

Министерство образования и науки ДНР
ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»



«Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы.»

«Особенности художественной коммуникации»

Материалы
Международного аспирантского семинара
по истории и теории мировой литературы
10 декабря 2019 года

Донецк 2020

УДК 82-1/-9:378.147.34(078)

ББК Ш40*002.2я43 + Ш43(0)*002.2я43

Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы. Особенности художественной коммуникации: Материалы Международного аспирантского семинара по истории и теории мировой литературы (Донецк, 10 декабря 2019 г.) / Отв. ред. Т.Г. Теличко. – Донецк: ДонНУ, 2020. – 87 с.

Печатается по решению Ученого совета факультета иностранных языков ДонНУ (протокол № 5 от 20.05.2020 г.).

В сборник вошли материалы Международного аспирантского семинара по истории и теории мировой литературы «Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы. Особенности художественной коммуникации». Участники семинара в своих докладах представили разработки по проблемам истории и теории западноевропейской и русской литературы. В работе семинара приняли участие аспиранты и докторанты Донецкого национального университета (кафедры зарубежной литературы, истории литературы и теории словесности, кафедры мировой и отечественной культуры), Института мировой литературы им.А.М. Горького РАН. Заочно приняли участие аспиранты Московского педагогического государственного университета (МПГУ), Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева (КГПУ).

Аспирантский семинар носит научно-практический характер, и его материалы могут оказаться полезными для студентов-магистров, аспирантов, преподавателей истории и теории русской и зарубежной литературы.

Адрес редколлегии:

Донецкий национальный университет,
Факультет иностранных языков,
Кафедра зарубежной литературы
пр. Гурова, 14
г. Донецк
тел.: 062-302-09-28
E-mail: kf.foreign_lit@donnu.ru

© Донецкий национальный университет, 2020
© Коллектив авторов, 2020

Содержание

<i>Бабий А.В.</i>	3
Поэтика тактильных ощущений в ранней лирике О. Уайльда	
<i>Бойко В.А.</i>	9
Герой как сложное бытийное образование	
<i>Вишневская Е.А.</i>	18
Средневековые латинские песнопения пасхального цикла: поэтика и топика	
<i>Гатауллина Д.Н.</i>	28
Ф.И. Тютчев и лирика немецкого романтизма: поэзия как путь к целостности	
<i>Лузан А.А.</i>	41
Пространственно-временной континуум в романе Вирджинии Вулф «Орландо»	
<i>Мартынова Т.В.</i>	48
Поэтика молчания в драматургии А.П. Чехова	
<i>Перетятая О.С.</i>	56
Трансформация жанра сказки в современной литературе	
<i>Плахтий Т.П.</i>	58
Славянская пасхальная драма как культурный феномен барокко	
<i>Рубинская Е.С.</i>	65
Элементы музыкальности в «Сезонном квартете» Али Смит	
<i>Чернова В.А.</i>	72
Жанровая ориентация подзаголовков пьес Б. Шоу	
<i>Шершикова (Кузьмина) А.В.</i>	77
Шотландская народная баллада «Вилли и Маргарита» в переводе М. Михайлова	
Приложение	84

А.В. Бабий

Донецкий национальный университет

ПОЭТИКА ТАКТИЛЬНЫХ ОЩУЩЕНИЙ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ О. УАЙЛЬДА

Тактильные ощущения занимают важное место в ряду других ощущений. Часто они передают атмосферу произведения, выполняют функцию раскрытия образов и являются концептуальным признаком авторского стиля и даже литературного направления. Так, например, для романтизма характерно частое использование образа ветра, прохлады или шторма в бушующем море; в реализме, натурализме ощущение грязи передаёт атмосферу жизни некоторых слоёв населения, а также духовную замутнённость персонажей. В литературе рубежа веков также проявляются особенности сенсорной поэтики, что отразилось в ранней лирике О. Уайльда.

