамках романного жанра.

Творчество современной бельгийской писательницы Амели Нотомб занимает одно из ведущих мест в современной франкоязычной литературе. Произведения, которые писательница собственноручно окрестила романами, исполненные гротеска, иронических сравнений и глубокого психологизма, отточенные в традициях эстетики минимализма, вызывают бурные и противоречивые дискуссии как в кругах исследователей, так и среди деятелей культуры.

Одним из наиболее актуальных вопросов литературоведения, которые озадачивают исследователей сегодня, является вопрос жанровой своеобразности современных произведений, а точнее, трансформации жанра как мощного инструмента творческого процесса. В романах А. Нотомб можно проследить достаточно отчетливо феномен размывания жанровых границ и межродовой диффузии.

Прежде всего, о межродовой диффузии можно говорить по причине наличия в романах писательницы акцента, который, как это свойственно драме, смещается на персонажей, их действия и речь, вытесняя из фокуса описательные пассажи. Этим обуславливается огромное количество диалогов, и даже весь роман, как, например, «Гигиена убийцы» (1992), может представлять собой один большой диалог. Или роман «Катилинарии» (1995), в котором настойчиво акцентируется молчание как элемент речи героя. Речь идет о назойливом соседе по имени Паламед, чье молчание стало причиной трагической развязки жизненной истории персонажа Емиля, который недавно переехал с женой в новый дом в поисках тихой старости и покоя. Пространству, в котором разворачиваются события романов А. Нотомб, характерно стремление к замкнутости, будь то аэропорт, в котором находится главный герой романа «Косметика моего врага» (2003), или комната, в которой принимает корреспондентов известный писатель Претекстат Тах, персонаж романа «Гигиена убийцы». Наличие своеобразной «четвертой стены» в романе приближает его к сценической драме. Сам Претекстат, будто осознавая наличие этой иллюзорной стены, говорит: “Partez, monsieur: je viens de finir ma

tirade, alors, ayez le sens de la mise en scene, ayez le bon goût de partir” («А теперь идите: я закончил тираду, проявите ваше владение мизансценой, сумейте вовремя уйти») [12, с. 99].

Как и свойственно произведениям драматического рода, романы писательницы описывают реальность, которую читатель познает в основном через речь героев, их мироощущение. Наличие отдельной, изолированной от мира героев, авторской мысли, на фоне которой разворачивались бы события, не прослеживается. Авторский комментарий присутствует здесь как оценочное слово в репликах персонажей. Например, писательница рассматривает современного читателя и его нужды, и, придя со временем к выводам, вводит в реплику Претекстата следующую характеристику: “Au fond les gens ne lisent pas; ou, s’ils lisent, ils ne comprennent pas; ou, s’il comprennent, ils oublient” [12, с. 71] («В сущности, люди сегодня не читают, а если и читают, то не понимают, а даже если и понимают, то быстро забывают»). ... “Quand je vous disais qu’on me lisait sans me lire! Je peux me permettre d’écrire les vérités les plus risquées, on n’y verra jamais que des métaphores... Ça n’a rien d’étonnant: le pseudo-lecteur, bardé de son scaphandrier, passe en toute imperméabilité à travers mes phrases les plus sanglantes. De temps en temps, il s’exclame: “Quel joli symbole!” J’aurais voulu qu’on me lise sans combinaison d’hommes-grenouilles, sans grille de lecture, sans vaccin et, à vrai dire, sans adverbe. — Vous devriez savoir que cette lecture-là n’existe pas...N’y a-t-il pas lieu de se réjouir qu’il y ait autant de lectures qu’il y ait de lecteurs? — Vous ne m’avez pas compris: il n’y a pas de lecteurs et il n’y a pas de lectures. — Mais si, il y a des lectures différentes de la vôtre, c’est tout. Pourquoi la vôtre serait-elle la seule admissible?” [12; с. 140—141] («То, о чем я вам говорил — меня читают, не читая! Я могу разрешить себе писать самую рискованную правду — все равно в ней никто не увидит ничего, кроме метафоры. Ничего странного: псевдочитатель в герметичном скафандре проходит сквозь мои самые кровавые пассажи, даже не забрызгавшись. И лишь время от времени восторженно ахает: «ах, какой замечательный символ!»... Я хотел бы, чтобы меня читали без всяких водолазных снаряжений, без расписания, без вакцины, и если уже говорить всю правду, совсем никак. — Вам следовало бы знать, что такого чтения не существует... И не лучше ли радоваться от того, что, сколько читателей, столько возможно чтений? — Вы меня не поняли: нет ни читателей, ни чтения как такого! — ЕСТЬ, просто другие читают иначе, чем вы. Почему вы считаете, что ваше чтение есть единственно возможное?»)

В создании образов А. Нотомб прибегает к ограниченному количеству художественных средств, но все они оказываются очень интенсивными для восприятия. Это, прежде всего, яркий портретный образ, на воображении которого читатель сосредоточивает наибольшее внимание: "Mon visage ressemble à une oreille. Il est concave avec d'absurdes boursouflures de cartilages qui, dans les meilleurs des cas, correspondent à des zones où l'on attend un nez ou une arcade sourcilière, mais qui, le plus souvent, ne correspondent à aucun relief facial connu. A la place des yeux, je dispose de deux boutonnières flasques qui sont toujours en train de suppurer. Le blanc de mes globes oculaires est injecté de sang, comme ceux des méchants dans les littératures maïstes » [9; с. 10—11] («Мое лицо напоминает ухо. Вогнутое, со странными хрящеватыми выпуклостями, наиболее удачные части которых располагаются приблизительно там, где должны быть нос или надбровные дуги, но ни на один существующий рельеф лица они даже отдаленно не похожи. Вместо глаз у меня две щелочки, которые заплывают все время, и в придачу ко всему, они постоянно гноятся. Белки глазных яблок залиты кровью, как у лиходеев в маоистской литературе. Сероватые зрачки плавают в них, словно дохлые рыбы»). Другим не менее ярким художественным приемом является характеристика героев посредством сюжета, благодаря которому свое наиболее детальное выражение находят образы и самохарактеристика героев, то, как они сами себя репрезентуют читателю в собственных репликах, и их видение друг друга. В романе «Гигиена убийцы» авторский замысел относительно создания образа персонажа Претекстата Таха, безобразного, напыщенного толстяка и убийцы, прослеживается во всем, начиная с грязного жилья, в котором он доживает свои дни, заканчивая сквернословием в каждой его реплике. Этот факт можно отнести к третьему характерному элементу, отсылающему к драматическому роду произведений, — индивидуальной манере речи, которой писательница придает особое значение. Внутренние монологи героев чаще всего воплощаются в их речи, т. е. психологический дискурс тяготеет к выражению путем обострения отдельных элементов конфликта, раскрытия всей сути и полноты которого, подобно произведениям эпического рода, оказывается невозможным, принимая во внимание такие приемы эстетики минимализма, как минимизация объема произведения путем избегания описательных пассажей, экономия слов, эстетизация акцента на главном контексте, единство функциональных стилей и др.

Наличие острого и динамичного сюжета в рамках малой формы произведений А. Нотомб, а также их довольно напряженный

психоэмоциональный фон можно рассматривать с точки зрения синтеза таких жанров, как пьеса действия и пьеса настроения. Здесь это самое эмоциональное напряжение подогревается стратегией развития острого сюжета, который, по канонам, разворачивается в четко выраженную развязку: победа добра или зла, убийство ради мести, из-за безумной любви и др. Переживание и напряжение, сопровождающие развитие сюжета и усиливающие его, в равной степени распространяются на всех героев, а не только на главные образы.

Концовка как сюжетная развязка, кульминационная и неожиданная, усиливающая остроту конфликта, в рамках минималистской формы является неотъемлемой составляющей такого малого эпического жанра, как новелла. Сюжет здесь разворачивается при участии ограниченного количества героев, чаще всего персонажей, в количестве, необходимом для реализации авторского замысла. Так, в романе «Словарь собственных имен» (2002) конфликт героини Плектруди, девочки со старомодным и непонятым именем, представлен почти как внутреннее волнение персонажа, и лишь отдельные сцены требуют появления вспомогательных героев, но их присутствие только подчеркивает ее одиночество в мире с самого рождения, которое сопровождалось смертью обоих родителей, до развязки сюжета, в котором подчеркивается неразрешимость ее конфликта: внутреннее одиночество человека невозможно преодолеть извне. Но психологическая обусловленность этого конфликта не позволяет окончательно классифицировать произведение как новеллу, скорей, эта черта отсылает к жанру рассказа.

От больших эпических жанров в произведениях А. Нотомб прослеживаются содержательно-тематические заимствования. В романе «Страх и трепет» (1999) главная героиня, Амели, бельгийка по происхождению, подписывает долгожданный длительный контракт с японским предприятием и устраивается на работу на должность переводчика. Но трудности, с которыми она сталкивается, носят не столько профессиональный, сколько национальный характер. Личностный конфликт персонажей разрастается до уровня расовой вражды всех героев, и, более того, противопоставления восточной и западной цивилизаций. Такой проблематико-тематический уровень характерен произведениям эпического жанра, где решение конфликта будет значимым не только в мире героя, а и займет место важного события в национальной истории. Естественно, масштабность изображаемых событий находится в полной власти творческого замысла автора, а также степени его фикциональности. Однако следует обратить внимание на момент актуальности событий в произведении. Поскольку

главная героиня изображается в современном социокультурном контексте, т. е. как современница автору и читателю, можно рассматривать такую особенность как влияние романного жанра на уровне хронотопа произведения. По идейно-художественному содержанию произведения А. Нотомб перекликаются с философским романом на уровне проблематики. Но, вместе с тем, психологический аспект репрезентации человеческой жизни отсылает их к роману-исповеди, которая, вбирая в себя элементы биографии автора и вынося на суд читательской аудитории осознанность и оценку собственным поступкам и жизни в целом, реализуется в дискурсе героя-рассказчика, чаще всего в ретроспективном изображении на фоне жизненных переживаний и эмоционального напряжения. Необходимо также учесть то, что исповедь в приведенном случае следует рассматривать не столько как аспект автобиографичности произведения, сколько как его идейно-концептуальный замысел. Если рассматривать в таком ракурсе роман «Страх и трепет», можно выделить ведущую нарративную линию от лица главной героини Амели, которая разворачивается в виде воспоминаний о пережитых событиях в Японии (о возможной параллели с жизнью самого автора следует говорить отдельно), в ходе которых она сталкивается с ударами и унижениями, но и осознает совершенные ею самые ошибки: «Je rentrai dans le siècle. Il peut paraître étrange que, après ma nuit de folie, les choses aient repris comme si rien de grave n'était arrivé. Certes, personne ne m'avait vue parcourir les bureaux toute nue, en marchant sur les mains, ni rouler un patin à un honnête ordinateur. Mais on m'avait quand même retrouvée endormie sous le contenu de la poubelle. Dans d'autres pays, on m'eût peut-être mise à la porte pour ce genre de comportement. Singulièrement, il y a une logique à cela: les systèmes les plus autoritaires suscitent, dans les nations où ils sont d'application, les cas les plus hallucinants de déviance — et, par ce fait même, une relative tolérance à l'égard des bizarreries humaines les plus sidérantes» [13; с. 83] («Я возвратилась к обычной жизни. Как ни странно, но после моей сумасшедшей ночи все потекло так, будто ничего особенного и не произошло. Ведь никто не видел, как я голая скакала по столам, прыгала на руках вверх ногами и страстно целовала ни в чем не повинный компьютер. Правда, меня нашли спящей под горой мусора. В других странах, возможно, за подобное поведение меня выгнали бы с работы. А здесь сделали вид, будто ничего не произошло. И в этом есть своя логика: наиболее авторитарные системы сами провоцируют самые неожиданные отклонения в человеческой психике, поэтому в таких странах довольно терпимо относятся к сумасшедшим выходкам своих сограждан»). Интересной и вместе с тем характерной

для исповеди человеческой жизни является развязка произведения, в которой раскрывается победа главной героини над чужой для нее системой, над самой собой, над унижающим ее руководством, но победа эта никак не отображена в ее сознании, отсутствуют какие-либо акценты, которые бы сводили жанровую своеобразность произведения к социально-бытовому роману или рассказу. Победа, признанная, прежде всего, враждебной Амели стороной, отражается в ее сознании как все еще непонятный феномен, который она старается осмыслить уже в других жизненных обстоятельствах.

Подводя итог изложенного выше, следует подчеркнуть, что роман рубежа XX—XXI веков предстает перед нами не как стабильная устоявшаяся система, а как пластичная субстанция, мастерски вбирающая в себя необходимые для эволюции элементы. Современный французский роман является, прежде всего, результатом глобальных изменений в жизни человека, таких, как появление развлекательного компьютерного пространства, изменившего коренным образом концепцию книги и процесса чтения как такового, изменения жизненных приоритетов и увеличения возможностей мироощущения с появлением альтернативной реальности.

Оставаясь в рамках все еще традиционной книги, французский роман воплощает в себе идейно-тематический синтез родожанровых вариаций, сложных для аналитического осмысления на современном этапе литературной теории за неимением необходимой научно-теоретической базы. Весомым вкладом в теорию литературы рубежа веков может стать изучение и теоретизация эволюционных процессов на материале произведений отдельных авторов с целью анализа изменений на уровне национальной литературы, литературных тенденций современности и их воплощение в идиостилиях писателей.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Из предьстории романного слова // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет — М.: Худож. Лит. — 1975. — 504 с.
2. Audet René (dir.). Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle — Québec.: Éditions Nota bene — 2009. — 246 p.
3. Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline, Dambre Marc. Le Roman français au tournant du XXI siècle — P.: Presses de la Sorbonne Nouvelle — 2004. — 590 p.
4. Braudeau Michel, Proguidis Lakis, Salgas Jean-Pierre, Viart Dominique. Le roman français contemporain — P.: Ministère des affaires étrangères-adpf — 2002. — 174 p.
5. Bouvet Patrick. In Situ — ed. de l'Olivier — 1999. — 203 p.

6. Delaume Chloé. Corpus Simsi : Incarnation virtuellement temporaire — ed. Léo Scheer — 2003. — 125 p.
7. Lyotard J.-F. La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir — P.: Les éditions de minuit — 1979. — 128 p.
8. Le roman français aujourd'hui: transformations, perceptions, mythologies — P.: Prétexte, — 2004. — 123 p.
9. Nothomb A. Attentat [roman] — P.: Albin Michel — 1997. — 152 p.
10. Nothomb A. Les Catilinaires [roman] — P.: Albin Michel — 1995. — 150 p.
11. Nothomb A. Cosmétique de l'ennemi [roman] — P.: Albin Michel — 2001. — 140 p.
12. Nothomb A. Hygiène de l'assassin [roman] — P.: Albin Michel — 1992, — 1992 p.
13. Nothomb A. Stupeur et tremblements [roman] — P.: Albin Michel — 1999. — 186 p.
14. Viart D. La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations — Paris: Bordas, 2008. — 543 p.
15. Viart D. La littérature française contemporaine: questions et perspectives — Louvain: Presses univ. de Louvain, 1993. — 168 p.

**ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ
НИККОЛО МАКИАВЕЛЛИ
В ТРАГИКОМЕДИИ КРИСТОФЕРА МАРЛО
«МАЛЬТИЙСКИЙ ЕВРЕЙ»**

Георгиевская Валерия Владимировна

преподаватель

Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина

E-mail: pozitif22@mail.ru

Сколько преувеличений может допустить драматург в пьесе? Сколько вольностей и отступлений от традиций? Подобные вопросы лежат в основе дальнейшего исследования и анализа пьесы «Мальтийский еврей» (1589 г.) английского драматурга XVI в. Кристофера Марло (1564—1593 гг.). Эта трагикомедия объединяет адаптацию, развитие и преобразование популярной в то время фигуры злодея и авантюриста, философа Н. Макиавелли.

В «Мальтийском еврее» драматург изобрел злодея, который в дальнейшем стал примером беспринципности и угрозы обществу,

в фарсовой форме отражая пороки мира: жадность и месть. Варавва в «Мальтийском еврее» является олицетворением «неверного», чьи закулисные махинации в отношении христиан и турок является карикатурной экстраполяцией народного сознания в восприятии «Государя» Н. Макиавелли, но действия не имеют ничего общего с политическими амбициями персонажа. По мнению К. Марло, это не тот случай, когда цель диктует средства, а сами средства становятся самоцелью. В пьесе трагическая ирония уступила сатирическому фарсу.

Стоит сразу уточнить жанровое определение трагикомедии. А. Галыч дает такое определение этому жанру: «Трагикомедия — это драматический жанр, которому присущи черты одновременно трагедии и комедии. В основе трагикомедии лежит трагикомическое мировосприятие драматурга...» [1, с. 309].

Для эпохи, в которой жанр трагедии был средством борьбы против тирании, эта трагикомедия стала шагом к переосмыслению характеров и мотиваций тиранов — прежде всего тех, кто использовал хитрость и обман, чтобы распространять свою власть в эпоху Возрождения. Это был способ создания моральных изгоев, гипертрофированные черты которых разоблачали социальные проблемы. Акцентирование внимания на обмане и предательстве в качестве важнейших компонентов такой тирании на сцене для их воплощения предполагал применения в тексте ряда тенденций, которые были характерны для английской истории XVI в.

В Англии в конце XVI в. труды Никколо Макиавелли (1469—1527 гг.) были овеяны значительной славой. Безжалостные, аморальные измены, хитрые манипулирования и религиозное лицемерие воспринимались как эффективные советы итальянского деятеля для достижения и поддержания политической власти. Хотя трудно проследить парадигму от первого до последнего впечатления от трудов Н. Макиавелли, но можно выделить работу европейского противника его философии, такую как «Контр-Макиавелли» (1576 г.) Иннокентия Джентиле, которая была более распространенной, чем работы самого итальянского философа на английском языке. Историки отмечают, что И. Джентиле, протестантский судья из Гренобля, явно хотел, чтобы его работа послужила предупреждением и разоблачением для французской политики XVI в., по его мнению, именно разрушительное воздействие макиавеллистской теорий был причиной резни гугенотов. Искаженный и преувеличенный образ Н. Макиавелли, другими словами, был первопричиной при написании вышеуказанной пьесы. К. Марло занял

свое достойное место в ряду драматургов, создавших свои собственные портреты Н. Макиавелли, в свою очередь сотворив еврея Варраву.

Трагикомедию «Мальтийский еврей» начинает необычный пролог от лица Н. Макиавелли: «Пусть думают — Макиавелли мертв; / Душа его перелетала Альпы. / По смерти Гиза Францию покинув, / Сюда явился он, к своим друзьям... / ...Религию считаю я игрушкой / И утверждаю: нет греха. Есть глупость. / ...Трон силой утверждается, закон, / Как у Дракона, крепок только кровью. / Кто крепко держит власть, тот дольше правит...» [2, с. 1]. Оратор (Н. Макиавелли) рассказывает, что в Англии у него есть друзья, хотя те, кто любит его, не будут упоминать его имя из-за сомнительной репутации. Он продолжает утверждать, что даже те, кто ненавидит его, или же те, кто денонсировал его книги, читали его труды для достижения власти (даже папской власти), использовали его недобросовестные принципы на практике, пока не достигли желаемой цели.

Н. Макиавелли не только фигурирует во введении к «Мальтийскому еврею», он еще просит зрителей «украсить его, как он того заслуживает». Он также отмечает, что всем зрителям надо признать соучастие в качествах, которые определяют популярность его образа, конечная оппортунистичность которого, в тандеме с хитрой и беспринципной тактикой работают под маской праведности. «Я здесь, среди вас», — говорит Н. Макиавелли. Это введение необычно тем, что ставит под сомнение моральные устои зрителя. Трагикомедию следует рассматривать как пример человеческого лицемерия, в которой реакция зрителя может оказаться глубоко амбивалентной и самообличительной, как учение Н. Макиавелли.

Дальнейший ход событий изображает Варраву как карикатуру на зло, которое отождествляется с понятием «враг». Стратегия К. Марло включает манипуляцию тематического контекста и сатирических элементов, которые заманивают зрителя в ловушку Варравы. Комическое восприятие ситуации приводит в дальнейшем к моральной ненависти и полному пренебрежению всего происходящего со стороны персонажа. Такая стратегия и такой тон не были характерны для пьес того времени и стали мостиком, соединив Средние века и эпоху Возрождения. В XVI в. произошла трансформация морали, заложенная в литературном произведении, она превратилась из богословской в дидактическую с политическими и педагогическими элементами.

Н. Макиавелли выступает «заместителем» Варравы, он является олицетворением зла и греха, используя для маскировки кажущуюся религиозность. Итальянский философ высмеивает в прологе

человеческую доверчивость, используя которую злодеи достигают своей цели. Любыми способами драматург подчеркивает разрушительную силу и мощь Варравы, его ненасытную жажду золота: «... Меня все ненавидят за удачу, / А за богатство чтут. Так пусть уж лучше / Все ненавидят богача-еврея, / Чем жалкого еврея-бедняка!.../ ...Корона не приходит по наследству / Иль силой добывается. А сила, / Как слышал я, весьма непостоянна...» [2, с. 4]. Его злость и стремление к богатству, беспринципность, ненависть к христианскому миру и алчность привлекают зрителей: «...Блаженство, что обещано евреям,.../...Я в вере христианской не вижу проку, / В ней все — лишь злоба, ложь или гордыня, / Что плохо вяжется с ученьем их. / У некоторых есть, конечно, совесть, / Но их та совесть держит в нищете...» [2, с. 4]. Чередуя сразу зависть и приверженность, драматург держит внимание зрителя на протяжении всего спектакля. Моральные устои требуют от зрителя быть на стороне Фарнезе (губернатора Мальты), а меткие реплики и действия на сцене привлекают их к Варраве, который, кажется остроумным, а не злым злодеем.

Продолжая презентацию персонажа К. Марло за прологом от Н. Макиавелли вводит реплику самого Варравы, которая является гимном его жадности и алчности: «...Он, как купец индийских рудников, / Торгующий металлом чистой плавки, / Богатый мавр, что в недрах скал восточных / Свое богатство может добывать,... / Сгребать алмазы, как простой булыжник, — / Бесплатно брать их продавать по весу... / ...Так люди здравого рассудка множат / Презренною торговлей достоянье / И постепенно в тесной конуре / Несметные богатства собирают...» [2, с. 2]. Именно жадность в дальнейшем объединяет всех действующих лиц: турок, христиан и евреев, все они, эксплуатируя друг друга, стремятся к богатству. Монахов Варрава заставил быть соперниками, Белламиру подтолкнул к заговору с Итомором, а вице-адмирал Испании Мартин дель Боско, невзначай отмечает, что именно жадность привела его в Мальту: «Ветер дует, так что весь мир, / Желает золота» [2, с. 17].

Варрава, однако, не занимается уничтожением соблазнов, а, скорее он использует человеческие склонности к жадности, чтобы манипулировать ими, наслаждаясь собственным желанием мести. Он постоянно лукавит, и его настоящими намерениями заканчиваются все реплики, будто ироническое замечание самому себе. Варрава заставляет своего раба Итамора скрывать все предыдущие и будущие преступления, и он делает это с удовольствием, потому что сам является олицетворением жадности и жажды разрушения:

«Что касается меня, я иду под покровом ночи, / ... Иногда я хожу, и отравляют колодцы / ... Чтобы наказать христианских воров, / Я готов потратить свои деньги ...» [2, с. 22].

Гиперболы и гротескные карикатуры из биографии Варравы и Итамора поддерживают миф о философии Н. Макиавелли и влияние его работ на людей. Драматург делает их комическими чудовищами, садистские способы, решения которых являются фарсом.

«Мальтийский еврей» — эта трагикомедия с элементами фарса и английского юмора, в которой каждый элемент является следствием наблюдений и тщательного анализа эпохи Возрождения. К. Марло особо выделил два аспекта: характеры и изображение мира, в котором смысл существования — жизнь. П. Хонан приравнивает характеристику мира и характеров действующих лиц к сатире Ф. Рабле, где намеренное преувеличение соответствует внутренней логике, заложенной писателем. Она освещает реалии мира, которые открывают новые перспективы. На примере пьесы К. Марло жадность и вымогательство — это не просто человеческие пороки, они одеты в религиозные латы, лицемерие, конечно, является фирменным знаком Н. Макиавелли [7, с. 138]. В пьесе маску носит не только Варрава, который использует обман веры для достижения своих мстительных целей, но и монахи, чьи религиозные привычки прикрывают жажду власти, жадность и разврат. И даже оппортунистичный Фернезе, губернатор Мальты, чей вызов Варраве уничтожает его самого до основания не избегает участи Варравы и жаждет мести за причиненное ему оскорбление. Поступок губернатора объясняется примером воззрений Н. Макиавелли, который считал, что человек может изменить веру, если она может принести ему вред. Во время захвата Мальты турками, которые вознаградили губернатора, Варрава быстро адаптируется к новым условиям и новым политическим обстоятельствам, используя свой статус в качестве средства обмена, чтобы увеличить свое богатство, даже идет на сговор со своим старым врагом Фарнезе, чтобы уничтожить турок: «...Клянусь тебе — освобожу я Мальту. / Составим заговор: на пышный пир, / Где будешь ты, Селима Калимата / Я позову.../ ...Свободной станет Мальта навсегда» [2, с. 51].

Уничтожение на дуэли женихов собственной дочери, отравление целого женского монастыря и двух монахов и другие беды, которые приносит Варрава Мальте не оправдывают себя. Любые средства и действия стоят достижения цели, считает Варрава. «Умные» делают то, что имеет значение, а он делает то, что принесет ему пользу. Независимо от того, что его действия всегда вопиющие по своей

разрушительной силе, К. Марло сосредоточивает внимание на том, что большинство его жертв являются как он сам — алчными убийцами. Большинство его афер является импровизацией, звериная интуиция и быстрая реакция делают его неуловимым длительное время.

