

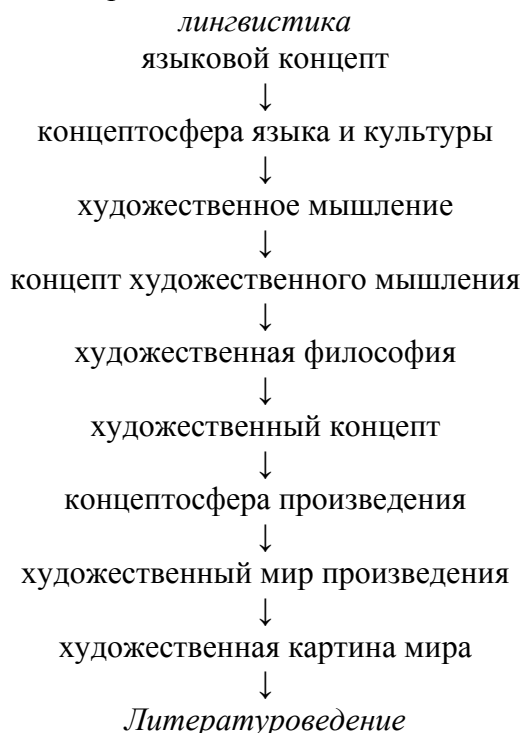
Художественный концепт как единица творческого процесса в литературоведческом осмыслении

Адамова Виктория Сергеевна

Аспирантка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Концептуально-культурологическое направление в соответствии с исследованиями ученых-лингвистов изучает концепт через слово: за каждым именем – знаком – словом стоит концепт. Соответственно, ученые обращаются к художественному произведению как системе знаков – тексту, отражающему сознание автора. Вместе с тем художественный концепт стал предметом изучения и в литературоведении, где понятие имеет не только особое содержание, но и особую сферу бытования. Такое положение делает актуальным исследование, связанное с необходимостью определения концепта как категории литературоведения и, соответственно, обоснование необходимости его использования в литературоведении.

Попытаемся определить особенность литературоведческого понимания концепта при его вхождении в литературно-художественную сферу. Функционирование концепта в литературоведении нам представляется в виде парадигмы, которую мы предлагаем в качестве научной гипотезы, требующей конкретного аналитического подтверждения:



Автор как носитель и как представитель языка и культуры является воспринимающим сознанием той окружающей его информации, которая кодируется в языковом концепте и носителем которой он (концепт) является. На этом этапе концепт для художника – абсолютно объективная величина, а концептосфера – это движущаяся, саморазвивающаяся совокупность смыслов концепта (концептов). Далее в авторское сознание включаются те проблемы действительности, которые актуальны, значимы именно для этой личности. И тогда начинается неизбежная трансформация языкового (культурного) концепта, появляются такие его качества, которые включаются в художественное мышление поэта, и концепт переходит в единицу его художественной философии. На наш взгляд, именно на этом этапе концепт языка и культуры становится индивидуально-авторским (но еще не художественным). Затем художник действует как демиург (см. об этом П. Абеляр, Аверинцев), творец нового смысла концепта. Таким образом, все категории авторского мышления включают концепт как ядро, которое в

этой аксиологически-гносеологической сфере приобретает новые функции познания, порождает новые смыслы, что говорит о более усложненной сфере познания.

Рассматривая процесс включения концепта в художественную сферу, мы подошли к третьему этапу концептуального авторского мышления – художественному произведению. Именно в произведении концепт получает статус художественного. Как элемент художественной философии он реализуется в произведении с одной стороны как выражение авторского мышления, а с другой – самодостаточной системы со своими законами, над которой автор уже не властен. Соответственно, и художественный концепт здесь ведет себя неоднозначно: он формирует художественный мир произведения и видоизменяется им. Концепт основывает концептосферу произведения на уровне смысла, заложенного художником, передавая, по П. Абеляру, ум, дух, мысль автора [Неретина: 54]. Свои научные интересы мы обращаем на лирические произведения и в дальнейшем будем говорить о них. Так, сталкиваются концептуальное пространство, которое формирует стихотворение, и пространство самого стихотворения, характерное для лирического героя или всего стихотворения. В этой связи философы Делез и Гваттари оперируют понятием концептуальный персонаж, трактуя его как то, что порождает концепт и превращается в новый концепт, а вместе с тем в новую форму бытия и новую форму мысли [Делез, Гваттари: 127]. Именно эта новая мысль обязательно должна быть восстановлена, понята читателем, т.к. через нее можно постичь самого творца.

Таким образом, с точки зрения литературоведения становится необходимым введение термина в литературоведческую систему анализа, так как концепт позволяет:

- 1) рассмотреть процесс художественного творчества от замысла к его словесному художественному воплощению;
- 2) реконструировать художественную лабораторию творческого процесса;
- 3) изучить художественный мир произведения с точки зрения аксиологии, гносеологии и онтологии, отображенных в концепте;
- 4) проследить формирование картины мира автора; соотнести художественное мышление и картину мира с языковыми;
- 5) концепт позволяет обозначить максимальное содержание вводимых понятий, превращающихся в художественный образ. Через концепт мы соединяем самые значимые элементы структуры художественного мышления от понятия к художественному образу.

На этом основании мы считаем возможным введение в практику литературоведческого научного исследования концепт как такой вид анализа, который позволит изучить динамическую систему от языкового концепта к художественному образу, внутри которой особое место принадлежит художественному концепту. Концепт как универсальная индивидуально-авторская и текстовая категория включает все остальные литературоведческие понятия и включается в них как частное в целое, но такое целое, которое невозможно без концепта. Это дает возможность проанализировать произведение как звено онтологического бытия и как новое – иное бытие.

Литература

- Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? СПб., 1998.
Неретина С.С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абеляра. М., 1995.
Павиленис Р.И. Проблема смысла: Современный логико-философский анализ языка. М., 1983.

Модель мира А. П. Чехова и У. Шекспира

Артемьева Людмила Сергеевна

*Студентка Нижегородского государственного лингвистического университета имени
Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород, Россия*

При анализе произведений А. П. Чехова мы, как известно, находим большое количество разнообразных аллюзий и реминисценций произведений У. Шекспира, чаще всего – к трагедии «Гамлет».

Отражение текстов английского драматурга в произведениях русского писателя обнаруживается не только на уровне генетических связей (переводов, литературной традиции, театральной эстетики), но также типологических. А. Н. Веселовский говорил в таком случае о «самозарождении», о параллельных мотивах, возникающих без непосредственного контакта. Сходство между произведениями обнаруживается на уровне глубинного, внутреннего подобия сюжетов, мотивов, системы образов. При этом данное сходство чаще всего эксплицировано, но сами герои либо не замечают его, либо отрицают, хотя именно это сходство обуславливает архитектонику произведения. Сами «типологические схождения» обнаруживаются в том числе на уровне рецепции: неточных цитат (без указания на источник), упоминания имен, сюжетных ходов и т.п.; зачастую персонаж внешне является «русским гамлетом» или соотносит себя с таковым, но на внутреннем уровне открывается его сходство с Гамлетом Шекспира. Однако чеховский герой никогда не является дублером, двойником шекспировского. Стоит отметить, что отсылки к произведениям английского драматурга (или к личности автора) могут также входить в сложную систему философских, исторических, культурных и литературных отсылок, создающих систему мировоззрений героев внутри произведений Чехова. Таким образом, модель мира, заданная Шекспиром, видоизменяется, преломляется, приобретает в произведениях Чехова новые черты, обусловленные не только социально, национально и исторически, но и индивидуальностью автора. В итоге создается новая, чеховская модель мира, которую, тем не менее, невозможно понять вне шекспировского контекста.

Объектом данного исследования является повесть «Палата № 6» (1892), предметом – модель мира Чехова и Шекспира в этом тексте.

Эта модель мира состоит из значимых компонентов разных художественных уровней. Прежде всего, это обобщенный образ Палаты № 6 и «диалог сознаний» (термина М. М. Бахтина) героев-антагонистов, доктора Рагина и Ивана Дмитрича Громова.

Палата № 6 является уменьшенной копией мира, концентратом его зла. Именно в ней происходят все важные события, общение между Рагиным и Громовым, именно ее пациентами становятся два единственных человека, способных ощутить болезнь времени. Художественная функция «палаты» эквивалентна «Дании» в трагедии «Гамлет»: в том и другом случае возникает мотив нравственной гнили, сумасшествия, заключения, тюрьмы.

Иван Дмитрич и Андрей Ефимыч являются единственными людьми, чувствующими, что в мире «что-то не так». Они воплощают собой два выбора Гамлета: «быть» и «не быть».

Доктор Рагин называет жизнь досадной ловушкой, из которой человеку не выбраться, подобно принцу, понимающему, что даже его месть не исправит «вывихнутый» ход времени. Как и герой шекспировской пьесы, утверждающий, что виной всему «some vicious mole of nature in them, as in their birth, wherein they are guilty» (I, 4) [Shakespeare: 676], он считает, что «На земле нет ничего такого хорошего, что в своем первоисточнике не имело бы гадости» [Чехов: 136]. Однако, в отличие от Гамлета, восстающего против мира зла, Андрей Ефимыч выбирает «не быть»: он

слишком слаб, чтобы противиться происходящему, и его жизнь заканчивается «ямой» – ровно так, как он и предсказывал.

Иван Дмитрич говорит о том, что «все существо человека состоит из ощущений голода, холода, обид, потерь и гамлетовского страха перед смертью» [Чехов: 155], - гамлетовский страх смерти он понимает как нежелание смириться, необходимость борьбы. Принц перечисляет «the whips and scorns of time» (III, 1) [Shakespeare: 688], подобно ему, Громов «говорит <...> о человеческой подлости, о насилии, попирающем правду, <...> об оконных решетках, напоминающих каждую минуту о тупости и жестокости насильников» [Чехов: 126]. Он мечтает о прекрасном времени, и его надежды устремлены в будущее, тогда как для персонажа Шекспира героическая эпоха соотнесена с прошлым, и он знает, что борьба с настоящим обречена. Олицетворением времени истины является отец Гамлета: «See what a grace was seated on this brow: Hyperion's curls, the front of Jove himself, an eye like Mars to threaten and command...» (III, 4) [Shakespeare: 696], и именно его призрак становится знаком гнили Датского королевства. Также двойственен образ этого чеховского героя, мечтающего о будущем царстве правды, но обещающего после смерти являться призраком к живым, - сам того не замечая, он отрицает возможность лучшего. И его «борьба», его выбор «быть» остается нереализованным.

Таким образом, нарушенность чеховского мира оказывается объективно данной, ее невозможно отрицать: здесь она приводит героев лишь к страданию и страху. Сами герои мыслят себя людьми обыкновенными, слабыми. Единственной возможностью ощутить порочность мира для них является сумасшествие, как бы приоткрывающее для них истинное положение вещей. Если в мире шекспировском принц лишь изображает «болезнь», чтобы перехитрить мир, то в мире чеховском сам мир навязывает безумие героям.

Модель мира Чехова, взятая в контрастном сопоставлении с моделью мира Шекспира, построена на обращении к актуальной культурной памяти читателя. Она заставляет его вспомнить схожие мотивы; один текст не эквивалентен другому: трагедийность произведения Чехова проявляется в сугубо бытовом течении жизни; трагедия обычных людей не меньше трагедии героической, но сами они не ощущают ее как трагедию: страдания и страх не приводит к катарсису.

Литература

Shakespeare W. The Complete Works of William Shakespeare. London, 2007. С. 1263.

Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2007. С. 352.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 648.

Чехов А. П. Собр. Соч.: В 12 т. М., 1962. Т. 7. С. 123-180.

**Применимость теории постколониальной литературы
к постсоветскому пространству
на примере романа Чингиза Айтматова «И дольше века длится день»**

Баханова Елена Александровна

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

Термин «постколониальная литература» появился в 1980 – 1990-ые гг., но широко начал применяться только в последние годы, когда глобализация стала общемировым явлением. Одной из самых ярких особенностей XXI века, стало размывание национальных границ, однако не столько в политическом плане, сколько в культурном. Мы являемся свидетелями становления новой общемировой культуры, создаваемой художниками и писателями, стоящими на перекрестке разных традиций, языков и культур. Именно поэтому все чаще современных писателей называют «гибридными», тем самым указывая на многонациональность, многокультурность,

многоязычность их происхождения. Несмотря на многочисленные, порой противоречащие друг другу определения, в целом эту литературу можно охарактеризовать как написанную «людьми, живущими в странах – бывших колониях крупных империй» [Brians: 7]. Литературный словарь Оксфорда конкретизирует это определение постколониальной литературы: «термин покрывает очень широкий ряд работ из стран, которые когда-то были колонизированы или зависимы от европейских стран» [Oxford Dictionary of Literary Terms: 8].

Таким образом, учитывается в первую очередь культурное и идейное доминирование одной нации над другой. России, которой досталось постсоветское наследие, также может быть полезен опыт подобного осмысления, поскольку возникновение и долгое существование СССР стимулировало появление многих писателей из малых республик, пишущих по-русски, среди которых одним из самых ярких можно назвать Чингиза Айтматова (1928 - 2008 гг.). Несмотря на то, что попытки применить постколониальную методiku к постсоветской действительности встречались и раньше, конкретным анализом произведений с подобной точки зрения творчества киргизского писателя еще никто не занимался.

Осмысление постколониальной теории на основе российской и советской истории появились еще в самом начале развития этого дискурса на Западе – с 1980-х годов. Так, одной из первых попыток применить постколониальную теорию к советской действительности, можно назвать обсуждение Уильяма Питца и Эндрю Стефенсона антисоветской американской политики времен «холодной войны» как проявления англосаксонской колониальной традиции.

После распада СССР теория постколониализма стала популярна среди новой элиты и академических кругов в новообразовавшихся странах, особенно на Украине. Американско-немецкий философ и культуролог русского происхождения Борис Гройс даже выдвигал теорию о «самоколонизаторской» политике России, когда Петр I колонизировал Россию и тем самым спас ее от колонизации Западом.

Более серьезная разработка постколониальной теории применительно к постсоветскому пространству началась в 2000-е годы и во многом благодаря Д.Ч. Муру. Он не просто применяет постколониальную методологию к постсоветскому пространству, но задается вопросом о границах применимости постколониальной методологии к анализу чрезвычайно разных по истории и самосознанию обществ в постсоветских государствах и странах Восточной Европы. Мур также указывает, что определение советской системы управления как колониальной требует большого числа оговорок.

В 2000 годах, когда появились серии статей, докладов и обсуждений применимости постколониальной методики по отношению к СССР, большинство историков, философов, социологов формулировали этот вопрос как необходимость и применение этой теории по отношению к странам СНГ и Восточной Европы. Один из идеологов постколониальной теории праправнучка Махатмы Ганди Ли́ла Ганди указывает на необходимость осмысления колониального опыта как любого опыта культурно-психологической зависимости, что «дает возможность осмысления этого опыта и формирования нового субъекта, а отказ от такой рефлексии приводит к торжеству мифологизирующего забвения» [Кукулин: 3].

Исследование и анализ произведения классика советской литературы Чингиза Айтматова «И дольше века длится день» представляется нам интересным в рамках этой методологии. Сам писатель в последние годы жизни был озабочен проблемами глобализации и взаимного влияния культур, что служит дополнительным основанием для нашей попытки.

Литература

Кукулин И. От редактора // НЛО. 2008. №94 //

<http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/red13.html>

Brians P. Postcolonial literature // <http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/postcolonial.html>

Oxford Dictionary of Literary Terms // <http://www.answers.com/topic/postcolonial-literature>

**Своеобразие мифологизации эпохи
в автобиографической прозе А. И. Куприна и В. В. Набокова**

Вилков Дмитрий Владимирович

Аспирант Нижегородского государственного педагогического университета, Нижний Новгород, Россия

Синтезированные жанровые модификации автобиографической прозы получили особое развитие в творчестве писателей русского зарубежья (И.Бунина, И.Шмелева, Б.Зайцева, А.Ремизова, М.Осоргина и многих других), их объединяет и многомерно воплощенный специфический тип «мифологизации целой эпохи — дооктябрьской жизни России» [Анисимова, Захарова: 48].

Отметим, что если связи автобиографической прозы А.Белого и В.В.Набокова становились предметом внимания исследователей [Левина-Паркер: 482-505], то сопоставление произведений В.В.Набокова и А.И.Куприна в избранном аспекте не проводилось и представляется актуальным и продуктивным, способствует выявлению типологического родства художественных исканий писателей-эмигрантов старшего и младшего поколений, а также помогает увидеть место данного типа произведений в общем русле развития мифологизирующего романа XX века. Категория лейтмотива, заимствованная из музыкальной теории Р.Вагнера, сложно взаимодействовавшая с жанром романа и сопряженная с общемировой литературной тенденцией XX века к уменьшению роли фабулы в повествовании, что приводило к соответствующему усложнению лейтмотивной структуры текста и формированию особой «поэтики повторяемости» [Мелетинский: 293-295]. Подчеркнем, что еще критики эмиграции отмечали в центральном эмигрантском романе Куприна «Юнкера» (1933) особую бесфабульность, мастерскую подмену единства фабулы «единством тона, единством того добродушного лиризма...» [Ходасевич: 3], а лейтмотивизация набоковской прозы, особенно автобиографических «Других берегов» (1954) считается признанным фактом в литературоведении. Заметим, что в романе Куприна фабула играет большую роль в сравнении с набоковским текстом. Знаменательно, что у обоих авторов присутствует метаповествовательный план, обусловленный иерархической сложностью лейтмотивной структуры,— развитие музыкальной темы как скрытого узора или знака судьбы, «музыкальное разрешение жизни» [Набоков: 152], мотивы музыки в гл. «Танталовы муки», «Торжество», «Полонез», «Вальс» у Куприна.