Осязательные ощущения в поэзии О. Уайльда в основном негативно окрашены. Часто упоминается боль (pain), являющаяся одним из самых распространённых мотивов лирических произведений автора. В стихотворении «*Quita Multum Amavi*» герой, рассуждая о своей тяжёлой жизни, говорит, что он был «лакеем в Доме Боли» (здесь и далее перевод наш – А.Б.) («... a lackey in the House of Pain» [14, p. 102]). Нередко ощущение боли появляется в стихотворениях о любви. Любовь в лирике О. Уайльда часто рассматривается как сочетание прекрасного чувства и страданий. Так в стихотворении «*Apologia*», где герой, утверждая, что он любил своё состояние любви («*But surely it is something to have been / The best beloved for a little while, / To have walked hand in hand with Love, and seen / His purple wings flit once across thy smile*» [3, p. 5]) («Но конечно, есть то, что / Я любил больше всего какое-то время, / Гулять за руку с Любовью, и видеть, / Как её пурпурные крылья мелькают в твоей улыбке»), всё же считает, что он плетёт паутину боли: «... weave that web of pain / Whose

brightest threads are each of wasted day...» [3, p. 5] («... плету паутину боли, / Самые яркие нити которой – это каждый потраченный день...»). В стихотворении “La Bella Donna Della Mia Mente” герой, описывая свою возлюбленную, говорит, что её уста созданы для поцелуев, а не для плача от боли («Her little lips, more made to kiss / Than to cry bitterly for pain» [13, p. 73]) («Её маленькие уста, которые больше созданы для поцелуев, / Чем для горького плача от боли»), однако вместе с тем её нежное тело создано для любви и боли: «White body made for love and pain!» [13, p. 73] («Белое тело, созданное для любви и боли!»). Можно предположить, что в декадентском сознании любовь и боль взаимосвязаны, и в творчестве О. Уайльда они романтизируются. Для периода декаданса характерна игра полярными значениями. По словам А.Н. Николюкина, который подчёркивает диалектическую сторону культуры эпохи, «тяготение Д. к утверждению через отрицание выражено во множестве парадоксов (старое – новое, утрата – обретение, любовь – смерть...) и антиномий, которые указывают на его романтическую природу» [2, с. 204]. Наиболее показательным в этом отношении стихотворение «Chanson» («Песня»): здесь мотив смерти используется при создании образа травы, что добавляет ноты драматизма: «For you three lovers of your hand / (Green grass where a man lies dead)! / For me three paces on the sand / (Plant lilies at my head)!» [6, p. 23] («Для тебя – трое влюбленных, ищущих твоей руки / (Зеленая трава, где лежит погибший)! / Для меня – три шага по песку / (Посади лилии у моей головы)!»). Образ зелёной травы в этом стихотворении метафоричен: мужчин, боровшихся за сердце возлюбленной, лирический герой сравнивает с погибшими, павшими в любовной битве и укрытыми зеленой травой.

Можно предположить, что источник такой романтизации ощущения боли – «сочувствие красоте», облагораживающее чувство сострадания. По мнению О.В. Акимовой, «красота и страдание у Уайльда рождают сострадание, ведущее к совершенству. Чем сильнее сострадание героев, тем ближе они к совершенству, тем ближе они к Христу» [1, с. 10]. В

стихотворении «Flower of Love» («Цветок любви»), тесно переплетены образы поцелуев, музыки и крови: «Had my lips been smitten into music by the kisses that but made them bleed...» [9, p. 45] («Были мои уста облиты музыкой от поцелуев, которые, однако, заставили их кровоточить»). Такое смешение боли, любви и искусства созвучно идее очищающего сочувствия к красоте: любовные страдания, которые причиняют боль, вместе с тем очищают, делают чувство и саму душу человека прекрасной, что является высшей задачей искусства. Таким образом, автор ставит любовь и искусство на одну ступень как возвышающие душу.

Помимо любовной тематики боль в поэзии О. Уайльда встречается и в других случаях, например в стихотворении об Италии на политическую тему («... but some flame-girt Raphael shall come down, / And smite the Spoiler with the sword of pain» [12, p. 72]) («... но некий Рафаэль, подпоясанный огнём, придёт, / И сразит Вредителя шпагой боли») («Italia»)); или в Пасхальном стихотворении «Easter Day» («День Пасхи»), где герой размышляет о жизни Иисуса Христа на земле, «Который ходил, ушибая Свои ноги» («... And bruise... feet...» [7, p. 42]) (что также соответствует христианскому смыслу страдания).