Персонажа писатель как бы бросает на произвол судьбы, подводя его к какой-то ситуации. Интрига приковывает внимание зрителя к действию пьесы. К. Марло, создав Варраву, будто испытывая его возможности, погружает его во все более серьезные авантюры, и именно инстинкт самосохранения доминирует, руководит действиями купца. Последствия разрушений, спровоцированные Варравой игнорируются, приходит новый день и все начинается с чистого листа. Можно только предположить насколько широким было понятие трагедии во времена правления Елизаветы. Кажется, что писатель поставил перед собой цель создать совершенную карикатуру на злобу и насилие, которые общество воспринимает с цинизмом. Фарс, дикие, жестокие убийства выходят из общего понимания «неверных» для христиан, турок и евреев понятие.

Таким образом, философия Н. Макиавелли возникает кое-где в пьесе как чудовище в кривом зеркале, как своеобразный триумф прагматического лицемерия и обмана. Одной из особенностей человека является стремление наблюдать за себе подобными, за делами, на которые мы сами никогда не решимся. К. Марло, будто подслушав тайные мысли общества, дал им такую возможность, создав пьесу, в которой англичане видели самих себя.

Смешение насилия и тщеславия в трагикомедии К. Марло привлекает внимание зрителя и захватывает его. Мастерство актеров обеспечивает остроумную браваду обмана и благосклонность публики.

Эта трагикомедия является примером нового динамического вида драмы, который не имеет ничего общего с произведениями своих предшественников. В пьесе, акценты метких парадоксов и удивительных поворотов, которые приводят к неординарным решениям и импровизациям, пересекаются с множеством эмоциональных отступлений и дают возможность зрителям самим принимать решения, составлять свое впечатление о пьесе, выбирать, где добро, а где зло. Трагикомедия К. Марло «Мальтийский еврей» является удивительным сочетанием фарса, дикости, и аллегорической многозначности, которые помогают выявить новые направления в драме эпохи Возрождения.

Список литературы:

1. Галич О. Теорія літератури: підручник. — К.: Либідь, 2008. — 488 с.
2. Марло К. Мальтийский еврей [Электронный ресурс]: Режим доступа. URL: <http://adelanta.info/library/poetry/541.html>.
3. Микеладзе Н.Э. Шекспир и Макиавелли. Тема «макиавеллизма» в шекспировской драме. — М.: «БК», 2005. — 492 с.
4. Парфенов А.Т. Кристофер Марло. — М.: Художественная литература, 1964. — 221 с.
5. Bevington D., Rasmussen E. Tamburlaine, Parts I and II; Doctor Faustus, The Jew of Malta; Edward II. — NY: Pub Co Inc, 1995. — 320 p.
6. Edinburgh L. Christopher Marlowe. Renaissance Dramatist. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. — 179 p.
7. Honan P. Christopher Marlowe: Poet & Spy, USA: Oxford University Press, 2007. — 448 p.

РОМАН ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕРА «НАД ПРОПАСТЬЮ ВО РЖИ» КАК АВТОРСКИЙ МИФ

Гольтер Ирина Михайловна

*старший преподаватель
Днепродзержинского государственного технического университета,
г. Днепродзержинск, Украина
E-mail: irina_golter@mail.ru*

Современное литературоведение требует новых продуктивных подходов, которые, в частности, дали бы возможность выявить глубинные связи художественного текста с мифологией (использование мифологических мотивов, традиционных образов, архетипов, определенных матричных сюжетов и т. п.). Реконструкция авторских мифов и анализ механизма активизации мифологического пласта в структуре современного искусства принадлежат к наиболее актуальным проблемам современного литературоведения. В связи с распространением мифопоэтического подхода в постсоветском литературоведении кажется важным исследовать возможность и целесообразность его применения (в сочетании с более традиционными методами) в изучении классических текстов литературы. Под «авторским мифом» в самом широком понимании (подробно об этом речь пойдет ниже) мы понимаем

максимально обобщенную модель художественного мира, положенную в основу текста, которая организует все события произведения и является по отношению к ним инвариантом.

Методологическую и теоретическую основу работы составили исследования по мифологизму, связи мифа с литературой Дж. Фрезера, М. Элиаде, В. Буркерта, Р. Жирара, Т. Цивьян, О. Фрайденберг, А. Лосева, Е. Мелетинского, Ю. Лотмана, Б. Успенского, Н. Осиповой и др.

Мифокритические исследования сегодня активно развиваются и в российском, и в украинском литературоведении, где именно благодаря применению мифологического подхода, по сути, заложены основы новой рецептивной практики с широкими возможностями интерпретации художественных произведений. В исследованиях О. Буряк, Г. Грабовича, О. Гожика, О. Забужко, И. Зварича, О. Кривчиковой, Т. Мейзерской, О. Нахлик, Е. Нахлика, Р. Пихманца, Л. Плюща, Я. Полищука, Н. Слухай-Молотаевой и др. развернут мифологический дискурс.

Актуальность темы определяется тем, что в контексте изучения творчества Сэлинджера насущной является необходимость проведения анализа эстетики и поэтики «Над пропастью во ржи» именно с позиции мифологической критики как авторского мифа. Такой анализ даст возможность выявить общие типолого-архетипические основы творчества писателя. Мы стремимся определить наличие мифологического фактора в романе системно, осмыслив его на разных уровнях: архетипно-инициационном (уподобление героя) и анагогическом (создание символического культурного кода).

Такой подход в отношении Сэлинджера кажется нам целиком правомерным. Говоря о мифологизме этого писателя, мы различаем три аспекта понятия миф, предложенных Ю. Лотманом, З. Минц и Е. Мелетинским, в соответствии с которыми интерес к мифу выражается в трех основных формах [3, с. 62]:

1. использование мифологических образов и сюжетов;
2. установка на создание «авторских мифов»;
3. создание «романов-мифов» («драм-мифов», «поэм-мифов»).

В «романе-мифе» миф принципиально не является ни единой общей линией рассказа, ни единой и единственной точкой зрения автора текста. Он сталкивается, сложно соотносится или с другими мифами (они дают другую оценку изображаемого), или с темами истории и современности. Роман «Над пропастью во ржи» целиком отвечает такому определению и, соответственно, может рассматриваться в качестве «романа-мифа». Можно сказать, что мы имеем

дело с авторским мифом о становлении нового человека эпохи массовой культуры, о чем речь пойдет позже.

В современной науке одних только дефиниций понятия «авторский миф» сегодня накопилось немало. Наиболее подходящим, по нашему мнению, является значение термина, предложенное еще в пятидесятые года бельгийским философом Дени де Ружмоном. Согласно ему, миф — это символическая история, которая является «знаменателем бесконечного количества более или менее аналогичных ситуаций», а потому «помогает с первого взгляда распознать определенные типы сложившихся отношений и вычлнить их из сумятицы будничных проявлений. В более узком смысле миф выражает правила поведения данной социальной или религиозной группы» [6, с. 18].

Миф — это важнейший знак и своеобразный «шифр» культуры. Мифологический код порождает новые культурные смыслы, создает варианты определенного инварианта. «Новые смыслы образуются не столько внутри конкретного литературного произведения, сколько на уровне текста, поэтому художественный образ, мотив, жанр, поэтический прием становятся материалом исследования» [2, с. 19]. Применяя это определение к Сэлинджеру, уместно в связи с этим вспомнить мысль известного украинского литературоведа Т.Н. Денисовой, которая считает, что Сэлинджер «умело использует американский миф о невинном Адаме, строящем Город на Горе, служивший основой образования Нового Мира отцами-пилигримами». По ее мнению, роман «репрезентует болезненную современность такого мифа. Ночной Нью-Йорк возникает вместо овечьего мечтой города и в нем — впечатлительный чистый подросток, которому просто нет места в этом мире “phony” — вранья» [1, с. 138—143].

В произведении речь идет о времени формирования мировоззрения героя, начале поисков им собственной позиции, а отсюда — повышенный интерес и к внутреннему, и к окружающему миру. Отстраненный от взрослой, т. е. общественной жизни, тинэйджер придирчиво и критически присматривается к нему со стороны, а не изнутри. Но и полностью отдалиться подросток не может: он является органической составляющей этого общества. Поэтому и относится к окружающему миру эмоционально и с довольно большим предубеждением.

Из Америки середины XX века читатель переносится в другие, глубинные измерения. На архетипно-инициационном уровне важно проследить характер главного героя произведения. В этом смысле время, о котором идет речь, было «пограничным», поскольку

в его рамках зарождается и развивается новая модель героя: это персонаж индивидуалистического бунта против социума. Такой тип героя, бесспорно, тесно связан с утверждением ценностных ориентаций, которые своеобразно апеллируют к вечной «правде» мифа.

Холдену неуютно в мире *phony*, он не может смириться с ним. Но для него двойная мораль является признаком устройства «мира взрослых» вообще, а не конкретного общества. Проблема состоит в сохранении детской чистоты и искренности. Нельзя дать «миру взрослых» погубить невинное детство. Скитаясь по городу, Холден проходит ряд испытаний, среди которых центральное место занимает случай с проституткой и лифтером, поскольку сексуальная инициация — это элемент мифологии, неперемный фактор человеческих представлений о возмужании. Эпизод из жизни американского тинэйджера вводится в общечеловеческую вселенную, и исповедь мальчишки приобретает метафизическое значение. Холден и Америка — два мира романа. И при том, что Холден — ее часть, они несовместимы. Подросток не вписывается в систему, которую надо лечить от опасной болезни неискренности, корысти и равнодушия. Таким образом, у созданного Сэлинджером мифа есть узкокультурный (становление массовой культуры) и социально-политический (человек в послевоенном мире, мире мощного атомного оружия и высоких технологий) контекст.

Очевидно, что инициация в романе представлена как один из этапов на пути познания героем своего мира и как важный элемент процесса культурной самоидентификации. Холден переживает определенный момент перехода от «Лже-Я» к настоящему «Я» человека, который понимает свое место в мире. Инициация становится, таким образом, одним из вариантов культурной самоидентификации, поскольку не следует забывать, что речь идет о первом поколении — порождении массовой культуры, находящемся в поисках своего пути.

Поиск самоидентификации героя определяет наличие мифомотива одевания масок. В поэтике романа Сэлинджера маска играет роль посредника между внутренним миром героев и окружающей их действительностью.

Непредсказуемость, сложность, жестокость, иногда открытая агрессия внешнего мира заставляют героев приспосабливаться к действительности, которая им диктуется, и надевать на себя социальные маски. Такой является маска «шута», «дурака», за которую, как за надежный щит, прячется Холден. Подобная маска кажется герою единственной возможностью контролировать

фактически неподвластные ему события. Холден — маргинальная личность, которую не понимают. Он воплощение архетипического образа Трикстера, который умело играет, скрывая свою боль и отчаяние. Маска помогает герою оградить свой внутренний мир от враждебного отношения окружающих, сохранить психическую стойкость. Она является для Холдена своеобразным способом общения с внешним миром, практически единственной возможностью самовыражения.

По мнению известного украинского литературоведа А. Нямцу, «авторские мифы» — это ситуации, образы и мотивы литературных произведений, которые в силу изначальной силы заложенной в них структурно-содержательной доминанты начали активно использоваться другими авторами и в процессе дальнейшего функционирования подверглись своеобразной культурологической мифологизации [5, с. 59]. Продолжая эту мысль, можно добавить, что сэлинджеровский «миф» был ответом нового поколения писателей на требования времени. После двух мировых войн человечество почувствовало потребность в чем-то новом, и молодежь, сначала в Соединенных Штатах, а потом и в Европе, разочаровавшись в «поколении родителей», весьма инертном, в большинстве своем консервативном, которое способно поклоняться лишь блеску «золотого тельца», захотела построить новое будущее — без меркантилизма и прагматизма. Сэлинджер был одним из первых, кто сумел ощутить это настроение американских молодых людей, которые позднее, уже в пятидесятые, сформируют философию и идеологию битничества, а в шестидесятые — движение хиппи. Это было поколение, пытавшееся найти решение важнейших моральных и мировоззренческих проблем эпохи. Поэтому современный миф тесно связан с философскими учениями (в частности, трансцендентализма, экзистенциализма, дзэн-буддизма) и содержит мощный морально-этический пафос, цель которого — создание гармоничного мира.

Психологическая атмосфера романа «Над пропастью во ржи» во всей полноте отвечала настроениям конца 40-х — начала 50-х годов, отмеченных волной идейного разлада и безучастного, созерцательного отношения к жизни. Для значительной части населения США серьезные проблемы, волновавшие в предвоенное и военное время, отошли в сторону, лозунгами дня Америки-победительницы становились жажда обеспеченной спокойной жизни и потребительство.

Использование мифа как способа моделирования своего художественного мира связывает творчество Сэлинджера с неомифологи-

ческой модернистской литературой XX века, отличающейся своим рефлексивным, интеллектуалистским отношением к мифу. Влияние неомифологизма в сэлинджеровской поэтике ощутимо и проявляется в том, что писатель обращается к полигенетическому и гетерогенному материалу, превращая его в элементы своего мифа, в сложную систему реминисценций и аллюзий.

Современная Сэлинджеру общественно-политическая действительность проявляет в его романе собственную мифологическую сущность, превращается в «миф действительности». Важным элементом мифологизма писателя является также собственный автобиографический и литературный материал: это сказывается в том, что отдельные события носят явный автобиографический характер (как когда-то ему самому, Холдену не нравится элитная школа, как когда-то его самого, Холдена не воспринимают соученики-ровесники, как когда-то у него самого, у Холдена сложные отношения с родителями, не понимающими, да и не стремящимися, понять сына). Именно этот «набор»: мифологический, литературный, философский, культурный, общественно-политический и автобиографический — сливается в одно многоголосое целое и делает роман Сэлинджера закодированным, что сближает творчество писателя с парадигмой модернистской неомифологической литературы, в частности, с такими ее представителями, как Э. Хемингуэй («Фиеста», «Прощай оружие!»), У. Фолкнер («Шум и ярость»), Ф.С. Фицджеральда («По ту сторону рая», «Великий Гэтсби»), Дж. Керуак («На дороге»).

Как пишет Ю. Лотман, в мире мифологических текстов, в силу пространственно-топологических законов его построения, выделяются, прежде всего, структурные законы гомеоморфизма: между расположениями небесных тел и частями тела человека, структурой года и структурой возраста и т. д. устанавливаются отношения эквивалентности [6, с. 209—210]. Это приводит к созданию элементарно-семиотической ситуации: любое сообщение должно интерпретироваться, т. е. переходить при его трансформации в знаки другого уровня. Поскольку микрокосм внутреннего мира человека и макрокосм окружающей его вселенной отождествляются, любой рассказ о внешних событиях может восприниматься как имеющий интимно-личностное отношение к каждому из читательской аудитории.

В своем романе Сэлинджер объединяет картины современной жизни с мифологизированностью художественного видения: изображенные здесь реалии жизни приобретают внереалистический масштаб благодаря приему двойного кодирования, состоящему в том, что то же самое явление или событие он описывает двумя

культурными кодами, сразу в двух системах понятий (с одной стороны, архаической (мифологической), с другой — современной (социально-политической и конкретно-бытовой)). Блуждание Холдена по Нью-Йорку — это своеобразное путешествие в мифологическом пространстве, путешествие по универсальному миру, отчаянная попытка подростка преодолеть границы и барьеры, желание познать себя, освободиться и переосмыслить жизнь, стать свободным духовно. Не случайно мальчик часто ощущает голод и жажду — Сэлинджер неоднократно показывает нам его в кафе, ресторане, баре и т. д. Это символизирует еще и жажду духовную, которая мучает нашего героя, определенный «онтологический голод».

Наряду с этим, в произведении наблюдается типичный для неомифологической литературы отход от сугубо бытового, фотографического наблюдения и изображения действительности, от четкой временной и пространственной закреплённости рассказа (герой, начиная свое повествование через год после описанных событий, смотрит на них совсем другими глазами, пройдя через страдания и обретя «просветление») при том, что объектами мифологизации оказываются не только вечные темы (любовь, смерть, одиночество «Я» в огромном мире), но и коллизии современной жизни, о которых уже шла речь.

В мифологическом мышлении Сэлинджера есть ряд символических образов, имеющих знаковый характер: это, например, образы жилища, воды, ржаного поля и т. д. Остановимся на них подробнее. Мифообразы жилища встречаются в романе в разных воплощениях (квартиры учителей, отчий дом Холдена, парк, кладбище — последний приют Али, общежитие Пенси и т. д.). Они, хотя и обладают широким спектром значений (дом — «родовое гнездо», комната в общежитии — временный приют, кладбище — последний приют), но во всех своих проявлениях ассоциируются и сливаются с образами героев произведения, являются их внешним зримым воплощением. Кроме того, это духовное пространство мифосемиотического художественного мира автора. Жилище мифологизируется Сэлинджером, попадает в ранг сакрального.

Ржаное поле тоже представляет нелегкий путь познания, ниву, на которой избилуют ростки жизни. Происходит слияние с природой. Оберегая «начало» — детей, герой познает наивысшее, трансцендентное — самое Бытие. С другой стороны, абстрагируясь от внутреннего, зерна ассоциируются с зёрнами новой жизни на земле (здесь связь с детьми очевидна).

Мифообраз воды связан в романе с двумя символами: реки и дождя. Река ассоциируется с рождением и крещением, воплощает

движение, динамизм, изменение, волю. В романе этот мифообраз символизирует желание главного героя начать новую, более совершенную жизнь, как можно дальше от надоедливой школьной зубрежки, от суеты равнодушного Нью-Йорка с его неистовым ритмом, где человек легко теряет себя, начиная жить «как все». Своей подруге он предлагает поселиться на берегу полноводной реки и любоваться природой, жить в гармонии с ней, ощутить покой и привлекательность простого и честного существования, где можно быть. Дождь — тоже источник жизни, символ обновления и очищения. Именно дождь идет в предрождественском Нью-Йорке, куда Холден приезжает, чтобы провести несколько дней в одиночестве, понять, как жить дальше. И именно из-за этого холодного дождя (разрушительной силы стихии) мальчик тяжело заболевает: простуда способствует общему ослаблению организма и нервному срыву, и Холден вынужден год провести в больнице.

Таким образом, образы дома — сакрального центра — и ржаного поля передают идею преемственности поколений, ассоциируются как с прошлым, так и с будущим. В них, как в сокровищницах, хранится коллективная память предков, их знания, мироощущение, мудрость, с помощью которых герой старается обрести себя. Мифообразы дождя, реки, в поэтике Сэлинджера связаны с идеей трансформации и возрождения. Они имеют очистительную силу, которая важна для писателя, стремящегося показать попытки героя начать новую жизнь.

Наряду с этой архаической символикой писатель использует и ряд образов из современной жизни, которые превращаются в своеобразные сэлинджеровские мифологемы: такими являются, в частности, образы-символы ночного Нью-Йорка, второсортного отеля, джазовой музыки, детской карусели и т. п.

Кроме синтагматического, повествовательного аспекта мифа, анализ авторского мифа Сэлинджера требует учета и его парадигматического аспекта, заключающегося в содержащихся в нем представлениях об устройстве мироздания и человека. Здесь интересной является система бинарных оппозиций, одновременно и структурирующих, и определяющих семантику авторского мифа. Инвариантным содержанием сэлинджеровского мифа являются представления писателя о человеческом существовании, которые касаются как отношений человека с другими людьми, с природой, поисков смысла жизни, миссии преобразования самого себя и всей Вселенной, борьбы со смертью и т. д. (макрокосм), так и самой сущности человеческого существования, его физической и духовной

экзистенции (микрокосм). В синтагматическом аспекте они реализуются как рассказ о поисках ответа на эти вопросы, а в парадигматическом — как набор семантических оппозиций, которые структурируют представление об устройстве человека и мироздания (селинджеровская модель мира).

Селинджеровский миф как рассказ о человеческой судьбе в мире предполагает наличие в нем сюжетного элемента. Многие исследователи (И. Галинская, А. Зверев, У. Френч и др.), полагают, что таким сюжетным элементом является архетипический сюжет странствия, путешествия, приобретающего у Сэлинджера значение поиска смысла жизни, нахождения истины и дополняется другими архаическими мифологическими сюжетными элементами.

Сэлинджер испытывает особый интерес к осмыслению основ бытия, к коренным вопросам человеческого существования. В его авторском мифе четко обозначена дихотомия: чувство/разум, смерть/бессмертие, память/забвение, одиночество/контакт. И эти противопоставления указывают на представление писателя о человеческом бытии как о противостоянии двух противоположных начал

Амбивалентность сэлинджеровских оппозиций, которая пронизывает все уровни текста, от языка произведения до тематических абстракций, своими корнями уходит в главное свойство мифологического мышления: как известно, любые архаические мифологические схемы характеризуются определенной двойственностью.

В пространственно-временной модели романа нашла отображение центральная концепция автора: противопоставление человека, который ищет свое место в мире, и мира, который живет по своим законам. Подобная оппозиция служит своеобразной моделью, передающей процесс столкновения этических взглядов и норм разных категорий и культурных групп.

Таким образом, можно прийти к выводу, что в своем романе писатель создает мифосемиотическое пространство, опирающееся на личностную и коллективную память и мифологию.

Мир романа выходит за пределы сугубо литературного и имеет общекультурное, общечеловеческое значение, а опыт писателя приобретает универсальность общезначимого содержания. Взгляд на известный роман с точки зрения мифокритики, рассмотрение произведения как авторского мифа позволяет оценить его по-новому, понять процессы развития Соединенных Штатов Америки конца сороковых — начала пятидесятих годов — эпохи становления попкультуры, которая нашла отображение в произведении.

Мифомотивы и образы, составляющие семиотическую инфраструктуру романа «Над пропастью во ржи», дают представление об особенностях мифопоэтики писателя. Автор заставляет читателя погружаться в знаковую систему собственной реальности. Сэлинджеровский мир, селинджеровский космос — апокалиптический космос переходного времени, эпохи слома старой культуры и старых традиций, отмены былого времени и пространства и установления вместо них качественно нового бытия. Именно это, по нашему мнению, и является причиной того, что и сегодня, спустя шесть десятилетий, роман не перестает быть интересным и актуальным. Произведение обладает философичностью (хотя и не явно выраженной), в нем чувствуется большой эмоциональный накал, смысловое ядро текста утаивается в самом тексте, что провоцирует читателя на необходимость его поисков. Все это вместе взятое делает роман «вневременным», близким и понятным многим поколениям.

Список литературы:

1. Денисова Т.Н. Історія американської літератури ХХ століття. К.: Довіра, 2002. — с. 138—143. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://salinger.narod.ru/Texts/_Denisova-Salinger.htm.
2. Дербенева Л.В. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX века. — Ивано-Франковск: Факел, 2007. — 428 с.
3. Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы. Мифы народов мира. — Т. 2. — М., 1988. — С. 58—65.
4. Лотман Ю.М. Семиосфера и проблема сюжета. Внутри мыслящих миров. — М., 1996. — С. 206—238.
5. Нямцу А.С. Традиції у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії). — Чернівці: Рута, 2001. — 152 с.
6. Rougemont Denis de. Love in the Western World/ Transl. by Montgomery Belgion. — Princeton Univ. Press, 1956. — 392 p.
7. Salinger J.D. The Catcher in the Rye. — М.: Progress, 1968. — 248 p.

**ТРАГЕДИЯ ПАДШЕЙ ЖЕНЩИНЫ
В ПЬЕСАХ «НАРОДНИЙ МАЛАХИЙ»
НИКОЛАЯ КУЛИША И
«АННА КРИСТИ» ЮДЖИНА О'НИЛА**

Клюка Татьяна Любомыровна

*аспирант кафедры мировой литературы
Прикарпатского национального университета им. Василия Стефанюка,
г. Ивано-Франковск Украина
E-mail: tania_klyuka@mail.ru*

Образ падшей женщины, введенный в литературу XVIII—XIX (Д. Дефо, А.Ф. Прево, Стендаль, Г. Флобер) как свидетельство внимания писателей к проблемам эмансипации человека, в первые десятилетия XX в. проходит ощутимую трансформацию, приобретая разные художественные интерпретации. Этот образ становится знаковым в русле творческих поисков сторонников авангардистского течения экспрессионизма, поэтика которого наполнила его полностью новым, нетрадиционным звучанием. В своих произведениях писатели-экспрессионисты изображали рядового человека, которой остается наедине с миром лжи и наживы. Крик, или скорее вопли «маленького человека», каким является женщина легкого поведения в экспрессионизме, — один из ключевых мотивов драмы экспрессионизма, последователями которой считаются Николай Кулиш на Украине и Юджин О'Нил в Америке. В творчестве обоих писателей находим героинь такого типа, наиболее заметными среди которых — образ Любуни в драме Николая Кулиша «Народный Малахий» и Анна Кристи в одноименной пьесе Юджина О'Нила.

Невзирая на усиленное внимание в последние десятилетия к наследству М. Кулиша, в частности пьесе «Народный Малахий» [Я. Голобородько, Л. Залеска-Онышкевич, О. Когут, М. Кореневыч, М. Кудрявцев, В. Працевытый, Т. Свербилова, С. Хороб, Ю. Шерех и др.], до сих пор в украинском литературоведении образ дочери главного героя отдельно не рассматривался, также не создано ни одной сравнительной студии, в которой такого типа женщина исследовалась бы в широком контексте мирового писательства. Сопоставление Любуни с образом Анны из одноименной пьесы американского драматурга поможет обнаружить как типологически родственные черты моделирования трагической участи падших героинь в пьесах украинского и американского драматургов, так и специфические художественные приемы и средства, продикто-

ванные национально-индивидуальными особенностями творческого мышления авторов, что и является **целью исследования**.