Ушедшая эпоха воссоздается писателями-эмигрантами с помощью индивидуально-авторских мифопоэтических приемов, использования подтекстово-ассоциативной символики, обогащающей повествование сакральными смыслами. Так, на страницах «Юнкеров» Куприна возникает и вариативно повторяется образ-символ чаши (используемой в таинстве брака, означающей единство на всю жизнь и восходящей к обряду причащения): в гл.«Свадьба» супруги должны «испить вино из одной чаши»; символична вариация этого образа—неизбежная необходимость всех кадетов выпить «зеленого стекла толстостенный стакан, на дне чуть-чуть воды, а выше, до краев, желтоватое густое ужасное масло», с «роковой закуской», отвратительная сторона жизни [Куприн: 29]. В финале романа у выпускных юнкеров, смотрящих в неизвестное им (но осязаемое благодаря семантике жертвенности и единства перед лицом судьбы), тревожно окрашенное будущее, такой вид, «точно каждый боится расплескать драгоценную чашу, до краев полную драгоценной влагой. Они как-то любовно, по-братски присматривают друг за другом» [Куприн: 221]. В начале гл.1

романа Набокова пробуждение «чувственной жизни» героя осмысливается как «второе крещение», погружение «в сияющую и подвижную среду», «в чистую стихию времени», а в ее конце в сложной символической сцене подбрасываемый мужиками отец обращается в фигуру на церковном своде, под которым совершается отпевание над его телом, включаясь в механизм мотивных повторений, служа первым предвестием гибели.

«Мифологизирующая поэтика повторений и замещений» [Мелетинский: 367] конституирует исторические параллели, специфическую повторяемость событий, ситуаций и ролей, сообщая повествованию онтологичность и масштабную смыслоемкость: у Куприна симметрично выстроенные образы начальника юнкерского училища генерала Анчутина «похожего на Николая I, именно на портрет этого императора, что висит в сборном зале» [Куприн: 50] и директрисы Екатерининского женского института, самой «Екатерины Великой», «точно коронованная особа, ласковая хозяйка пышного дворца», окруженная юными фрейлинами [Куприн: 138, 143]; трижды сравниваемый с великими русскими святыми корпусный священник отец Михаил. В набоковском романе на ужасные отношения дяди героя и его отца проецируется исторический инвариант, что становится возможным благодаря функционированию топоса Рождественской усадьбы, которая «была, говорили, построена на развалинах дворца, где Петр Первый, знавший толк в отвратительном тиранстве, заточил Алексея» (гл.3). Темпоральный синтез становится значимой чертой автобиографических произведений писателей русского зарубежья, не только позволяя выявить слить воедино три временных потока, вариативную повторяемость, «узор» и связи судьбы героя, но и устанавливая значимые в плане мифологизации эпохи соответствия.

Сближает романы и лейтмотив возвращения, который воплощается, к примеру, у Куприна в символическом образе круга, «не прямой дороги, а *кружного пути*». В основе «Юнкеров» и «Других берегов», как и многих романов XX века, лежит архетипический инвариант — история о блудном сыне, названная прямо («дух вечного возвращения»; право вернуться «беззвучными шагами блудного сына» в «Других берегах», гл.8) или ощутимой опосредованно («Юнкера», гл.1,2,3).

Литература

- Анисимова М.С., Захарова В.Т.* Мифологема «дом» и ее художественное воплощение в автобиографической прозе русского зарубежья: Монография. Нижний Новгород, 2004.
- Левина-Паркер М.* Повторение. Repetition. Репетиция? Об одной повествовательной стратегии у Набокова и Белого//Империя N. Набоков и наследники. Сб.ст. М., 2006.
- Куприн А.И.* Собр. соч. в 9 т. Т. 8. М., 1964.
- Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 2006.
- Набоков В.В.* Собр. соч. русского периода в 5 т. Т. 5. СПб., 1999.
- Ходасевич В.Ф.* «Юнкера»//Возрождение, 1932. 8 дек. № 2746.

А.П. Скафтымов и М.Л. Гаспаров об имманентном рассмотрении литературного произведения

Гуськова Юлия Викторовна

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

В начале XX века в центре внимания литературоведческой науки оказывается «литературный факт», начинают вырабатываться методы внутритекстового анализа, в связи с чем становится весьма актуальным разграничение имманентного и контекстуального рассмотрения художественного текста.

Исключительно пристальное внимание к внутреннему строению литературного произведения наиболее характерно для деятельности формалистов, которые

решительно отвергли все внехудожественные аспекты и связи литературных произведений, часто редуцируя само содержание произведения до использованных в нем приемов.

А.П. Скафтымов также защищает автономию содержания от всех исторических, биографических и прочих влияний, разделяя «теоретический» и «исторический» подходы к изучению произведений С одной стороны, ученый не отрицает полностью значения этих факторов, а указывает на их вторичность: «Сложение причин никогда не дает понимания следствия самого по себе» [Скафтымов: 24].

Но, с другой стороны, говоря о источниках, Скафтымов становится более категоричным: «Свойства прототипа ни в малейшей мере не могут служить опорой во внутренней интерпретации тех или иных черт... Наличие влияния одного произведения на другое, даже в случае, если оно было бы доказано с полной безусловностью, нисколько не может свидетельствовать в пользу усвоения качеств одного произведения другому» [Скафтымов: 27].

Слово «имманентный» используется им неоднократно как синоним или уточнение термина «теоретический анализ» («теоретический имманентный анализ», «внутренняя имманентная интерпретация»). Вероятно, во многом отсюда происходит использование этого термина в отечественном литературоведении.

В защиту имманентного изучения произведений произносятся довольно резкие слова: «Только само произведение может за себя говорить. Ход анализа и все заключения его должны имманентно вырастать из самого произведения... Всякий отход в область ли черновых рукописей, в область ли биографических справок грозил бы опасностью изменить и исказить качественное и количественное соотношение ингредиентов произведения» [Там же: 27].

Эти положения, развернутые в статье «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы», частично повторены во вступлении к статье «Тематическая композиция романа “Идиот”». Они представляются излишне категоричными. Ценность описанного имманентного подхода неоспорима. Однако невозможно согласиться с запретом на все иные подходы. Исторический метод здесь редуцирован, отсекаются целые пласты литературоведения, связанные с изучением внутрилитературных связей, архетипических образов и т.д. Не учитывается также существование семантически «недостаточных» текстов.

Заметим, что Скафтымов нередко корректировал, а то и сполна опровергал собственные жесткие тезисы. Так, рассматривая образ Рагина («Палаты № 6» Чехова), он говорит о бытовании и популярности в русском обществе философии Шопенгауэра, т.е. обращается к контексту эпохи; выход в сравнительное литературоведение налицо в статье о Толстом и Стендале; содержание повести Достоевского «Записки из подполья» соотносится с журнальной полемикой 1860-х гг.

В пользу исключительно имманентного подхода не раз довольно категорично высказывался и М.Л. Гаспаров, в частности, в статьях «“Снова тучи надо мною...” Методика анализа» и «Фет безглагольный...». «Имманентный анализ, — утверждал он, — не выходящий за пределы материала данного стихотворения. Анализ интертекстуальный - учитывающий сторонний материал: подтекстовые отсылки к другим стихам, черновые варианты, оригиналы для переводов и объекты для пародий, биографический фон, автокомментарии, отклики современников. Имманентный анализ - область теоретической поэтики; интертекстуальный (сравнение данного стихотворения с предшествующей традицией) - область не науки, а критики, дело индивидуального или группового вкуса» [Гаспаров: 98]. При этом внимание акцентируется на методике формального разбора произведений, а не на их идейном содержании, как это было у Скафтымова.

В то же время исследования М.Л. Гаспарова о семантическом ореоле стихотворных размеров – целиком о контекстуальной значимости метра. В комментариях к стихам Пастернака и Мандельштама ученый неоднократно обращается к самым разным видам контекстов: историко-литературному, биографическому, контексту творчества. Как правило, это делается тогда, когда даже самый подробный и всесторонний имманентный анализ не может прояснить содержания стихотворения.

Ограничение анализа рамками имманентного подхода часто вызвано желанием оградить науку о литературе от вольных «размышлений на тему» и тем самым добиться научности результатов, их полной бесспорности и окончательности. Но этот изолированно-имманентный подход вступает в противоречие с многозначностью как неотъемлемым свойством художественного произведения. Текст можно считать замкнутой системой только в аспекте формы и структуры, а в качестве носителя смысла это максимально открытый объект. Поэтому естественно признать неизбежность мирного сосуществования или соперничества разных толкований одного и того же текста и сочетания стратегий имманентного и контекстуального анализа.

Современное литературоведение порой апеллирует к суждениям А.П. Скафтымова и М.Л. Гаспарова, обращая внимание лишь на самые категоричные и ограничительные суждения. Как было показано, позиции обоих ученых не были столь однозначно радикальными. Правомерно говорить о приоритете имманентного подхода, сформулированном в их теоретических высказываниях, но не в полном, безоглядном следовании ему.

Литература

Гаспаров М.Л. Анализ литературного текста // Программа и учебный план отделения теоретической и прикладной лингвистики. М.: МГУ, 1996.

Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М., 2007.

Опыт классификации понятия «архетип» в современной науке

Деревяшкина Алена Петровна

Аспирант Ставропольского государственного университета», Ставрополь, Россия

Понятие «архетип» вошло в научную терминологию современной науки. Понимание архетипа претерпело изменения по сравнению с изначальной трактовкой. Энциклопедический справочник «Современное зарубежное литературоведение» предлагает следующее определение: «англ. ARCHETYPE – модель, первообраз. Архетип есть символическая формула, которая повсюду вступает в функцию там, где или не имеется сознательного понятия, или таковое по внутренним или внешним обстоятельствам вообще невозможно <...> Архетип всегда сохраняет свое значение и функции. Он не нарушается, а видоизменяется, проявляя себя в новых формах на новых исторических этапах» [Современное зарубежное литературоведение: 194].

Говоря об архетипе, литературоведы подразумевают в основном «вечные образы» (А.Ю. Большакова, А.Х. Гольденберг, В.А. Марков), модели поведения (М. Элиаде, А.М. Руткевич, В.А. Марков), смысловое и ценностное ядро (Ж.Ж. Вюанбурже, А. Сократова). Помимо этого, в последние десятилетия стали обращаться к таким понятиям как «литературный архетип» (Е.М. Мелетинский, А.Х. Гольденберг) и «мифологический архетип» (Дж. Ф. Бирлайн, В.А. Марков).

Понятие «архетип» как научная категория образуется и существует на стыке разных направлений исследовательской мысли: психологической (Б.С. Залумян, С.А. Аверинцев, В.А. Марков и др.), эстетико-философской (И.С. Кавакита, Ж.Ж. Вюанбюже и др.), историко-литературной (К. Кареньи, Дж. Ф. Бирлайн, М. Элиаде, В.А. Марков, А.Н. Веселовский, А. Афанасьев, Е.М. Мелетинский, А.Х. Гольденберг и др.), структурно-эстетический (А. Большакова и др.).

Опираясь на большой научный опыт, связанный с пониманием и использованием понятия «архетип», мы делаем попытку систематизации данной категории в науке, стремясь учесть в наиболее полной степени ее параметры с целью дифференцировать и обозначить ее точные структурные и функционально-эстетические значения. Это должно способствовать объективному оперированию понятием при научном анализе художественного произведения. Активное использование понятия «архетип» не всегда подчиняется одной и той же аргументации и не всегда совпадает в работах разных исследователей, поэтому есть смысл четко зафиксировать классификационные признаки данной категории в одной сводной схеме, учитывающей наибольшее число не повторяющихся параметров

Изучение понятия приводит к выводу о том, что существует три основных признака классификации рассматриваемого понятия, способных полностью отразить все параметры понятия: по этапам становления, по содержанию и по функции.

Классификация по этапам становления рассмотрена нами с учетом «крайних точек»: отправная, или начальная точка включает в себя период, когда зарождалось само понятие «архетип», когда это понятие подразумевало первичный архетип. Далее – развития понятия «архетип», представленного как опосредованное представление о действительности, т.е. архетипический образ. Между этими точками можно выделить этапы формирования рассматриваемого понятия, которые изучаются нами с учетом принципа исторической поэтики. Эти этапы мы называем следующим образом:

- синкретический
- сакральный
- метафорический
- символический
- индивидуально-авторский

Классификация по содержанию предполагает указание на первоначальный источник обобщения важнейших явлений жизни и предполагает выделение следующих архетипов:

- природный
- биологический
- мифологический
- психологический
- литературный
- культурный

Классификация по функции призвана установить целевое обогащение систем, которое подразумевает структурные характеристики произведения и ее художественно-выразительного смысла. Архетип представлен в данной классификации как единица творческой деятельности человека. В ней архетип обретает ряд функциональных значений, среди которых важнейшие:

- структурный
- эстетический
- преобразующий
- коммуникативная

Предлагаемая нами классификация, помимо обобщения научных знаний об архетипе, открывает новый взгляд на анализ литературного текста и может применяться для исследования творчества как писателей, так и отдельных произведений.

Литература

Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / Под ред. И.П. Ильина. М., 1999.

«Векфильдский священник» О. Голдсмита и «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина

Евсеева Ирина Сергеевна

Аспирантка Томского государственного университета, Томск, Россия

В.Н. Топоров в монографии “О “Бедной Лизе” Карамзина” (к двухсотлетию со дня выхода в свет) выделяет ряд открытий, сделанных Карамзиным для русской литературы. К фундаментальным завоеваниям он относит – “историзм” и “субъективизм” [Топоров: 820]. Причину сопряжения “художественного” и “исторического” Б.М. Эйхенбаум видит в “разочаровании в теоретической философии” и обращении к “метафизике нравов”, антропологии в кантовском смысле, где человек рассматривается и интимно, как “темперамент”, как стремящееся к личному счастью существо, и общественно, как исторический деятель” [Эйхенбаум: 207].

Ни Эйхенбаум, ни Топоров не рассматривают возможность заимствования приёма сопряжения исторического и художественного у европейских писателей. Однако попробуем провести параллели между повестью “Бедная Лиза” Н.М. Карамзина и романом “The Vicar of Wakefield” Оливера Голдсмита.

Как Симонов монастырь в “Бедной Лизе”, так и Векфильдская тюрьма в “Векфильдском священнике” – это те историко-топографические реалии, которые создают в художественном тексте особую атмосферу страдания. Хорошо знавший историю Троице-Сергиева монастыря, Н. М. Карамзин использовал здесь особую технику повествования, которую А.В. Михайлов назвал “*сентиментальным жестом*, актом самообнаружения и самопостижения чувства” [Михайлов: 259].

В романе Голдсмита ту же функцию выполняет Векфильдская тюрьма. “Векфильд долго был излюбленным местом в тюремной истории... Старый Исправительный Дом, первоначальное название векфильдской тюрьмы, был рассчитан не только на то, чтобы содержать заключённых, но был спроектирован таким образом, чтобы заключённые жили в максимально плохих условиях. Осуждённые носили железные колодки на ногах, условия содержания были примитивные и отвратительные” [<http://freepages.rootsweb.ancestry.com/>].

Институт тюрьмы и монастырь объединяют также внутреннее устройство обоих учреждений, которое вынуждает добывать пропитание собственным трудом, и зачастую пожизненное там пребывание (современная Векфильдская тюрьма, будучи самой охраняемой тюрьмой с самым строгим режимом, предназначена для содержания заключённых категории “А”, осуждённых пожизненно). Важно обратить внимание на лексический уровень: для описания внутреннего устройства тюрьмы и монастыря используется одна и та же лексема в английском языке – “cell”. В зависимости от контекста слово может переводиться как “камера” или “келья”. По всей видимости, для Карамзина оно послужило ориентиром в выборе соответствующего места для создания особого исторического и психологического колорита повести.

Новаторством Н. М. Карамзина стало введение в канву сентиментального произведения такой особенности литературы путешествий, как топографическая точность. Так, хижина, в которой жила Лиза со своей матерью, была “саженях в семидесяти от монастырской стены”, а злополучный пруд был “саженях в восьмидесяти от хижины” [Топоров: 607, 613]. Однако, заслугой Карамзина, скорее, является не открытие этого приёма, как считает Топоров, а способность увидеть этот приём в творчестве Голдсмита и умение перенести этот приём на другую почву, в другую культуру и литературу, сохранив его функции.

Н. М. Карамзин, отдавая должное заслугам Голдсмита, сохраняет параллель с его романом. В английском романе семья векфильдского священника жила в семидесяти милях от конных бегах – места духовной гибели, и одиннадцати милях от тюрьмы – места заточения и страдания. Вслед за О. Голдсмитом он использует приём топографической и исторической точности с целью создания достоверности,

подлинности происходящего и более рельефного изображения всей трагедии одинокой души.

Ещё одно открытие, которое В.Н. Топоров приписывает Карамзину, также впервые употребил Голдсмит в своём романе. Это приём объединения пейзажно-ландшафтного и исторического планов. Общим здесь является такой способ взаимодействия двух пластов как способ зеркального отражения сюжетного (исторического) и идиллического (пейзажного) времени, благодаря чему создаётся необходимый художественный эффект. Так, у Голдсмита сначала дано описание деревни в идиллически-циклическом времени. Затем происходит локализация действия: встреча пастора с деревней; затем ещё большая локализация действия: описание его нового жилища. Так происходит смена угла зрения от всеобщего, универсального к более конкретному частному, от пейзажно-ландшафтного к сюжетно-историческому времени.