Указанная цель обусловила выполнение следующих **задач**:

- определить место образов Анны и Любуни в художественной системе пьес;
- исследовать идейно-тематическое наполнение образов;
- выделить художественную специфику моделирования трагедии женщин.

Изложение основного материала и обоснования результатов исследования.

Николай Кулиш и Юджин О'Нил, как выразители духа своего времени, в силу жизненных обстоятельств, находились в водовороте социально-политической жизни своих стран, были свидетелями сломанных судеб и раненых душ своих соотечественников — рядовых людей. Литературовед Г. Злобин в статье «Косноязычное красноречие Юджина О'Нила» замечает, что характерной чертой драматурга было «наступить на мозоли — интимные, социальные, религиозные, философские, эстетичные» [2, с. 17]. Драматург не впервые в американской литературе так глубоко показал социальное дно страны, детально описал припортовую забегаловку, портовые доки, моряков, грузчиков, матросов, передал яркий колорит их языка. Известно, что американский драматург сам определенное время был матросом, что дало ему возможность не просто описать «эту аудиторию», но и донести тамошнюю атмосферу, дать читателю возможность «понюхать настоящую жизнь социальных низов» [6, с. 17].

Николай Кулиш, в свою очередь, некоторое время работал на государственной службе в столице Украины того времени — городе Харькове. Видя односторонний характер социалистических реформ и понимая их истинную «моральную глубину», драматург болезненно реагировал на окружающие процессы. Пьеса «Народный Малахий», со слов украинского исследователя В. Працевитого, стала попыткой «воспроизвести внутренне психологическую конфликтность лица при новых условиях» [7, с. 195].

Главный герой произведения Малахий Стаканчик живет в выдуманном мире. Сельский почтальон свято верит в социалистические идеи и мечтает о светлом будущем. Прожив два года в полной изоляции, Малахий понял глубину бездны между социалистическими лозунгами и реальностью. С этой целью герой придумывает идею «немедленной реформы человека», которая, по его мнению, должна способствовать перестройке внутреннего мира человека согласно требованиям нового времени. Социалистическая идеология настолько

глубоко затуманивает ум Малахия, что он совершает самое тяжелое из моральных преступлений (против которых он, собственно, и борется), отрекается от семьи и идет пешком в Харьков, требуя немедленного принятия его реформ, что и приводит к трагедии, жертвами которой становится не только герой, но и его домочадцы, прежде всего любимая дочь Любуня.

Выведение образа девушки на второй план добавляет ему большей экспрессии и глубины. Любуня неразговорчивая, ее реплики, построенные по примеру поэтики экспрессионизма, отрывочны и эмоционально напряженные. Об особенном месте этого персонажа в художественной структуре пьесы свидетельствует то, что две старшие дочери Малахия не наделены именами, автор называет их просто «старшая» и «средняя», в то время как младшая имеет имя — Любуня. Литературовед Я. Голобородько, анализируя пьесу, замечает, что введение образа Любуни есть «оригинальная интерпретация фольклорных традиций» [1, с. 55], согласно которым младшая дочь является любимицей отца. С самого начала видим, что Любуня религиозна («в церковь забежала, на колени упала, помолилась» [4, с. 139]) и является любящей дочерью своего отца: «Господи, не дай мне счастье-судьбу, дай только чтобы папенька дома остались» [4, с. 139]. Любуня вызывает симпатию, своим простодушием и наивностью напоминает, по словам Ю. Шереха, «хуторскую Мадонну» [8, с. 366].

В драме «Анна Кристи» экспозиция более разветвленная, произведение начинается картиной запущенного припортового шинка, где находятся действующие лица: Анна Кристи и ее отец Крис. Мужчина не видел дочку уже 15 лет, однако он кое-что знает о ее жизни. Представления старика и станут ключевыми для понимания конфликта драмы в целом. Из его слов становится известно, что после смерти матери он отправил дочь к родственникам на ферму в Миннесоте, а впоследствии она работала в Сент-Поле. Он убежден, что сделал для нее все, что мог, то есть уберег от самого страшного врага человека — моря, а также от отношений с моряками, с которыми, по его мнению, девушке не следует водиться. Создается впечатление, что отец уже распланировал жизнь девушки заранее, еще даже не увидевшись с ней, он поднимает тост за то, чтобы она вышла замуж за сельского парня, имела много детей, и он бы приезжал к ним в гости, при этом забывает сказать, что за все годы так и не нашел время, чтобы увидеться с девушкой.

Узнав о приезде дочери, Крис суетится, стремится произвести на нее наилучшее впечатление, даже порывает отношения со своей

сожительницей Марти, ему стыдно, что он водится с портовой проституткой. Однако, по стечению роковых обстоятельств, первая, с кем знакомится Анна, и есть та самая Марти. Две женщины сразу находят общий язык, почувствовав «родственную душу». Анна без колебаний рассказывает женщине о своем сложном прошлом, тяжелой работе на ферме у родственников, жизни в публичном доме и не скрывает ненависти к отцу за то, что он ее бросил. Девушка с удивлением узнает об обмане отца, который в каждом письме писал, что якобы работает швейцаром. Марти, женщина с большим жизненным опытом, понимает весь трагизм ситуации, она пытается каким-то образом примирить двух родных людей, выгораживая Крису перед Анной и умоляя старика заботиться о дочери, которая якобы только что вышла из больницы.

Первая встреча отца и дочери вызывает противоречивые эмоции. Они оба несколько взволнованы. Мужчина пытается оправдать себя перед дочерью за такое долгое отсутствие. Причиной всех бед он считает море, которое заманивает людей в свой плен и делает одержимыми, хотя сам, как оказывается, работает капитаном угольной баржи. Крис живет в мире собственных иллюзий — узнав, что Анна была в больнице, рекомендует ей больше отдыхать, при этом даже не интересуется диагнозом. Анна откровенно одета, носит яркий макияж, но Крис не придает этому никакого значения, более того, он как можно быстрее пытается забрать Анну из шинка, поскольку считает, что это на место для порядочных девушек. Создается впечатление, что оба играют выдуманные ими чужие роли: Анне нравится, как о ней думает отец, она всячески подыгрывает ему, а Крис, в свою очередь, пытается понравиться девушке, почти не пьет и все время хвалит дочь.

Такая же преисполненная драматизма и игры сцена происходит между отцом и дочерью в пьесе «Народный Малахий». Видим, как Любуня боязно подходит к отцу, но в то же время очень рада встречи с ним «Папенька! ... (задрожали губы, еле договорила)» [4, с. 158]. Она умоляюще просит его вернуться, говорит, что мать проклянет ее, если вернется без отца, а в ответ слышит жестокое: «Тени прошлого прочь из глаз!» [4, с. 158]. В отличие от Юджина О'Нила, который встречу Анны и Крису подает в форме достаточно длинного диалога, Николай Кулиш эту сцену представляет подчеркнуто отрывисто и коротко. Малахий будто не видит, что перед ним родная дочь, он одновременно разговаривает с комендантом РНК, добываясь рассмотрения своих реформ, и ведет спор с кумом. Читатель может только догадываться, какие противоречивые чувства

переполняют и без того тонкую и ранимую натуру молодой девушки. Указанные сцены являются этапными в сюжетно-композиционной плоскости моделирования трагической судьбы героинь, поскольку создают ситуацию безальтернативного, обусловленного национальным менталитетом и психологией выбора.

Анна в пьесе Ю. О'Нила сначала выбирает жизнь в иллюзиях, чем оттягивает и, соответственно, углубляет свою трагедию. Создается впечатление, что на корабле, куда Крис пригласил свою дочь, поскольку у него не было другого места жительства, господствует идиллия: отец окружил Анну любовью и опекой, она отвечает ему взаимностью. Короткое время, проведенное на судне, в корне изменяет девушку. Вернувшись к своим корням, Анна, наконец, находит покой и душевное равновесие. В авторских ремарках читаем: «Она изменилась до неузнаваемости, выздоровела, щеки опять порозовели» [5, с. 402]. Анна признает, что полублюма море, оно дало ей силу к жизни, окутало дымкой тумана. По мнению С. Пинаева [6], туман, с одной стороны, прячет девушку от прошлого, а с другой, дает надежду на что-то новое. И это новое появляется из тумана, ночью, посреди задержанного туманом моря: баржа, на которой плыла Анна, подобрала моряка — кочегара Мета Брека, в которого девушка сразу же влюбилась. Мет, считая ее порядочной девушкой, готов на искренние и долгие отношения. Анна, в свою очередь, манерами и поведением поддерживает намерение парня. Однако уже через несколько дней знакомства она понимает, что не сможет врать Мету всю жизнь, жалеет, что не встретила его четыре или даже два года тому назад: «... я бы ухватилась за это счастье обеими руками... Он такой простодушный, как большой ребенок, у меня не хватит силы духа, чтобы обманывать его» [5, с. 427]. Крис категорически против этих отношений, считая, что его порядочной дочери не место рядом с кочегаром. В своих благих намерениях человек игнорирует стремление Анны, продолжая жить иллюзиями о ее счастливой жизни на суше.

Когда Брек приходит просить руки девушки, между ним и отцом происходит спор и даже драка, невольным свидетелем которой становится Анна. Каждый из мужчин пытается склонить ее на свою сторону, заявляя, что именно с ним девушке будет лучше, однако ни первый, ни второй не понимают ее по-настоящему, более того, они даже не стремятся к этому.

Чувствуя глубину непонимания, Анна просто не хочет опять быть игрушкой в руках мужчин, она не хочет, чтобы за нее решали («Кто я вам — просто пешка?! Вы оба ничего не понимаете. Я никому

не принадлежу, я не ваша собственность, я свободна!» [5, с. 445]), поэтому делает болезненный для себя, но честный выбор: рассказывает обоим мужчинам правду о своем «честном и порядочном» прошлом. Горькая правда отталкивает парня, он обвиняет любимую в манипулировании его чувствами и проклинает ее. Девушка пытается оправдаться, ведь проведенное на барже время сделало ее чистой, море отмыло ее от греха. Проникнутый традиционными взглядами на законы морали, Мет не сумел и не захотел увидеть изменения в поведении Анны, продолжая клеймить ее. По мнению американской исследовательницы творчества Юджина О'Нила К. Винтер (Keith Winther), Мет с самого начала не воспринимал Анну как человека, который имеет не только настоящее, но и прошлое. Он рассматривал ее как «институцию, как идеал, который жизнь создала специально для него» [9 с. 66], в награду за его страдание, и теперь он, наконец, станет счастливым. Вполне очевидно, что Мету, как и Кристофу, было уютно жить иллюзиями, которые он сам себе придумал, не ища глубокого смысла в окружающих событиях.

Малахий у М. Кулиша, как и Мет и Крис, также не осознает, на какую жертву обрекает собственную дочь. Невзирая на все убеждения, уговоры и предостережения своего крестного, Любуня все же принимает фатальное решение: остаться в городе и продолжать искать отца. Такое намерение продиктовано, в первую очередь, стремлением выполнить данное матери обещание: Любуня, как и Анна, лишена выбора, ведь она действовала согласно обстоятельствам, которые сложились вне ее воли. Подтверждением вышесказанного является сон Любуни о том, будто она плетет венок из увядших цветов, который кладут мертвому на голову. Девушка, таким образом, сама чувствует трагическую обреченность, вызванную воспитанием и страхом перед позором дочери, которая не выполнила волю матери. Нелепость ситуации подчеркивается в произведении словами кума: «И цыплята без воды заливаются, а квочка не знает, что дальше делать, где воды искать» [4, с. 179], которые в ироническом ключе освещают исторически сформированный украинский менталитет героини.

Развязка пьесы «Народный Малахий» впечатляет своим трагизмом. Читатель находит Любуню в публичном доме. Однако эта работа вовсе не изменила девушку, она искренне переживает за отца: «...вот я подумала, и весь мир мне почернел. А что как папенька дома, а я здесь!...» [4, с. 190]. Встретив наконец отца, девушка бросается ему навстречу, объясняет, что была вынуждена продавать свое тело из-за денег. Любуня радуется, сбылась ее мечта,

наконец она может вырваться из этого замкнутого круга и вернуться домой. Однако его слова ранят душу девушки, Малахий не слышит слов дочери, его ум затуманен, он в который раз заявляет, что отрекся от семьи, наотрез отказываясь возвращаться домой. Любуня не в состоянии перенести эту ситуацию, «как больная вернулась в чуланчик» [4, с. 191], девушка не знает, что ей делать, назад дороги нет: дома ее не примет мать, а здесь от нее отрекается отец. Анна у Юджина О'Нила имеет шанс изменить свою судьбу, она рискует, и ей все же удастся переродиться и начать жить заново; Любуня же уже во второй раз поставлена Николаем Кулишем в ситуацию безальтернативного выбора, именно поэтому девушка сводит счеты с жизнью. Малахий, по-видимому, обезумел, он не понимает, что случилось, окончательно углубившись в свой голубой бред.

Концовка пьесы построена американским драматургом по примеру античной трагедии, поэтика и художественная структура которой составляла важную составляющую драматургии Юджина О'Нила. Герои, кажется, наконец будут счастливы: Крис останется с дочерью, Мет с любимой, а Анна будет любящей дочерью и любимой женой. Мет прощает Анну и возвращается к ней, однако просит девушку поклясться на крестике его матери, будто не слыша упреки с ее стороны, что, фактически, он такой же, как и она, ведь он в каждом порту имел девушку. Своеобразным итогом произведения является реплика Криса: «Туман, туман, туман.... И не знаешь куда он тебя принесет» [5, ст. 474], где чувствуется грозный античный фатум — все заранее предопределено, люди только игрушки в руках судьбы или Бога, они не способны руководить собственной жизнью.

В обеих пьесах присутствует еще одна сюжетная микролиния: у Юджина О'Нила — это персонаж падшей женщины, подруги старого Криса — Марти Оуэн, у Николая Кулиша — судьба санитарки Оли. Первое знакомство с Марти в пьесе «Анна Кристи» вызывает негативное впечатление («Ей лет не то сорок, не то пятьдесят. Тело заплыло жиром и обвисло. Говорит Марти грубым мужеобразным голосом» [5, с. 376]). Однако читателя поражает чрезвычайная пронзительность женщины, ее готовность понять Криса, который в действительности стесняется ее перед своей порядочной дочерью. А чтобы не выглядеть брошенной, она сама провоцирует мужчину на ссору. Юджин О'Нил умышленно оборвал сюжетную линию Марти, оставляя читателю самому понять, что с ней случилось дальше: очевидно, она нашла себе нового капитана и новую баржу. Такой конец подчеркивает закономерность и типичность ситуации,

в которую попадают женщины, потеряв материальную и моральную поддержку. Марти, по словам Анны, это ее же проекция через сорок лет. Поняв глубину трагедии, женщина решила отказаться от последнего шанса хотя бы немножко улучшить свою жизнь, зато проявила великодушие, сделала все возможное, чтобы помочь молодой девушке найти взлелеянное в мечтах счастье. Негативно в данной ситуации можно оценить выбор Криса, который, зная, что Марти некуда идти, все же прогоняет ее, чтобы лучше выглядеть в глазах своей «чистой и порядочной дочери».

Таким же трагизмом и обреченностью проникнут образ санитарки Оли. Впервые Малахий встречает ее около церкви, он пытается защитить ее и убедить не поддаваться уговариванием мадам Аполлинии (вообще-то имя Аполлинурия, но я не знаю, как в пьесе) жить в публичном доме, не понимая, что своим поведением сам побуждает стать на такой позорный путь собственную дочь. Позже из разговора девушки с санитаром узнаем, что она уже шагнула за черту, имела отношения с мужчиной, который впоследствии ее бросил. Однако Оля все же верит в реформы Малахия, хотя и воспринимает их скорее как мечты, в которые ей хотелось бы верить. Именно поэтому она позволяет Малахию убежать, более того — сама бросает больницу. В конце пьесы видим трагическую развязку: Оля, как и Любуня, оказываются в публичном доме. По горькой иронии судьбы именно она приводит Малахию к Любуни, однако, если у Юджина О'Нила Марти пыталась сгладить отношения отца и дочери, сама при этом страдая, то Оля, напротив, акцентирует внимание Любуни на отказе Малахия возвращаться домой. Девушка полностью разочаровалась в его идеальных бреднях и, в отличие от Любуни, осознала настоящую сущность иллюзорных идей, прозрев на пути скитаний и бесосновательного самопожертвования.

Выводы и перспективы последующего исследования

Своеобразие композиции обеих пьес в том, что сюжетные линии героинь развиваются в противоположных направлениях, приводя, тем не менее, к трагическому финалу, причем фатальная обреченность героев просматривается с самого начала произведения, с момента первого знакомства с ними. Обе героини — Анна и Любуня — становятся заложницами социальных обстоятельств, морально-этических и идеологических установок, в рамках которых искренняя и любящая душа, лишенная защиты и убежища, превращается в проститутку. Трагическая обреченность падших женщин подчеркивается образами второго плана (Марти и Оля). Развязка пьес продиктована как национальными особенностями мировоззрения

писателей, так и спецификой художественного мышления каждого. На выбор Юджина О'Нила повлияли, с одной стороны, общественная ситуация периода экономического бума, а с другой — античная традиция, последователем которой был драматург. Имеем в виду мотив фатума как ключевой компонент греческой драмы. Николай Кулиш, впитав модернистские тенденции, пользовался по большей части достижениями национальной драматургии, особенно это касается характерообразования. Тенденция экспрессионизма в пьесе украинского драматурга выражена более последовательно, в частности, в диалогах и ремарках героев, которые поражают психологической напряженностью и остротой.

Список литературы:

1. Голобородько Я. Художньо-інтелектуальна аура Миколи Куліша // Українська література в ЗОШ. — 2003. — № 1. — С. 50—54.
2. Злобин Г.П. Косноязычное красноречие Ю. О'Нила // Злобин Г.П. О'Нил Юджин, Уильямс Теннесси. Пьесы: Сборник. — М.: Радуга, 1985. — С.3—25.
3. Когут О. Концепція новочасного месії у драмі М. Куліша «Народний Малахій» // Дивослово. — 2002. — № 1. — С. 6—7.
4. Куліш М.Г. П'єси — Київ: Школа, 2008. — 334 с.
5. О'Нил Ю. Пьесы — Москва: Театр, 1999. — 622 с.
6. Пинаев С.М. Юджин Гладстон О'Нил: к 100-летию со дня рождения — М.: Знание, 1988. — 64 с.
7. Працьовитий В.С. Національний характер в українській драматургії 20-их початку 30-их років ХХ століття — 2-е допов. вид. — Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2004. — 300 с.
8. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Ю. Шерех Вибрані праці. Літературознавство — Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. — 1150 с.
9. Winther S.K. Eugene O'Neill. A Critical Study — New York: Random House, — 1934. [Електронний ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.eoneill.com/library/winther/contents.htm>.

**АРХЕТИПЫ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ БОГИНЬ
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗАХ
РОМАНА «ПРЕЛЕСТНЫЕ КАРТИНКИ»
СИМОНЫ ДЕ БОВУАР**

Криворучко Светлана Константиновна

*доцент, канд. филол. наук
Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина,
доцент кафедры истории зарубежной литературы
и классической филологии,
г. Харьков
E-mail: [serka 7 @ mail.ru](mailto:serka7@mail.ru)*

Профессор психиатрии Калифорнийского университета Сан-Франциско Джин Шинода Болен в книге «Богини в каждой женщине. Новая психология женщины. Архетипы богинь» 2007 г. [2] разработала методику, в которой объединила юнгианский и феминистский подходы. Юнгианский подход позволил осознать, что женщины подчиняются «могучим внутренним силам — архетипам» [2, с. 16], которые тяготеют к образам древнегреческих богинь. Феминистский подход открывает внешние силы — стереотипы, которые навязываются обществом. Важный вклад в развитие научной мысли заключается в том, что Дж.-Ш. Болен, в отличие от архетипов К.-Г. Юнга — мать, земля, — выделяет архетипы древнегреческих богинь и создаёт свою типологию. Исследовательница выделяет три категории богинь: 1) девственные богини (Артемида, Афина, Гестия); 2) уязвимые богини (Гера, Деметра, Персефона), 3) алхимическая богиня (Афродита). Типология богинь расходится с юнговской теорией психотипов. Дж.-Ш. Болен использует классификацию архетипов богинь соответственно стереотипам современных женщин (пациентов).

Теоретик литературы П. Барри в книге «Введение в теорию: литературоведение и культурология» (2008) [1] в феминистской критике разграничивает с точки зрения «условности» и «социализации» в художественных литературных образах «женский», «феминистский» и «феминный» аспекты. Этот вывод берёт истоки из литературоведческого метода, который ввела С. де Бовуар в эссе «Второй пол» (1949) [4], когда для доказательства своей позиции использовала анализ художественных образов из литературных произведений.

Мы предлагаем ввести в литературоведение соединение достижений С. де Бовуар, Дж.-Ш. Болен и П. Барри. Следует исследовать, как проявляются архетипы богинь в художественных

образах литературных произведений соответственно «феминному», «феминистскому» и «женскому» концептам. Это способствует прояснению специфики притчевости в историко-литературном процессе.

«Феминный» концепт выявляется в архетипе алхимической богини Афродиты, «феминистский» концепт раскрывается архетипами девственных богинь Артемиды, Афины и Гестии, «женский» концепт прослеживается в архетипах уязвимых богинь Геры, Деметры, Персефоны. В художественных образах Симоны де Бовуар (1908—1986) прослеживается эволюция, в которой представляется «женский» концепт как преодоление комплекса неполноценности «Иной», где выявляются архетипы ревнивой Геры, неуверенной в себе Персефоны, депрессивной, принуждающей к зависимости Деметры. «Феминистский» концепт проявляется как переходный от «женского» к «феминному», когда героини активными действиями, которые открываются архетипами всегда побеждающей Артемиды, сориентированной на интеллектуальное развитие Афины и владеющей мудростью Гестии, пытаются открыть собственную экзистенцию. «Феминный» концепт представлен образцом, идеалом, результатом эволюции и реализуется в архетипе чувственной и творческой Афродиты, которой предшествует «вечная» Великая Богиня матриархата. Нам представляется очень перспективным выявление архетипов древнегреческих богинь в произведениях бельгийской современной писательницы Амели Нотомб и других авторов, что поможет выяснить неизменные константы литературы.

«Прелестные картинки» [5] С. де Бовуар (1966) художественно продолжают начатое еще в «Аллюзии любви» [4] (1949) философское осмысление писательницей смысла бытия, места женщины в мире мужчин. Мотивы свободы, экзистенциалистской уникальности, одиночества, поиска духовных связей С. де Бовуар проводит через художественный образ главной героини «Прелестных картинок» Лоранс. В Лоранс воплощён внешний идеальный образ женщины: “Petite fille impeccable, adolescente accomplie, parfaite jeune fille. Tu étais si nette, si fraîche, si parfaite...” [5, с. 22]. Но этот идеал является своеобразным символом, или знаком, сугубо внешним, который автор кодирует как «картинку». Статичная картинка напоминает журнальные фотографии, которые являются лишь имитацией жизни. Итак, «идеальная» Лоранс — это лишь имитация или маска. А «настоящую» Лоранс она раскрывает через психологические мотивации. Героиня на протяжении всего романа пытается познать себя, что присуще архетипу Афродиты, разобраться в собственных чувствах, настроениях, мыслях. Художественный образ Лоранс

С. де Бовуар раскрывает в «феминном» концепте, где выявляется архетип Афродиты. Одним из определяющих состояний души Лоранс писательница делает ощущение героиней страстной любви к Люсьену (любовнику Лоранс). С. де Бовуар изображает любовь как реальность, а не символическую картинку, делая акцент на том, что человек живёт полноценно, лишь когда любит. По мнению писательницы, любовь является смыслом и целью человеческой жизни: “Alors, pendant des jours et des semaines, je n’ai plus été une image, mais chair et sang, désir, plaisir” [5, с. 22].

Ипостась любви является всеохватывающей для Лоранс. Женщина, как и Афродита, ощущает любовь не к конкретному человеку, а вообще: она вездесущий экзистенциальный источник, один из векторов человеческого бытия. Таким образом, любовь в душе Лоранс направлена на множество объектов. Кроме любовника Люсьена, объектом любви Лоранс представлен её муж Жан-Шарль: “Gaieté des caresses. Plaisir violent et joyeux. Après dix ans de mariage, entente physique parfaite. Oui, mais qui ne change pas la couleur de la vie. L’amour aussi est lisse, hygiénique, routinier” [5, с. 22].

Муж и любовник сосуществуют вместе в душе Лоранс, каждому из них женщина отводит определённое место в своей жизни, они служат для эмоционального раскрытия характера, для самопознания главной героини. Архетип Афродиты выявляется в том, что Лоранс сама выбирает любовника для наслаждения, как и Великая Богиня. Автор не строит конфликт на столкновении онтологических ролей любовника/мужа, их функции растворяются в психологических инстанциях Лоранс. И именно во внутреннем ощущении героини происходит экзистенциалистский конфликт: как можно примирить оттенки собственных эмоций с другими персонажами и событиями, чтобы сохранить свою уникальность.

С. де Бовуар подходит в «Прелестных картинках» к одной из экзистенциалистских проблем: существование любви в браке. Эта проблема была поставлена ещё С. Кьеркегором. В книге «Аллюзия любви» писательница анализирует право человека на любовь в жизни через творчество Сен-Симона, Фурье, Жорж Санд и констатирует, что именно романтики подняли проблему соединения брака с индивидуальными чувствами, которым писательница противопоставляет О. де Бальзака, который толковал брак как закон или контракт.

Автор цитирует С. Кьеркегора, мысли которого разделяет и на которого ссылается: «Примирение брака и любви — это такая сложная вещь, которая требует... Божественного вмешательства <...> Любовь и любовное влечение появляются абсолютно стихийно, брак

же — это обдуманый шаг <...> самая стихийная на свете вещь должна в то же время совершаться в результате абсолютно свободно принятого решения» [3, с. 160—161].

С. Кьеркегор строит свои выводы на религиозной этике любви. С. де Бовуар подчёркивает, что датский философ интерпретировал ситуацию наличия любви в браке как чудо: «Уметь сохранить радость любви, в то время как жизнь обрушивается всей тяжестью серьёзных проблем на него и на его возлюбленную!» [3, с. 162]. Писательница делает вывод, что «...решение любящего мужчины о вступлении в брак представляет собой акт веры в Бога, который призван гарантировать согласие между чувствами и обязанностями» [3, с. 162].

Роман «Прелестные картинки» имеет сложную систему художественных образов. Образ главной героини Лоранс, в котором раскрывается архетип Афродиты, занимает в нём центральное место. Вокруг него размещаются другие герои, которые, с одной стороны, имеют индивидуальные характеры и кажутся на первый взгляд автономными, но, с другой стороны, служат раскрытию индивидуальности Лоранс, архетипа Великой Богини, которая является воплощением экзистенциалистской идеи автора. Итак, Жан-Шарль (муж Лоранс), Люсьен (любовник Лоранс), Доминика (мать Лоранс), отец Лоранс, Катрин (дочь Лоранс), сестра Лоранс, Жильбер (любовник матери Лоранс) являются своеобразными лучами «Солнца» Лоранс. Экзистенциалистские черты прослеживаются в мировосприятии главной героини через её общение с другими художественными образами романа.

Экзистенциалистские философские аспекты С. де Бовуар проводит через поэтикальные мотивы тоски, эмоциональности, чувственности главной героини, которая полностью сконцентрирована на собственном внутреннем мире. Именно утончённой чувствительностью Афродиты объясняется тактичное отношение Лоранс к чувствам других героев, поскольку в каждом из них она замечает способность к страданию. Повседневное страдание в романе перерастает в экзистенциальную всеохватывающую категорию, которой придаётся сакральный смысл. Всеохватываемость мотива страдания даже приближает его к какой-то «нормативности». Через страдание герои преодолевают внутренний конфликт и выходят на другой уровень.

Однако вопреки тому, что персонажи страдают, не все они способны трансформировать свои чувства в акт познания. Философская интерпретация событий в художественном пространстве произведения как акт экзистенциального познания на интуитивном уровне присуща лишь Лоранс, где выявляется творческий потенциал Афродиты,

и в какой-то степени её отцу. В архетип Афродиты вплетаются архетипы Деметры, Артемиды и Персефоны. Лишь Лоранс, как Деметра, способна осмыслить на трансцендентном уровне подростковые страдания своей дочери Катрин и её бедной подруги, как Артемида, ощутить эмоции покинутого ею любовника Люсьена, как Персефона, понять ревность матери Доминики и её стремление отомстить потому, что её бросил Жильбер.

С. де Бовуар в романе «Прелестные картинки» проводит мотив экзистенциального познания через поиск героиней самой себя. Индивидуальный поиск Лоранс перерастает в трансцендентный поиск истины вообще, который свидетельствует об эволюции художественного образа героини. Лоранс и в профессиональном (творческое мышление рекламщицы) — архетип Афины, и в личностном — архетип Афродиты — направлениях постоянно пребывает в состоянии интеллектуального анализа: “Il faut que trouve cette idée...” [5, с. 20]. Именно из-за способности персонажа к поиску автор противопоставляет Лоранс, в которой раскрывается архетип Артемиды (ориентация на достижения), и её мужа Жан-Шарля, который остановился в своём личностном развитии: “Il a un visage intelligent et énergique mais, comment dire ? arrêté — comme tous les visages... C’est ainsi qu’il lui est apparu onze ans plus tôt, qu’il lui apparaît en son absence...” [5, с. 20].

Лоранс, как интеллектуалка-Афина, на протяжении всего произведения пытается анализировать эмоции других персонажей. Её попытки являются интуитивно интеллектуальной дорогой к познанию сути вещей. Так, героиня постоянно «исследует» свою мать Доминик, в чём пересекаются архетипы Афины и Персефоны. В образ Доминик, где раскрывается архетип ревнивой Геры, писательница вводит экзистенциалистские черты через мотивы страдания и боли. В любовном треугольнике Доминик — Жильбер — Патриция матери Лоранс отводится место, с одной стороны, успешной карьеристки (архетип Артемиды) на содержании состоятельного женатого мужчины (архетип Геры), с другой — покинутой престарелой любовницы (архетип Геры). Разрыв Доминик и Жильбера из-за агрессивной жажды мести (Медеи) приближает женщину к абсолютному экзистенциальному страданию Геры: “Elles s’asseyent dans le coin “relax-silence”...Un hurlement soudain: Salaud! Le salaud!... Jamais Laurence n’aurait pensé que sa mère pût crier ainsi, qu’on pût crier ainsi: on dirait du mauvais théâtre. Au théâtre, oui; pas pour de vrai, pas dans la vie. La voix monte, aiguë, indécente dans la tiédeur du coin relax-silence: — Salaud! Salaud!” [5, с. 49—50].

В реакции Доминик Лоранс замечает недостаток, в котором её саму позже обвинит любовник Люсьен и который героиня будет пытаться преодолеть в течение всего романа, — это неспособность любить. Мотив любви проводится как экзистенциальное стремление к близости с человеком, который страдает. Лоранс страдает рядом с матерью, но не может приблизиться к ней, поскольку душа Доминик остаётся закрытой: “Laurence descend lentement l’escalier. Quelque chose se convulse dans sa poitrine et l’empêche de respirer. Elle préférerait fondre de tendresse et de tristesse. Mais il y a ce cri dans ses oreilles, elle revoit ce regard méchant. Rage et vanité blessé, douleur aussi déchirante qu’une peine d’amour: mais sans amour... Et Dominique, a-t-elle jamais aimé? ...Sa souffrance même ne l’humanise pas” [5, с. 52].

Таким образом, экзистенциальное страдание, по мнению писательницы, в чистом виде не является гарантией спасения. Оно является своеобразной ступенькой к экзистенциальной любви, которая станет наивысшим смыслом экзистенциального бытия. Исследование экзистенциалистской системы авторских художественных принципов открывает пути к интерпретации художественных образов в «женском» (архетипы Геры, Деметры, Персефоны), «феминистском» (архетипы Артемиды, Афины) и «феминном» (архетип Афродиты) концептах, где очерчиваются идейные тенденции в творчестве С. де Бовуар.

Список литературы:

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія; [пер. з англ. О. Погинайко]. — К.: Смолоскип, 2008. — 360 с.
2. Болен Дж.-Ш. Богини в каждой женщине. Новая психология женщины. Архетипы богинь; [пер. с англ. И. Старых]. — М.: София, 2007. — 272 с.
3. Сартр Ж.-П., Бовуар С. де Аллюзия любви; [пер. с франц. В. Колядко, А.А. Сабашникова, И. Малахова, Е. Орлова]. — М.: Алгоритм, 2008. — 240 с.
4. Beauvoir S. de *The Second Sex*. — New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1989. — 267 p.
5. Beauvoir S. de *Les Belles images*. — P.: Gallimard, 1966. — 187 p.

КОНЦЕПТ ОСТРОВА В РОМАНЕ «ФРЕЙЯ СЕМИ ОСТРОВОВ» ДЖ. КОНРАДА

Лозенко Виктория Васильевна

старший преподаватель

*Харьковского национального медицинского университета,
г. Харьков*

E-mail: dinka.336337@gmail.com

Творчество Дж. Конрада занимает важное место в научно-критических работах Л. Ахмечет [3], И. Вознесенской [4], И. Джордана [19], Б. Мейера [20], И. Неттлза [22], Ж. Помена [23], Д. Урнова [11], Дж. Харфема [18] и других. Но все эти учёные не исследовали специфику концепта острова в творчестве Дж. Конрада, в частности в романе «Фрейя Семи островов». Поэтому цель нашей статьи состоит в выявлении концепта острова в романе «Фрейя Семи островов» Дж. Конрада. Данная цель предусматривает решение следующих задач:

- определить понятие концепт;
- исследовать специфику концепта острова в романе «Фрейя Семи островов» Дж. Конрада.

Теоретико-методологической базой для написания данной статьи послужили научно-критические работы, посвящённые теории концепта — Н. Арутюнова [1], С. Аскольдов [2], Дж. Греди [17], Д. Йелтон [25], В. Маслова [8], М. Минский [21], М. Тернер [24], Ч. Филлмор [16]).

В латинском языке слово «концепт» (*conceptus*) имеет значение «зачатие», «накопление речных вод», «водоём», т. е. то, что ассоциируется с большим объёмом. В настоящее время не существует однозначной интерпретации термина «концепт». Дискуссионным остаётся вопрос о природе концепта, взаимодействии общечеловеческого, национального и индивидуального в концепте. На сегодняшний день выделяются три основных подхода к термину «концепт»: литературоведческий (Д. Лихачов [7], Б. Шалагинов [13]), когнитивный (Н. Арутюнова [1], С. Аскольдов [2], В. Маслова [8], М. Минский [21]), культурологический (Ю. Степанов [9], В. Телия [10]).

Наше исследование базируется на когнитивном подходе, который рассматривает концепт как национальный образ, культурно значимый для определённого этноса и отражённый в художественных произведениях. Концепты часто сопровождаются фреймами и слотами. Фрейм — это обобщённая структура знаний о мире, которые

выражены в концептах. По мнению, В. Масловой, фрейм — это «свёрнутый» текст [8]. Слот — это дополнительные смыслы, которые реализует фрейм в конкретной ситуации.

Существует значительное количество работ, посвящённых концепту острова — труды Г. Гачева [5], Ж. Делёза и Ф. Гваттари [6], В. Одена [14], Ю. Степанова [9], Дж. Фаулза [12] и других.

Г. Гачев, изучая английскую культуру, определяет её как «консервы Евразии»: «Если остров Япония — пролог Евразии, то остров Англия — её эпилог. Всё, что на материке возникало, развивалось, изменялось, — тут сохранялось. Британия — консервы Евразии» [5, с. 433]. Для учёного британский остров — это отдельный мир, где человек мыслит, руководствуясь, прежде всего многовековой традицией. Но эта традиция «осовременивается» через какое-то время, отвечая на потребности общества. Метафорой «консервы Евразии» Г. Гачев подчёркивает извечное стремление англичан к устоявшимся традициям и обычаям.

Ж. Делёз и Ф. Гваттари в совместной работе «Что такое философия?» отмечают способность французов и немцев «строить» концепт, в то время как англичане его «приобретают». Это связано с привычкой англичан селиться то на одном, то на другом острове и, как следствие, приобретать определённую привычку. Из-за склонности впитывать всё новое формируется привычка приобретать новые знания о мире в процессе созерцания. Отсюда, по убеждению французских философов, берёт начало склонность англичан создавать новые концепты. Остров — это место приобретения новых знаний.

В. Оден, англо-американский поэт и эссеист, изучает диалектическую природу концепта острова. С одной стороны, остров воплощает идею рая, несёт в себе позитивные черты. Остров является местом, где герой может обновить своё «я» или, наоборот, изменить себя, чтобы приобрести новые характеристики (сила, мужество, независимость и т. д.) С другой стороны, остров — это иллюзия рая, созданная чёрной магией, чтобы помешать герою найти своё «я». Когда колдовство исчезает, то остров оказывается бесплодной землёй, скалой, местом утраченных иллюзий, надежд. Такими островами становятся острова Цирцеи и Калипсо для Одиссея.

Ю. Степанов отмечает, что остров — это прекрасный, далёкий от повседневности отдельный мир, и в то же время это не совсем реальное место, где европеец устраивает свою жизнь по своему идеальному проекту.

Дж. Фаулз исследует аспект взаимоотношений человека и острова: «В терминах сознания и самосознания каждый отдельный

человек это как раз и есть остров <...> Именно ограниченность, предельность и замкнутость малого острова, который можно охватить взглядом, обойти за один день, и связывает его с человеческим телом куда более тесными узами, чем любая другая географическая форма суши <...> Если честно, мы ведь такие же — наша «поверхность», внешность, видна всем, а душа, внутренняя половина нашего «я», ото всех скрыта и представляет собой настоящий лабиринт» [12, с. 418]. Таким образом, Дж. Фаулз рассматривает остров как метафору человека.

В романе «Фрейя Семи островов» Дж. Конрада остров характеризует состояние души человека, т. е. остров выступает метафорой личности, как и по мнению Дж. Фаулза. Фрейя — единственная дочь Нельсона, владельца маленького острова из небольшой группы островов, которые прозвали Семь Островов. Кроме ослепительной красоты и острого ума Фрейя отличается уравновешенным характером и рассудительностью. Фрейя становится объектом внимания голландского офицера Химскирка и английского шкипера Джеспера Эллена. Фрейя отдаёт предпочтение Эллену, за что Химскирк мстит: задерживает бриг Эллена и осознанно ведёт судно на риф, где бриг ломается. Это портит отношения Фрейи и Джеспера. Фрейя не отвечает взаимностью Химскирку, но она уже не может быть с Элленом: Эллен считает себя недостойным Фрейи без брига. Скоро Фрейя умирает от анемии.

Функцию острова в этом произведении выполняет бриг Джеспера, около которого сосредоточены события. В тексте неоднократно указывается, что Джеспер любил только две вещи на свете — бриг и Фрейю, и вопрос в том, что из них он любил больше. Английские исследователи Б. Мейер и Дж. Харфем обращают внимание, что в творчестве Дж. Конрада большое значение имеют символы моря и корабля. Поэтому автор часто описывает корабль как женщину. «Фрейя Семи Островов» — не исключение из этого правила. Восхищение Джеспера своим бригам напоминает восхищение влюблённого женщиной: “...she was as sound as on the day she first took the water <...> sailed like a witch, steered like a little boat, and, like some fair women of adventurous life famous in history, seemed to have the secret of perpetual youth; so that there was nothing unnatural in Jasper Allen treating her like a lover. And that treatment restored the lustre of her beauty” [15]. («...бриг был полностью исправен, как в тот день, когда впервые был спущен на воду <...> он ходил под парусами, как магическое судно, и, подобно красивым женщинам, которые прославились в истории своей бурной жизнью, казалось, сохранил

секрет вечной молодости. Поэтому не было ничего неестественного в том, что Джеспер Эллен обращался с ним, как влюблённый. Такое обращение вернуло бригу блеск его красоты») [*здесь и дальше перевод наш. — В. Л.*]. И ещё: “His feelings for the brig and for the girl were as indissolubly united in his heart as you may fuse two precious metals together in one crucible” [15]. («В его сердце [*Джеспера. — В. Л.*] чувство к бригу и девушке были неразрывно слиты: так можно сплавить два драгоценных металла в одном тигле»).

Б. Мейер ссылается на французского литературоведа Жана Обри, который исследует функцию брига в «Фрейе» и отмечает, что бриг символизирует маскулинность Джеспера, его мужское эго: «Джеспер находит полностью свою самооценку и смысл маскулинности в своём бриге, и, когда этот корабль тонет из-за нечестной игры его соперника, лейтенанта Химскирка, рушится целый мир Джеспера» [20, с. 224]. Похожую точку зрения на отношения «корабль-морьяк» высказывает Дж. Фаулз в книге «Кротовые норы» (эссе «Кораблекрушение»). Он отмечает, что все суждения, восхищение человека кораблём имеют сексуальный оттенок, т. е. человек придаёт больше значения внешнему виду, красоте корабля, чем пользе от него. Не случайно в английском языке слово ship — «корабль» — женского рода (кстати, в языке, где категория рода по отношению к неодушевлённым объектам вообще отсутствует). Дж. Конрад, описывая бриг, тоже употребляет местоимение she (она). По мнению Дж. Фаулза, настоящий морьяк заключает своего рода брак со своим кораблём — точно так, как и со своей женщиной [12].

Итак, символ корабля в романе «Фрейя Семи Островов» можно интерпретировать по-разному. С одной стороны, бриг для Джеспера — это целый мир, его королевство, воля, желания, надежды. Именно поэтому потеря брига главный герой расценивает как самую большую трагедию в своей жизни. Шкипер считал себя личностью только тогда, когда имел материальную ценность — бриг. После его потери Джеспер не смеет являться к Фрейе, обвиняет её в том, что она так и осталась непокорной ему. Джеспер перестаёт следить за собой и всё время проводит на берегу моря, глядя на риф и на поломанный бриг.

С другой стороны, бриг — это не только надежды, воля, желание или материальная ценность для Джеспера. Это также своего рода соперница Фрейи, ещё одна любовь главного героя. В конце произведения Джеспер всё-таки признаёт, что более дорогим для него был бриг, а не гордая Фрейя. В этой повести Дж. Конрада функцию острова выполняет не собственно остров, на котором живёт Фрейя

с отцом, а бриг, который отражает внутреннюю сущность героя, его маскулинность.

Для Фрейи бриг — воплощение дома. До двенадцати лет её детство прошло на корабле, когда она путешествовала по морям вместе с отцом. Замужество с Джеспером означает возвращение того «плавучего дома» из детства, на который Фрейя мечтает вернуться. Автор называет Фрейю «дитя корабля»: “She was a ship-child, a sea-girl if ever there was one” [15]. («Она была дитём корабля, морской девой, если когда-нибудь такая существовала»). В то же время Фрейя подсознательно чувствует, что Джеспер полностью ей не принадлежит, его сердце наполнено любовью не только к ней, но и к бригу. Это ещё одна причина, по которой Фрейя желает стать хозяйкой корабля: “...I mean to be mistress of the dear brig and sail about these seas” [15] («...я думаю стать хозяйкой брига и плавать в этих морях»).

Джеспер видит причину несчастья в гибели брига, тогда как настоящей причиной является его внутренняя неуверенность в том, что он достоин любви и уважения даже без брига, а также слишком большое увлечение материальным объектом (бригом), к которому он относится как к человеку. Из-за такого положения вещей результатом становится одиночество, духовная и физическая изоляция близких друг другу людей (Джеспер и Фрейя больше никогда не виделись). Джеспер проводит всё время один на берегу моря, а Фрейя не хочет никого видеть и ни с кем общаться до самой смерти. Поломанный бриг в конце произведения символизирует душевное состояние Джеспера, его отчаяние, депрессию. И в то же время печаль и тоска Джеспера по бригу напоминает тоску влюблённого по своей любимой: “...brig on the reef <...> acquired gradually the lamentable aspect, the grey ghastliness of a wreck; while Jasper, fading daily into a mere shadow of a man, strode brusquely all along the "front" with horribly lively eyes and a faint, fixed smile on his lips, to spend the day on a lonely spit of sand looking eagerly at her...” [15] (...бриг на рифе <...> постепенно приобретал жалкий вид, серый, призрачный вид руины, а Джеспер, худея с каждым днём, похожий на тень человека, быстро проходил по набережной с пылающими глазами и слабой улыбкой, которая застыла на губах. Весь день он проводил на уединённой песчаной косе, жалобно глядя на риф...»).

Остров символизирует отстранённость, одиночество и добровольную изоляцию двух людей от социума. Отдалённость от людей, социума освещается в негативном плане — Фрейя умирает, а слабый Джеспер остаётся без любимой, друзей и брига. Это одиночество, которое Д. Урнов назвал абсолютным: «У Конрада человек оставлен

наедине с самим собой. Одиночество абсолютное. Не в толпе и не на острове, а в мире» [11, с. 16]. Одиночество приводит к тяжёлой болезни и смерти Фрейи, а Джеспер обречён до конца жизни проводить жизнь в одиночестве.

После анализа концепта острова в романе «Фрейя Семи островов» Дж. Конрада можно сделать следующие выводы:

- бриг воплощает мужское его главного героя, его маскулинность, выступая заменителем острова. Желание Фрейи завладеть Джеспером и кораблём отражает подсознательное желание девушки владеть островом (кораблём), где она будет хозяйкой;

- новизна писателя в интерпретации концепта острова состоит в том, что образ острова воплощён в корабле (бриге), который передаёт идею памяти: поломанный бриг нельзя обновить, как нельзя возобновить прошлое, но в то же время бриг не тонет, оставаясь возле острова на рифе. Бриг всегда будет напоминать о трагических событиях, он будто бы застыл во времени. Таким образом, прошлые события, переплетаясь с настоящими, застывают будто бы в нескольких временах, выражая идею потери.

В дальнейшем изучении островных произведений Дж. Конрада планируется исследование концепта острова в «Изгнаннике островов», чтобы определить специфические черты концепта острова в творчестве Дж. Конрада.

Список литературы:

1. Арутюнова Н. Теория метафоры. — М.: Прогресс, 1990. — 511 с.
2. Аскольдов С. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста / Под ред. В. Нерознака. — М.: Academia, 1997. — С. 267—279.
3. Ахмечет Л. Художественное мастерство Дж. Конрада (1886—1902): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии». — М., 1986. — 20 с.
4. Вознесенская И. Раннее творчество Джозефа Конрада (к вопросу об эволюции эстетических воззрений и творческого метода писателя): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» / И. Вознесенская. — Л., 1976. — 21 с.
5. Гачев Г. Ментальности народов мира. — М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. — 544 с.
6. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с франц. С. Зенкина. — М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. — 288 с.

7. Лихачев Д. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и другие работы. — СПб.: Алетейя, 1999. — 508 с.
8. Маслова В. Введение в когнитивную лингвистику. — М.: Флинта: Наука, 2004. — 296 с.
9. Степанов Ю. Характеры народов в зеркале их собственных языков // Вісник Харк. нац. ун-ту. — 2000. — № 471. — С. 250—254.
10. Телия В. Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. — М.: Наука, 1988. — С. 173—205.
11. Урнов Д. Джозеф Конрад. — М.: Наука, 1977. — 125 с.
12. Фаулз Дж. Кротовые норы / Пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. — М.: Махаон, 2002. — 640 с.
13. Шалагінов Б. «Люцінда» Фрідріха Шлегеля як роман-концепт // Вікно в світ: Німецькомовні літератури. — 2007. — № 1. — С. 29—39.
14. Auden W. The enchanted flood of the romantic iconography of the sea. — N.-Y.: Vintage Books, 1967. — 151 p.
15. Conrad J. Freya of the seven isles [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.online-literature.com/conrad/3131/>.
16. Fillmore Ch. Frame semantics // The linguistic society of Korea (ed.). Linguistics in the morning calm. — Seoul: Hanshin Publishing Co, 1982. — P. 111—127.
17. Grady J. Blending the metaphor // Metaphor in cognitive linguistics / Ed. by R. Gibbs, Sr. and G. Steen. — Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1999. — P. 101—124.
18. Harpham G. One of us: the mastery of Joseph Conrad. — Chicago: Univ. of Chicago, 1996. — 211 p.
19. Jordan E. Joseph Conrad. — N.-Y.: St. Martin's press, 1996. — 227 p.
20. Meyer B. Joseph Conrad: a psychoanalytic biography. — Princeton: Princeton Univ., 1970. — 396 p.
21. Minsky M. The society of mind. — N.-Y. et al.: Simon & Schuster, 1988. — 336 p.
22. Nettels E. James and Conrad. — Athens: The university of Georgia Press, 1977. — 288 p.
23. Paumen J. Fortunes de la question de l'homme: Kant, Weber, Jaspers, Heidegger, Conrad, Giono. — Bruxelles: OUSIA, 1991. — 539 p.
24. Turner M. Death is the mother of beauty. — Chicago: University of Chicago Press, 1987. — 157 p.
25. Yelton D. Mimesis and metaphor. An inquiry into genesis and scope of Conrad's symbolic imagery. — Cambridge: Cambridge University Press, 1967. — 336 p.

ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКОЙ ПРОЗЫ В АНГЛИИ

Малышевская Ирина Васильевна

ассистент кафедры английской филологии

Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника,

г. Ивано-Франковск, Украина

E-mail: iram83@rambler.ru

Английский литературный экзистенциализм как явление, типологически родственен с общеевропейским, в частности французским, заявил о себе в 50-х гг. XX в. в творчестве представителей романа «философской тенденции». Развиваясь в поле выдвинутых экзистенциалистских концептов, указанный роман обозначен ярко выраженной национальной традицией сложившейся в конце XIX — начале XX века писателями, творивших в духе модернистского искусства. Их мировоззренческо-эстетические новации способствовали созданию основы для рецепции экзистенциалистской литературы писателями следующего поколения. Предвестником экзистенциализма в Англии считают Дж. Конрада, указывая на такие черты творчества писателя как: отчуждение человека, восприятие мира как абсурдного и непредсказуемого, зависимость от внешних обстоятельств наряду с ответственностью человека перед другими, наличие «пограничных ситуаций» и т. п. Важным в этом направлении исследователи считают роман «Сердце тьмы» (1902) [6], [7]. Однако нельзя не учитывать тот факт, что Дж. Конрад, поляк по национальности, жил в стране, которая не была ему родной. Упомянутые выше мотивы в значительной степени вызваны чувством вины перед родиной. Такое положение особенно сказалось на создании характеров в прозе писателя. Его герои мужественны и сильны физически, но преимущественно стоят перед нравственным выбором: героическая смерть или негероическая жизнь. Выбирая последнее, они обрекают себя на муки, угрызения совести и в конечном итоге — смерть, то есть чувство вины заводит их в тупик. Такая концепция трагического отличается от той, которая прослеживается в дальнейшей английской литературе, где герои не чувствуют себя виноватыми, а чаще подают себя как жертвы. И именно такой вариант экзистенциализма ощутимый во французской прозе А. Камю, Ж.-П. Сартра. Заслуга Дж. Конрада в том, что он своим творчеством задал умонастроение, подхваченное поколением писателей 20-х гг. Трагическая тональность прозы В. Вульф, Р. Олдингтона, О. Хаксли,

Дж. Джойса, Д. Лоуренса дала повод критикам отнести их к эскепичной литературе.