В «Бедной Лизе» встречаем сначала описание общего плана окрестностей Москвы в узуально-идиллическом времени. Затем описание более детальное, план постепенно укрупняется и переходит от беглого описания природного ландшафта к описанию пейзажа ближнего плана, это панорамное описание. Следующий отрывок представляет собой поворот от общего к конкретному, от зрительной панорамы к духовному видению природных явлений.

Карамзин усложняет принцип укрупнения плана Голдсмита, выделяя особую роль пейзажа. Пейзажно-природное соотносится на протяжении всей повести с движениями человеческой души как некое зеркало, усиливая личностно-психологический аспект повествования.

Таким образом, сопоставление повести «Бедная Лиза» Карамзина и романа Голдсмита «Векфильдский священник» даёт возможность не только принципиально сблизить позиции двух писателей, но и высветить важную проблему преемственности их мировоззрения и творчества.

Литература

Топоров В.Н. О «Бедной Лизе» Карамзина // Карамзин: pro et contra. СПб., 2006. С. 820-855.

Эйхенбаум Б.М. Карамзин // Эйхенбаум Б.М. О прозе: Сб. статей. Л., 1969.

Михайлов А.В. Обратный перевод: Рус. и зап.-европ. культура: проблемы взаимосвязей. М., 2000. <http://freepages.rootsweb.ancestry.com/>

Зарождение и развитие эссеистических мотивов в продуктах информационного творчества древнерусской литературы

Егорова Наталья Вениаминовна

*Соискатель Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева,
Саранск, Республика Мордовия*

Эссе – оригинальная и сложная форма художественной публицистики, активно привлекающая сегодня внимание исследователей. Жанр эссе имеет богатую историю развития, на протяжении которой формировались его основные признаки и функциональные характеристики.

В современной теории существуют версии, определяющие первые послы проявления эссеистики в древнерусской литературе, а именно в XI веке. «Слово» – предвестник эссе?» – таким вопросом задается Л. Г. Кайда в научном исследовании «Эссе: стилистический портрет». По мнению ученого, «эссеистическое начало в жанре «слова» видно и в стилистическом мастерстве, и в отточенности форм исторических экскурсов...» [Кайда: 70]. В качестве наиболее ярких образцов древнерусской эссеистики Л. Г. Кайда приводит «Слово о законе и благодати», а также «Слово о погибели русской земли», так как именно в данных произведениях на первый план

выступает внутренний мир автора, размышления и переживания патриотической направленности, выполненные в яркой эссеистической манере: «О, светло светлая и прекрасно украшенная земля Русская! Многими красотами прославлена ты: озерами многими славишься, реками, высокими дубравами, чистыми полями, дивными зверями, разнообразными птицами, бесчисленными городами великими, селениями славными, садами монастырскими, храмами божьими и князьями грозными... Всем ты преисполнена, земля Русская, о правоверная вера христианская!» [Литература Древней Руси: 175].

Характерно, что особую роль в самоопределении личности, в передаче творческой манеры в жанре «слова» играет пейзаж. В результате природа становится одновременно и участником событий, и объектом философских размышлений, посредством которых достигается необходимая степень открытости в воплощении и реализации авторского «я».

Более того, «авторские отступления смещают (и смещают умышленно и нарочито) действительный ход событий, ибо цель автора не столько рассказ о них, хорошо известных современникам, сколько выражение своего отношения к ним и размышления о случившемся» [История русской литературы XI - XVII веков: 113]. В этом заявлена много объясняющая публицистическая сторона жанров древнерусской литературы, значение которой высоко оценил Д. С. Лихачев: «Несомненно, что богословская мысль и религиозные представления доминировали в литературе, но формирующее значение имели исторические и публицистические стороны литературы...» [Лихачев: 72]. Таким образом, в индивидуализированном восприятии действительности открывается новое прочтение авторской мысли, выраженное в непосредственном воздействии на аудиторию с целью формирования общественного мнения; присутствует информационная насыщенность текста.

Отдельное место в определении истоков эссеистического жанра занимают первые русские риторика. По мнению Л. Г. Кайды, «это тоже истоки эссеистики» [Кайда: 71]. Так, в «Житии протопопа Аввакума» автор и герой выступают единым персонажем общей канвы повествования. В связи с чем, В. В. Кусков замечает: «На страницах "жития" во весь свой гигантский рост встает образ незаурядного русского человека, необычайно стойкого, мужественного и бескомпромиссного. Характер Аввакума раскрывается в "житии" как в семейно-бытовом плане, так и в плане его общественных связей» [Кусков: 282].

Тем не менее, это не единственный повод говорить о «родственности» жанров древней русской литературы с эссеистикой. Прежде всего, впечатляет назидательность автобиографического сочинения, при этом отсутствует персональная заостренность на личности автора. Язык произведения с точностью и богатыми элементами выразительности передает живую разговорную речь той эпохи, но, самое главное, моральные устои времени.

Дидактическое начало возвращает нас к истокам эссе во Франции, появление которого относится к XVI веку. Однако, автор всемирно известных «Опытов» М. Монтень отказывается от явного учительства, и обращает внимание исключительно на повествовательную сторону избранного жанра. Вместе с тем, именно глубина авторских воззрений, апеллирование личным опытом позволяют говорить об историческом формировании типологических жанровых элементов эссе.

Таким образом, целостность внутреннего мира автора, возрастание роли индивидуального начала, обращение к назидательным и дидактическим принципам целенаправленного воздействия на аудиторию, позволяют говорить об исторических истоках жанра, выделяемых нами в жанре «слова» и «житийной литературе». Примечательно, что хронологическая соотнесенность, а также функционально-стилевые признаки, имеют определенную взаимосвязь с «Опытами» М. Монтеня.

Однако, в древнерусской литературе зарождающаяся эссеистика выступает в большей степени как стиль, в то время как в «Опытах» имеются весомые предпосылки, позволяющие говорить о формировании типологических признаков жанра в целом.

Литература

История русской литературы XI - XVII веков. М., 1985.

Кайда Л. Г. Эссе: стилистический портрет. М., 2008.

Кусков В. В. История древнерусской литературы. М., 1998.

Литература Древней Руси. М., 1990.

Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973.

Композиционные особенности «Марсианских хроник» Рэя Брэдбери

Иванова Людмила Андреевна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

«Троюродный брат романа» или «сборник рассказов, который делает вид, что он – роман» - так назвал свое первое крупное произведение Рэй Брэдбери, предоставив читателям заманчивую возможность отказаться от поисков абсолютной истины относительно жанровой принадлежности «Марсианских хроник». Тем не менее, возникает вопрос: что заставило обыкновенный сборник рассказов (а Брэдбери известен именно как мастер короткой формы) «делать вид, что он роман» [<http://ru.wikipedia.org/>]? «Марсианские хроники» теоретики литературы (в частности, Зверев А.М.) классифицируют как цикл новелл. При этом «цикл» определяется как «группа произведений, сознательно объединенных автором по жанровому <...>, идейно-тематическому <...> принципу или общностью персонажей <...>, а чаще всего - по нескольким принципам» [Сапогов: 492]. «Марсианские хроники» объединяют рассказы по нескольким принципам: по жанровому (произведение составляют рассказы); идейно-тематическому (все рассказы объединяет тема колонизации Марса ищущими убежище людьми, прилетевшими с Земли, а идея состоит в том, что земляне не способны отречься от родной планеты, от всего земного); персонажному (в большинстве рассказов герои - участники четвертой экспедиции во главе с капитаном Уайлдером).

Цикл как жанровое образование возникает в том случае, если цикличность воспринимается в качестве особой художественной возможности: каждое произведение, входящее в цикл, может существовать самостоятельно, но, будучи извлеченным из него, теряет часть своей эстетической значимости. В литературоведении принято различать два вида цикла: первый вид составляют те произведения, в которых циклизация является результатом последующей разработки уже данного отчасти материала, а второй – те, где циклизация есть осуществление основного композиционного замысла. В «Марсианских хрониках» (1950) имеет место циклизация первого вида: они включают в себя рассказы, впервые опубликованные в литературных журналах во второй половине 40-х годов. Композиция данного произведения повторяет способ организации обрамленной повести – «литературного жанра, для которого характерно объединение посредством связующей повествовательной рамки разнородных рассказов новеллистического, сказочного или басенного типа» [Гринцер: 257]. Такой «рамкой» в «Марсианских хрониках» служит, главным образом, система персонажей. Так, в седьмом рассказе цикла («И по-прежнему лучами серебрят простор луна») читатель знакомится с капитаном Уайлдером, Сэмом Паркхиллом, Хэтэуэем, прилетевшими на Марс в составе четвертой экспедиции. В следующих рассказах цикла действуют уже другие герои, но в заключительных новеллах повествование возвращается к Сэму Паркхиллу («Мертвый сезон»), Уайлдеру и Хэтэуэю («Долгие годы»).

Однако не только с помощью повествовательной рамки объединяются рассказы, на первый взгляд никак не связанные друг с другом (уже на уровне архитектоники эта связь более или менее заметна). Главным композиционным принципом в «Марсианских хрониках» служит эффект «контрапункта», заключающийся в объединении относительно независимых сюжетных линий, которые сходятся и расходятся между собой и развиваются с разной скоростью (контрапункт – это музыковедческий термин, означающий одновременное сочетание двух или более самостоятельных мелодических голосов). Этот эффект особенно заметен на примере сопоставления рассказа «Зеленое утро» с другими рассказами цикла.

Герой «Зеленого утра» - Бенджамен Дрисколл – объявляет Марсу «агробиологическую войну»: целый месяц, в условиях разреженной атмосферы он сажает на Красной планете деревья и мечтает только о том, чтобы пошел дождь. И мечта сбывается: «Дождь. Прохладный, ласковый, легкий, он моросил с высокого неба – волшебный эликсир, пахнувший чарами, звездами, воздухом...» [Брэдбери: 81]. Утром навстречу солнцу поднимаются тысячи деревьев.

Сразу же за этим рассказом следует эпизодическая новелла «Саранча», всего в двух абзацах повествующая о ракетном нашествии на Марс: «Ракеты жгли сухие луга, обращали камень в лаву, дерево – в уголь, воду – в пар, сплавляли песок и кварц в зеленое стекло; оно лежало везде, словно разбитые зеркала, отражающие в себе ракетное нашествие» [Брэдбери: 83]. Эта новелла продолжает сюжетную линию предыдущего рассказа, создавая смысловые ряды: «зеленое утро» - «зеленое стекло» - «разбитые зеркала», «зеленое утро» - «саранча». Таким образом, принцип контрапункта (в буквальном переводе «точка против точки») реализуется в «Марсианских хрониках» уже на уровне названий, а также путем бинарной оппозиции содержания.

Различные схождения обнаруживаются также при сравнении «Зеленого утра» с рассказами «Будет ласковый дождь» и «Ракетное лето». В последнем случае объединяющим рассказы началом выступает мотив фантастической скорости: в считанные секунды зима превращается в лето («Ракетное лето»), а деревья, «подстегнутые буйным дождем», тянутся вверх на глазах Бенджамена («Зеленое утро»). Рассказы «Саранча» и «Ракетное лето» тоже обнаруживают явные переключки друг с другом: «Ракеты, ракеты, ракеты, как барабанная дробь в ночи. Ракеты роями саранчи садились в клубах розового дыма» [Брэдбери: 83] - «В стуже зимнего утра ракета творила лето каждым выдохом своих мощных дюз. Ракета делала погоду, и на короткий миг во всей округе воцарилось лето» [там же: 4].

Таким образом, «Марсианские хроники» представляют собой не просто сборник, а цикл рассказов, в котором внутренняя, эмоционально-смысловая соотнесенность персонажей, эпизодов оказывается более важной, чем их внешние, причинно-временные связи.

Литература

Брэдбери Р.Д. Избранные соч.: В 3 т. М., 1992. Т.1.

Гринцер П.А. Обрамленная повесть// Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Сапогов В.А. Цикл// Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Википедия: <http://ru.wikipedia.org/>

Звуковая организация стиха в метапоэтике В. Я. Брюсова

Кабирова Александра Георгиевна

*Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь,
Россия*

Валерий Яковлевич Брюсов был уникальной личностью. Его по праву можно назвать и поэтом, и прозаиком, и историком литературы, и критиком, и отцом русского

символизма, и переводчиком, и, конечно же, теоретиком стиха. Брюсов множество трудов посвятил вопросам построения стиха («Наука о стихе: метрика и ритмика» (1924), «Синтетика поэзии» (начало 1920-х г.), «Основы стиховедения». (2-е изд., 1924), «Опыты...» (1912-1918), «Звукопись Пушкина» (1914) и др.).

В области теории стиха его достижения (хотя, по подсчетам ученых, и являются ошибочными) сильно опередили науку о стихосложении его времени, что признавал даже В. М. Жирмунский человек, который отрицательно отнесся ко многим положениям брюсовской теории: «...о брюсовской системе можно с уверенностью сказать, что она сильно опередила свое время и не уступает некоторым новым построениям» [Жирмунский: 174].

Брюсов разработал целостную систему потенциальных возможностей построения русского стихотворения с учетом русского ударения (вопрос о пиррихиях и спондеях), ритмики, возможностей рифмовки и использования фоносемантики.

Начиная с 1812-1814 годов, когда Брюсов занимается изучением звукописи Пушкина, вопрос о возможностях построения звукового образа прочно входит в область интересов поэта, так что к середине 20-х годов XIX века у Брюсова складывается целое пособие – «Наука о стихе: метрика и ритмика» (1924). Впоследствии этим пособием пользовались при изучении возможностей звукописи.

Необходимо при этом отметить, что интерес к звукописи и фоносемантике был во времена Брюсова одним из актуальных. К вопросу о возможности передачи смысла с помощью не целого слова, а отдельных повторяющихся, семантически нагруженных звуков (или звуковых комплексов) обращались и символисты, и футуристы, и акмеисты.

В теории стиха В. Я. Брюсова эта концепция (возможности передачи смысла не только с помощью слов, но и с помощью звуковых образов) выработалась в русле теории «синтетики поэзии».

Слово, с точки зрения Брюсова, призвано передавать не только свое значение, но и чувства, настроение автора. И лучшим способом отражения подобных авторских рецепций служат звуковые повторы, звуковая игра, а также сама темпорально-ритмическая организация стихотворения. Все это способствует созданию обрамляющего лексическое значение звукового образа, благодаря чему образуется общая, синтетическая картина произведения: «Для науки звуковое строение слова не имеет значения; для поэзии оно – могущественное средство воздействия на чувственность читателя.

Признано, что «поэзия» есть явление языка. В первобытном языке, в слове были живы все три элемента: звук, образ, понятие. Первобытным человеком непосредственно ощущалось звучание слова, воспринимался даваемый им образ, сознавалось выражаемое им понятие. С развитием речи первые два элемента имеют склонность к вымиранию. Современный человек непосредственно не воспринимает звука слова и уже не чувствует скрытого в нем образа; слова все больше становятся значками понятий. Поэзия заставляет непосредственно воспринимать звучание слов (ритмика и эвфония стиха и прозы), эмоционально воспринять их как образы (эйдология), не утрачивая, однако, выраженных ими понятий (семасиология). Таким путем поэзия создает представления, с которыми уже может оперировать синтезом» [Брюсов: 504 – 505]. То есть можно сказать, что для Брюсова стихотворение – это синтез звукового и словесного содержания, что отразилось в самом взгляде поэта на теорию стиха. Так, поэтическое произведение в брюсовской теории становится синонимом песни, а настоящий стих, который останется в веках, может быть только «ярко певучим». Оно должно петь, рождать в читателе (или слушателе) переживание, настроение. Каждый звук призван рождать образ, и этот образ должен как можно более точно передавать авторскую мысль.

Брюсов в своем творчестве часто подчеркивал, что стихотворение – это песня, которая должна литься из души, проникая в души слушателей («Есть слова волшебства...», 1899):

И при вспышке могучего слова
Тень прошедшего странно жива.
И глядит умоляюще снова,

И твердит прямо в душу слова [Три века русской метапоэтики: 219].

Не случаен поэтому и образ поэта-певца («певца слова») в брюсовских стихотворениях. Например, в стихотворении «Последние поэты» (1917) термины литературоведческие и музыкальные рассматриваются как нечто единое, неразрывное: «поэт» предстает «певцом», который напевая свою «песнь», создает «священные строфы».

Таким образом, в брюсовской теории стиха звуковая организация («евфония», звукопись, ритмика) перестает быть только способом украшения речи, своеобразной приметой поэтического текста. Она, по мнению Брюсова, призвана выполнять другую задачу: отделять обиходный язык, в котором воспринимаются звуки только как часть слова (т.е. рассматривается только лексическое значение слова), от поэтической речи, в которой каждый звуковой образ несет на себе первоначальную смысловую нагрузку, помогая автору передавать свое видение мира.

Литература

Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 Т. М., 1987. Т.2.

Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 Т. / Под общей редакции проф. К. Э. Штайн. Ставрополь, 2005. Т.2. (Валерий Брюсов) С. 218 – 284.

Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Киносценарий – литературный жанр?

Ковалова Анна Олеговна

Соискатель, Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия

Сценарий – не только рабочий инструмент для создания кинокартины, но и текст, который можно читать независимо от фильма. Киносценарии издавались отдельными сборниками, публиковались в литературных журналах. Но можно ли считать киносценарий литературным жанром? Ответ на этот вопрос может дать столетняя история отечественного киносценария.

Первые киносценарии сочинялись, как правило, неизвестными литераторами, работавшими анонимно. Сами тексты представляли собой лишь краткие либретто будущих фильмов и стилистически мало отличались друг от друга.