Именно они впервые серьезно заговорили о самодостаточности и универсальности внутреннего бытия человека в различных ракурсах, рассмотрели категории жизни и смерти, свободы выбора, эстетического наслаждения и т. п.

Явление эскапизма, которое предусматривало в широком смысле слова бегство от социальных ролей и суеты в мир собственных переживаний и иллюзий, стало органическим порождением тотального уныния и скепсиса, охватившего 20-е годы XX века. С одной стороны, оно было реакцией на длительную викторианскую эпоху с ее строгим кодексом морали, с другой — на тогдашние общественно-политические события, в частности I мировую войну и большую депрессию. Новое поколение писателей искало таких форм искусства, которые спасли б человека от кризисного состояния, обеспечили его автономность. В таком духе проходили дискуссии в литературных кругах кружка «Блумсбери», поэтической школы «имажизма», — явлений, которые составляли литературное ядро Англии указанного периода.

Используя достижения Фрейда относительно сознания, Дж. Э. Мура с его интуитивизм и особым вниманием к анализу ощущений, сторонники нетрадиционных художественных форм вышли на совершенно новый уровень толкование действительности, где объективная реальность отходила на задний план, а внутреннее бытие человека занимало ведущее место. Джесс Матц (Jesse Matz), один из современных исследователей литературы Англии, отмечает, что изображаемая правда произведений стала «субъективной», объективность исключалась из увиденного и услышанного, обнажая правду о том, что знание или суждение может быть свободным от предубеждений, мотивов и ошибок [7, с. 219].

Наиболее заметный прорыв происходит на уровне присутствующего в произведениях рассказчика: объективный рассказчик представляется современнику слишком авторизованным и все знающим, а потому отдаленным от истины внутренних переживаний, тога как субъективный рассказчик переживает изображаемое на подсознательном уровне, пропуская события через себя, является их непосредственным участником. Общее ощущение потерянности реализуется в создании внутреннего замкнутого интеллектуально-психологического пространства и четко прослеживаются в эволюции мотива смерти, а точнее самоубийства как конечной точки бессмысленного существования. Такая тенденция сближает английских писателей

20-х годов с представителями «потерянного поколения». По мнению В. Ивашовой в Англии «литература «потерянного поколения» приобрела классическую форму» [2, с. 9], поскольку возбудила проблемы не только последствий войны, то есть послевоенного поколения, но и определила его генезис и общую поведенческую парадигму. Выяснение вопроса авторской интерпретации самоубийства в конкретно взятом произведении, поможет установить ту грань, которая отделяет литературу «потерянных» от литературы «бытия», представит уровень приближенности того или иного писателя к экзистенциализму, то есть антикризисного мировоззрения в рамках которого «самоубийство» расценивается как ложный выбор дороги в никуда.

Русская исследовательница А. Галактионова, анализируя мотив самоубийства в творчестве английских писателей XX века, отмечает, что выбор смерти героями В. Вульф («Миссис Делоуей») и Р. Олдингтона («Смерть героя») — это выбор под давлением внешних обстоятельств, где авторы определенно указывают на виновников таких действий своих героев. В частности, это война, которая покалечила жизни и открыла глаза на дисгармонию между искусственным пафосом английского верхушки и внутренними переживаниями обычных людей. Наряду с осуждением войны, как явления, которое не может быть оправдано ни одной из призрачных целей лучшего будущего, у писателей начала XX века ярко прослеживается мотив дискредитации технократического развития общества, которое разрушает естественное в человеке, ограничивает ее и таким образом может привести к самоубийству. Например, в романе О. Хаксли «Прекрасный новый мир» (1932) счеты с жизнью сводит дикарь Джон, который оказался чужим в «цивилизованном мире», где не было места личностному волеизъявлению. Автор подчеркивает, что несмотря на блага цивилизации, человек имеет право на страдания и на выбор этих страданий, только так он опозицируется как «человек», в противном случае превращается в винтик четко слаженного механизма. Внутренняя борьба героя и стремление реализовать свое видение свободы открывает перед Джоном только один путь, который ведет к самоубийству. Вероятность альтернативного выхода исключена характером конфликтной ситуации и динамикой ее развития в конкретно взятом произведении.

Условия, при которых возможен выбор в пользу жизни, целесообразно рассмотреть сквозь призму теории лиминальности, предложенной английским этнографом и социологом В. Тернером. Ученый использует данный термин в плоскости всей жизни человека,

называя лиминальными те ситуации, которые провоцируют поиски новых социальных ролей и личностного самоутверждения. Русские философы Б. Лебедев и Г. Сайкина рассматривают это понятие шире, придавая ему универсального содержания, которое является «синонимичным с представлением о пограничных ситуациях в кризисных периодах как в жизни отдельного человека, так и человечества в целом» [4, с. 195]. Состояние человека, который, пройдя через фазу лиминальности, готов абсорбировать новое и трезво оценивать прошлое, ученые называют «своеобразным перерождением». Пороговость критических ситуаций позволяет раскрыть в индивидууме скрытое «я» и оставляет один на один с подсознательными страхами и желаниями. Перенос понятия лиминальности в плоскость литературных произведений, позволяет проследить процесс достижения героями «Прекрасного нового мира» (Джон), «Миссис Делуей» (Септимус Смит), «Смерть героя» (Джордж Винтерборн) собственного состояния лиминальности, основными факторами которого были разочарование и отчаяние. Осознавая тщетность человеческой жизни и поиски виновников личностного тотального разочарования, они не смогли подняться выше, переступить это состояние, чтобы жить дальше в новом статусе. Такая модель поведения, обусловленная соответствующими историко-литературными факторами, рано или поздно должна проявить свою ограниченность и исчерпанность, следовательно необходимость создания нового типа героя с врожденным устойчивым иммунитетом к абсурдной действительности. В отношении к вышеприведенному тезису, новаторской и неординарной возникает концепция характера главной героини в романе В. Вульф «Миссис Делуей». Миссис Делуей делает вид, что ее жизнь сложилась лучше, хотя на самом деле все далеко не так. Ей известен страх перед жизнью, ее часто охватывает влечение к смерти и в сознании рождается мысль о самоубийстве. Невидимая сторона личности Клариссы Делуей воплощенная в образе бывшего военного Септимуса Смита, который не может преодолеть порожденные войной трагические воспоминания, чувствует себя раздавленным, разочарованным и отчаявшимся, наконец сводит счеты с жизнью. По словам автора в Септимусе, «реализуется все то, что Кларисса сдерживает и подавляет в себе» [5, с. 42]. Поступок неизвестного мужчины, являющиеся одновременно ее скрытой сущностью «освобождает от навязчивости желаний, которые ее преследуют, то есть желание смерти» [5, с. 42]. Такая установка героини Вульф, необычная для литературы очерченного периода, несмотря на неординарность ее реализации, включает в себе задатки

экзистенциалистского восприятие мира, то есть без украшений и внушений, таким каким он есть.

Еще одним художественным новшеством романа В. Вульф, которое сближает его с экзистенциализмом, является художественная иллюстрация концептов отчужденного существования. По наблюдениям Н. Жлуктенко, «автоматизм отчужденного существования лежит в основе жизни Клариссы Дэллоуэй, которая добровольно отказалась от абсолютных реальностей человеческого существования ради социально регламентированной роли» [3, с. 112]. Похожая участь постигла еще одного персонажа романа Питера Уолша, бывшего возлюбленного Клариссы, который, живя обычной, ничем не примечательной жизнью, чувствовал, что может обходиться без людей. Художественная реализация категории отчуждения В. Вульф еще далека от той, что присуща героям экзистенциалистского периода, поскольку не провоцирует осознание абсурдности окружающего, но содержит зачатки критического восприятия действительности, свидетельствует о зарождении в рамках эскепичных тенденций иного вектора мировоззренческих поисков.

Таким образом, писатели первой половины XX века (В. Вульф, Р. Олдингтон, А. Хаксли) на первый план выносят экзистенциальные проблемы, исследуют внутренний мир человека с его переживаниями, страхами и опасения, прибегают к анализу причин появления таких состояний, но еще не предлагают решения. Герои произведений, лишившись иллюзий, не смогли побороть тотальное разочарование и пройти через состояние лиминальности, влекущее за собой восприятие мира таким, какой он есть. Они не рассматривают абсурдность бытия как его неизменную сущность, а потому не готовы его преодолеть. Мотив самоубийства как один из ключевых в прозе писателей имеет узко направленный характер, поскольку в их понимании — это просто конец, который рассматривается как месть общественным условиям, что его создали.

Список литературы:

1. Галактионова О.В. Самоубийство в английской литературе XX века. автореф. дис. на добывтие науч. степени канд. филолог. наук: спец. 10.01.03. «Литература народов стран зарубежья» / О.В. Галактионова. — В. Новгород, 2005. — 16 с.
2. Ивашова В.В. Английская литература 1917—1945 гг. — М.: Просвещение, 1967. — 475 с.
3. Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман XX века. — К.: В. школа. Изд-во при Киев. ун-те, 1988. — 160 с.

4. Лебедев Б.К., Сайкина Г.К. Самоутверждение личности как осуществление родовой сущности человека: поиск общей логики // Ученые записки Казанского университета. — 1999. — Т. 137. — С. 194—203.
5. Михальская Н.П. Два романа Вирджинии Вулф // Филологические науки. — 1972. — № 1.
6. Adam Gillon. Joseph Conrad Comparative essays. USA.: Texas. Tech. university press, 1994. — 295 p. p. 295
7. David Bradshaw, Kevin J.H. Dettmar. A companion to modernist literature and culture: Blackwell publishing Ltd. UK, 2006. — 594 p.
8. Otto Bohlmann. Conrad's existentialism. UK.: Macmillan, 1991. — 234 p.

РУССКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РОМАНЕ М. БРЭДБЕРИ «В ЭРМИТАЖ!»

Ромаданов Максим Сергеевич

*аспирант Волгоградского государственного университета,
г. Волгоград*

E-mail: maksim-sergeevich@inbox.ru

Теория интертекстуальности в современном литературоведении широко изучена. Обобщая существующие представления о ее природе, Н. Пьеге-Гро выделяет четыре основных пути трактовки термина: линии Ю. Кристевой, Ж. Женетта, М. Риффатера и Р. Барта. Не углубляясь подробно в каждую из них (как и в другие теории, прежде всего, постструктурализм П. де Мана и др.), стоит отметить, что точка зрения Р. Барта и близкие ей о том, что любой текст соткан из цитат, а писатель «может лишь вечно подражать тому, что писалось прежде» [2, с. 388], предельно расширяют интертекст как предмет научного исследования. Это делает практически невозможным изучение непосредственных литературных и внелитературных связей конкретного произведения. Осознавая невозможность однозначной трактовки термина интертекстуальность, можно, подобно А.И. Горшкову, дистанцироваться от него, прибегнув к другому — межтекстовые связи, чтобы «не смешивать по существу разных явлений» [6, с. 77]. Но главным остается то, что вне зависимости от того, каким термином называть явление, за которым М.М. Бахтин видел взаимодействие в произведении «своего» и «чужого» слова, под интертекстуальностью следует понимать, прежде всего, расширение смыслов текста через связи с явлениями предшествующей

культуры. Можно допустить возможность влияния бессознательного на процесс литературного письма, и в этом случае представление об интертекстуальности будет гораздо ближе структуралистским и постструктуралистским трактовкам. Однако в данной работе важнее связи другого порядка: осознаваемые автором как интертекстуальные, выходящие за пределы его текста. Такого рода связи были крайне важны для творческой философии Брэдбери, что выразилось в формуле «книги рожают книги» [4, с. 405], и, следуя этой мысли, интертекстуальность содержится в самой сути художественного мышления, поскольку литератор проецирует на текст свой читательский опыт, так или иначе отталкиваясь от предшествующей культуры.

Культурный диалог России и Европы, разворачивающийся на страницах романа Брэдбери, придает особую значимость отсылкам к русской классике. Аллюзии на образы русской литературы — это способ осмысления русского характера и мировоззрения, русской культуры в ее современном состоянии. С учетом этого все отсылки к ней необходимо объединить под рабочим термином русский интертекст, который позволит обобщить результаты анализа.

Центральный образ русского интертекста в романе Брэдбери — это Татьяна: стюардесса, официантка, танцовщица и т. д. на борту парома «Владимир Ильич» — аллюзия на Татьяну Ларину из «Евгения Онегина». Связь персонажей обусловлена уже тем, как представляется героиня Брэдбери: «...меня зовут Татьяна... я из Пушкина» [4, с. 111]. Автор и персонажи называют ее именно так и далее, на протяжении всего романа. В эпизоде, когда Бригитта Линдхорст утверждает, что именно она — Татьяна из Пушкина, поскольку недавно пела ее роль в опере Чайковского, за счет игры слов аллюзия становится еще более очевидной, но, с другой стороны, и подчеркивается поддельность Татьяны. Бросается в глаза ее разительное отличие от пушкинского образа. Пушкинская Татьяна «дика, печальна, молчалива, как лань лесная боязлива» [11, с. 69], у Брэдбери — она пьет водку, танцует в эротическом шоу-балете и в конечном итоге убегает с Жаком-Полем Версо. Осуществляется явление, которое М.М. Бахтин определял как «введение в чужое слово смысловой направленности противоположной чужой направленности» [3, с. 212], то есть рождается пародия.

Необходимо отметить, что пародия изначально ориентирована на другой текст, то есть интертекстуальна по своей сути. Этот факт имеет в виду и Брэдбери, когда называет современную культуру «веком пародии» [14, с. 53], поскольку она обращена к своим истокам и переосмысливает себя через диалог с традицией. При этом коренное

отличие ранних форм пародии от ее современной сущности в том, что прежде она была явлением комического, балаганного характера. Сейчас, с точки зрения Брэдбери, пародийный импульс имеет важнейшее значение при осмыслении современного литературного процесса, модернизма и постмодернизма. То есть пародирование образа Татьяны Лариной для писателя не является попыткой осмеяния классического текста. Пародия Брэдбери сохраняет доминантную черту «подражания литературному произведению» [7, с. 721], но осознается в иной перспективе — культурного диалога, переосмысления трансформаций литературной и исторической эпохи. Подобно этому В.А. Пестерев говорит о традициях Дидро в романе «В Эрмитаж!»: «...интеллектуальная константа романа просветительской эпохи осознается Брэдбери в ее развитии: в перспективе постмодернизма...» [10, с. 303]. Другими словами, суть современной пародии сводится не к деструкции (разрушению пародируемого текста), а к трансформации, то есть к его переосмыслению.

Многими критиками и исследователями отмечалась типичность образа Татьяны для своей эпохи. Ю.М. Лотман писал, что «в образе Татьяны нашли воплощение черты не одной, а многих современниц Пушкина» [8, с. 26]. Ценна точка зрения В.В. Набокова, который, говоря о Татьяне как национальном типе русской женщины, обратил внимание, что в советской литературе этот тип «был вытеснен образом ее младшей сестры, ставшей теперь полногрудой, бойкой и краснощекой девицей» [9, с. 258]. Парадоксальным образом трансформация пушкинской Татьяны в романе Брэдбери фактически совпадает с отмеченным Набоковым феноменом изменения ведущего типа в русской литературе — с одной стороны, а с другой — с переменами подлинно исторической действительности. Типичность своей Татьяны, уже не советской, женщины эпохи перестройки, подчеркивается копированием образа. Например, при первом ее появлении на страницах романа — в эпизоде, когда участники «проекта Дидро» поднимаются на борт «Владимира Ильича» — «...розовощекие стюардессы в белом, похожие на комплект русских матрешек, готовы проводить нас в каюты...» [4, с. 111]. Далее, в ходе беседы рассказчика с Версо, последний говорит: «...весь корабль заполнен Татьянами, вы это понимаете? В блинной Татьяна из Смоленска, а в дьюти-фри — Татьяна из Новгорода...» [4, с. 141]. Для творчества Брэдбери в целом характерно такое «умножение». То же видим в «Докторе Криминале»: «...Они переминались с ноги на ногу и прихлебывали апельсиновый сок в плотном кольце угрюмых литагентов и дамочек из издательских пресс-бюро, причем всех дамочек звали Фионами...» [5, с. 18].

Объединением типа под одним именем с использованием множественного числа Брэдбери передает стереотип. Татьяна — это среднестатистический образ девушки из персонала русского паромы, выполняющей несколько обязанностей ради заработка, стаканами пьющей водку и мечтающей сбежать за границу с богатым иностранцем. Такой русская женщина эпохи перестройки представляется иностранному туристу. Ключевое значение имеет и популярное имя Татьяна, не случайно в «Докторе Криминале» его же носит докладчица из России на съезде в Бароло. Стоит отметить, что ирония Брэдбери к Татьянам сопутствует иронии в адрес среднестатистического туриста. Для этого используются нарицательные существительные: американцы, японцы и пр. В этих случаях множественное число носит не дистрибутивный, а собирательный характер. Тогда под ним подразумевается не множество разных людей, объединенных видовым признаком, а множество копий, похожих как две капли воды. Этот прием можно назвать эффектом тиражирования.

Очевидно, что пародирование образа Татьяны Лариной вскрывает важные социально-исторические и культурные процессы современной России, однако этой пародией пушкинский текст в романе «В Эрмитаж!» не ограничивается. Важное место в системе его образов занимает Петербург и его преломление в контексте пушкинской традиции.

Прежде всего необходимо обратить внимание на то, что трактовка образа Петербурга в творчестве Пушкина различна. Долгое время в науке доминировала мысль, что именно Пушкиным, как никем другим, создан образ величественного, могущественного Петербурга. Традиционную точку зрения выражает классик отечественной науки Н.П. Анциферов, называющий Пушкина «последним певцом светлой стороны Петербурга» [1, с. 7]. В современной науке, проникнутой духом деконструктивизма, пушкинская Северная Пальмира предстает в ином свете. О.А. Проскурин рассматривает ее в контексте сопоставления с Александрией — персидской столицей империи Александра Великого. Проскурин утверждает, что Петербург у Пушкина — *«искусственный город, воздвигнутый на завоеванной территории ... принципиально чужой той стране, на краю которой вознесся «по манию царя»...»* [13, с. 281].

Трактовка пушкинского Петербурга в романе «В Эрмитаж!» сложна. Автор не удерживается от иронии в эпизоде, когда рассказчик смотрит на памятник Петру Первому, который лишен той мощи и монументальности, ожидаемой после прочтения «Медного всадника». Петр на нем «гораздо цивилизованнее и галантнее,

чем представлялось, почти француз» [4, с. 368]. Брэдбери противопоставляет книжный, в том числе пушкинский, Петербург тому, который увидел сам: имперский и торжественный Невский проспект против жалкого и полупустого. Пушкинский Петербург здесь осознается рассказчиком в традиционном ключе. В этом случае можно говорить о том, что смысл «своего» слова у Брэдбери противоположен «чужому», пушкинскому. При этом здесь не возникает пародии, вместо нее — прямое противопоставление воображаемого и реальности и, как результат, глубокое разочарование в увиденном.

Иначе Брэдбери пишет от имени Дидро. Екатерининская столица фантастическим образом становится почти идентичной пушкинскому Петербургу в трактовке Проскурина: «...он напоминает таинственные ирреальные города, наполняющие произведения его любимых писателей...» [4, с. 344]. Философ сопровождает видимое словами: нелепость, выдумка, абсурд, подчеркивает его «европейность», чуждость стране, в которой построен. Он тоже разочарован русской столицей, но иначе: «город-мечта, взлелеянный в его снах» — только видимость, за которой скрыты ужасающая нищета людей, приманенных на его строительство надеждой на заработок, болотные топи, уже начавшие подтачивать основы молодого города, фальшивость самого русского Просвещения, с которым Дидро столкнулся при дворе императрицы.

Невозможно однозначно оценить трактовку пушкинского Петербурга Малколмом Брэдбери. Безусловно, есть соблазн оттолкнуться от традиционного прочтения, поскольку, как отмечалось выше, в тексте есть прямые указания на это. С другой стороны, очевидная противоречивость Петербурга в романе, высказываемые от лица персонажей важные мысли о его сущности и безусловное тонкое литературное чутье Брэдбери говорят о том, что им прочувствован и другой пушкинский Петербург, призрачный и ирреальный.

Обращаясь к русской литературе, прежде всего к Пушкину, Брэдбери переосмысливает современную Россию. Пародирование Татьяны Лариной позволяет писателю создать стереотипный для иностранного туриста образ русской женщины эпохи перестройки. Крайне сложен и противоречив мотив пушкинского Петербурга, таков он, впрочем, и у самого Пушкина, ощущавшего его трагические парадоксы. Тема русского интертекста требует расширенного изучения, в частности, аллюзий из Гоголя, Толстого, Достоевского. Однако очевидно, что многие темы и мотивы, имевшие первостепенное значение для русских классиков, затрагиваются Брэдбери в его произведении, поэтому русский интертекст играет важную роль в системе межтекстовых связей романа.

Список литературы:

1. Анциферов Н.П. Непостижимый город / Н.П. Анциферов — СПб.: Лениздат, 1991. — 335 с.
2. Барт Р. Избранные работы / Р. Барт; пер. с фр. и общ. ред. Г.К. Косикова — М.: Прогресс, 1989 — 616 с.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин // Собр. соч. в 7 тт.; Т. 6. — М.: Русские словари, 2002. — 800 с.
4. Брэдбери М. В Эрмитаж! / М. Брэдбери; пер. с англ. М.Б. Сапрыкиной. — М.: АСТ, 2003. — 509 с.
5. Брэдбери М. Доктор Криминале / М. Брэдбери; пер. с англ. Б. Кузьминского, Г. Чхартишвили, Н. Ставровской. — М.: Иностран. лит-ра, БСГ-Пресс, 2000. — 472 с.
6. Горшков А.И. Русская стилистика / А.И. Горшков. — М.: АСТ, 2006. — 367 с.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост. А.Н. Николюкин. — М.: Интелвак, 2001. — 1596 с.
8. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий / Ю.М. Лотман. — Ленинград: Просвещение, 1983. — 416 с.
9. Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / В.В. Набоков; пер. с англ. — СПб.: Искусство-СПб, Набоковский фонд, 1998. — 928 с.
10. Пестерев В.А. Художественная многоуровневость «перекрестного зигзага» Л. Стерна в романе М. Брэдбери «В Эрмитаж!» / В.А. Пестерев // Балтийский филологический курьер. — Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. — № 6. — С. 301—317.
11. Пушкин А.С. Евгений Онегин / А.С. Пушкин; текст печат. по изд. А.С. Пушкин. Собр. соч. в 10-ти тт. Т. 4. — М.: Худ. лит-ра, 1975. — М.: Худ. лит-ра, 1981. — 255 с.
12. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр. и общ. ред. Г.К. Косикова. — М.: Изд-во ЛКИ, 2008. — 240 с.
13. Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест / М.: Новое литературное обозрение, 2001. — 462 с.
14. Bradbury M. The age of parody / Malcolm Bradbury // No, not Bloomsbury. — London, 1987.

КВАЗИУТОПИЯ БУДУЩЕГО В РОМАНЕ Г. БЁША «КИОСК»

Селиванова Евгения Юрьевна

*аспирант Казанского (Приволжского) федерального университета,
г. Казань*

E-mail: evgeniya-s@mail.ru

Г. Бёш — швейцарский писатель второй половины XX века, автор антиутопии «Киоск» (1978), входящей наряду с романами «Каркас» (1960) и «Мухоловка» (1968) в т. н. инженерную трилогию. Роман представляет собой историю жизни главного героя — продавца газетного киоска Бооса, прикованного к инвалидной коляске и наблюдающего за людьми через маленькое окошечко. Однако нас будет интересовать не столько история его жизни, сколько утопический проект по созданию идеального государства инженера Адриана, которому Боос в своих заметках уделяет достаточно много внимания.

Программа Адриана состоит из трех частей. Задача первой её части («Очищение мира» (Здесь и далее перевод мой — Е. С.) / “Reinigung der Welt”) — уничтожить всё ненужное и подготовить мир к возведению нового порядка. Вторая часть «Подводное государство» (“Unterwasserstaat”) отвечает за собственно возведение нового мироустройства. Принципы функционирования создаваемой системы изложены в третьей части программы «Всеобщее наблюдение» (“Totalschau”). Согласно проекту Адриана постоянным местом пребывания людей должны стать прозрачные капсулы-комнаты, «три на три метра, идеально оборудованные ячейки» [1, с. 93], которые будут располагаться под водой. В связи с невозможностью построить неограниченное количество подобных боксов предусматривается строгое регулирование рождаемости посредством впрыскивания в воздух особого пара, делающего женщин бесплодными [1, с. 393]. С целью всеобщего контроля за населением из жизни человека вытесняются эмоции и чувство надежды, поведение членов правительства программируется компьютером: «Мы запрограммировали руководителей. Уже давно они думают то, что мы хотим, чтобы они думали» [1, с. 200]. Определяет же направление развития государства, мысли политиков, количество жителей непосредственно создатель программы — Адриан. Таким образом, может показаться, что мы имеем дело с типичной антиутопией постиндустриальной эпохи, для которой характерны такие явления, как тоталитарный

режим со всеобщим контролем, ограничением свободы и культом личности, главенствующее место компьютера и машины в широком смысле слова, воспитание бесчувственных и безэмоциональных людей. Особенностью же проекта Адриана, отличающей его от многих других «рецептов» идеального государства, является сам способ достижения мечты. По Адриану любое желание может быть исполнено: «Человек не будет сидеть на стуле, если ему хочется сидеть на троне. Каждый сможет переносить абстрактные мечты конкретно на себя, а программа Всеобщего Наблюдения будет их воплощать» [1, с. 205]. Способ реализации заключается в использовании специально разработанной системы оптических линз, которая позволяет создавать объемную абсолютно реалистичную картинку в капсуле каждого человека: «Так каждый мог проснуться на Гавайях, потом на горнолыжном подъемнике проехать через Селерину и к вечеру оказаться около жертвенного камня в Мексике. Каждый мог быть охотником на диких животных или пастухом, ночным сторожем в районе тущоб или вторым водителем на крыше автобуса» [1, с. 126]. Этот принцип воплощения мечты касается абсолютно всего: человек мог видеть перед собой выбранное им правительство, встречаться и общаться только с приятными для него людьми, носить одежду, которая ему нравится, и питаться любимой пищей. Всё это обещало «наивысшую свободу, конец зависти и неполноценности» [1, с. 206]. Однако в основу подобного счастья была заложена иллюзия, ведь мечты исполняются лишь «как бы» и не имеют ничего общего с реальностью. Таким образом, основной категорией данного внешне утопического проекта становится иллюзорность и обман: «Человек должен был не только выбирать свою иллюзию, но и уметь управлять ею. Он должен был иметь власть. Как минимум мнимую» [1, с. 126]. Так создается «квазиутопическая реальность» [5], а «все категории человеческого существования воплощаются в симулякрах» [3]. В связи с этим мы можем говорить о квазиутопическом проекте, который в случае его реализации неминуемо приведет к созданию псевдорéalности и весьма условного счастья.

Атмосфера иллюзии и обмана создается не только на идейно-тематическом уровне, но и на сюжетно-композиционном, а именно посредством использования автором элементов театрализации. Программа Адриана, согласно которой любое даже мимолетное желание человека незамедлительно визуализируется на уникальном многомерном экране, очень напоминает крупномасштабную театральную постановку, в которой одна сцена сменяется другой. Об этом говорит и сам автор проекта, называя проектируемые картины-

мечты общемировым театром (Allerwelttheater) [1, с. 129]. Театрализация, будучи «действом строго срежиссированным, управляемым мудрым хорегом, умело распределяющим роли» [4], требует наличия режиссёра, которым, безусловно, является сам Адриан. Имея возможность управлять поведением каждого человека и строить его жизнь, ранее обычный инженер возводится в ранг творца и становится Адрианом Всемогущим [1, с. 395]. Остальные действующие лица романа оказываются полностью в его власти и воспринимаются даже не как актёры — живые люди, а как бездушные куклы-марионетки, воплощающие его замыслы: «Мы сами, по крайней мере, периодически всего лишь жалкие фигуры в шоу Адриана» [1, с. 228]. Так, в реальном отношении большинства людей к Боосу ощущается стремление следовать задачам первой части программы — Очищение мира от навоза (“*Ausmisten*”) [1, с. 122]. Один из его соседей по прозвищу Невежа организовывает поджог kiosка с целью убийства, сопровождая свои действия словами: «Мы вычистим тебя!» (“*Wir misten dich aus!*”) [1, с. 109]. Стоит отметить, что этот план удаётся выполнить со второй попытки, что собственно и составляет завязку романного действия: издатель помогает ликвидировать последствия пожара, во время чего находит уцелевшие дневники Бооса и решает опубликовать их. Однако принцип театрализации используется не только с целью демонстрации условности утопического проекта и его абсурдности, не только с целью предостережения от ужасов тоталитарного режима, но и с целью пародирования и критики современной автору действительности. Неоднократное упоминание марионеток отсылает нас к истории создания и роли кукольного театра. В Средневековье и эпоху Возрождения куклы-марионетки в образе шутников и весельчаков являлись выразителями общественного мнения и критики. Наиболее излюбленным персонажем становится шут, за дурачествами которого скрывается острая, но зачастую не замечаемая цензурой сатира на современное общество. Главного героя своего романа, а также некоторых второстепенных персонажей, положительно относящихся к Боосу и негативно к Адриану, Г. Бёш неоднократно называет шутами, используя при этом добрую снисходительную иронию. Тем самым автор наделяет этих персонажей функцией выражения мнения большинства. Именно поэтому взгляд на действия Адриана и описание его проекта даны с точки зрения Бооса — носителя, подобно средневековому шуту, не только общественной, но и авторской позиции. Следует отметить, что перечисленные выше принципы театрализации возникли

в литературе вследствие ее карнавализации — явления, которое глубоко исследует в своей известной работе «Проблемы творчества Достоевского» М.М. Бахтин [2]. Наряду с наличием шутов, одной из важнейших характеристик карнавала является пародия, в широком смысле — профанация. Программа Адриана — чистого рода пародия на настоящее человеческое счастье, которое он стремится заменить искусственным эрзацем, что позволяет нам говорить о его проекте как о квазиутопии. Кроме того, план по спасению человечества является также пародией на священный текст Библии. В романе имеется прямая отсылка к библейскому сказанию о Ноевом Ковчеге: неоднократно автор называет проект Адриана Адриановым Ковчегом (Adrians Arche) [1, с. 90]. Подобно Ною Адриан берёт с собой в спасительное Подводное государство лишь небольшое количество людей и несколько пар специально выращенных для этого голубей. Пародируются также и политические идеологии прошлого и настоящего. Равноправная и справедливая жизнь в Подводном государстве однажды именуется как «рай под водой, божественный колхоз» [1, с. 122], что явно является иронической отсылкой к социалистической идеологии и практике строительства социализма. Автором проекта, также с целью критики, вводится новое понятие демократии: «Каждый может свободно в любое время переизбирать госсовет, по своему настроению и потребностям. Демократия приобретает новые масштабы» [1, с. 214]. Разрабатывая проект по созданию идеального государства, инженер Адриан моделирует квазиутопическую политическую реальность с категориями псевдо-страна, псевдоармия, псевдородина [1, с. 222]. Тем самым автор обличает современное политическое устройство, в котором нивелируются такие важные понятия как страна, армия, родина.

В антиутопиях, как правило, ярко противопоставляются мечта и мрачная действительность, в романе же Г. Бёша данная оппозиция претерпевает существенные изменения. В связи с введением категории иллюзорности, счастье, на достижение которого направлен утопический проект Адриана, превращается в псевдосчастье, действительность же приобретает не только негативную, но и положительную окраску. Для чёткого разграничения трёх составляющих — псевдосчастья, мрачной реальности и реальности счастливой — автор использует особые виды хронотопа, закреплённые за каждой категорией. Так, счастье настоящее связано у героев с нахождением в открытом, незамкнутом пространстве — на природе, в саду, в то время как мрачная действительность и ощущение угнетённости ассоциируется с изоляцией и замкнутостью. Боос, после прогулки

с Альбертиной, своей знакомой, которая показала ему норы животных, проводит параллель с людьми и приходит к выводу, что у каждого человека в этом мире есть своя нора, ограничивающая его свободу: «Мак в своей норе, в своём панцире из гипса. Я в своей норе, в своём киоске» [1, с. 31]. Такой «норой» для Бооса является также его кресло-каталка, для всех действующих лиц — корпус, в котором они живут, работают, питаются, стирают и даже будут захоронены. Находясь в своей «норе», никто не чувствует себя счастливым, именно поэтому Боос так часто смотрит в окно и вспоминает светлые моменты своей жизни, связанные с работой в горах. Аналогично состоянию настоящего счастья жители подводного государства, по мнению Адриана, должны ощущать себя счастливыми во время мысленных визуализированных путешествий в любую точку земного шара, когда они могут почувствовать себя абсолютно свободными на Гавайях, в Швейцарии или где-либо ещё. Рассматривая проект Адриана как квазиутопический, можно говорить о характерном для категории псевдосчастья особом хронотопе, объединяющем время будущего и пространство псевдоприроды. Указанием же на искусственность такой счастливой жизни вновь служит упоминание замкнутого пространства, в частности стеклянных клеток, и сравнение жизни людей в Подводном государстве с жизнью в бутылке с пробкой: «Общество в бутылке, почтовой бутылке. Хорошо запечатанной» [1, с. 169].

Итак, в основе романа Г. Бёша «Киоск» лежит квазиутопический инженерный проект по созданию якобы идеального государства. Важнейшими характеристиками программы являются условность и иллюзорность, которые пронизывают все сферы жизни человека в псевдоидеальном мире. Ощущение недостоверности и искусственности достигается не только на идейно-тематическом, но и на художественном уровне — посредством использования ряда приёмов, таких как театрализация, элементы карнавала, введение особого хронотопа. В целом квазиутопию будущего в романе «Киоск» следует рассматривать не только как характерное для антиутопии предостережение от последствий компьютеризации и призыв к ответственности учёного за свои открытия, но и как острую критику современной автору социально-политической действительности.

Список литературы:

1. Boesch H. Der Kiosk. — Zürich, München: Artemis Verlag, 1978. — 408 S.
2. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. — Киев: Next, 1994. — 509 с.

3. Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX — начала XXI веков в контексте мировой антиутопии Автореф. дис. док. филол. наук [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.dissers.ru/avtoreferati-dissertatsii-filologiya/a473.php>.
4. Легг О.О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX—XX вв.: на примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр»: Дис. ... канд. филол. наук [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.dissercat.com/content/teatralnost-kak-tip-khudozhestvennogo-mirovospriyatiya-v-angliiskoi-literature-xix-xx-vv-na->.
5. Шадурский М. Литературная утопия от Мора до Хаксли [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shadurs/03.php.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНКРУСТАЦИИ РАННИХ РОМАНОВ Ф. МОРИАКА

Тарасюк Ярына Петровна

*ассистент кафедры мировой литературы ЛНУ им. И. Франко
(Украина)*

E-mail: yarpet@gmail.com

В статье речь пойдет о музыкальном компоненте ранних романов известного французского писателя, лауреата Нобелевской премии 1952 года Франсуа Мориака. К ранним романам известного автора относят романы, написанные и изданные им до «Поцелуя прокаженному»: «Ребенок в цепях» (*L'Enfant chargé de chaînes*, 1913), «Патрицианская тога» (*La Robe prétexte*, 1913—1914), «Плоть и кровь» (*La Chair et le Sang*, 1919—1920) и «Места по рангу» (*Préséances*, 1921). Несмотря на невероятную популярность и большое количество исследований творчества французского романиста, его ранние произведения, которые рассматриваются как пробы пера в более широком контексте всего творчества писателя, оказались малопривлекательными для интерпретаторов со времени их появления и до сегодняшнего дня.

Музыка является неотъемлемым, хотя и не доминантным элементом ранних романов французского писателя. Музыкальный компонент является полифункциональным и входит в различные нарративные пласты и формирует их, приобретая «особую трансмузыкальную форму существования» [11, с. 181].

Прежде всего музыка выполняет психологически-эмоциональную функцию, т. е. позиционируется как «философия чувств» [6, с. 7], инкорпорируясь в персонажный дискурс, аккомпанируя психологически — эмоциональной нарративной линии текста и резонируя со всем произведением. Музыка в таком случае и сама вызывает эмоцию и передает эмоцию эпизода, поскольку «эмоции, вызываемые музыкой, наиболее стихийно органические, наиболее близки к нашим природным инстинктам» [6, с. 62]. К тому же в первых романах можно наблюдать, как эволюционирует и амплифицируется психологический аспект музыки. В романе «Ребенок в цепях» этот аспект явно не вербализуется и лишь эскизно проявляется в эпизоде в парижском ресторане, где протагониста Жан-Поля ужасает цыганская музыка, накладываясь на топографическую (цыганская музыка символизирует Париж, который выступает как чужое/незнакомое/непостигнутое пространство) и экзистенциальную функции (цыганская музыка = Париж = шум = хаос = непонимание).

В романе «Патрицианская тога» музыка вызывает эмоцию косвенно, через музыкальные переживания другого слушателя: главный персонаж Жак реагирует не на музыку, а на восприятие музыки другими: «На третьем балконе вытянутое лицо юноши выражало такую ужасающую радость, что у меня вдруг появилось предчувствие неведомого мира, где однажды Бетховен и Вагнер освободят меня от жизни» [14, с. 29]. В этом случае Жак не видит музыку как специфический самодостаточный феномен, музыкальный язык для него — «это язык аффектов, главным из которых является аффект наслаждения повышенно напряженным состоянием, напоминающим состояние экстаза» [6, с. 62]. Писатель подчеркивает это очень личное психологически зависимое восприятие не только музыки, но и искусства — они являются лишь раздражителями для внутренних переживаний. Перед ужином с Льетой Жак гуляет по Парижу, заходит в Лувр, но ни одна из известных картин не поражает, не вызывает никаких эмоций: «Мне было стыдно, я ничего не чувствовал» [14, с. 232], но упоминание о магазине, где выставлены произведения отца, волнует его: «Меня охватили противоречивые чувства» [14, с. 234]. Такое восприятие искусства и музыки прослеживается в автобиографических текстах писателя: «То, что я слушал вчера в Опере, не слышал никто кроме меня» [8, с. 44].

В романе «Патрицианская тога» музыка, а шире, искусство дистанцированы от персонажа, он воспринимает их как раздражители, то есть как элементы внешнего мира, он в какой-то момент даже

замечает их особенность, но еще не осознает, в чем заключается эта особенность. Такая антропогенность музыкального сопровождения подчеркивает принципиальный антропоцентризм ранних романов Ф. Мориака. Писатель концентрирует внимание на аффектах «отдаленных от дифференцирующего и анализирующего света разума» [6, с. 62], которые определяют «бытие, лишенное логических определений», [5] и одновременно «дают самую полную иллюстрацию и адекватное выражение нашего внутреннего мира» [6, с. 62]. Именно такое свойство акустических образов первично ассоциируется с иррациональным началом, по мнению исследовательницы С. Маценка, «способствует тому, что музыка становится средством психологизации изображения» [7].

Музыка также маркирует определенную среду, определенное пространство: «Она четко позиционирует идеологемы «свой» и «чужой» [3]. Сначала музыка является только обязательным моментом воспитания, очерчивая привычную для персонажа среду буржуа, такого типа слушателя-потребителя, по определению Т. Адорно, который воспринимает музыку как элемент статуса [1], поэтому она выступает как часть среды, окружения, персонаж не всегда ее понимает: «Мое страдание было еще слишком малым и не откликалось на пятую симфонию» [14, с. 28]. В «Патрицианской тоге», как и в «Ребенке в цепях», появляется цыганская музыка, которая резонирует с ощущением пошлости, похоти, телесного разврата Парижа, а также, для Ф. Мориака, взрослой светской жизни: «Эта цыганская музыка, от которой млела Льетто, меня тоже впечатляла. Но она пробуждала во мне не просто волны чувственности. Она проникала так же глубоко, как и пятая симфония, и «Смерть Изольды» [14, с. 240]. Такая музыка шокирует и пугает главного персонажа, но одновременно притягивает, как и взрослая жизнь. В романе «Патрицианская тога» музыка обозначает для юного Жака еще неведомый мир взрослой жизни.

В ранних романах Ф. Мориака музыка получает также гендерную окраску. Такой музыкальный водораздел между мужским и женским нарративом особенно ошутим в романах «Плоть и кровь» и «Места по рангу».

В романе «Плоть и кровь» музыка связана прежде всего с Мэй. Сначала она лишь служит аккомпанементом брату, но, когда речь заходит о музыке, она врывается в текст, наполняя его эмоциями, интуицией, телесной природой, олицетворяя женское начало, призыв к воплощению здесь и сейчас: «Музыка была для нее всем» [15, с. 219]. К тому же Мэй увлекалась такой музыкой, которую ее няня-

гувернантка госпожа Гонсалес называет какофонией (речь идет о Вагнере, Шуберта и лейтмотиве всего романа — поэме Бодлера «Приглашение к путешествию» в музыкальном оформлении Дюпарка). Однако она никогда не играла публично: «Я с ужасом думаю, что во время моей игры люди будут лучше переваривать пищу, с удовольствием ожидать автомобиля, лучше умереть, чем петь во время подачи кофе и ликеров» [15, с. 219]. Если Мэй исполняла музыку для кого-то, она открывала для него свой мир. Мэй становится символом всех естественных и неестественных стихий, наполняющих текст и провоцирующих-направляющих персонажей к трансформации. Ее музыкальный слух является слухом к жизни, к его Божественному измерению.

Мэй, отстраненно индифферентная на теннисной площадке и в библиотеке, присоединяется к разговору, как только Клод начинает говорить о музыке. Именно Мэй открывает для Клода музыку (что-то заставило ее выполнить для него любимое «Приглашение к путешествию») не как удовольствие, признак образованности и воспитанности, а как стихию, заставляющую переживать, думать: «Вдруг странный аккорд взорвался. Клод слушал, как разносится эта буря. Он не был готов к такой дикой музыке» [15, с. 212]. Таким образом происходит своеобразная инициация Клода, а трое персонажей (Клод, Эдвард и Мэй) образуют на время герметичную среду: «Дождь начал отделять их общество. В центре высокой комнаты, которую наполняли ароматы старых переплетов и легкого табака, Клод оказался вне времени, казалось, что этот момент будет длиться вечно» [15, с. 218]. Таким образом, музыка в романе сливается с природой. Поскольку Мэй связана с музыкой, то музыка, природа и женское начало взаимодополняются, взаимодействуют и пробуждают у Клода те же чувства. Эти чувства-аффекты, по выражению А. Лосева, уничтожают мир абстракций [4], открывают «бытие, лишённое логических определений» [5], по ощущениям самого Ф. Мориака, «разрушают расчет, аннулируют процесс» [8, с. 79], разбивают предыдущую модель мира и вызывают деструкцию на различных нарративных уровнях, играя роль дионисийского начала, которое, по определению Ф. Ницше, «разрушает границы устоявшегося индивида как выделенной, т. е. формально обозначенной осуществленной единицы» [10]. Следовательно, символическое пространство иллюстрирует внутренние метаморфозы персонажей.

Музыка в тексте не только воспроизводит состояние, чувства и отношения персонажей, но и создает своеобразное поле, специфическое «метафизическое пространство» [13], отделяя тех персонажей,

которые слышат и чувствуют эту музыку, от остальных: «Тем, кто не мог отказаться от видимого мира, музыка вырывала крылья, бросала навстречу смерти и из этой борьбы творила наслаждение, она казалась последней связью с жизнью» [15, с. 218]. Речь идет о тех персонажах, которые переживают антиномию мира через принцип напряжения между направлением к Абсолюту и границей-ограничением, который содержится музыкой [5]. Таким образом музыка оказывает коммуникативную функцию для посвященных в «музыку души» [11]. В романе «Плоть и кровь» музыка становится тайным языком, который понимают только Клод, Эдвард и Мэй, делает их «сопричастными тайне» [8, с. 44]. Они восхищаются Вагнером, благодаря которому их «связывает общий инстинкт», «они видят в нем их высший тип», «они чувствуют силу, зажженную его (Вагнера) собственным жаром» [9]. Клод слушал, как играла и пела для него Мэй: «Музыка возвышалась, и он ее узнавал, она преданно следовала к нему, она нашла путь к сердцу, к которому обращалась девушка. Он слушал этот голос так, как будто она отдавала ему часть своей недосыгаемой плоти» [15, с. 247]. Голос Мэй волновал Клода, ибо он стал внешним проявлением, экстериоризацией женского голоса, когда-то услышанного и давно звучащего в душе Клода: «Клод рассказал, что когда-то он слышал женский голос, который до сих пор звучит в нем» [15, с. 218]. Так же, как Эдвард говорил все, что думал Клод, Мэй воспроизводила пением и игрой то, что Клод чувствовал: «Клоду казалось, что потоки воды на листьях, ветер в липах, вся утопающая деревня создавали тишину вокруг этого пения, или скорее шум дождевого полдня перешел в голос этой девушки. Каждый звук ударял в сердце, словно маленькая волна, он предчувствовал недоступные радости, волнующие счастья» [15, с. 219]. Таким образом Эдвард и Мэй на какой-то момент становятся отражением Клода, экстериоризованными функциями Клода: Эдвард, который презирает чувства, становится чистой интеллектуальной функцией, а Мэй с музыкой — чистой эмоциональной функцией. Музыкой она выражала его внутренний мир как «непрерывный меняющийся поток, как бесконечное музицирование» [11].

Еще одну важную функцию музыки обыгрывает французский писатель в ранних романах — функцию экзистенциальную. Экзистенциальное свойство музыки проявляется через категорию смерти как предельного опыта. Эту функцию раскрывает эпизод, инкорпорированный в повествование как вставленный нарратив и одновременно как константа ранних романов, поскольку он присутствует в каждом романе, подчеркивает важность этого эпизода

для писателя. Речь идет о второстепенном персонаже, безымянном («Плоть и кровь») или реальном товарище протагониста Хосе Хименеса («Ребенок в цепях», «Патрицианская тога»), тяжело больного, который в ожидании смерти просил, чтобы ему постоянно играли, потому что, только слушая музыку, он чувствовал себя живым, ему казалось, что, пока звучит музыка, он будет жить. В этом случае французский писатель демонстрирует понимание музыки как «утверждения жизненности» [7], как «средства преодоления времени» [11, с. 182], как «вневременного бытия», «слияния бытия и небытия» [4].

Музыкальный компонент ранних романов демонстрирует глубинную автобиографическую природу текста Мориака. С музыкой у Ф. Мориака были тесные, но сложные отношения. В своих дневниках романист вспоминает: «Оглядываясь на своё детство, замечая, что всё оно было безотчетно пронизано музыкой» [8, с. 225]. Мать много пела, особенно любила арии из Вагнера: «Мать пела известные арии из «Тангейзера» Вагнера, она не боялась выполнять в церкви знаменитую арию Элизабет» [8, с. 42], поэтому была очень разочарована, что Франсуа не имел слуха. Писатель вспоминает, как мать говорила, что «из всех моих детей он один немусыкален» [8, с. 225]. А в другом месте дневника романист написал: «Я принадлежал к числу тех, кого Стравинский именует «музыкально неграмотными» и кто неспособен разобрать наилегчайшую партитуру» [8, с. 202]. Такая видимая/поверхностная музыкальная бездарность выработала у Ф. Мориака специфическое отношение к музыке как к, с одной стороны, «музыке сфер», **с признанием ее Божественной природы**: «Однажды «Фантазия» Шумана, которую я выбрал случайно, вдруг высвободила в старой уснувшей гостиниой невероятно большого ангела, потерявшего надежду, который бился о стены, и я слышал, как его крыло касалось окна» [8, с. 39]. С другой стороны, как «музыку души», синхронизируя ее с «музыкой сфер»: «Музыку следует слушать, обхватив голову руками, она заставляет нас видеть только то, что она открывает внутри нас, самое скрытое, самое затаенное» [8, с. 80]. Музыка резонировала с его внутренней потребностью постичь мир и почувствовать его смысл, который «предусматривает определенное единство Я и мира, некоторый общий ритм того и другого как результат настройки Я на ритм внешнего мира или как следствие единства происхождения Я и внешнего мира» [12]. Через музыку французский писатель проявлял башляровскую изоморфность микрокосмоса (человека) и макрокосмоса (мира). Таким образом, Ф. Мориак продемонстрировал в ранних романах внутреннюю музыкальность, внутреннее ухо к музыке-гармонии мира.

Это, к слову, зафиксировал в своем сообщении «Политика Мориака» Филипп Соллерс. Известный критик заметил, что «Ф. Мориак является лучшим ухом современности. Однажды вечером 1948 года он слушал по радио «Идоменей» А. Кампра: «Я слышу как бьется сердце Европы, подвешенное к этому шедевр, как пчелиный рой к ветви» [16].

Анализ музыкального компонента первых романов Ф. Мориака демонстрирует нарастание значимости символического пласта от романа «Ребенок в цепях», его интенсификацию, амплификацию и дифференциацию. Символическое измерение не только аккомпанирует и дополняет траекторию персонажей и самого нарратива, оно настраивается на их маршрут, синхронизируется с ним. Этот маршрут, по выражению Ж. Делеза, «сливается не только с субъективностью тех, кто проходит окружающим миром, но и с субъективностью самого мира, насколько она отображается в тех, кто им проходит» [2, с. 88]. Антропогенность символических компонентов, интроспекция окружающего мира свидетельствуют об антропоцентризме ранних романов французского писателя, сосредоточенности на прохождении пути для открытия глубокой сущности человека, того, что сообщает смысл ее существования в мире.

Список литературы:

1. Адорно Т. Введение в социологию музыки // Адорно Т. Избранное: Социология музыки — М.; СПб.: Университетская книга, 1998. — 188 с.
2. Гундорова Т. Проявления Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів: Центр гуманітарних досліджень ЛДУ ім. І. Франка, 1997. — 297 с.
3. Коваль М. Філософія музики в романі Р. Паверса «Час нашого співу» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://referatu.net.ua/newreferats/91/181818>.
4. Лосев А. Музыка как предмет логики [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://astrologos.su/astrologos_library/Losev/Losev1_MainFrame.htm.
5. Лосев А. Очерк о музыке [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://krotov.info/libr_min/1/losev1.html.
6. Макаренко Г. Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. — К.: Факт, 2004. — 152 с.
7. Маценка С. Художній текст як фонографія: музикальні образи у німецькій літературі [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://referatu.net.ua/newreferats/7534/181823>.
8. Мориак Ф. Не покоряются ночи... — М.: Прогресс, 1984. — 432 с.
9. Ницше Ф. Казус Вагнер [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://www.magister.msk.ru/library/babilon/deutsche/nietz/nietz02r.htm>.