Следующий этап отечественной кинодраматургии связан с привлечением писателей, чьи имена могли создать фильму рекламу. Среди российских кинодраматургов 1910-х гг. преобладали беллетристы (А. Каменский, Н. Брешко-Бершковский, А. Вербицкая и др.). Из крупных литераторов первым в роли сценариста выступил Леонид Андреев. Его примеру последовали А. Куприн, Ф. Соллогуб, Д. Мережковский. К середине 1910-х гг. значительная часть сценариев сочиняется профессиональными писателями. Характерный факт: на афишах картин по сценариям Андреева и Куприна печатались портреты сценаристов – вопреки бытовавшей практике помещать фотографии кинозвезд.

Ранние киносценарии строились на материале «занимательных сюжетов», который к середине 1910-х гг. был практически исчерпан. В программной статье И. Петровского «Кинодрама и киноповесть» утверждалось, что главное в фильме – не внешний сюжет, а внутренний: «...Прошла пора, когда мы только поглядывали на экран: наступило время читать на нем...» [Петровский: 3]

Именно в этот момент кинематограф, отходя от театра, приблизился к литературе, а киносценарии стали приобретать черты литературного жанра. Показательно, что В. Мейерхольд, работая над экранизацией «Портрета Дориана Грея» (1915), собирался издавать сценарий отдельно: это полноценное литературное произведение с обширными диалогами (хоть и написанное для немого фильма).

В процессе «литературизации» отечественного киносценария большую роль сыграл журнал А. Ханжонкова «Пегас». Каждый номер «Пегаса» открывался публикациями киносценариев.

После революции ситуация резко изменилась. Главную роль в кинопроцессе стал играть новый жанр агитфильма, который противопоставлялся всей «буржуазной» кинематографической системе. Соответственно, сценарии агитфильмов менее всего должны были напоминать дореволюционную кинодраматургию с ее насыщенными сюжетами. О публикации этих сценариев не могло быть и речи.

В начале 1920-х гг. особое значение приобрела кинохроника. Многие видели в ней единственно возможный путь развития кинематографа. Выдающийся документалист Дзига Вертов писал, что в первую очередь новая кинематография должна избавиться от кинодраматургов: именно они своими искусственными сценариями мешают подлинному развитию нового кино.

Представление о том, что сценарий должен быть ограничен чисто кинематографическими функциями, существовало на протяжении всей первой половины 1920-х гг. Считалось, что чем сценарий профессиональнее, тем менее он – как текст – доступен обычному читателю. Автор первой основательной книги о теории киносценария И. Соколов утверждал, что в современном сценарии «техническое мышление» и «логика планов» должны заменить «чистую литературу». [Соколов: 68]

Такого рода «стальные» сценарии скорее напоминали постановочные планы, чем литературные произведения. Противоположную теорию «эмоционального» сценария предложил С. Эйзенштейн: «Сценарий – это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов». [Эйзенштейн: 299]

Позднее эмоциональный сценарий (и работы выдающегося сценариста А. Ржешевского) был признан «неприемлемым образцом драматургии» и «примером отвратительной литературщины». [Чирков: 18] Между тем, он сыграл ключевую роль в «реставрации» кинодраматургии как литературного жанра.

Действительно, в 1930-е гг. считалось, что киносценарий не только может, но и должен считаться литературным жанром. Эта формула утверждается в отечественной киномысли и постепенно становится аксиомой, чему способствовало появление звукового кино. Одновременно возрождается традиция публиковать киносценарии. В 1930-е гг. были выпущены книги «Петр I», «Великий гражданин», «Ленин в Октябре» и др.

После войны киносценарий впервые стал объектом научного исследования. Появляются диссертации, посвященные вопросам кинодраматургии. В большинстве своем это – искусствоведческие, но не филологические исследования.

Вопрос о киносценарии как о литературном жанре был впервые поставлен более ста лет назад, но обсуждался исключительно с позиций кинематографа. И хотя аргументы, выдвинутые в этих спорах, представляют для литературоведения большой интерес, они не выстраиваются в научное доказательство.

На русском языке было издано великое множество киносценариев. И всё же киносценарий на бумаге до сих пор воспринимается читателем как нечто необычное. Сценарии выдающихся писателей: Л. Андреева, М. Зощенко, Ю. Олеси, Н. Олейникова и др. – остаются неизвестными широкому читателю. О киносценариях молчат учебники и нередко – литературные энциклопедии.

Все это связано с тем, что кинодраматургия остается за пределами внимания филологов. Де факто киносценарий является литературным жанром, но так как сами по себе сценарии остаются на периферии филологических исследований, вопрос о литературном характере этого жанра возникает снова и снова.

Литература

Петровский И. Кинодрама и киноповесть // Прозектор. 1916. № 20. С. 2-3

Соколов И.В. Киносценарий. Теория и техника. М., 1926

Эйзенштейн С.М. О форме сценария // Эйзенштейн С.М. Избр. произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 299-300

Чирков А.Г. Очерки драматургии фильма. М., 1939

Индивидуальность воплощения жанрового инварианта в сонетах И.А. Бунина.

Крупнина Вероника Дмитриевна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Свод правил, утвержденный в эстетическом сознании времени, призван ориентировать авторов на создание сонетов, поддерживающих и развивающих жанровую традицию. Поэтому сонет, признанный в ту или иную эпоху идеальным, является жанровым инвариантом, реализующимся в бесчисленных вариативных авторских воплощениях.

С течением веков постепенно сложился набор правил, определяющих жанрово-строфический инвариант. Например, «четырнадцать стихов», «строфико-графическое деление 4 – 4 – 3 – 3», «пяти- или шестистопный ямб», «две рифмы катренов и три рифмы терцетов», «единообразная рифмовка катренов по схемам АВВА или АВAB», «правило альтернанса на стыке катренов и терцетов» [Федотов: 7], «синтаксическая разграниченность катренов, способствующая трехчастности сонета и подчеркивающая смену ритмической инерции, предвещающая и выделяющая стих, являющийся гармоническим центром сонета». [Останкович: 131]. И.А. Бунин – поэт, обращавшийся к сонету на протяжении всего творческого пути. Есть у него и сонеты английского типа. Но, как и во всей русской поэзии, явно преобладает контаминированная итало-французская версификация, в рамках которой у Бунина есть и канонически выверенные сонеты – «Кондор», «Бедуин», «Вечер», «Помпея», «Среди звезд», и намеренно реализующие индивидуально-авторское художественное задание, например, «Прометей в пещере», «В Сицилии», «Эллада, «Нет, не о том я сожалею...», «На монастырском кладбище».

Так, например, сложившийся жанровый канон предусматривает «строфико-графическое деление 4 – 4 – 3 – 3 в наибольшей степени узнаваемое <...>», и «синтаксическую разграниченность катренов, способствующую формированию композиционно-архитектонической трехчастности сонета». [Останкович: 131]. В сонете «Прометей в пещере» Бунин отступает от традиции строфико-графического деления, подчеркивая это синтаксической слиянностью катренов и терцетов (Впрочем, С.И. Кормилов относит их к «14-стишным твердым формам, которые ориентированы на сонет скорее субъективно, чем объективно» [Кормилов: 36]). При этом трехчастное членение сонета перераспределяется и осуществляется не в соответствии со строфической организацией (первый катрен – тезис, второй – антитезис, терцеты – синтез), а согласно время-пространственному. Схематично его можно разделить следующим образом: первая часть – ситуация «здесь, у огня», вторая – «там, где “пены волн”», и третья – приближение колесницы «над темной высотой». При этом гармонический центр соответствует четвертой стопе девятой строки, и произведение делится так, что соотношение большей части (тезис и антитезис) к целому оказывается равным 0,647, что приближается к величине золотого сечения. Сонет восстанавливает свое трехчастное членение на уровне сюжетно-композиционной организации, а

отсутствие синтаксической разграниченности катренов и терцетов становится одним из способов актуализации гармонии.

Канонической рифмовке катренов на две рифмы по схеме – АВВА или АВВАВ – Бунина предпочитает смежную на четыре рифменных созвучия – ААbbCCdd, благодаря чему каждые два стиха воссоздают относительно законченные картины, которые соединяются по принципу «мозаики»: герой во мраке; стадо у огня; «слепая ночь» над «пенной волн»; вихрь, налетающий на «берег» [Бунин: 67]. Смена картин становится основой сюжетной динамики, предшествующей кульминации, или гармоническому центру. Благодаря нарушению рифменного сочетания стихов в катренах реализуется художественный замысел автора, а его воплощение, в принципе, не противоречит гармонической природе жанра.

Ключевым гармонизирующим приемом является система повторов, образующих гармонический каркас стиха. «Гармонизирующий повтор в сонете наполнен следующими жанровыми функциями: во-первых, он участвует в образовании композиционно-образной структуры текста.; во-вторых, он содержит в себе фермент вариативной упорядоченности, рекуррентности, композиционно-образной троичности <...> и, наконец, в-третьих, он, формируя структурно завершенное гармоническое целое, предопределяет его потенциальную сюжетно-образную открытость» [Останкович: 2010]. Повторы в рассматриваемом тексте представлены как эксплицитно, так и имплицитно. Первая группа повторов в стихе реализует антитезу «тьма» / «свет»: в первой из трех частей она представлена лексемами «мрак» / «огонь», во второй - «слепая ночь» (тьма) / «блещут» (свет), и в третьей – «темная высота» / «слепающий огонь». Вторая группа повторов, акцентирующая внимание на развитии действия и его кульминации, связана с градацией семы «огонь»: огонь отраженный – блеск (как мерцающий огонь) – слепающий огонь («Я слепну от огня» [Бунин: 67]). Таким образом, повторы закрепляют трехчастную организацию стиха, формируют композиционно-образную структуру текста, связывая архитектурные части сонета.

Анализ сонетов Бунина позволяет предположить, что при наличии осознаваемой канонической архитектурной модели, поэт в процессе творчества отклоняется от нее, что является отражением индивидуальности его жанрового мышления и придает результатам творчества живость и очарование. Жизнеспособность сонета как раз и заключается в реализации такой ситуации, когда нарушение его цельной системы в какой-либо части приводит не к ее разрушению, а к актуализированному усилению инвариантной гармонической структуры в иных условиях ее функционирования.

Литература

Бунин И.А. Собрание сочинений: В 6-ти т. М., 1987. Т.1.

Кормилов С.И. Некоторые проблемы современной теории сонета // Филологические науки. 1993. № 3. С. 32-41.

Останкович А.В. Гармоническая структура русского сонета XVIII-XX веков. Ставрополь, 2009.

Федотов О.И. Сонет серебряного века // Сонет серебряного века. Русский сонет конца 19 – начала 20 века. М., 1990.

Традиции Э.А. По в рассказах Г. Газданова 1920-х гг.

Ляпина Анастасия Алексеевна

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

Первый биограф Г. Газданова Л. Диенеш подчеркивал плодотворное сопряжение традиций русской и зарубежной литератур в прозе Газданова, включая в этот контекст и творчество Э.А. По. О преломлении наследия этого американского автора в прозе Газданова писали и такие литературоведы, как С.М. Кабалоти, А.В. Сивкова и др.

Одна из программных статей Газданова называется «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане», в которой писатель подчеркивает, что подлинное искусство начинается с того момента, когда художнику удается заглянуть за пределы обыденной действительности, в таинственные сферы подсознательного.

Одним из ярких примеров присутствия традиций американского новеллиста в творчестве Газданова можно считать появление самого Эдгара Алана По в рассказе «Авантюрист» (1930). Главный герой наделяется свойствами, которая народная молва приписывала знаменитому американцу. Судя по рассказам некоторых знакомых, он легко мог догадаться о прошлом любого человека и рассказать о дальнейшей жизни собеседника. В рассказе «Авантюрист» главный герой предсказывает героине Анне Сергеевне ее и свое будущее. Помимо легенд, связанных с жизнью американского писателя, в этом рассказе присутствуют узнаваемые мотивы новелл Э. По. Так, Эдгар признается, что ночью во сне он видит свою смерть. Данный отрывок можно сопоставить с рассказом главного героя из «Повести скалистых гор» Э. По: «Подомно лежал мой труп со стрелой в виске...» [По: 21]. В этом же монологе герой Газданова приводит цитаты из новелл Э. По «Рукопись, найденная в бутылке», «Продолговатый ящик». Далее Эдгар заводит разговор на тему смерти, так как в творчестве его прототипа Э. По смерть была основным мотивом.

Тема смерти появляется почти в каждом из ранних рассказов русского автора. Вслед за американским писателем Газданов пытается через эту тему постичь тайны природы и жизни. Таким образом, обоими авторами тема смерти рассматривается как возможность проникнуть в тайны человеческого мышления и поведения.

Еще одним произведением Газданова, в котором сильны традиции Э. По, является рассказ «Гавайские гитары» (1930). Сама ситуация (умирающая от неизлечимой болезни сестра и брат, который не в силах ей помочь) напоминает новеллу американского писателя «Падение дома Ашеров». В обоих рассказах описания женщин даны крайне размыто. Объединяет эти произведения и то, что ожидаемая смерть обеих героинь воспринимается как внезапная и угнетающе действует на героев.

О стремлении Газданова создать узнаваемую напряженную атмосферу новелл Э. По свидетельствуют книги, которые герой рассказа «Гавайские гитары» замечает на книжной полке в гостях после похорон: «В шкафу этом были книги Бодлера, Гюисманса, Эдгара По ...» [Газданов: 124]. С помощью имен этих писателей события переносятся в область таинственного и начинают восприниматься главным героем, а следовательно, и читателем как нечто загадочное и необыкновенное.

Начало рассказа «Гавайские гитары» также напоминает новеллы Э. По. Герой, оставшись переночевать в чужом доме, всю ночь слышит таинственные звуки, происхождение которых наутро никто не может объяснить. Эта ситуация типична для романтических рассказов XIX века, в том числе и для новелл Э. По, когда герой, оказавшись в незнакомом для себя месте, сталкивается с чем-то непонятным. Однако у Газданова этот мотив не получает логического продолжения, лишь в конце рассказа герой узнает в музыке, которую ему поставили в гостях, те самые звуки, которые он слышал когда-то ночью. Таким образом, Газданов воспользовался приемом обмана читательских ожиданий: событие реального мира (смерть сестры) он окружил романтической рамкой таинственного (загадочными звуками, непонятными ощущениями в чужом доме). Ситуация, характерная для творчества Э. По, преломляется дважды: сначала читателя из тайны переносят в реальность, а потом опять возвращают к загадкам человека и природы.

Многие новеллы Э. По начинаются с самохарактеристики персонажа, в которой он невольно выдает свое безумие. Представляется, что на подобное узнаваемое вступление ориентировался Газданов, создавая начало рассказа «Превращение» (1928): «Я блуждал – как всегда – в необъятном хаосе самых отдаленных представлений» [Газданов: 82]. Весь рассказ проникнут атмосферой новелл Э. По: героя преследует навязчивая идея, что он уже где-то видел своего сумасшедшего соседа, которого все считали погибшим. Рассказчик не сразу осознает, что перед ним безумец, и лишь по смеху понимает это. Так и в новелле Э. По «Бочонок амонтильядо» главный герой осознает, что его враг Фортунато сошел с ума только из-за его дикого смеха.

В рассказе Газданова «Мартын Расколинос» (1929) встречается чудовищная сцена убийства кота, который воспринимается героем как бес и источник всех бед. Аналогичный эпизод встречается в новелле Э. По «Черный кот». Жестокое убийство кота, ненависть не к нему, а к несправедливости жизни, которую он символизирует, – все это объединяет рассказы Газданова «Мартын Расколинос» и Э. По «Черный кот».

В рассказах Газданова прослеживается ориентация на традиции американского новеллиста на уровне героев, сюжета, мотивов, узнаваемых образов, однако в данном случае речь идет не о стилизации или подражании. Проза Газданова отличается от сочинений Э. По, которым свойственны четкая композиция и ясный язык, импрессионистичной манерой письма, рефлексивностью и отсутствием явной фабулы. Таким образом, намеренное стремление породить у читателя ассоциации с творчеством Э.А. По можно считать своеобразными «игрой» и «приемом» в прозе Г. Газданова.

Литература

Газданов Г. Собр. соч. в 3 т. М., 1999. Т.3.

По Э.А. Повесть скалистых гор. СПб., 1999.

Античное наследие в произведениях М. Фриша «Ното Фабер» и Э. Берджесса «М.Ф.»

Олзоева Софья Андреевна

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

Ни одна древняя цивилизация не обсуждается столь интенсивно, как античная Греция, она привнесла общекультурные ценности во все сферы материальной и духовной деятельности. Обращение живописи, скульптуры, музыки, литературы к античным сюжетам не поддается исчислению, порой это заимствование происходит бессознательно, однако можно обнаружить примеры сознательной преемственности.

Так, во второй половине XX века с разницей в четырнадцать лет швейцарец Макс Фриш и англичанин Энтони Берджесс создают романы, в основе которых лежит осмысление свободы личности через призму античного мировосприятия.

Целью данной работы является соотнесение художественных реалий романов в контексте античной мифологии и античной литературы.

Продолжая традицию поэтики Джойса, Э. Берджесс сознательно сплетает между собой мифы различных культурных ареалов (античный миф об Эдипе, схожая легенда североамериканских индейцев, почерпнутая у Клода Леви-Стросса), литературные и религиозные реминисценции, а также различные научные теории. Он создает интеллектуальное произведение, в какой-то мере являющееся ответом на роман М. Фриша «Ното Фабер», опубликованном в 1957г.