10. Ніцше Ф. Народження трагедії // Ніцше Ф. Повне зібрання творів. — Львів: Астролябія, 2004. — Т. 1. — С. 11—130.
11. Рибчинська З. Читання партитури міфу: спроба інтерпретації «Соняшних кларнетів» Павла Тичини // Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність / Укладач Папуша І.В. — Вип. 25. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. — С. 181—189.
12. Топоров В. Пространство и текст [Електронний ресурс]. — Режим доступа: URL: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Torogov_Space.html.
13. Уваров М. Алексей Лосев и Теодор Адорно: два образа метафизики искусства [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: www.culturalnet.ru/main/getfile/660.
14. Mauriac F. La robe prétexte. — P.: Grasset, 1996. — 274 p.
15. Mauriac F. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. — P.: Gallimard, 1978. — Vol. I. — 1415 p.
16. Sollers PH. Politique de Mauriac [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://www.philippesollers.net/Mauriac.html>.

ПОРТРЕТЫ КАК ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В РОМАНЕ ЛУИ-ФЕРДИНАНА СЕЛИНА «СЕВЕР»

Шапарева Наталья Олеговна

преподаватель

Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина,

г. Харьков, Украина

E-mail: natasha.europe@mail.ru

Спустя более полувека после своей смерти, французский писатель Луи-Фердинан Селин (1894—1961 гг.) по-прежнему вызывает интерес своими социофилософскими взглядами и художественной поэтикой. Ему принадлежат многочисленные литературные инновации: он обновил литературный язык, соединив его с языком улиц, переосмыслил стилевые каноны, создав уникальный стиль, который французские исследователи назвали «селиновским стилем», и, наконец, он добавил литературе провокативности, превратив её в инструмент развенчивания мифов и изобличения лжи и несправедливости. Целью данной статьи является исследование особенностей и функций портрета для отображения психологического и эмоционального мира героев в романе «Север» (1960 г.).

В романе Л.-Ф. Селина «Север», как и во всех остальных его произведениях, внутренний мир героев раскрывается не столько на событийном уровне, а преимущественно средствами портретирования. Создание образа героя и отображение его внутреннего мира — первостепенная задача писателя, поэтому именно через портрет, который является моментом проявления скрытого внутреннего в явном внешнем, автор создаёт целостный мир личности, поскольку психологические характеристики героя отображаются в его внешности. В романе Л.-Ф. Селина доминирует статическая составляющая портрета, наделяя природные и социальные элементы первичным содержанием в создании образной системы романа.

Художественные функции портретирования многогранны, в первую очередь оно направлено на изображение царящих в обществе подлости и лицемерия. Специфика метода портретирования Л.-Ф. Селина обусловлена пониманием сложной сущности личности, которая формируется в конкретных социально-исторических условиях, а события романа «Север» происходят в обстоятельствах Второй мировой войны, что обосновывает изображение аморальности мира и отдельного человека как доминанты творчества Л.-Ф. Селина.

В представлении Л.-Ф. Селина, человек, вопреки социальному и техническому прогрессу, морально остался на доисторическом этапе: “que l’homme est identique et même depuis cinq cents millions d’années! il va pas muter d’un iota, caverne ou gratte-ciel! gibbon motorisé, alors?” [4, с. 240] («насколько человек остается неизменным, вот уже 500 миллионов лет! ни на йоту не изменился, от пещеры и до небоскрёба! всё тот же моторизированный гиббон!»). Получив результаты развития, человечество не в состоянии применить их для повышения своего морально-этического уровня и всё ещё походит на обезьян, не превышая их в своём интеллектуальном развитии. Можно допустить, что Л.-Ф. Селин утрирует, создавая настолько отвратительный образ человечества, но своим романом в контексте модернизма он доказывает, что враждебность людей по отношению друг к другу не исчезает в зависимости от эпохи, а только усиливается в результате технического прогресса и увеличения пропасти социального неравенства.

Социальное неравенство является одним из главных объектов вербального портретирования у Л.-Ф. Селина. Наряду с социальным статусом, оно выражается посредством описания гардероба персонажей-носителей одежды. При этом, автор проводит резкий контраст между внешней оболочкой и внутренним миром героев. Высшие военные чины традиционно наделены роскошными

аксессуары, как то ландрат фон Лейден, руководивший замком Цорнхоф, в котором на тот момент обитал герой Л.-Ф. Селин: “je ne vous ai pas parlé de sa tenue... dolman à brande-bourgs, colonel... bottes à galons d’or, éperons d’or de même, moustaches à la Guillaume II, mais pauvres, deux touffes...” [4, с. 162] («Я вам ещё не рассказывал о его одеянии... полковничий доломан с петлицами, обшитый шнуром... ботинки с золотыми нашивками, ещё и золотые шпоры, усы а-ля Вильгельм II, но реденькие, всего лишь две прядки»). Учитывая условия изображаемой сцены, а именно затворнический образ жизни обитателей замка, таким карикатурным изображением ландрата автор высмеивает чрезмерную привязанность военных к своим атрибутам при неуместных обстоятельствах, но для этого общественного слоя именно внешние атрибуты и определяют уникальность и важность личности. Несмотря на блеск одеяния, для автора он остаётся всего лишь “un birbe, très mal rasé, pas de bonne humeur, grincheux... il vient se rendre compte... qui c’est nous? un petit salut et b’jour!” [4, с. 161] («плохо выбритым старикашкой, вечно недовольный ворчливый... он пришёл узнать, кто ж мы такие? сухое приветствие и здрасти!»). Ландрата характеризует априорное отрицательное отношение ко всем окружающим, неудовлетворённость и неприветливость. Из чего можно предположить, что именно эти качества Л.-Ф. Селин и осуждает в характере человека.

В гротеске воплощается идея карикатуры, когда Л.-Ф. Селин изображает очередного чиновника Зиммера: “très antipathique baderne, fardé, pommadé, avec son grand sautoir or, et bagues cabochons à tous les doigts blessé de Verdun... tout à fait méchant il paraît... considérez, bottes à pompons, chapska, brandebourgs violets, sabre à dragonne or... il était pas à oublier... et après tout peut-être pas pire que les autres... tous à se méfier!” [4, с. 371] («весьма отвратительный старикашка, разукрашенный, напомаженный, с огромной золотой цепью и драгоценными камнями на всех пальцах, раненный под Верденом, и, кажется, весьма злобный... представьте: сапоги с помпонами, кивер, фиолетовые петлицы, обшитые шнуром, сабля с золотым темляком... выглядел он действительно незабываемо... но, в конце концов, наверное он был не хуже других... опасаться следовало всех!»). Принципиальной константой творчества Л.-Ф. Селина является то, что все окружающие — ненадежны, представлены в отрицательном свете, доверять нельзя никому. Сопоставительный ряд состоит не из прогрессии лучших, а из прогрессии худших. И снова сопоставляется отталкивающая сущность с внешним богатством, что делает ландрата Зиммера ещё более отвратительным в глазах нарратора, поскольку

из выше приведенного описания отвращение вытекает именно посредством внешнего лоска, ещё не высказывая никаких намёков на другие аспекты, которые бы создали более отрицательное восприятие Зиммера.

С вышеперечисленными героями обездоленный слой жителей также контрастирует через портретные описания, поскольку имущественное неравенство проявляется исключительно в личных принадлежностях, ведь условия существования для всех практически равны. Именно через портреты писатель передает читателю страдания и несчастья людей, которые очутились в нужде, без достойных средств к существованию. Таким выглядит портрет сельского полицейского: “il est mis en territorial, casque à pointe d’avant 14, «prusco» réglo... un large baudrier cuir verni, pour son tambour... mais pas de tunique, un bourgeron troué aux coudes, le grim pant en loques... on l’a pas gâté! en galoches, enfin je crois, on peut pas voir, qu’une motte de boue à ses pieds, ses jambes, des bottes... nous aussi, on est dans le ton” [4, с. 217] («одет он в военную форму, остроконечная каска довоенных времён, типично прусская... широкая португеза из лакированной кожи, для его барабана... но без мундира, рабочая блуза, с дырами на локтях, лохмотья вместо брюк ... не особо его там балуют!.. кажется, он в галошах, но не точно, отсюда плохо видно, вижу только грязь на ступнях, на ногах, на сапогах... но мы ведь тоже не особо отличаемся»). В последнем предложении нарратор чётко причисляет себя к этому обделённому, обездоленному кругу, про что он неоднократно утверждает на протяжении всего романа: “mais nous? on avait pas à rendre jaloux! cloches et loquedus” [4, с. 283] («завидовать нам? нищим и жалким...») или: “je m’occupe pas beaucoup de ma figure, mais là vraiment de quoi s’amuser!... des yeux, des calots qui ressortent; presque du «Basedow»... et plus de joues du tout!... des bouches flasques, comme de noués... tous les trois! On est vraiment devenus horribles... trois monstres... pas niables... on est devenus des Picasso...” [4, с. 78] («меня не очень-то беспокоит моя внешность, но на сей раз действительно есть, чем потешиться! глаза, да нет, выпученные шары, почти как у базедовых больных... от щёк и вовсе ничего не осталось! рот обрызглый, как у утопленников... мы все трое действительно выглядели ужасно, как три монстра, бесспорно... стали совсем как с картин Пикассо»). Таким самокритическим описанием Л.-Ф. Селин передаёт те ужасные условия, в которые их закинула судьба, что и сами не в состоянии узнать себя, настолько они выглядели изуродованными, с лишёнными жизни обличьями. Сравнивая себя с картинами Пикассо, Л.-Ф. Селин интермедially обрацается

к читателю, поскольку в тот момент на их лицах также тяжело было обнаружить конкретную личность, чёткость и однозначность.

Весьма характерным в этом примере является собственное сопоставление с утопленником, ведь сама тема смерти и связанные с ней эпитеты — доминанта творчества Л.-Ф. Селина. Именно этой категорией у него измеряется жизнь. Своими произведениями писатель доказывает, что жизнь не является апогеем существования на Земле, особенно жизнь, данная ему и его подобным. Смерть также может быть не только трагическим завершением яркой жизни, но и обнадёживающим финалом мрачной жизни, полной страданий и боли.

Важное место в портретных описаниях героев Л.-Ф. Селин отводит эпитетам цветов, в частности оттенкам лица. При этом в романе не встречаются «положительные» эпитеты, подчёркивающие красоту и здоровье, а напротив, подчёркивающие болезненность и отвратительность. Нездоровый цвет лица присущ игрокам казино: “Les colonels congestionnés, les conseillers hépatiques, et les rombières défaillantes, cardiaques pâles... pâles” [4, с. 18–19] («Краснолицые полковники, желтушные советники, доходящие дамочки, бледные сердечницы»); военному чиновнику Крахту: “sa petite moustache, coupée à l’Adolf, lui remontait dans les narines, hérissée... son tarin tout jaune et de traviole” [4, с. 360] («его усики, постриженные под Адольфа, взъерошились и лезли ему в нос... в его желтушный перекошенный нос...»); и в общем всем обывателям замка: “je discerne des gens dans tout ce monde... je voyais tout blafard” [4, с. 525] («я различаю людей в этой толпе, всех вижу мертвецки бледными»).

Как видно из приведенных цитат, именно в лице Л.-Ф. Селин ищет истинную глубину личности, именно её описанию уделяет наибольшее внимание. Ещё в XVI веке герой романа Ф. Рабле Панург отмечал, что лицо раскрывает всю правду про человека: «Это вы на словах такая сердитая, или меня обманывает ваше лицо» [3, с. 229]. Так и для Л.-Ф. Селина оно является зеркалом внутреннего мира, и не увидев лица, ему тяжело составить представление о человеке: “oh Léonard je me doutais... Joseph vous pouviez encore le voir, le regarder de biais, mais tout de même... tandis que Léonard lui, vous tournait toujours le dos...” [4, с. 458] («да, про Леонара я только догадывался... Жозефа ещё можно было увидеть, рассмотреть, хоть искоса, но всё-таки... а вот Леонар постоянно поворачивался к вам спиной»). Таким образом, основная нагрузка в раскрытии личностных черт характера принадлежит лицу, оно и формирует первичное представление о человеке.

Иначе расставляет акценты Л.-Ф. Селин в портретных описаниях женщин. В сопоставлении с мужскими образами, у женщины преобладает природная составляющая. Эстетико-философские взгляды автора развенчивают миф про современную красоту, представляют женщину изуродованной, а в случае, если природа наделила её привлекательной внешностью, то она так и останется неоцененной, поскольку отсутствует и сама категория почитателей прекрасного: “*belle femme incomprise, vous voyez?*» [4, с. 199] («видите, красивая женщина, но так и неоцененная по достоинству»). Либо красота становится орудием достижения собственных, зачастую меркантильных интересов: “*nos deux fillettes blanchisseuses... qu’elles ont de beaux cheveux, je remarque... ourlés, blondeur de blé... à présent on peut voir leurs yeux, grands, bleus d’une certaine pâleur... slave, nous dirons... le charme slave... le charme slave, le charme couperet que tous les bourgeois se jettent dessus, têtes premières, les prolos avec!*” [4, с. 143] («две наши прачки... я замечаю, какие у них красивые волосы... кудрявые, цвета пшеницы... теперь видно их огромные глаза, бледно-голубого цвета... славянская внешность... славянский шарм... славянский шарм ножа гильотины... под который ложатся, сломя голову, все буржуа вместе с пролетариатом»).

Но природа может наделить не только неоцененной красотой, а и очевидной уродливостью, ибо она безжалостна, например, к фрейлин Фишер: “*elle est laide d’une certaine façon, si Quasimodo... la Nature l’avait servie, toute sa joue gauche, une tache de vin, les cheveux rouges, drus, queue-de-vache, les yeux, un œil gris, l’autre bleu... et louchante... elle faisait aussi son effet*” [4, с. 38] («она по-своему безобразна, такой себе Квазимодо... Природа ей удружила, родимое пятно на всю левую щеку, волосы рыжие, жёсткие, как коровий хвост... глаза — один серый, другой голубой... косоглазая... ну и впечатление она производила!»). Автор как будто и проявляет жалость, сравнивая с Квазимодо, но саркастично намекает, что силу природы невозможно преодолеть.

Ещё более суровой критике подвергаются женщины не первой молодости. Если даже среди молодёжи тяжело отыскать достойную, то старым приходится прилагать больше усилий, чтоб вписываться в контекст современного мира. Но именно благодаря этим преувеличенным стараниям они превращаются в посмешище, вроде графини Тулф-Чеппе: “*elle ma doué! c’est un pastel! plus maquillée que le Landrat!... et bien plus de bijoux, trois sautoir! un face-à-main serti brillants... une haute canne “Régence” pommeau ciselé... perruque blonde, certainement moumoute... à gros chignon... la tragédie de toutes les*

femmes, peuple ou du monde, si elles se raccrochent elles font maquerelles... elles se laissent aller? dames patronnesses, plus bonnes qu'à pleurer les morts... oh, que la Nature est sévère!..." [4, с. 372] («ну и выглядела же она! вся разукрашенная, побольше самого ландрата!... и ещё больше украшений, аж три цепочки! лорнет в блестящей оправе... высокая трость эпохи Регенства, с узорами на головке... светлая шевелюра, однозначно парик, огромный шиньон... основная трагедия всех женщин, из низшего или высшего общества, если к ним возвращается вкус к жизни, они приобретают неподобающий вид содержательниц борделей... а если запускают себя? дамы-патронессы, годные лишь чтобы оплакивать умерших... до чего же жестока Природа!...»).

Для Л.-Ф. Селина женщины делятся на две категории: те, что ассоциируются с лёгким поведением, и те, что вызывают жалость. Причём вторая категория определяется через категорию «смерти», так как они только и могут, что оплакивать мёртвых. Хоть какую-то ценность старым женщинам придают украшения, поскольку Природе неподвластно что-либо изменить. Эту мысль автор подытоживает устами другой немолодой героини, мадам фон Захт: "des bijoux qu'elle ne portait plus depuis son deuil... elle les avait tous sur elle... trois sautoirs, bagues, et de très beaux bracelets... "la jeune femme est coquette pour plaire, la vieille pour avoir l'air riche, il faut être riche ou disparaître"" [4, с. 27] («на ней были все украшения, которые она не надевала со времён своего траура... три цепочки, кольца, и очень красивые браслеты... «девушка кокетничает, чтобы нравится, старая женщина — чтоб выглядеть богатой... нужно быть богатой или вообще не быть»»). Казалось бы, у бедной женщины вообще отсутствует смысл существования в этом мире, поскольку изменились ориентиры, погоня за богатством затмила все остальные ценности и цели.

Очевидно, что в создании портретов в романе «Север» доминирует статическая составляющая, но она не является исчерпывающей. Динамичной составляющей у Л.-Ф. Селина выступает, в первую очередь, смех, который отображает мгновенное состояние души человека, поскольку он всегда является быстротечным. Именно он свидетельствует об изменчивости жизни. Смех в этом романе в частности присущ женщинам, только их автор изображает в этом порыве. Однако, в отличие от распространённой мысли, у Л.-Ф. Селина смех не украшает человека, а отображает его лукавство и коварность. Он даже прибегает к мысли, что смех может идти человеку по национальному признаку. По крайней мере немке Изис фон Лейден он явно не идёт: "quand elle rit, elle fait bien Allemande, dure, gênante à

regarder... les Germains sont pas faits pour rire...” [4, с. 395] («когда она начинает смеяться, она превращается в типичную немку, грубую, на которую неприятно смотреть... Германцы не созданы для смеха...») Эта мысль приобретает смысл, учитывая, что действие романа происходит во времена Второй мировой войны. Можно было бы предположить, что смех наоборот хоть немного сможет оправдать немцев. Но для Л.-Ф. Селина их смех, как и все остальные аспекты поведения, являются неискренними, лицемерными, и даже сравнимы с рёвом животных: “et qu’elle rit... on trouve pas drôle... c’est son rire de ménagerie... presque la hyène...” [4, с. 346] («а как она смеётся... совсем даже не смешно... прямо как рёв зверинца... почти как гиена...»)

Итак, роман Луи-Фердинана Селина «Север» входит в дискурс антивоенной литературы. Благодаря идейной и экспрессивной насыщенности романа, автор выражает свою социофилософскую позицию через использование художественно-портретных приёмов. Художественная функция деталей внешности или характера в образной системе романа является более весомой, чем событийная сторона. Автор делает обобщающий портрет разочарованного общества, отмеченных бессмысленными смертями огромного количества невинных людей. Портреты героев в основном выражают их агрессию, эгоизм, неприветливость. Роман отображает упадочнические настроения автора в связи с морально-духовным кризисом, который пятнадцать лет после окончания войны всё ещё диктует условия развития общества и литературы.

Список литературы:

1. Галич Олександр. Теорія літератури : Підручник. К.: Либідь, 2008. — 488 с.
2. Елагина О.Е. О концепте гардероба в произведениях Г.Иванова // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. — 2009. — № 4. — с. 162—172.
3. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Изд-во «Правда», 1991. — 768 с.
4. Céline L.-F. Nord. Paris: Editions Gallimard, 1960. — 636 p.
5. Godard Henri. Poétique de Céline. Paris: Editions Gallimard, 1985. — 476 p.
6. Lalanne Pierre. L’ombre de Louis-Ferdinand Céline. Réflexions, commentaires et critiques sur l’écriture, la vie et l’esprit de de Louis-Ferdinand Céline — 2011. [Электронный ресурс] Режим доступа. — URL: <http://celinelfombre.blogspot.com>.
7. Sollers Ph. Céline. Paris: Ecriture, 2009. — 120 p.

4.4. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ

КАТЕГОРИИ ДОБРА И ЗЛА В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ РАБОТАХ О. УАЙЛЬДА И М. КУЗМИНА

Колмыкова Елена Александровна

преподаватель

Измайльского государственного гуманитарного университета,

г. Измаил (Украина)

E-mail: happysteinbock@mail.ru

Вечная проблема человечества, не имеющая как все вечные проблемы, однозначного решения, — проблема соотношения Добра и Зла — всегда привлекала писателей. Хотя ни О. Уайльда, ни М. Кузмина, нельзя назвать моралистами, категории Добра и Зла нашли выражение в их литературно-критических работах.

О том, что проблема Добра и Зла интересовала О. Уайльда уже на раннем этапе его творчества, свидетельствуют следующие строки из лекции «Ренессанс английского искусства» (1882): «...часто нравственный элемент в искусстве, внесение в эту область критериев добра и зла свидетельствуют о некотором несовершенстве художественных образов и вносят диссонирующую ноту в гармонию творческих вымыслов; всякое хорошее творение добывается исключительно художественных эффектов» [5, с. 140]. Истинная польза искусства, по О. Уайльду, — «не в том, чему мы от него научаемся, а в том, какими мы, благодаря ему, становимся» [5, с. 143]. Это убеждение английский эстет пронесит через всю свою литературную жизнь. В одном из последних произведений, в тюремной исповеди “De Profundis” (1897), О. Уайльд снова заявляет, что нравственности нельзя научить, поскольку человека невозможно заставить что-либо почувствовать — «величие души не передается при контакте, как инфекция» [7, с. 463]. Однако, читателя можно побудить задуматься, и тогда он сам придет к правильному выводу. Здесь можно провести параллель между уайльдовским пониманием и точкой зрения М. Кузмина. В рецензии на книгу «Посмертные художественные произведения Л.Н. Толстого» (1911) русский модернист обращает внимание на интересный факт — именно в тех произведениях, которые Л. Толстой не намеревался обнару-

довать, и в которых «не усердствовал быть учителем», он наиболее убедителен как учитель [3, с. 463].

В рецензии на «Детство» (1912) С. Эфрона М. Кузмин подчеркивал, что всякое сознательное морализаторство, а также использование дешевых приемов для воспитания нравственности у читателей лишают литературное произведение правдоподобия. От таких книг выгодно отличается, по мнению М. Кузмина, произведение С. Эфрона: «Отсутствие моральных тенденций и всяких маленьких пролетариев, униженных и благородных, придает книге характер искренности и правдивости» [3, с. 73]. М. Кузмин вообще негативно относился к намеренной поучительности литературы, отвергая дидактическую функцию искусства. Особенно четко он выразил эту свою позицию в «Письме в редакцию» (1912): «Всякие требования религиозные или нравственные, как бы правильны они ни были, не могут относиться к теории искусства, не нуждающегося, чтобы для его возвышения обуживались религия и философия» [3, с. 110].

Многие исследователи искаженно воспринимали позицию О. Уайльда относительно морали, представляя его аморалистом. В частности, М. Нордау в работе “Degeneration” (1892) утверждал, что английский эстет восхищался безнравственностью, грехом и преступлением [8, с. 318]. Между тем, Оксфордский дневник О. Уайльда полностью опровергает такое представление, раскрывая позицию писателя в другом ракурсе. Уже тот факт, что английский эстет поднимает тему нравственности в своих записях, говорит о его небезразличном отношении к этому понятию. Прежде всего, О. Уайльда беспокоит вопрос, что же такое нравственность, и в чем ее предназначение. В студенческих дневниковых записях он сетует на то, что «категорический императив современной морали зиждется на том основании, что естественный отбор позволяет выжить лишь тем племенам, у которых сильно развито племенное чувство и существуют жестокие наказания нарушителям принятых племенем законов» [1, с. 516]. Назначение этики в человеческом обществе, приходит к выводу О. Уайльд, противоречит гуманности: «Ни в эпоху общественной зрелости, ни у истоков эволюции этика не берет себе за правило счастье как можно большего числа людей, заботясь лишь о сохранности племени и его превосходстве» [1, с. 516].

Между тем, О. Уайльд настаивает на необходимости гармоничного соединения многих составляющих для полноценного функционирования духа человеческого, который «остро нуждается в этике и религии, но равно испытывает потребность в красоте,

общественной деятельности, интеллектуальном развитии, знании манер, правил приличия и т. д.» [1, с. 481]. Важно осознать, что О. Уайльд выступал не против человечности, а против ограничений, навязываемых обществом в попытке насильственного насаждения правил, поскольку они неминуемо приводят человека к бунту: «Человечество, последовательно заключая себя в узилища пуританизма, филистерства, сенсуализма, фанатизма, запирает на ключ дух свой, но по прошествии времени возникает непреодолимое желание вкусить свободы — желание сохранить себя» [1, с. 486].

В рецензии на сочинения Чжуан-Цзы в переводе Г.Л. Джайлза «Китайский мудрец» (1890) О. Уайльд дает характеристику фальшивым добродетелям современного ему общества, испытывающего «сострадание к неудачникам», которое проявляется в том, чтобы «из моральных соображений отдавать призывы места тем, кто приходят в гонке последними» [7, с. 211]. Между тем, мораль для О. Уайльда совсем не пустой звук. Он не приемлет лишь проявления ложной добродетели — благотворительные обеды, филантропические общества, нудные проповеди о долге перед ближним и утомительные лекции на всевозможные темы. Вместе с Чжуан-Цзы он тоскует по Золотому веку, когда «люди любили друг друга просто так, ничего не ведая о филантропии и не строя о ней статейки в газеты» [7, с. 211]. Ценность того времени для О. Уайльда заключалась в том, что люди были «добродетельны, хотя и не публиковали книг об Альтруизме», не разглашали своих добродетелей, «и потому никто не лез в их дела», «об умных людях не судачили, добродетельных не восхваляли», вследствие чего им было неведомо «невыносимое чувство долга» [7, с. 212]. Как видим, О. Уайльд ни в коем случае не отрицает значимости настоящих добродетелей — основной его протест вызван тем, что добродетели эти в современном ему обществе не исходят из глубин души человека, не вызваны внутренней потребностью, а навязаны извне. По О. Уайльду, любое разрекламированное доброе дело перестает быть добрым, так как оно не только требует благодарности, но и навязывает себя в качестве мерила, по которому должно поступать всем, приобретая, по сути, насильственную окраску.