Фабулы обоих произведений построены как опровержение мифов, созданных героями о самих себе.

Инженер Вальтер Фабер, работающий на ЮНЕСКО – довольный собой человек. Он живет так, как считает нужным. Он – человек-творец, человек-создатель, homo faber, как это звучит по-латыни. Он думает, что он свободен, что творит сам свою судьбу. И с ним – «человеком-покорителем природы» (Фриш, 2000) – случаются происшествия, своей неотвратимостью явно напоминающие всевластие античного рока.

«М.Ф.» написан через 14 лет после публикации «Homo Faber». Вальтер Фабер – европеец, живущий в Штатах. Майлс Фабер, герой романа Берджесса, – американец, получивший начальное образование в Великобритании. Faber с латинского языка означает человека-ремесленника, мастера, творца, а Miles (также с латинского) – воина, солдата: «Само ваше имя подразумевает службу. Таково его значение. – Моего имени? – Оно означает солдата». Майлс, этот худой и слабый молодой человек, страдающий «ревмокардитом, разнообразными типами астмы, колитом, нервной экземой, истечением семени», «психически неуравновешенный», вполне мог бы оказаться сыном Вальтера, сыном поколения «инженеров», утративших кровнородственные связи и принимающих свое поверхностное существование за полную свободу. Но и у этого слабого и болезненного «воина» есть миссия: он должен снять проклятие рода Фаберов.

Мотив инцеста, связанный с мифом об Эдипе, объединяет сюжетные линии романов. Он метафорически сопряжен с мотивом загадывания/разгадывания. Загадки в Древней Греции были связаны с изречениями оракулов, дивинациями, и не требовали ответа. Содержание дивинаций было менее важно, чем сам их факт (Гусейнов, 1987, стр. 77-107).

В случае Вальтера Фабера загадку ему задает судьба в виде «неузнавания» собственного отпрыска, с которым и происходит кровосмесительный акт. У Берджесса внимание акцентировано на образе Сфинкса (существа с головой женщины и телом льва): на пути Майлса встречаются трое мужчин, которые задают ему загадки – это Лёве (с нем. - лев), Пардалеос (с греч. - львица) и доктор Гонци, чья «львиная морда» сочеталась с телом «маленьким, перекрученным, но неопровержимо человеческим».

Сравнивая «мифы Эдипова типа», Леви-Стросс предполагает, что существует «одинаковая корреляция» между загадкой и совершением/несовершением инцеста. В мифах такого типа существует отношение между "вопросом без ответа" и совершением инцеста: «Подобно тому, как происходит разрешение загадки, инцест сближает термины, которым предназначено быть разделенными: сын соединяется с матерью, брат с сестрой» (Леви-Стросс, 1960). Так, разгадывая загадку за загадкой, герой Берджесса приходит к вынужденному союзу с собственной сестрой.

«Возрождение» мифа в произведениях Фриша и Берджесса опирается на новое отношение к мифу. Наследие античности в интересующем нас личностном аспекте – прежде всего постановка вопроса о праве индивида на самостоятельный выбор жизненного пути. Произведения М. Фриша и Э. Берджесса примиряют миф и историю, миф и опыт познания.

Литература

Фриш Макс Номо Фабер. СПб.: Азбука, 2000.

Гусейнов Г.Ч. Грифос: предметное и словесное воплощение греческого мифа // Контекст-86. М., 1987.

<http://www.musa.narod.ru/lewistros.htm> (Библиотека философской антропологии)

Семантика и типология сравнений в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел»

Панкратова Мария Николаевна

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

Роман В.Я. Брюсова «Огненный ангел» относится к произведениям символистской прозы, и вследствие особенностей этой поэтики, программной

многозначности, порождает и порождает множество различных интерпретаций. Даже само присутствие мистических сил в романе остается дискуссионным для традиции исторической интерпретации романа. Целью данной работы является анализ «подводного течения» романа «Огненный ангел» на уровне художественных сравнений, которые понимаются в узком смысле этого термина как конструкции с «как», «подобно», «словно», и связанных с ними распространенных метафор.

В романе «Огненный ангел» выделено несколько основных тематических групп сравнений. Во-первых, это - тематическая группа «дезориентация» (подгруппы: «лабиринт», «опьянение», «безумие», блок «море, корабль, ветер, шторм»). Мир внешний и мир внутренний предстает как запутанный лабиринт, из которого герои мучительно не могут найти выход. В основе их блуждания лежит слепота, действующая в обоих пространствах. Эмоциональное состояние Рупрехта после вызова на дуэль графа Генриха описывается так: «Потом я пошёл по улице, как-то невольно касаясь рукою стен, словно слепой, нащупывающий свою дорогу» [Брюсов: 197].

С группой «дезориентация» тесно связана группа сравнений на тему «стихия» (подгруппы: «растения», «дети», блок «море, корабль, ветер, шторм»). Опьянение и безумие приравниваются к воздействию физической и независимой от героев силы. Например: «Не смея нарушить запрета, мучился я в постели всю ночь, словно пьяный, для которого мир шатается, как палуба каравеллы» [Брюсов: 82]. Герои не видят, куда движутся, так как не являются субъектами своих действий. С этим связана возможность выделения таких тематических групп сравнений и метафор, как «дети» и «растения», которые подчеркивают незащищенность героев, их подчиненность стихии. Рената после посещения геердтской ворожеи описывается так: «она клонилась, как надломленный стебель, и поводья выпадали из её рук» [Брюсов: 66]. Она же после одержания была «изнеможенной, как слабая веточка, искривленная в водовороте» [Брюсов: 94]. Рената подвергается воздействию некой силы, но эта сила, воспринимаемая героями как неодолимая стихия (они не могут ей управлять), является атрибутом вполне определенного субъекта. Сюжетно в этих двух примерах субъекты воздействия - демонические силы. На уровне сравнений это наблюдение подтверждается. Ядро тематической группы «стихия», блок «море, корабль, ветер, шторм», формирует микросюжет. Рупрехт объясняет Ренате свое решение изучать магию так: «и мы будем в силах управлять демонами, как ныне пользуемся силами ветров для движения кораблей. Нет сомнения, что ветер безмерно сильнее человека, и порою буря разбивает суда в щепы, но обычно капитан приводит свой груз к пристани» [Брюсов: 125]. Магазин Якова Глока полон книг о магии, «запертых в его лавке, словно ветры в пещере Эола» [Брюсов: 126]. Изучение купленных книг сравнивается с плаванием по безбрежному миру духов, куда мир людей «вброшен как малый остров» [Брюсов: 137], а другой берег, куда с помощью ветров собирается плыть Рупрехт, «словно Новый Свет, ещё более поразительный, чем поля и долины Новой Испании» [Брюсов: 128]. Магический опыт заканчивается неудачей, оборачиваясь разгулом ветров, штормом и кораблекрушением. Рупрехт и Рената «напоминали потерпевших крушение в море, достигших какой-то малой скалы, всё потерявших и уверенных, что следующий водный вал смочит их и поглотит окончательно» [Брюсов: 146].

Третья большая тематическая группа сравнений – это группа «омертвление» (подгруппы: «мертвенность», «статуарность», «болезнь», «пытка», «казнь», «тюрьма»). Подгруппы «мертвенность», «статуарность», «болезнь» преобладают в описании Ренаты. Подгруппы «пытка», «казнь», «тюрьма» передают состояние Рупрехта при попытках к ней приблизиться. Любое удаление от Ренаты становится освобождением, выходом из пространства смерти. От Агнессы Рупрехт уходит «освежённый, словно лёгким ветром с моря» [Брюсов: 238] и «успокоенный, словно долгим созерцанием жёлтой нивы с синими васильками» [Брюсов: 238]. Портреты Агнессы и Ренаты

составляют антонимическую пару. Но омертвление Ренаты распространяется на всех, приблизившихся к ней, и на Агнессу через Рупрехта все с тем же законом физической силы, неизбежным, как закон времени: «И, глядя на маленькую Агнессу, ежедневно шедшую ко мне на мучения, думал я, что мы четверо: граф Генрих, Рената, я и Агнесса – сцеплены между собою, как зубчатые колёса в механизме часов, так что один невольно впивается в другого своими острями» [Брюсов: 255]. Любовь Рупрехта и Ренаты изображается как переживание смерти.

Таким образом, сравнения и развернутые метафоры составляют единую систему, которая позволяет сократить число интерпретаций романа, исключив узко-исторические толкования с медицинским объяснением происходящего и экзегезы, настаивающие на неопределимости сущности сил, действующих в романе.

Литература

Брюсов В.Я. Огненный ангел. СПб., 2006.

«Массовая литература»: к вопросу о терминологии.

Панкратьева Климентина Васильевна

*Аспирантка Оренбургского государственного педагогического университета,
Оренбург, Россия*

Термин «массовая литература», несмотря на длительную историю употребления, по-прежнему остается неоднозначным. Кроме того, у него существует целый ряд синонимов («паралитература», «псевдолитература», «сублитература», «тривиальная литература», «литературный низ»), значение которых варьируется в зависимости от точки зрения исследователя на проблему. В большинстве литературоведческих словарей нет статей, посвященных этому понятию. Определения термина «массовая литература» в работах литературоведов также противоречивы. Так, порой отождествляются понятия «массовая литература» и «беллетристика». Хотя изначально определение беллетристика (от фр. *belles lettres* — «изысканная словесность») едва ли соответствует современной массовой литературе. Если же эти понятия разграничиваются (В. Е. Хализев), то беллетристика, как и массовая литература, в большинстве случаев противопоставляются высокой литературе. При этом Ю. М. Лотман отмечает, что «хотя высокая литература не признает массовую, они составляют в определенном отношении единое целое» [Лотман: 823].

Определения массовой литературы через характеристику ее потребителя также неоднозначны. Согласно одной точке зрения, тексты массовой литературы рассчитаны на читателя, имеющего слабое представление о художественной культуре и неразвитый вкус, не разбирающегося в качестве предлагаемых ему текстов (В. Е. Хализев). Согласно другой – напротив, адресат массовой литературы способен учитывать и позитивные, и негативные черты произведений и делать сознательный выбор (Ю. М. Лотман). При этом общепризнанно, что выбор в пользу массовой литературы читатель делает с целью развлечься, получить удовольствие, отрешиться от реальности, мысленно перенестись в некий иллюзорный мир. Однако, установка на уход от реальности характерна отчасти и для высокой литературы (романтическое двоемирие), и, следовательно, она не является основополагающей характеристикой массовой литературы.

В науке не существует общепринятого перечня признаков массовой литературы. Среди них выделяют известность, распространенность, востребованность и экономическую окупаемость. «Определение «массовая» имеет двоякий смысл:

серийное производство М. л. (ср. «массовая продукция») и расчет на широкое потребление» [Литературный энциклопедический словарь: 213]. Такая позиция вызывает ряд возражений. Основываясь на данных одной из наиболее популярных поисковых систем Google, мы можем утверждать, что классика среди современных читателей пользуется не меньшей востребованностью, чем так называемая «низкая литература», «чтиво». В ответ на запрос «Пушкин текст» предлагается 2 590 000 результатов, «Толстой текст» - 1 860 000, в то время как на запрос «Донцова текст» мы получаем лишь 222 000 результатов, «Устинова текст» - 233 000. Тиражность также не является основным признаком массовой литературы. К примеру, дополнительный тираж романа Л. Толстого «Война и мир» издательства «Эксмо» составляет 5000 экземпляров, столько же, сколько основной тираж романа «Вкус вампира» А. Белянина, популярного автора современного российского фэнтези, в издательстве «Альфа-книга». Еще один яркий пример востребованности классической литературы: всплеск читательского интереса к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита» после премьерного показа одноименного телесериала В. Бортко в 2005 году и многочисленные экранизации классических произведений (телесериал «Идиот» (2003 г. Реж. В. Бортко), многосерийный фильм «Печорин. Герой нашего времени» (2006 г. Реж. А. Котт), телесериал «Преступление и наказание» (2007 г. Реж. Д. Светозаров) и др.) Однако интерес читательской и зрительской аудитории, экономическая выгода переиздания не дает нам оснований причислять эти произведения к массовой литературе. Значит, названные выше критерии также не являются решающими при разграничении массовой и немассовой литературы.

Массовой литературе свойственен особый тип героя, особый способ выражения авторского сознания. Важную роль при этом играет формульность, использование стереотипов [Дж. Г. Кавелти]. Горизонты читательского ожидания в данном случае связаны с узнаванием уже известной формулы, хотя и реализованной иначе. Сюжет произведений не должен быть осложнен отступлениями, вводными частями. Еще одна характерная особенность – установка на «хороший конец» [Ю.М.Лотман: 826].

Таким образом, мы можем сделать вывод, что при отнесении тех или иных произведений к определенным литературным рядам (к «высокой» или «массовой» литературе) наибольшее значение имеют не количественные (тираж, востребованность), а качественные (особенности сюжета, композиции, тема и др.) характеристики.

Литература

Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб, 2005. С. 817-826.

Литературный энциклопедический словарь / под ред. под ред. В.М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987.

Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33 – 64.

Образ Карла Иваныча в повестях Л.Н.Толстого «Детство» и «Отрочество» (аспект имагологии)

Папилова Елена Вячеславовна

Соискатель, МГУ им.М.В.Ломоносова, Москва, Россия

Имагология – молодое научное направление внутри литературоведческой компаративистики. Ее основной материал – иностранные персонажи в художественных произведениях, например, образы немцев в произведениях русских писателей.

Появление немцев в художественном мире русской литературы имеет реальные основания, т.к. немецко-русские связи обеспечили приток немцев в Россию еще в допетровское время. В эпоху Петра I этот процесс интенсифицировался: немцы появились в сфере военного дела, высшей государственной бюрократии, науки, медицины.

В произведениях русских писателей выведено множество немцев. Среди них лжеучитель Вральман в «Недоросле» Фонвизина; Германн в «Пиковой даме», Андрей Карлович Р., к которому писал письмо отец Гринева в «Капитанской дочке» Пушкина; ремесленники Шиллер и Гофман в «Невском проспекте», уездный лекарь Гибнер в «Ревизоре» Гоголя; позже – персонажи Тургенева, Достоевского. Персонажи-немцы – представители самых разных профессий.

В повестях Толстого «Детство» и «Отрочество» выведен Карл Иванович Мауер, воспитатель Николеньки Иргеньева. Это произведение столь автобиографично, что родственники автора расценивали его как отражение семейных преданий. Прототип Карла Ивановича – Фридрих Рёссель – немец-гувернер в семье Толстых. Это один из случаев, когда персонаж взят из реальной жизни почти без изменений и вместе с тем претворен в соответствии с концепцией повести. Так, кое-что из биографии Ресселя, что по первоначальному замыслу автора должно было войти в повесть (сцена возвращения Карла Ивановича пьяным домой), было в конечном варианте удалено из текста по соображениям «неуместности» [Эйхенбаум: 79).

Карл Иванович изображен Толстым так, как его воспринимает ребенок. Он и няня Наталья Савишна образуют в системе персонажей повести особую группу самых близких Николеньке людей. Их объединяет природная доброта и искренность - именно эти душевные качества важны Толстому. Так, внутренняя красота Карла Ивановича противопоставлена внешней красоте другого немца-гувернера – Herr Frost'a, немца «совершенно не того покроя», что Карл Иванович: в нем подмечены «необыкновенно видные, мускулистые ноги», он «хочет быть молодцом и волокитой».

Рассмотрим портрет Карла Ивановича: трогательная длинная фигура в ваточном халате и в красной шапочке, из-под которой виднеются длинные пряди седых волос, «добрый немецкий голос», «доброе немецкое лицо». Его образ создан посредством детализации, характеризующей типично немецкую ментальность. На столе Карла Ивановича – часы, клетчатый платок, черная круглая табакерка, зеленый футляр для очков, щипцы на лоточке. «Все это так чинно, аккуратно лежит на своем месте, что по одному этому порядку можно заключить, что у Карла Ивановича совесть чиста и душа покойна». Автором подчеркиваются педантичность и аккуратность - качества, которые упоминаются почти всегда при характеристике немецкой ментальности. Вместе с тем несоответствие, отсутствие логической связи между порядком на столе и чистой совестью имеет определенный комический эффект.

Наряду с юмористической тональностью Толстой утверждает в повести сентиментальный культ чувствительного сердца. Не случайно постоянно подчеркивается незавидная судьба немца. Об этом не раз говорят Николенька («Вспомнишь, бывало, о Карле Ивановиче и его горькой участи – единственном человеке, которого я знал несчастливым») и сам Карл Иванович («Я был несчастливым ишо во чрева моей матрри»). Несмотря на пережитые несчастья, он сохранил естественную доброту. Этот герой глубоко сентиментален. О склонности к сентиментальности

свидетельствует и стихотворение, в котором Карл Иваныч поздравляет бабушку с именинами.