Именно такое «фальшивое» понимание добродетели мы находим у М. Кузмина. Он убежден, что «как всякая вещь, добродетель требует времени, и иногда просто *некогда* быть хорошим человеком в стандартном значении этого слова» [4, с. 141]. Как видно, добродетель для М. Кузмина — это не врожденная, а приобретенная черта, своего рода маска, надеваемая при желании или при необходимости.

Если она требует времени, значит, это не порыв души, а желание произвести определенный эффект на окружающих. Таким образом, добродетель, по М. Кузмину, — это не естественная потребность человека, а искусственное проявление, своего рода артистизм.

Интересна трактовка О. Уайльдом такой добродетели, как совесть. От лица Джилберта, одного из персонажей эссе, О. Уайльд утверждает, что «совесть, о которой теперь говорится столько вздора и которой по невежеству так гордятся, указывает только на несовершенство нашего развития» [4, с. 281]. Совесть, по мнению английского эстета, должна идти не от разума, а от сердца. Человек только тогда может считаться высоко развитым существом, когда такое качество как совесть, сольется с инстинктом. В том же виде, в каком она существует сейчас, — отмечает персонаж, — принимая форму самообуздания или самопожертвования, совесть является либо средством задержки собственного развития, либо пережитком дикарского ритуала членовредительства. Вкладывая эти слова в уста своего персонажа, О. Уайльд снова разграничивает понятия фальшивой буржуазной морали и морали «высшей».

В статье «Трагедия справедливости» (1922) М. Кузмин также пишет о существовании настоящего нравственного закона: «Есть высшая, мировая справедливость, сметающая все мелкие, мещанские справедливости, бескорыстная и конечная» [3, с. 552]. Однако, отмечает писатель, до такой справедливости общество должно дорасти: «...едва ли можно вызвать ее единолично, без эволюции почти всего человечества, без искреннего изменения человеческой души и общественных отношений» [3, с. 552].

Настоящее великодушие, по М. Кузмину, не имеет ничего общего с «ожиданием истинной благодарности и каких-то сейчас же ощутимых последствий» [3, с. 552]. Как видно, мораль в понимании русского модерниста — это не неукоснительное соблюдение кем-то выдуманных законов, а следование велению своего сердца, благородным порывам души, не ждущей воздаяния. В качестве примера неправильного понимания нравственности М. Кузмин приводит трагедию короля Лира, пожелавшего ощутить справедливость (как одну из граней нравственности). Разделив между дочерьми свое королевство, он требует от них проявлений благодарности. Между тем, подчеркивает М. Кузмин, поступок короля Лира — «личный», «добровольный», «ничем внешним не вызванный, ничего общего с ходячим понятием о справедливости не имеющий» [3, с. 551]. Свой, в сущности, благородный поступок, король Лир сам же нивелирует ожиданием «автоматической награды», которую, как отмечает

М. Кузмин, он считает справедливостью. Самое страшное в этой трагедии для М. Кузмина, как он сам отмечает, — это «добровольная «обезьяня механизация» возвышенной мысли» [3, с. 551]. Как видим, признавая существование «высшей морали», М. Кузмин, как и О. Уайльд, выступает против отождествления ее с пошлой ханжеской моралью.

О. Уайльд и М. Кузмин сходятся во мнении по поводу относительности понятия греха и добродетели. Подтверждая общеизвестную истину о том, что благими намерениями вымощена дорога в ад, от лица одного из персонажей О. Уайльд говорит о том, что не всегда хорошие поступки приводят к благоприятным последствиям: «Каждый мелкий наш поступок перерабатывается грандиозной машиной жизни, которой ничего не стоит обратить в ненужный прах наши добродетели...» [7, с. 280]. С другой стороны, эта же «машина жизни» может «преобразовать наши прегрешения в элементы новой цивилизации, более великолепной и поразительной, чем все предыдущие» [7, с. 280]. Все зависит от условий реализации человеческих поступков, — полагает О. Уайльд, — и если бы у людей была возможность «дожить до возможности наглядно убедиться в том, к каким результатам привели наши действия, очень вероятно, что тех, кто себя называет высоконравственными, мучило бы бессмысленное раскаяние, а те, кого именуют порочными, преисполнились бы умиления своим благородством» [7, с. 280].

М. Кузмин в повести «Крылья» от лица разных героев, как и О. Уайльд, подчеркивает относительность понятий добродетели и греха, утверждая, что все зависит от того, как человек к ним относится. Русский модернист всячески подчеркивает условность любого человеческого действия, которое становится плохим или хорошим лишь в зависимости от того, кто и как его трактует.

Хотя в своих критических работах М. Кузмин не пишет о морали открыто, мы можем сделать вывод об отрицании им фальшивых добродетелей. Неприятие у М. Кузмина вызывали слащавые высоконравственные персонажи о чем свидетельствует цитата из статьи «Михайловский театр. “Comme les feuilles” Джакозы, перев. С итальянского» (1916), где М. Кузмин отмечает: «Мила г-жа Нуазе, так искренне исполнившая добродетельную падчерицу, что я заранее звал при ее появлении» [3, с. 124]. В рецензии «Михайловский театр. “Sœur a sœur” Р. Коолноса» (1916) М. Кузмин отмечает, что герои произведения, наделенные исключительно положительными чертами, теряют свою реалистичность: «Г. Дюбоск вяло и сдержанно читал благородного мужа, *такого благородного, что он временами очень напоминал кретина* (курсив наш. — Е. К.)» [3, с. 133].

Мы приходим к выводу, что и О. Уайльд, и М. Кузмин разделяют два понятия морали — мораль высшую, существующую во благо человека, защищающую его интересы, соблюдение заповедей которой приносит ему счастье, радость и свободу, и мораль фальшивую, созданную управлять человеком, поработать его, мораль, которая лишает его внутреннего посыла к совершению добра и заставляет лицемерить для того, чтобы соответствовать обществу. Именно эта, вторая разновидность морали, и вызывает неприятие у обоих писателей. Именно против такой морали бунтовал О. Уайльд, и благодаря тому, что он нарушил ее заповеди, чем снискал себе славу имморалиста. Оба представителя модернизма считали аморальным ограничение свободы личности, и неприемлемым заставлять человека совершать противоестественные поступки «на благо общества» в ущерб собственным интересам. Быть добродетельным, по мнению как О. Уайльда, так и М. Кузмина, значит быть самим собой, следовать своей природе, и не изменять самому себе.

Список литературы:

1. Кузмин М. Дневник 1908—1915. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. — 864 с.
2. Кузмин М. Дневник 1934 года. — СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 1998. — 413 с.
3. Кузмин М.А. Проза и эссеистика: [3-х т.]. — М.: Аграф, 2000. — 768 с. — (Эссеистика. Критика; т. 3).
4. Уайльд О. Избранные произведения в двух томах. Т. 2. — М.: Республика, 1993. — 543 с.
5. Уайльд О. Письма. — СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. — 416 с.
6. Уайльд О. Полн. собр.соч.: [в 4 т.]. — СПб., 1905. — Т. 3, 206 с.
7. Уайльд О. Портрет г-на У. Г./Рассказы. Эссе. Заметки и колонки. Оксфордский дневник. — М.: Иностранка, 2011. — 544 с.
8. Nordau, Max. Degeneration. Translated from the Second Edition of the German Work. Fourth edition. — New York: D. Appleton and Company, 1895. — 590 p.

ЛИТЕРАТУРНОЕ БАРОККО В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА УКРАИНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ РОМАНТИКОВ

Куликова Оксана Владимировна

преподаватель

Харьковского национального медицинского университета,

г. Харьков, Украина

E-mail: belokon2008@ukr.net

Барокко — это своеобразный синтез культур средневековья («готики») и Ренессанса. Между тем для художественных литературных произведений в стиле барокко характерно сочетание чувственности и аскетизма, абстрактной мысли и натуралистической конкретности, фантастики и реальности [9, с. 241]. А. Макаров подчеркивает такую определяющую черту эпохи барокко, как склонность к колебаниям между аскетизмом и жизнелюбием, а также указывает на редкое сочетание внешней роскоши и чистоты души. И именно в этом, по мнению исследователя, заключается особая красота барокко, о которой он говорит как о «чём-то небудничном, трогательном и святом» [1, с. 3, 4]. Также он обращает внимание на то, что романтики, несмотря на своё негативное отношение к литературе барокко, воспользовались именно этими чертами литературы барокко.

Влияние литературы барокко на более позднюю литературную традицию, включая романтическую, не подлежит сомнению [см., в частности, 3]. Как утверждает, например, Л. Ушкалов, источники нового украинского писательства достигают литературы барокко. Уже творчество Ивана Котляревского, приходящееся на стык XVIII—XIX вв., впитало в себя целый ряд явлений, характерных для литературы барокко. От И. Котляревского «начинают свой род и такие знаковые фигуры новой украинской литературы, как Тарас Шевченко, Иван Франко, Леся Украинка, Иван Нечуй-Левицкий, Михаил Коцюбинский и другие» [6, с. 162]. Д. Чижевский утверждал, что писатели-романтики перенесли из литературы барокко старые мотивы, сюжеты, поэтические формы, которые стали по-новому звучать в их собственных произведениях [8, с. 22].

В наибольшей степени влияние литературы барокко на творчество романтиков отразилось на уровне функционирования мотивов и образов. В частности, с барочной литературной традицией романтиков объединяет использование сюжетов и мотивов из Библии.

Библейская образность, широко применяемая барочными писателями, является основной составляющей и для произведений романтиков. Впрочем, при обращении к библейской тематике авторы обеих эпох преследовали разные цели. Писатели-романтики искали в Библии именно те мотивы, которые отвечали основной направленности их произведений. Одной из особенностей романтической литературной традиции является её насыщенность мотивами поисков истины жизни. Такие мотивы часто идут параллельно как с социальными мотивами, целью которых является искоренение существующего в мире зла, так и с чисто проповедническими мотивами. В частности, мотив быстротечности и тщетности человеческой жизни, который насквозь пронизывает литературу барокко, занимает ведущее место и в романтической традиции. Творчество Г. Сковороды стало для многих писателей последующей эпохи основным источником ознакомления с кругом мотивов старой украинской литературы. Интерпретация мотивов поэзии Сковороды характерна для творчества Т. Шевченко, П. Кулиша и других [7, с. 151].

В творчестве романтиков явно прослеживается унаследованный от барочной литературы мотив тщетности быстропроходящей человеческой жизни. Для раскрытия этой извечной темы писатели эпохи романтизма часто используют и образы литературного барокко. Все поступки человека они рассматривали сквозь призму христианского учения. Основными мотивами, при использовании которых писатели раскрывали идею произведения, были грех, наказание, раскаяние, молитва и т. д. Одним из наиболее распространенных является мотив смерти, тоже изображённый в духе христианской традиции. Мотив «смерть — это сон» является составляющей сюжетов, например, в повестях Т. Шевченко «Наймычка» и Ю. Федьковича «Мертвец». Образы смерти в творчестве романтиков часто перекликаются с образом смерти-жнеца, который писатели-романтики унаследовали из 10-й песни «Сада божественных песен» Г. Сковороды. Подобные образы можно встретить в поэме Т. Шевченко «Косарь» и в уже упомянутой поэме Ю. Федьковича «Мертвец».

Барочный мотив «земная жизнь — юдоль плача» романтики часто использовали в ходе раскрытия социальной тематики. Нередко мотив плача переплетена с изображением несправедливости человеческих отношений или сиротской судьбы. Плач матери-церкви в «Треносе» М. Смотрицкого стал источником обращения к этому мотиву романтиков при изображении положения Украины в период ликвидации Гетманщины.

Писатели-романтики также заимствуют у предшествующей литературной традиции мотив греха, который был средоточием барочного богомыслия и представлен в прозаических и стихотворных формах. Обычно он является отражением библейских мотивов и очень часто использовался писателями барокко. В творческом наследии Д. Ростовского мотив греха является одним из центральных, если принять во внимание сюжетные линии «Книги житий святых». Трактат И. Гизеля «Мир с Богом человеку», где говорится «о различных грехах человеческих и способах их преодоления» [2, с. 4], стал одним из наиболее доступных источников этой темы для народа. Большинство писателей эпохи романтизма были ознакомлены с сочинениями церковных авторов, и поэтому, как свидетельствует их творческое наследие, они переняли опыт предшествующей отечественной литературы, средоточием которой была христианская традиция. Следовательно, и мотив греха и наказания за него также органично перешел к произведениям писателей следующей эпохи. В творчестве романтиков есть произведения, которые можно рассматривать как непосредственное подражание барочным традициям, а есть и такие, которые появились уже благодаря знакомству с более поздними произведениями, источники которых, в свою очередь, находятся в литературе барокко.

Писатели-романтики используют мотив греха согласно собственному мировоззрению и цели своих произведений. Отличительной чертой обращения романтиков к барочному мотиву греха является то, что они интерпретируют его в духе христианского учения. В произведениях Н. Костомарова «Пантикапея» и «Вспоминание» возникает мысль о грехе и его последствиях как в земной жизни, так и после смерти [4, с. 197]. Амвросий Метлинский в стихотворении «Ночь» выдвигает утверждение, вполне созвучное с барочной идеей относительно того, что грех не даст человеку покоя и возможности быть счастливым [5, с. 128]. Мотив греха можно считать одним из ведущих во всем творчестве Т. Шевченко. Несмотря на то, что Т. Шевченко использует этот мотив в сюжетной линии различных по тематике произведений, его источники следует искать в христианской литературной традиции.

Барочные авторы часто обращались к интерпретации библейской легенды о Каине и Авеле. К этому сюжету часто обращались, в частности, в обучающей литературе. Этот мотив продолжает функционировать и в произведениях романтиков. К теме братоубийства обращается, например, Гоголь в повести «Тарас Бульба». Т. Шевченко тоже вводит этот мотив в сюжетную линию в поэмы

«Гайдамаки» и драме «Назар Стодоля». В обоих случаях Т. Шевченко делает это с назидательной целью — осуждение греха, следуя традиции писателей барокко. Романтики переосмыслили и народные источники, основной мотив которых — осуждение братоубийства. К таким произведениям относятся «Сказка о царском саде и живой дудочке» О. Бодянского и «Страшный зверь» Е. Гребинки.

Произведения писателей-романтиков свидетельствуют об органической связи с предыдущей литературной традицией и в смысле обращения к покаянным мотивам. Вместе с тем следует отметить, что мотив покаяния в произведениях романтиков существует параллельно с мотивами греховности человеческой жизни и поступков человека в соответствии с традициями барочной прозы. Такая тенденция характерна для повести Гоголя «Тарас Бульба», П. Кулиша «Черная рада», М. Устияновича в цикле исторических повестей «Смерть князя Романа», «Могила Святослава», Ю. Федьковича «Сердце не научить» и еще целого ряда произведений эпохи романтизма.

Авторы литературы барокко, продолжая традицию средневековой литературы, увековечили свидетельства о предстательстве за христиан Девы Марии. Многочисленные произведения разных жанров литературного барокко описывают чудеса, которые произошли по молитвам к Господу Богородице и Святым. В частности, И. Галятовский в 1665 г. издал книгу «Скарбница потребная», которая является сборником чудес Пресвятой Богородицы. Книга И. Максимовича «Богородице Дево» (1707) также полностью состояла из описаний чудес. Мотив явления чудесной благодати Божией присутствует почти в каждом житийном рассказе св. Д. Ростовского. Именно здесь следует искать корни романтического мотива молитвенного чуда. Особенно часто романтики обращались к мотиву силы материнской молитвы. Этот мотив возникает во многих стихотворениях Т. Шевченко. М. Петренко в произведении «Иван Кучерявый» тоже изображает чудо, совершенное Богом по молитве матери [5, с. 434]. Писатели-романтики перенесли из предшествующей литературы также благоговейное отношение к Киеву. Так, в поэме Т. Шевченко «Варнак» чудесное раскаяние происходит благодаря услышанному им звону святой Киево-Печерской лавры, а мотив чуда, связанный с молитвенным обращением к Святым, возникает в стихах и повестях Шевченко. Но, пожалуй, основным признаком литературы барокко и развитого на его почве романтизма является синтез народной и книжной традиции, а также их развитие по законам христианской традиции в литературе.

Список литературы:

1. Макаров А. Свет украинского барокко / А. Макаров. — М.: Искусство, 1994. — 271 с.
2. Макаров А. Светоч украинского барокко / А. Макаров // Слово и Время. — 1993. — № 10. — С. 3—13.
3. Новик А. Неповторимость повторяемого. Барочные традиции в литературе украинского романтизма / А. Новик. — М.: Майдан, 2011. — 368 с.
4. Украинские поэты-романтики: Поэтические произведения / сост. и прим. М.Л. Гончарука; вступление. ст. и ред. М.Т. Яценко. — К.: Наук. мысль, 1987. — 592 с.
5. Украинские поэты-романтики 20—40-х годов XIX в.: Сборник статей / сост, подгот. текстов и прим. Б.А. Деркача и С.А. Крыжановского. — М.:, 1968. — 635 с.
6. Ушкалов Л.В. Барокко и творчество Шевченко / Л.В. Ушкалов // Украинский язык и литература в средних школах, гимназиях, лицеях и колледжумах. — 1999. — № 1. — с. 51—55.
7. Ушкалов Л.В. Эссе об украинском барокко / Л.В. Ушкалов. — К.: Факт — Наше время, 2006. — 284 с.
8. Чижевский Д. Украинское литературное барокко: очерки / Д. Чижевский, [подготовка текста и языковая ред. Л. Ушкалова; вступление. ст. О. Мишанича]. — М.: Акта, 2003. — 466 с.
9. Чижевский Д. История украинской литературы. От начала до эпохи реализма / Д. Чижевский. — М.: Фемина, 1994. — 458 с.

ОБ ИСТОЧНИКАХ ПОРОЖДЕНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИХ ТОПОНИМИЧЕСКИХ НОМИНАЦИЙ

Цыпкина Светлана Ивановна

*учитель русского языка и литературы, ГБОУ лицей № 1158,
г. Москва*

E-mail: vasilichst@rambler.ru

Индивидуально-авторские наименования географических объектов содержат в себе богатую информацию, поскольку сам факт появления их связан со стремлением писателя подчеркнуть тот или иной компонент в ассоциативном поле онима. Созданное писателем имя чаще всего наделено информацией внелингвистического характера. Автор весьма целенаправленно управляет вниманием адресата,

выделяя в имени необходимые признаки, что отражает связь ономастического пространства с фактами из реальной действительности [1, с. 51—55].

Лингвистическая эрудиция писателя, богатство авторских представлений, желание подчеркнуть наиболее значимый и важный компонент в ассоциативном поле имени, сознательный авторский расчет автора на ту или иную реакцию реципиента — все это порождает любопытные топонимические номинации в художественной речи, степень стилистической эффективности которых достаточно высока [2, с. 192].

Система авторских номинаций позволяет увидеть весьма богатый спектр ассоциативных приращений, на основании которых появились на литературный свет имена-эквиваленты. Обратимся к художественным текстам [3]).

Звуковые ассоциации, на наш взгляд, стали основным источником порождения топонимов — *царство тьмы Мордор, река Барандуин* (Дж.Р.Р. Толкиен. Хоббит. Туда и обратно). Читателю едва ли известно этимологическое значение имен-эквивалентов, вся семантическая нагрузка онимов лежит на звучании, которое вызывает определенные звуковые ассоциации.

*А одно (кольцо) — всесильное — Властелину Мордора,
Чтобы разъединить их всех, чтобы лишить их воли...
(Дж.Р.Р. Толкиен. Хоббит)*

Видимо, фонетическое сходство, необычность и некоторая экзотичность, красота звучания лежит в основе номинаций — город *Лориэн*, город *Эсгарот* (Дж.Р.Р. Толкиен); *Эльдорадо* (вымышленная страна баснословных богатств, символ земного рая; топоним создан в древней мифологии),

*В сем Эльдорадо когда ж и кто ж
Пуговицы теряет? (М. Цветаева. Крысолов).*

Ряд топонимических номинаций появился на художественный свет благодаря словообразовательным ассоциациям. Обратимся к Л. Кэрроллу: «Если расширить тему зазеркалья так, чтобы она включала зазеркальное отражение любой асимметричной ситуации, мы верно определим основной мотив всей книги» (Л. Кэрролл. Алиса в Зазеркалье). Действие происходит в стране *Зазеркалье*, которая помогает нам увидеть мир в зеркальном отражении, иначе это можно обозначить как тему инверсии, или юмор логического противоречия.

Спектр словообразовательных (слово образовано по модели с нулевой суффиксацией) и фонетических приращений в основе топонимии-оронима *Заверть* (Дж.Р.Р. Толкиен. Хранители).

Значительная часть авторских топонимов в основе своей имеет внелингвистические ассоциации.

Чуть нарвемся на обиду,
Сразу — камушком ко дну —
Отбываем в **Инфарктиду**,
Молчаливую страну (*В. Шефнер*).

...Где снежинок водопад, —
Город снега — **Снегоград** (*А. Попова*).

Известно, что одним из источников образования географического наименования служили антропонимы. Любопытно, что авторы нередко мотивируют созданные антропонимические номинации с опорой на этимологическое значение антропонима.

«Деревня **Маниловка** многих могла заманить своим местоположением» (*Н.В. Гоголь. Мертвые души*).

«Деревню можно назвать **Чичикова слободка** или по имени, данному при крещении: сельцо **Павловское**» (*Н.В. Гоголь. Мертвые души*).

Наименование **Хоббитания** обязано своему появлению жителям местности — хоббитам (неприметный, но очень древний народец) (*Дж.Р.Р. Толкиен. Хоббит*).

Нередко авторские топонимы говорят ассоциациями, которые указывают на естественно-географические особенности той или иной местности — **Землеройск** (главный город **Хоббитании**), **Светлое нагорье**, **Гиблые болота**, **Горы Глухоманье**, **Лихолесье**, **Приречное взгорье** (*Дж.Р.Р. Толкиен. Хранители*).

«Не всякое место годилось для рытья широких и разветвленных ходов; и в низинах хоббиты, размножившись, начали строить наземные дома... и в главном городке **Хоббитании**, в **Землеройске** на **Светлом нагорье**, выросли деревянные, кирпичные и каменные строения» (*Дж.Р.Р. Толкиен. Хранители*).

Авторские топонимы могут содержать информацию об особенностях жизни обитателей описываемого региона. Именно это стало, на наш взгляд, источником порождения номинации: сельцо **Вишвая-спесь**, село **Задирайлово** (*Н.В. Гоголь*), уезд **Терпигорев**, деревни **Заплатово**, **Неелово** и др. (*Н.А. Некрасов. Кому на Руси жить хорошо*).

«Казенные крестьяне сельца **Вишвая-спесь**, соединились с такими же крестьянами села **Боровки**, **Задирайлово**, снесли с лица земли будто бы земскую полицию» (*Н.В. Гоголь. Мертвые души*).

*...На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков:
Семь временнообязанных
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень:
Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова —
Неурожайка тож...*

(Н.А. Некрасов. Кому на Руси жить хорошо).

Весьма часто подобные номинации содержат в себе скрытые сравнения (*Лунные горы*, *Золотистое взморье* — Дж.Р.Р. Толкиен), олицетворения (*Одинокая гора*, река *Буйная*, река *Бесноватая*, *Ородруин*, или *Роковая гора* — Дж.Р.Р. Толкиен; станция *Раздельная* — В. Молчанов; *Страна чудес* — Л. Кэрролл).

Краткое описание лишь части индивидуально-авторских тополексем, использованных в художественной речи, убеждает нас в том, что такие единицы являются стилистически значимыми, поскольку несут богатую информацию, обладают определенным ассоциативным фоном. За каждой из таких номинаций стоит эпоха, традиции, жизнь нации, историческое лицо [4, с. 3—9]. Все это оживает в нашем сознании, поскольку имя — это целый спектр семантических ассоциаций и смыслов.

Список литературы:

1. Левина Э.М. Топонимическая лексика в художественной прозе И.А. Бунина (На материале путевых поэм «Тень птицы») // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX—XX веков. Статьи и тезисы докладов международной конференции, посвященной 130-летию со дня рождения И.А. Бунина / Отв. ред. доц. Г.М. Благасова. — Белгород: Изд-во БелГУ, 2000. 89 с.
2. Макарова С.Я. Перифрастические замены личных имен. // Русская ономастика, 1987. с. 192—198.
3. Никольская Т.Е. Ассоциативное поле личного имени // Семантика языковых единиц: Доклады IV Международной конференции. Ч. 1. — М., 1998.
4. Отрадин М.В. Петербург в русской поэзии ХУП — начала ХХ века. Вступительная статья // Петербург в русской поэзии ХУП — начала ХХ века: Поэтическая антология. — М.: Издательство ЛГУ, 1988. с. 3—12.

«НАУКА И ИСКУССТВО: ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ»

Часть II

Материалы международной заочной научно-практической
конференции

21 января 2013 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 28.01.13. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 11,25. Тираж 550 экз.

Издательство «СибАК»
630075, г. Новосибирск, Залесского 5/1, оф. 605
E-mail: mail@sibac.info

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3