В создании образа Карла Иваныча огромную роль играет речевая характеристика. Толстой ввел в его русскую речь наиболее типичные для немцев явления грамматической и семантической интерференции. Таковы неправильное использование падежа: «пригнул в вода», «влезал на другой сторона»; количественно-именные сочетания: «три талер», «два удочка»; неправильное согласование: «цветной бумага», «золотой каемочка»; употребление видовых форм глагола: «Вечерком, когда все **шли** спать, я написал письмо». Отражено типично немецкое произношение русских слов: детьи, жалько, заШиШайся, енерал, приГнуть. В его речи почти все немецкие имена написаны по-немецки, что, очевидно, отражает немецкое произношение им этих слов. Есть примеры макаронической речи: «разговаривал со своими знакомыми про Politik, про император Франц, про Napoleon». Нередко грамматическая интерференция становится источником комизма: «Я был сапожник, я был солдат, я был дезертир, я был фабрикант, я был учитель, и теперь я нуль» - такие конструкции с глаголом «был» имели в конце XIX в. «архаический оттенок и создавали высокий стиль» [Листрова: 116], что в данном контексте неуместно. Часто в речи Карла Иваныча происходит спонтанное смешение обоих языков или повторение одной и той же фразы на обоих языках: “В жилах моих течет благородная кровь графов фон Зоммерблат! In meinen Adern fließt das edle Blut des Grafen von Sommerblat!” – свидетельство того, что в своем самосознании он остается немцем, думает по-немецки, и русский язык чужд ему. Речь Карла Иваныча дает возможность проникнуть в его внутренний мир. Но возвышенным чувствам героя не соответствует комизм их словесного оформления. Этим приемом пользовались Фонвизин, Гоголь, однако новаторство Толстого в том, что комическое в образе немца переплетается с сентиментальным, производя разнородное впечатление о герое.

Карл Иваныч – не единственный немец в творчестве Толстого. Далее следует целый ряд немцев в «Войне и мире» - Берг, учитель музыки Ростовых Эдуард Карлович, генералы Вейротер, Штраух; в «Анне Карениной» - немец-управляющий имением и др.

Литература

Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. Кн.1. 50-ые годы. Л., 1928.

Листрова Ю.Т. Иносистемные языковые явления в русской художественной литературе XIX в. Воронеж, 1974.

Преображение традиции литературного путешествия в эпоху модернизма: жанровое своеобразие очерка С.Д. Кржижановского «Салыр-Гюль»

Погадай Елена Владимировна

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

Отечественная традиция литературного путешествия в 19 веке существовала в трех основных вариантах: путешествие просветительского типа, тяготеющее к фактографическим жанрам (путевой очерк, заметки); путешествие воображения, сфокусированное на субъекте повествования и особой, внедокументальной системе пространственно-временных координат; авантюрно-пародийное путешествие, позволявшее производить редукцию «фактографических» значений жанра путем их остранения. Каждая из перечисленных модификация, несмотря на наличие общей

жанровой «идеи» путешествия как структурообразующего признака, различается в способах выражения в тексте основных повествовательных категорий (повествователя, темпоральных, пространственных характеристик и т.д.). Литературный контекст первой трети 20 века обусловил ряд значимых изменений в структуре жанра в целом, и, соответственно, в конфигурации основных категорий, составляющих разные жанровые модификации (в т.ч. выбор той или иной повествовательной стратегии, особенности сюжетно-композиционной организации и т.д.).

Очерк С.Д. Кржижановского «Салыр-Гюль» (1933) может служить иллюстрацией того, каким образом устойчивые жанровые структуры травелога взаимодействуют с новым литературным контекстом.

Композиция очерка, следуя традиции литературного путешествия, состоит из 5 частей, поделенных, в свою очередь, на «тематические» фрагменты - импресии. В первой части повествования задается система координат (в т.ч. и жанровых), определяющая специфику реализации таких категорий текста как субъект повествования, событие повествования, время и пространство художественного мира. Так, композиционное деление на фрагменты, позиционирование повествователя в тексте как стороннего наблюдателя, указывают на использование характерных черт просветительского типа литературного путешествия. Однако метафора, сопоставляющая процесс путешествия с процессом мышления, распространяющаяся на все повествование в целом, производит последовательное переозначивание узнаваемых жанровых элементов текста: «...когда там, у себя, в Москве, под железной крышей, мечталось о поездке в Узбекистан, то из плана воображенного странствия железные крыши были вычеркнуты...» [Кржижановский: 386] «Воображаемость» путешествия уже определена сложившимся представлением повествователя об этом путешествии; предположительная фактографичность повествования нивелируется. Подобное вытеснение «фактических» значений повествования значениями «фикциональными» обусловлено включением «фактографической» схемы повествования в метафорический контекст, который, в свою очередь, предопределен существующим в сознании повествователя «книжным» образом путешествия. Обратим внимание на то, что аналогичный прием использовался в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзиным. «Метафоризация» представлений о странствии, объединяющая травелоги Н.М. Карамзина и С.Д. Кржижановского по мнению исследователя А. Шёнле определяет специфику подобного рода текстов: «...Зависимость от ориентиров лишает объект своей объективности, голый материальности и превращает его в некоего рода знак..., не относящийся к нему самому, но прежде всего именно к ориентиру...» [Шёнле: 60]

Повествование С.Д. Кржижановского в этом смысле продолжает «переозначивание» объекта, при котором этот объект обретает некую новую материальность. Смежность значений, приписываемых исследуемому объекту в повествовании, обусловлена меняющейся, подвижной точкой зрения субъекта речи. Текст очерка репрезентирует различные повествовательные стратегии, выстраивающие образ путешественника в тексте: позиция «выключенного» повествователя-наблюдателя, характерная для просветительского травелога, используется здесь в контексте воображаемого путешествия. Описание чужого, «остраненного» пространства осуществляется в системе координат авантюрно-фантазмагорического «гулливеровского» странствия. Незнакомая реальность в процессе «остраняющего» повествования наделяется свойством подвижности, динамичности: «поезд бросил меня

в самую середину ночи и ушел» [Кржижановский: 379], «меня встретила тугоизогнутая мостовая арка» [там же:379], «солнце, пошарив горячими пальцами, ...тебя находит» [там же: 379]. Олицетворение, «оживляющее» пространство вокруг путешественника, становится здесь приемом, остраивающим описываемую реальность. Данный прием в то же время актуализирует два сюжетно-событийных уровня повествования, один из которых призван сохранять связь нарратива с «фактографией», в то время, как другой, «фиктивный» (связанный с существующим в сознании путешественника «ориентиром» – неким внутренним образом проделываемого в данный момент путешествия), производит параллельную дефактографизацию первого: «Я затратил несколько тысяч шагов на прохождение этих ста шагов. И всякий раз переулки запутывали меня» [там же: 387] Взаимодействие двух повествовательных уровней – фикционального и фактического – осуществляется на основе смежности значений тех или иных повествовательных элементов. Сюжетное значение одного и того же факта реальности («шаг» в приведенном эпизоде) удваивается, таким образом данный факт может выступать в качестве события каждого из двух уровней текста. Согласно классификации, предложенной В. Тюпой, подобного рода событийность реализуется в «авантюрной модальности наррации» [Тюпа: 31], которая может быть определена как событие-происшествие.

Таким образом, традиционное жанровое оформление очерка просветительского типа включает в себя значения других жанровых модификаций (воображаемого путешествия и путешествия-авантюры).

Литература

Кржижановский С.Д. Собр.соч.: В 5 т. СПб., 2003. Т. 3.

Тюпа В.И. Статус событийности и дискурсные формации // Событие и событийность. М., 2010. С. 24-31.

Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790-1840. СПб., 2004.

Эпичность как эмоционально-смысловая тональность:

опыт обоснования понятия

Преловская Дарья Олеговна

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

Слова с данной корневой основой (эпос, эпика, эпическое) имеют весьма широкий диапазон значений. Эпосом именуют как один из трех родов литературы, так и литературный жанр (эпопея). Эпичностью называют широту охвата жизни писателем, объективность повествовательной интонации, обращенность произведений к судьбам народа, а также выражение в литературе особого мирозерцания (работы Э.Штайгера, Е.Г.Рудневой, Т.А.Касаткиной), чему и посвящен наш доклад.

Эпичность в ее эмоционально-смысловом аспекте - это состояние уравновешенного восприятия бытия в его целостности, т.е. в его сложности и многоплановости, единстве гармоничных сторон и диссонансов, а также в его самодостаточности и саморазвитии. В качестве умонастроения – это созерцательная утихомирность, проистекающая от осознанности сложной природы бытия, становящейся той «силой, которая подсвечивает изнутри толщу жизни, ее объем и онтологическую глубину» [Крутов: 75]. Направленность эпичности на всеобщность приводит субъекта к особой просветляющей и строгой задумчивости как некоему возвышению над нашими привычными переживаниями, при котором в сознании человека упрочивается масштабное видение всего происходящего.

Эпичности свойственна внутренняя активность, это отнюдь не пассивное смирение с существующей действительностью, но мудрое утихомирное созерцание

противоречий, обусловленное уверенностью в непреходящей ценности и глубинной укорененности гармоничных констант бытия.

В плане выражения эпичности соответствуют предметная представленность различных качеств жизни. Здесь отсутствуют однозначные ценностные антитезы в соотношении образов друг с другом. При этом обыкновено выделяются гармоничные константы бытия, каковыми чаще всего служат картины природы, но порой и феномены человеческой реальности.

Эпичность тяготеет к объемному хронотопу, в котором имеют место соотношенность индивидуального и конкретно-исторического с бытийным, а также многообразие пространственных и временных характеристик. Бытийное время при этом обычно бывает представлено как размеренное течение потока жизни.

В композиции эпичность может проявляться в цикличности как своеобразном воспроизведении вечного кругооборота бытия, в следовании друг за другом описаний качественно различных явлений при сохранении самодостаточности отдельных частей текста. На уровне словесной организации эпичности соответствуют объективно-повествовательная интонация последовательного раскрытия качественного многообразия жизни, а также широко используемая высокая книжная лексика, переводящая изображенное в общебытийный план.

Имеет смысл различить эпичность восточную и европейскую. Восточная тяготеет к полному спокойствию, европейская же в целом более напряженная. Вероятно, это связано с различием мировосприятия многих восточных народностей (придерживающихся философии буддизма и индуизма, согласно которой бытие не абсолютная ценность как колесо сансары) и европейцев (в христианской традиции актуальна заповедь любви к ближнему, требующая от человека неустанной активности).

Правомерно выделить четыре основных типа эпичности как категории миросозерцательной.

Во-первых, в центре произведений с данной эмоционально-смысловой тональностью может находиться соотношение различных культурно-исторических сил и ценностей цивилизации («В начале жизни школу помню я...», «К вельможе» А.С.Пушкина). При всем сдержанном напряжении (эпичность его не исключает) – это созерцательная уравновешенность осознания бытийной целостности, раскрывающаяся через сложное соотношение (но не антитезу!) качественно различных начал друг с другом и выявление самодостаточности каждого из них.

Другой тип эпичности связан с изображением войн («Илиада», «Бхагавадгита», «Валерик» М.Ю.Лермонтова, «Севастопольские рассказы» и «Война и мир» Л.Н.Толстого, «Вечер у Клэр» и «Призрак Александра Вольфа» Г.И.Газданова). «Военная эпичность» проявляется, главным образом, в уравновешенном созерцании равноценных противоборствующих сторон. В этом «эпическом объективизме» [Мелетинский: 77] имеет место отступление от свойственного героической модальности изображения врага как чудовища. При этом мудрое и умиротворенное созерцание предельно напряженных и острых противоречий, обусловлено уверенностью авторов в непреходящей ценности и глубинной укорененности гармоничных констант бытия: «Лишь соловьи дубрав и гор / По старине вражды не знали / И в остров, общий с давних пор, / Друг к другу в гости прилетали», - читаем мы в стихотворении А.С.Пушкина «Сто лет минуло, как тевтон...» [Пушкин: 52].

Третий тип эпичности – это выявление сложности, разнообразия и богатства существования народа («Студент» А.П.Чехова, цикл-книга «Не надо плакать...» Б.П.Екимова). Здесь достигает максимума вера в гармоничные константы бытия. Так, в рассказе «Не надо плакать...» Б.П.Екимова эпичность тяготеет к героическому преодолению коренных зол, разрушающих основы существования народа.

Наконец, в-четвертых, существует автобиографическая эпичность («...Вновь я посетил...» и «Была пора: наш праздник молодой...» А.С.Пушкина, «Обезьяна» В.Ф.Ходасевича, цикл «Эпические мотивы» А.А.Ахматовой, в творчестве которой лирика «приобрела эпическое звучание» [Клинг: 133]). Здесь личный опыт человека предстает в его целостности и многоплановости и становится объектом уравновешенного эмоционального осмысления в широком бытийном контексте.

Таковыми нам видятся основные черты эпичности как эмоционально-смысловой тональности произведений.

Литература

Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.

Крутов Ю.И. Об эпичности: подлинной и мнимой // Российский литературоведческий журнал. М., 1996. № 7. С. 75-90.

Мелетинский Е.М. Народный эпос // Теория литературы в 2 т. М., 1964. Т. 2.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л., 1977. Т. 3.

Золото в романе белорусского писателя В.Короткевича «Христос приземлился в Гродно»

Прокофьева Валентина Игоревна

Докторантка, магистр Даугавпилсского университета, Даугавпилс, Латвия

Художественный мир романа В.Короткевича «Христос приземлился в Гродно» (1966) – многократно закодирован. Один из важнейших кодов – ювелирный, и в нём особое место отводится золоту. Автор, творящий свой неомиф о Христе, постоянно обращается к этому значительнейшему символу. Смысл золота в картине мира романа не однозначен.

Как драгоценный металл, в картине мира романа «Христос приземлился в Гродно», золото является знаком негативной сферы, мира богатых, сытых, имеющих власть: «Жилища здесь богатейшие <...> Трон белой кости, окованный золотом. <...> Серебряные и золотые кубки <...> За столами сидели люди в богатых одеждах, чокались большими кубками и кружками, вгрызались в окорока и олени седла.» [Короткевич: 91] В то время, как простой народ голодает, правители пируют – пир во время чумы! Главным символом власти в Гродно является Церковь, которая заменила духовные ценности на материальные и стала атрибутом продажной Церкви: «Золотые и серебряные раки, ризы, оклады икон <...> В парче, в серебре и золоте, в драгоценных камнях. Со всех, словно водопад, льется золото.» [Там же: 341] В Ветхом Завете говорится о том, что Золотой телец стал считаться символом деградации человека, когда вместо божественных, духовных ценностей человек концентрируется на материальном, и воплощением этой деградации становится золото. Короткевич использует этот мотив в своем неомифе и делает драгоценный металл атрибутом власти диктаторов.

В европейской культуре мотив проклятого золота наиболее известен благодаря Вагнеру. Главный мотив мифа о Нибелунгах – жажда богатства и золота еще никому не приносила пользы и счастья. При описании несправедливо устроенного социума (Гродно и шире – белорусский мир XVI века в составе Великого княжества Литовского) драгоценный металл обретает коннотации «проклятого золота». Короткевич «опрокидывает» вышеназванные мотивы на гродненские события. Он повествует о порочной Церкви и магнатах Гродно, поклоняющихся своему идолу – восковому, фальшивому, обряженному в золото и парчу Христу, который становится символом обмана, насилия, прожорливости, раболепия в пространстве Гродно: «Начала выплывать залитая золотом, искристая масса. <...> Шел крестный ход. <...> И выше всего плыл над толпой убоанный в парчу и золото Христос с улыбчивым восковым

лицом.» [Там же: 83] Роскошная одежда, убранство и утварь, маркированные золотом, символизируют не созидающую красоту, а разрушающую.

Однако, сюжетная основа романа – история «второго пришествия Христа» - актуализирует мифологему «царственного золота». В одной из самых известных библейских притч (Мф.2:9-11) сообщается, что волхвы принесли Христу в дар золото как Царю. Мотив царского золота как символ избранности постоянно присутствует в художественном мире романа. Облик защитника обиженных в Гродно, Юрася Братчика, которого народ воспринимает за пришедшего к ним Христа, маркирован золотым цветом: «Лицо его было одухотворенным. Золотистые – свои волосы развевались на ветру.» [Там же: 70] Золотой цвет волос мужицкого Христа, ставшего на защиту своего народа, своей земли, есть знак присутствия святости в образе бывшего бродячего артиста, разбойника, пережившего метаморфозу в борьбе со злом. В пространстве Гродно, где правители привыкли жить во лжи, есть много честных людей, например, Клеоник, Тихон Ус, их образы тоже маркированы золотым цветом, символом естественности и святости. Короткевич определяет Христа-Юрася и его единомышленников святыми в традициях христианской и языческой мифологии: «Всех светлых богов своих человек наделил золотыми и серебряными атрибутами.» [Афанасьев: 178] Ремесленники, мастера своего дела, творцы – они помогают Христу преобразовать несправедливый мир Гродно, помогают людям вернуть веру в Бога, в человека, это люди нового времени и нового мышления: «Рождается на этой тверди новая порода людей. Со знанием и чистотой помыслов.» [Короткевич: 567] Цвет золота во многом проясняет идею становления личности в картине мира романа, как в условиях ренессансной Европы, так и в современной писателю действительности («оттепельные» идеи ещё не потеряли своей актуальности во время творения неомифа). Назревает конфликт между теми, кто является носителями естественного, своего золота, и теми, кто приобретает золото в качестве роскоши и мирского богатства, желая завладеть чужим золотом. Назревающее противостояние достигает кульминации, когда восставших возглавляет свой, мужицкий Христос, умеющий сострадать и любить, в то время как восковый, улыбающийся Христос-кукла по-прежнему остается бездушным, он такой же чужой для них, как и те, кто ему поклоняется: «Кузнец Кирик Вестун <...> сбросил на пол ударом гизавры разубранного в золото воскового Христа. Тот улыбался! Ид-дол! И наступил поршнем прямо на восковый лик, смял его.» [Там же: 485] Мирское золото и поклонение Золотому тельцу, в том числе и восковому Христу, способствуют не созиданию, а разрушению. Восстановление утраченной гармонии возможно лишь после свержения тиранов и их идолов, поэтому кузнец как библейский Моисей уничтожает воскового идола, наряженного в проклятое золото в пространстве Гродно.

Короткевич строит и своеобразную утопическую модель идеально устроенного мира на основе белорусского фольклорного материала, при этом реализуются и многообразные интерпретации образа золота в народном творчестве (описание благодатного сада с золотыми нивами и золотыми пчелами во сне Христа). Короткевич творит неомиф, объединяя в один универсум разные временные и пространственные пласты. Особенностью поэтики романа становится апелляция к разным мифологическим традициям (как к классическому, так и к культурному мифу). Образ золота (в разных его интерпретациях) - важная структурная составляющая этого процесса.

Литература

Афанасьев А.Н. Живая вода и вещее слово. М., 1988.

Короткевич В. Христос приземлился в Гродно. СПб., 2006.

О диалогической составляющей романа

Рождественская Ольга Юрьевна

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

Обращение к рассмотрению романа того или иного серьёзного писателя предполагает более или менее глубокое осознание его жанровой сущности, т.е. содержательно-формальной организации. А понимание такой сущности невозможно без знания эволюции романа и истории его изучения, т.е. научной рецепции. История изучения данного жанра насчитывает более двух веков и включает немалое количество имён известных исследователей XIX-XX вв. В ходе такого изучения наметились основные контуры или, как принято говорить, типологические признаки романа как жанра. Среди них лидирующее место занимает проблема личности, т.е. интерес к человеку как индивиду, его уникальной судьбе и внутреннему миру. В связи с этим постепенно формировалась романная ситуация, которую впервые определил Гегель как «разлад между поэзией сердца и прозой житейских отношений». Эта мысль, варьируясь, звучит во многих суждениях философа, а затем в массе исследовательских работ, выливаясь в тезис, согласно которому исходная ситуация романа заключается в оппозиции: личность и общество, герой и среда. По имени родоначальника данная традиция стала именоваться «гегелевской», что было узаконено в статье Г.К. Косикова «К теории романа».

Эта традиция оказалась как бы отодвинутой, заслонённой после появления работ М.М. Бахтина в 60-70-е годы («Проблемы поэтики Достоевского», 1963; «Эпос и роман», 1970; «Вопросы литературы и эстетики», 1975). Книга Бахтина о Достоевском 1929 года была известна узкому кругу специалистов. В этих работах прозвучала мысль о диалогизме как ключевом признаке романа. Эта мысль привела к суждениям о двуголосом, а затем – полифоническом романе. В последующих исследованиях основным предметом обсуждения и стала полифония.

А между тем вопрос о диалогизме в романе заслуживает дополнительного осмысления. Для Бахтина возникновение диалога – питательная почва для рождения романа. Диалог в романе имеет ряд взаимосвязанных смыслов. Но главное – диалог ассоциируется с человеком как субъектом, как «другим», с наличием у него той или иной степени свободы, независимости, самостоятельности [Эсалнек: 46].

Диалог обнаруживается в позднеантичной литературе, в частности, в сатире (мениппова сатира), а также – в «Диалогах» Платона и последующих авторов. В рыцарском романе ещё доминирует риторическое слово, т.е. рыцарь, говорящий в романе о своей любви к прекрасной даме, говорит не своими собственными словами. Поэтому его не стоит считать настоящей индивидуальностью. Вслед за рыцарским романом возникает плутовской роман. Предтечами плутовского романа в европейской литературной традиции иногда называют «Сатирикон» Петрония и «Золотого осла» Апулея, а также гуманистические мотивы в творчестве Чосера и Боккаччо. Однако — как живая литературная традиция — плутовской роман ведёт свое начало из Испании, где в 1554 году в Бургосе вышло в свет анонимное произведение «Ласарильо с Тормеса».

Историко-литературное значение плутовского романа состоит в том, что он открыл дорогу реальному роману; излагая приключения своих героев, изображая различные общественные слои и черты нравов, он приучал к воспроизведению литературой неприукрашенной действительности. Со временем плутовской элемент отступил на второй план, потом вышел из моды, изображение воровских притонов, игорных домов и т. д. перестало интересовать публику.

Однако герои плутовского романа – свободные люди. Конечно, их свобода – это формальная свобода. Плуты не признают авторитетов, смеются над всеми [Кожин:

141]. Но именно в это время человек начинает осознаваться как индивид, а потом и как полноценная самостоятельная личность. Следовательно, появляется роман.

Центром любого романа с конца XVIII века становится проблема отношений личности и общества (Стендаль «Красное и чёрное», Пушкин «Евгений Онегин», Лермонтов «Герой нашего времени», Тургенев «Отцы и дети»).

Если соотнести суждения о диалогизме с традиционной мыслью о стремлении романа к изображению личности, то получается знаменательный вывод. Типологическая для романа ситуация Личность-Общество корреспондирует с мыслью о диалоге личности и общества или, как считают исследователи, личности и среды.

При этом легко заметить, что личность, т.е. главный герой (будь то Жюльен Сорель, Евгений Онегин, Григорий Печорин и многие другие), как правило, показан в отношениях не только со средой, большей частью противостоящей ему, но и с другим героем-протагонистом, в качестве которого нередко выступает женщина. В романе мы, читатели, смотрим на внутренний мир, на личность героя. И чем больше у героя самостоятельности в мышлении, в восприятии мира, тем более развита диалогическая составляющая романа. Герой предстаёт в романе как «незавершённый», «неготовый», до конца не познавший себя. А что же помогает ему раскрыться, проявить себя с хорошей или плохой стороны? Таким «индикатором» порядочности героя оказывается женщина. Именно отношения с женщинами становятся своеобразной лакмусовой бумажкой для нашего героя. Об этом писал Чернышевский в статье «Русский человек на rendez-vous» (1858), анализируя неоднозначную ситуацию в повести Тургенева «Ася». А в иных случаях, особенно у Достоевского, нетрудно заметить, как диалогически соотносятся женские судьбы и характеры (Настасья Филипповна, Аглая Епанчина и др.)

Таким образом, диалог действительно имеет место и становится серьёзной диалогической составляющей романа.

Литература

Кожин В.В. Происхождение романа. М., 1963.

Косиков Г.К. К теории романа // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко, вып. I, М., 1994. С. 45-87.

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

Чернышевский Н. Г. Собрание сочинений в пяти томах. М., 1974. Т. 3.

Эсалнек А.Я. Теория литературы : учеб. пособие. М., 2010.

Сопоставление романов С. Киркегора «Дневник обольстителя» и романа М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени» («Княжна Мери»)

Ромашкина Мария Владимировна

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

Киркегор и Лермонтов жили в одно время (Киркегор родился в 1813 году, а Лермонтов – в 1814), не были знакомы лично, и нет ни документов или иных свидетельств того, что они были знакомы с произведениями друг друга. Однако, почти в одно и то же время (в конце 30ых, начале 40ых годов XIX века) появляются произведения, сходные по форме и по содержанию.

Сюжеты «Княжны Мэри» и «Дневника обольстителя» повествуют о молодом человеке, решившем соблазнить девушку своего круга не из-за любви, но для некоего эстетического самоутверждения. Герои преуспевают в этом, оставляя героинь несчастными, а себя – неудовлетворенными. Вот краткий сюжет обоих романов. Сходны не только сюжетная канва, но и форма, дневниковые записи, композиция (дневники вводятся замечаниями издателя), и система персонажей. Действия

персонажей, их мотивы, взаимоотношения с окружающими можно сопоставить с первых страниц романов.

Оба персонажа стараются вызвать сострадание у героинь, подчеркивая свое одиночество, используя его как основное оружие для завоевания своих «возлюбленных». У Киркегора Йоханнес в одном из писем замечает: «...Обо мне говорят, что я влюблен в самого себя. Меня это нисколько не удивляет. Как же могут заметить посторонние, что я способен любить, если я люблю одну тебя?». Печорин же в монологе, обращенном к княжне Мэри, говорит – «Да, такова была моя участь с самого детства. Все читали на моем лице признаки дурных чувств, которых не было; но их предполагали - и они родились...»

Второстепенные персонажи в романах занимают разное по значимости место, однако если поделить их на группы, то получится следующая картина:

Опекун – матушка княжны Мэри и тетка Корделии

Друг – Соперник героя – Грушницкий и Эдвард

Вторая Возлюбленная – Вера и Шарлотта Ган

«Опекуны» несут в обоих романах примерно сходные функции – автор уделяет им не так много внимания, но они способствуют знакомству своих подопечных с героем романа, формированию их мнения о герое.

Функции соперника также сопоставимы. Йоханнесу он нужен для того, чтобы оттенить его собственное присутствие в гостиной у тетушки Корделии и, таким образом, привлечь к себе внимание. Он говорит также, что хочет «чтобы Корделия, досыта насмотревшись на своего поклонника, потеряла всякий вкус к подобной любви...».

Как и Йоханнес, Печорин дает княжне «устать» от Грушницкого и именно скучные, однообразные разговоры Грушницкого позволяют Печорину преподать свои достоинства в лучшем свете. Однако если Йоханнес, после того как Эдвард перестает быть его соперником, больше не уделяет ему внимания, то последние страницы «Княжны Мери» посвящены дуэли Печорина с Грушницким. Грушницкий, таким образом, нужен в романе и для раскрытия образа главного героя.

Оба писателя выбирают для своих произведений форму дневниковых записей, жанра, фиксирующего только что случившееся и пережитое. Характерно, что и Лермонтов, и Киркегор подчеркивают, что дневники не предназначены для широкого читателя. Йоханнес у Киркегора пишет дневник, найденный впоследствии издателем, стремясь «жить исключительно эстетической жизнью, ... а затем поэтически воспроизводить пережитое на бумаге». Для Йоханнеса важно передать историю взаимоотношений с Корделией, изменение ее характера и поведения с течением времени.

В дневнике Печорина, в части «Княжна Мэри» мы находим не только описание «интрижки» Григория Александровича с княжной, но также целый ряд персонажей, которые также привлекают внимание героя, автора, а значит и читателя. Доктор Вернер. Грушницкий, Вера, ее муж, княгиня Лиговская, драгунский капитан – все они: самостоятельные персонажи, обладающие своей историей, характером, особенностями.

Стиль дневниковых записей позволяет разделить повествование обоих произведений на два «раздела» - размышления героя как таковые (которые в свою очередь подразделяются на размышления героя о философских материях (жизнь, смерть, любовь, бытие) и о бытовых событиях, окружающих героя) и воспроизведение событий, произошедших в жизни героя. В повествовании Йоханнеса размышлений о том, КАК должны развиваться его отношения с Корделией, значительно больше, чем у Печорина, зато описания всевозможных бытовых происшествий преобладают в романе Лермонтова.

Лермонтов, как и Киркегор создавал свои произведения в переходную эпоху. С одной стороны на обоих оказали влияние поэты и писатели романтизма, в частности Байрон, Вальтер Скотт, Фридрих Шлегель, Адельберт фон Шамиссо и др. С другой стороны необходимо отметить и отход обоих авторов от романтизма в сторону реализма. В «Герое нашего времени», как и «Дневнике обольстителя» есть элементы не только романтизма – одиночество героя в мире, противопоставление его окружающим, идеализация природы итд, но и черты, свойственные произведениям реализма (психологические портреты, точные описания итд).

Творчество обоих авторов оказало огромное влияние на последователей. В частности изучение темы влияния Лермонтова на Достоевского было много раз рассмотрено критиками. О сходстве взглядов Достоевского и Киркегора писал в частности Лев Шестов.

Говоря о дальнейшем влиянии Киркегора на мировую литературу, в первую очередь следует сказать о литературе экзистенциализма. Киркегор считается основателем экзистенциализма. Интерес Киркегора к человеку, к его проблемам в обществе, не нашедший отклика у современников, стал актуален для литературы XX века. Тогда же вошли в мировую литературу и романы Достоевского.

Таким образом, можно говорить о том, что произведения Лермонтова (отчасти самостоятельно, отчасти опосредованно через Достоевского) и Киркегора, вышедшие из одних источников (литературы и философии эпохи романтизма) явились своеобразной «движущей силой», приведшей мировую литературу к совершенно новому течению, возникшему через сто лет после их смерти – экзистенциализму.

Номинации пространства в «романе мастера»

Рудакова Александра Игоревна

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

Термин номинация. Означает наименование и результат этого наименования. Употребление той или иной номинации зависит от точки зрения персонажей. Практически в любом художественном тексте в зависимости от объекта номинации можно выделить номинации персонажей, номинации их действий, номинации времени и пространства. Последние и составляют предмет нашего исследования.

Номинации помогают классифицировать пространство. Пространство в «ершалаимских главах» условно делим на реальное и то, которое присутствует в сознании героя (Понтия Пилата). Реальное пространство, в свою очередь, делим на видимое и внесценическое. К видимому пространству относим все, что видят герои романа. К внесценическому – то пространство, которое реально существует, но лишь упоминается теми или иными персонажами (например, *Идиставизо, Долина Дев* – дважды упоминается Пилатом). И видимое, и внесценическое пространство делим на природное и цивилизацию. В природное видимое включаем те пространственные номинации, которые так или иначе связаны со стихиями (воздух, вода, земля и огонь). Следующая группа – географические номинации, а затем и географические топонимические. В классификацию видимое пространство цивилизация включаем географические (*гора, холм*), географические топонимические номинации (*Лысая гора, Мертвое море*) и номинации, представленные нарицательными существительными (*балкон, кресло*). Во внесценическом природном пространстве и цивилизации никаких подгрупп не выделяем.

Номинации, обозначающие исторические места, бесспорно, важны в «романе мастера», но они не в центре внимания, поэтому такие номинации, как *Гефсиманский сад, Яффа, Вифлеем, Виффагия* и т.д. подробно не рассматриваются.

1) Номинации пространства. Номинации, обозначающие стихии. Относятся к тем или иным точкам зрения.

а) воздух, небо: *воздух* – 4 номинации; *небо* – 9 номинаций. Небо представлено как с положительной, так и с отрицательной коннотацией: «Ненавидимый им город умер, и только он один стоит, сжигаемый отвесными лучами, упершись лицом *в небо*»). Пилату тесно в Ершалаиме.

...Левий ждал огня, который упадет на него *с неба* и поразит его самого. Для Левия Матвея небо – нечто божественное.

Туча – 5 номинаций. Она описывается и как явление природы, и как живое существо: «В раскаянии глядя *в чистое небо, которое еще не пожрала туча и где стервятники* ложились на крыло, чтобы уходить от грозы, Левий подумал, что безумно поспешил со своими проклятиями...»

«*Над Ершалаимом* плыло уже не фиолетовое...покрывало, а *обыкновенная серая...туча*».

б) вода. Номинации, связанные с водой делятся на две категории: Есть водное пространство - географические объекты, которые можно обозначить на карте: *Средиземное море, Мертвое море, пруды, Кедрон, грот*. Есть природные явления, связанные с водой: *ливень, град*.

Некоторые номинации, обозначающие природные явления, связанные с водой, могут употребляться не только в своем прямом значении, но и метафорически - выражают эмоциональное состояние либо повествователя, либо героя: ливень начинается после казни Иешуа: «*Ливень*...застал кентрурии *на полдороге на холме*». Вся природа плачет. (вода=слезы); «*ураган* терзал сад» - ураган в душе Пилата.

в) Номинации Ершалаима.

В устах Пилата 3 раза звучит номинация *этот город* – тем самым Пилат дистанцируется от Ершалаима, не считает его своим.

Номинация *ненавидимый прокуратором город* употреблена 5 раз повествователем. Повествователь встает на точку зрения своего героя – Понтия Пилата. Повествователь подчеркивает отношение своего героя к городу. Интересно, что сам Пилат не говорит прямо: я ненавижу Ершалаим или что-то подобное.

г) Номинации Дворца Ирода Великого. Номинаций *дворец Ирода Великого* – 3. Одна из них – интродуктивная: «...*в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого*...вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат». Читатель впервые видит Пилата во дворце. Они представлены в единстве. Остальные – официальные.

Есть одна уникальная номинация *бредовое сооружение Ирода*, которая ясно демонстрирует отношение Понтия Пилата к дворцу, и, тем не менее, как бы прокуратор ни отзывался о дворце, показана их неразрывная связь. Пилат и дворец выступают как единое целое: «*Дворец Ирода Великого* не принимал никакого участия в торжестве пасхальной ночи».

д) Номинации Ершалаимского храма. Всего номинаций храма – 16, из них: 2 номинации – *Ершалаимский храм*, 2 – *храм в Ершалаиме*, 2 – *здание храма* и 10 номинаций - *храм*. Интересна номинация *здание храма*. Пилат спрашивает Иешуа: «Так ты собирался разрушить *здание храма*...?» Очевидно, под зданием Пилат понимает само строение, а Иешуа отвечает: «Я...говорил о том, что рухнет *храм старой веры* и создастся *новый храм истины*». Пилат и Иешуа говорят о разных вещах. Храм веры не прерогатива Пилата, за веру он судить не может, а вот за разрушенное здание предусмотрено наказание.

Интересна номинация, описывающая храм: «...*и – самое главное-с не поддающейся никакому описанию глыбой мрамора с золотой драконовой чешуею вместо крыши-храмом Ершалаимским*». Также интересно следующее: «Пилат указал *вдаль направо, туда, где в высоте пылал храм*».

Храм Ершалаима – не храм Божий. Связывая его с символом дракона, огнем, Булгаков делает храм языческим. Точка зрения Пилата совпадает с точкой зрения повествователя: оба видят глыбу храма. Глыба – что-то тяжелое, громоздкое, приземленное не сочетающееся с возвышенностью, которая должна быть присуща храму.

Таким образом, номинации пространства в «романе мастера» позволяют читателю более полно понять отражение мыслей, чувств героев и повествователя, познакомиться с историческим колоритом времен Понтия Пилата.

Литература

Булгаков М.А. Избранное. – М., Худож. Лит. 1980.

Исакова И.Н. «Номинации адресата в лирических жанрах», М., 2008.

Поэтика изменения ранних авторских книг Н.С. Гумилева

Трутнева Екатерина Николаевна

*Аспирантка Российского государственного гуманитарного университета, Москва,
Россия*

Одним из самых перспективных направлений современной филологии является изучение художественного цикла. В основе этого течения лежат труды таких отечественных ученых как М.Н. Дарвин, В.А. Сапогов, Л.Е. Ляпина И.В. Фоменко, и др. В центре исследовательского внимания – так называемые «циклические образования»: «форма, пересеченная смыслами, возникающая на границах отдельных произведений, пронизанных идейно и воссоздающих художественный динамический образ этого целого» [Дарвин; 482]. Чаще всего выделяются циклические образования двух типов: «собственно цикл» и книга стихов. Провести границу между ними иногда бывает очень сложно, и основным, но весьма условным, критерием разграничения является объем. Книга стихов «претендует на универсализм, на воплощение целостного мировосприятия того периода, который ею представлен. Она претендует на «всеохватность», стремится исчерпать целостность авторского представления о мире во всех его сложностях и противоречиях» [Фоменко 1992, 21]. По сути, книга стихов есть своеобразный микрокосм в макрокосме авторского сознания. И. В. Фоменко отмечает, что «в XX в. книга стихов начинает осознаваться как структура, занимающая особое положение в иерархии: стихотворение – цикл – книга» [Фоменко 2003, 67]. «Собственно цикл» представляет собой другую форму циклизации. Л. Е. Ляпина рассматривает его как «специфическую жанровую форму стихового единства, возникающую при объединении относительно самостоятельных лирических стихотворений в целостность более высокого порядка» [Ляпина 1977, 165]. Его основной задачей является «воплотить отношение лишь к одной из сфер бытия, преимущественно лишь к одной проблеме» [Фоменко 1992, 21]. Вследствие этого циклы могут «свободно и естественно взаимодействовать в книге: разные сферы действительности, разные стороны мировосприятия, представленные циклами, взаимодействуют друг с другом, образуют сложный «многогранник» книги» [Фоменко 1992, 23].

Отдельного внимания в этом ключе заслуживает творчество Н.С. Гумилева, чье поэтическое наследие с точки зрения теории циклизации изучено еще не достаточно глубоко.

В центре внимания исследователей лежат его прижизненные книги стихов, прекрасно иллюстрирующие основные принципы книгопостроения. Обратившись к трем первым прижизненным книгам поэта, традиционно выделяемым в ранний период творчества («Путь конквистадоров» 1905 г. (далее – «ПК»), «Романтические цветы» 1908 г. (далее 0 «РЦ»)-1908, «Жемчуга» 1910 г. (далее – «ЖА»)-1910) с включенным в

них разделом «Романтические цветы» (далее – «РЦ»-1910)), можно увидеть, как поэт организует отдельные стихотворения в единое художественное целое книги стихов.

Так, анализ изменений характера циклообразующих связей показывает, что ведущим принципом «ПК» и «РЦ»-1908 г. является композиционное построение книг, в то время как в «Ж»-1910 г. главную роль играет тематический комплекс, организованный по принципу «переплетения тем». Наряду с этим пространственно-временная организация во всех трех сборниках так же служит созданию целого, дублируясь как в отдельных текстах, так и в рамках всей книги в целом. Этот принцип соблюдается как в «ПК», так и в «РЦ»-1908 г., где перед нами очевидное противопоставление «верха» и «низа», а так же «своего» и «чужого» миров. В «Ж»-1910 г. пространственная организация приобретает объем, становясь сферической, причем иной мир, враждебный героям «ПК» и «РЦ»-1908 г., в «Ж» трансформируется в неизбежное испытание на пути к просветлению. Временная организация, тождественная в «ПК» и «РЦ»-1908 г. в «Ж» так же приобретает объемность: помимо традиционной дихотомии ночи и дня вводится противопоставление настоящего, прошлого и будущего, где настоящее выступает как отрицательная величина. Анализ тематическо-мотивного комплекса помог выделить ведущие темы раннего Гумилева: путь, любовь, смерть и творчество. При этом воплощение и понимание этих тем меняется от книги к книге. Если в «ПК» мы видим путь «сверхчеловека», который приводит его к смерти, то в «РЦ» лирический герой идет по пути к любимой, который так же завершается для него трагически, так как соединение в реальном мире невозможно. В «Ж»-1910 г. мы видим путь-познание, ведущий героя к просветлению, движущей силой этого пути становится причастность лирического героя к творчеству. Тема любви, пронизывающая все три сборника выступает в разных ипостасях. В «ПК» это возвышенная любовь к холодной даме, которая приводит героя к смерти, лирический герой «РЦ»-1908 г. оказывается способным обрести единение с любимой после смерти, а в «Ж» любовь достижима, она есть одно из условий обретения покоя. Связанная с темой любви тема смерти так же присутствует на страницах всех трех книг стихов. Но если первые два сборника представляют смерть «нежной, бледной, в пепельной одежде», чей приход неизбежен, то в «Ж» смерть воспринимается как испытание, ведущее к очищению, а очищенным, преобразившимся героям она уже не страшна. Система персонажей кажется нам достаточно устойчивой, хотя в «Ж» она, несомненно, меняется, и это изменение связано с рассмотренными нами выше изменениями тематической и образной систем. В то же время, нельзя не сказать о том, что все эти компоненты находятся во взаимосвязи, поэтому практически невозможен был анализ только одной из выделенных нами проблем.

Литература

Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Роды и жанры. Т. I. М., 2003. С. 467 – 515.

Ляпина Л.Е. Проблема целостности лирического цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977. С. 164-166.

Фоменко И. В. Книга стихов: миф или реальность? // Европейский лирический цикл. М., 2003. С. 64-73.

Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.

Пародийность и пародичность в пьесе М.А. Булгакова «Багровый остров»

Шкуратова Анна Антоновна

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

Перепев – это «литературный жанр, в котором, при комической имитации формы сочинения-источника, его идейно-тематические и стилистические особенности и автор осмеянию не подвергаются» [Семенов: 738]. Ю.Н. Тынянов был первым, кто предложил разграничение понятий пародичности (пародической формы) и пародийности (пародийной функции). Пародичность – «применение пародических форм в непародийной функции», пародийность же – «направленность какого-либо произведения на какое-либо другое (тем более против другого)» [Тынянов: 290, 293].

«Багровый остров» М.А.Булгакова (1927) – «пьеса в пьесе», что передано в полном тексте заглавия: «Генеральная репетиция пьесы гражданина Жюля Верна в театре Геннадия Панфиловича, с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами». Репетируемая пьеса пародична, ее можно рассматривать как совокупность заимствований. Здесь появляются герои романа «Дети капитана Гранта»: Кай-Кум (Кай-Куму), Фара-Тете (Кара-Тете), Жак Паганель, лорд Эдвард Гленарван, леди Гленарван и ее горничная Бетси; есть персонажи и из других произведений: Паспарту из романа «Вокруг света за 80 дней», капитан Гаттерас («Путешествие и приключения капитана Гаттераса»). Сохранены и мотивы путешествия, общения с дикарями, стихийных бедствий.

Но Булгаков, сохраняя имена и некоторые сюжетные мотивы, создает новые характеры. Непохож на французского классика и «гражданин Жюль Верн», т.е. писатель Василий Артурович Дымогацкий, «страшный талантище», по словам Геннадия Панфиловича, надеющегося на коммерческий успех спектакля. И в обрамлении, и в репетируемой пьесе высмеиваются авторы, учитывающие спрос публики на авантюрные сюжеты и экзотику, на западную приключенческую беллетристику. Таких сочинений, часто подписанных иностранными псевдонимами, было тогда немало: роман «Красавица с острова Люлю» (1926) Пьера Дюмьеля (С. Заяицкого), «Атлантида под водой» (1927) Ренэ Каду (О. Савича и В. Корвин-Пиотровского) и др. Использовал Булгаков и сюжетные схемы, типажи и штампы популярных в те годы агитационных пьес: «Рычи, Китай!» (1926) С.М.Третьякова, «Лево руля» (1925) В.Н.Билль-Белоцерковского и др.

Таким образом, объект пародии Булгакова – халтура или примитив в современной литературе, эксплуатирующей материал классики, а также беспринципность постановщиков. Геннадий Панфилович крайне обеспокоен тем, что пьесу Дымогацкого сочтут недостаточно «идеологической». Он с радостью соглашается на изменение финала, предложенное Саввой Лукичом, от которого зависит «разрешеньице» на постановку. Новый финал явно перекликается с развязкой «Лево руля» Билль-Белоцерковского.

В пьесе Дымогацкого главный герой Кири-Куки, демагог и предатель, – вариация любимого сатириком типа плута. Характер достойной и благородной героини Жюля Верна Элен Гленарван пародирует образы легкомысленных буржуазных грандам, изображенных в пьесе «Д.Е.», инсценировке М.Г.Подгаецким романа И.Г.Эренбурга «Трест Д.Е.». Из отважных мореплавателей герои Жюля Верна, лорд Гленарван, капитан Гаттерас и Жак Паганель, превращаются в безжалостных колонизаторов. Капитан Гаттерас явно напоминал зрителям жестоких английских капитанов из пьес «Лево руля» Билль-Белоцерковского и «Рычи, Китай!» Третьякова.

Пьеса Дымогацкого пародирует «схемы агитационных пьес с их грубым делением персонажей по классовому признаку, расхожей колониально-революционной тематикой и штампованными сюжетными ходами» [Нинев: 574]. От романов Верна здесь ничего не остается, кроме имен и некоторых сюжетных мотивов. Продолжением традиции булгаковского памфлета является фельетон И.Ильфа и Евг. Петрова «Как создавался Робинзон» (1933).

Еще один объект пародии «Багрового острова» – театральные приемы, используемые в те годы в Театре имени Мейерхольда (ТИМе) и некоторых других. Так называемая биомеханика, эксцентричное поведение актеров, приемы циркового искусства («циркизации»), использование замысловатых декораций – все это критиковал Булгаков еще в очерке «Столица в блокноте» (1922). В «Биомеханической главе», где рассказчиком является рабочий, ждущий от театра «наслаждения, покоя, развлечения», но не «неврастении», есть такие слова о Мейерхольде: «Пускай – гений. Мне все равно. Но не следует забывать, что гений одинок, а я – масса. Я – зритель. Театр для меня. Желая ходить в понятный театр» [Булгаков: 396]. Мейерхольд с 1920 г. был главой «левого театра», и многие его постановки Булгаков видел. В Камерном театре А.Я.Таирова, где был поставлен «Багровый остров», конструктивистские приемы не поощрялись.

В обрамлении «Багрового острова», изображающем закулисную жизнь актеров, с юмором показаны театральные нравы и обычаи: так, для вигвама Сизи-Бузи используется хижина из «Дяди Тома», для вулкана – «гора, которая похуже», забавны препирательства актеров при распределении ролей, просьба к суфлеру подавать текст «четко», привычка постановщика и актеров цитировать репертуарные тексты, завершающее пьесу решение директора театра: «Снять «Эдипа»... Идет «Багровый остров»!». Преобладает в этом обрамлении не сатира, а юмор, без грима актеры умнее и остроумнее, чем действующие лица пьесы Дымогацкого.

Таким образом, «Багровый остров» сочетает в себе перепев и пародию, сатирическую и юмористическую.

Литература

Булгаков М.А. Чаша жизни: Повести, рассказы, пьеса, очерки, фельетоны, письма. М., 1988.

Нинов А.А. Примечания // Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов. Л., 1990.

Семенов Б.В. Перепев // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.

«Нетвердость» твердой формы как функциональная основа триолета

Шпак Евгения Викторовна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Свободный порядок слов, употребительность безличных предложений и огромное словарное богатство русского языка способствовали широкому распространению в русской поэзии триолета, куда он пришёл в конце 18-го века.

Искусство триолета состоит в том, чтобы повторы (первый стих воспроизводится буквально в четвертом стихе, первый и второй стихи повторяются без изменений в седьмом и восьмом стихах) воспринимались по возможности как естественные и необходимые, чтобы «повторяющиеся стихи не были только припевом, но появлялись каждый раз с видоизменённым значением» [Брюсов: 542]. Таким образом, своеобразие формы триолета именно в том, что повторы не подходят под тип обособленного рефрена, а тесно вплетаются в ткань стихотворения.

Имея лёгкое, мадригальное звучание, триолет принадлежал к легким жанрам лирической поэзии с «игривым» содержанием и неизменно оставался в стороне от «большой» литературы, оставаясь в сфере ученических штудий или эксперимента. Так, уже в XVIII в. предпринимались попытки использовать триолет как строфу (П.А. Пельский «В любовь коль дружба обратится...»). Но привычной формой бытия триолета была и остаётся наиболее подходящая для него одиночная строфа, строфа-произведение, содержащая в себе кратко сформулированную мысль, основным

носителем которой являются первая и вторая строки (они же заключительные). К триолету обращаются Карамзин, Лохвицкая, Дельвиг, Кольцов.

Но в 1881 году была опубликована аллегорическая сказка Фофанова «Триолет», состоявшая из пятнадцати строф-триолетов. Несмотря на неоспоримую оригинальность идеи, «упорное повторенье» затормаживает развитие действия. Чтобы оживить повествование, автору приходится использовать неполные повторы стихов: *В сады цветущие к нему/ Мороз, царь полюса седого,/ Послал раз кумушку-зиму/ В сады цветущие к нему.../ И просит гостя дорогого/ К себе пожаловать во тьму;/ В сады цветущие к нему/ Пришел царь полюса седого/*, – что само по себе является отклонением от канона и вызывает сомнения в правомерности избранной стихотворной формы.

Именно трудностью создания триолета, заключённой в задаче органического слияния повторяющихся стихов с остальными в композиции целого, объясняется совершенное отсутствие триолета среди форм, разрабатывавшихся крупнейшими русскими поэтами XIX в. Интерес к нему высказали только в XX в. символисты, экспериментировавшие, и стремящиеся к расширению возможностей триолета. Дух творческого поиска, эксперимента толкает лириков «серебряного века» к освоению «чужого» через личный опыт своего творческого «я». Они в корне изменили отношение к стихотворной форме, переставшей после них быть внешним, случайным и малосущественным элементом поэтического творчества. По достоинству оценили они, в частности, и эстетические возможности триолета, повторы которого «в каждом новом контексте осмысляются на новый лад» [Гаспаров: 252], потому что твердая форма, при всей требовательности и строгости, представляет собою открытый текст в каждом своем новом воплощении.

Выходят в свет три сборника И. Калининкова, содержащие не только отдельные триолеты, но и поэмы в триолетах. Автором двух книг триолетов и статей о твёрдых строфических формах «Литературной энциклопедии» 1925 года стал поэт-символист И. Рукавишников. Приверженец ясной и строгой поэтической формы В. Ходасевич опубликовал всего два триолета, объединённых одним названием («*Как силуэт*»), но по своему характеру напоминающие старинные образцы.

С триолетом особенно продуктивно работал Ф. Сологуб, сознательно допускавший отклонения от канонической формы. В стихотворении: *Неживая, нежилая, полевая, лесовая, нежить горькая и злая,/ Ты зачем ко мне пришла, и о чем твои слова?/ Липнешь, стынешь, как смола, не жива и не мертва./ Неживая, вся земная, низовая, луговая, что таишь ты, нежить злая,/ Изнывая, не пылая, расточая чары мая, темной ночью жутко лая,/ Рассыпаясь, как зола, в гнусных чарах волшебства?/ Неживая, нежилая, путевая, пылевая, нежить темная и злая,/ Ты зачем ко мне пришла, и о чем твои слова?*, – наблюдаем неполные повторы стихов. Автор использует нетрадиционные для триолета размер – шестистопный анапест как бы для того, чтобы создать «ощущение тяготящего однообразия, мотивирующего повторы» [Poetica].

Новации Сологуба высоко ценил И. Северянин, но пошел в «оживлении» триолета еще дальше. Читаем в сказке «Принцесса Мимоза»: *Как обнадёжен Мотылек –/ Поэт и юноша веселый!/ В благоуханной вечерок/ К ней подлетает мотылек./ Принцесса очи клонит долу,/ Он наклоняется и – чмок!/ Мимозу шустрый Мотылек, – / Поэт и юноша веселый.* Подобную трансформацию формы наблюдаем и в стихотворении: *Ты мне желанна, как морю – буря,/ Тебе я дорог, как буре – итиль./ Нас любит море... И, каламбура/ С пурпурным небом: «как морю – буря,/ Она желанна», – на сотни миль/ Рокочут волны, хребты пурпура/ Зарей вечерней: "...как морю – буря.../...Как буре – итиль...".* Повторы в строфе изменены до такой степени, что триолетом по сути дела это восьмистишие не является.

Е. Иванов в стихотворении *«Безграмотен и очень зол...»* нарушает канон, регламентирующий и систему знаков препинания в стихотворении, оформив повтор первой строки в четвёртой как прямую речь, тем самым ослабив его ощутительность.

Вариативность традиционной формы триолета, готовность к трансформации и обновлению осознаётся только на фоне существования глубинного инварианта – строгого канона. Русский триолет далеко вышел за рамки твёрдой формы. И это позволило ему, наполненному современным содержанием, вернуться в поэтическое пространство, сохранив своё строгое очарование и особую магию.

Литература

Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.7.

Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984.

Poetica: <http://www.philologos.narod.ru/>