Стиль О. Уайльда отличают объёмные экспрессивные описания тактильных ощущений. К примеру, в стихотворении «Her Voice» («Её голос») так описан резкий переход от задержавшейся зимы к весне: «Keen winter stabs the breasts of May / Whose crimson roses burst its frost» [10, p. 51] («Острая зима колет грудь мая, / Чьи малиновые розы взрывают её мороз»). Или в стихотворении «In The Gold Room» («В золотой комнате») поцелуи описываются следующими сравнениями: «And her sweet red lips on these lips of mine / Burned like the ruby fire set / In the swinging lamp of a crimson shrine, / Or the bleeding wounds of the pomegranate, / Or the heart of the lotus drenched and wet / With the spilt-out blood of the rose-red wine» [11, p. 70] («И её сладкие красные губы на моих губах / Горели, как рубиновый огонь / В качающейся лампе малинового алтаря, / Или как кровоточащие раны

граната, / Или сердце лотоса, пропитанное / Пролитой кровью розово-красного вина»). Здесь мы можем отметить характерный для автора приём синестезии (сладость губ и их красный цвет вызывают ассоциацию с гранатом, а гранатовый сок – с кровоточащими ранами).

В лирике О. Уайльда встречаются также слова, подразумевающие тактильные ощущения, но не обозначающие их напрямую. Например, в стихотворении «Ava Maria Plena Gratia» о Семеле, матери Диониса, убитой огнём, говорится, что «... огонь / Поймал её белые конечности» («... the fire / Caught her white limbs» [4, p. 11]), а в стихотворении «Tadium Vita» герой говорит, что его юность претерпевала «удары ножами»: «TO stab my youth with desperate knives...» [15, p. 128] («НАНОСИТЬ своей юности отчаянные удары ножами»).

В некоторых случаях тактильные ощущения встречаются в описании погоды, например: «The falling dew is cold and chill, / And no bird sings in Arcady...» [8, p. 43] («Падающая роса холодна и прохладна, / И ни одна птица не поёт в Аркадии...») («Endymion»). В этих строках – антитеза идиллическому пейзажу в начале стихотворения: «The apple trees are hung with gold / And birds are loud in Arcady...» [8, p. 43] («Яблони завешаны золотом, / И птицы громко поют в Аркадии...»). К осязательным ощущениям можно отнести слово *мягкий* (soft) в разных значениях, что придаёт ощущение нежности: «Only the leaves are gently stirred / By the soft breathing of the gale...» [5, p. 20] («Только листья нежно колышутся / Мягким дыханием ветерка») («У Арно»); «... And he is soft as any dove...» [8, p. 43] («... И он [Эндимион] мягкий, как любая голубка») («Endymion»).

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что осязательные ощущения в лирике О. Уайльда, которые встречаются при описании погоды, поцелуев, любовных ран, связаны с чувствами боли, холода, огненного жара. Болезненная тональность некоторых стихотворений связывает концепции страдания, любви и искусства.

Список использованной литературы

1. Акимова, О.В. Этика и эстетика Оскара Уайльда: Уч. пос. / О.В. Акимова; под ред. Н.Я. Дьяконовой. – СПб.: Алетейя, 2008. – 192 с.
2. Николукин, А.Н. Декаданс // Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / Под ред. Николукина А.Н. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1599 с.
3. Wilde, O. Apologia // Poems / Oscar Wilde. – PoemHunter.Com – The World's Poetry Archive, 2004. – P. 5.
4. Wilde, O. Ava Maria Plena Gratia // Poems / Oscar Wilde. – PoemHunter.Com – The World's Poetry Archive, 2004. – P. 11.
5. Wilde, O. By the Arno // Poems / Oscar Wilde. – PoemHunter.Com – The World's Poetry Archive, 2004. – P. 20.
6. Wilde, O. Chanson // Poems / Oscar Wilde. – PoemHunter.Com – The World's Poetry Archive, 2004. – P. 23.
7. Wilde, O. Easter Day // Poems / Oscar Wilde. – PoemHunter.Com – The World's Poetry Archive, 2004. – P. 42.
8. Wilde, O. Endymion // Poems / Oscar Wilde. – PoemHunter.Com – The World's Poetry Archive, 2004. – P. 43.
9. Wilde, O. Flower of Love // Poems / Oscar Wilde. – PoemHunter.Com – The World's Poetry Archive, 2004. – P. 45.
10. Wilde, O. Her Voice // Poems / Oscar Wilde. – PoemHunter.Com – The World's Poetry Archive, 2004. – P. 51.
11. Wilde, O. In The Gold Room // Poems / Oscar Wilde. – PoemHunter.Com – The World's Poetry Archive, 2004. – P. 70.
12. Wilde, O. Italia // Poems / Oscar Wilde. – PoemHunter.Com – The World's Poetry Archive, 2004. – P. 72.
13. Wilde, O. La Bella Donna Mia Mente // Poems / Oscar Wilde. – PoemHunter.Com – The World's Poetry Archive, 2004. – P. 73.

14. Wilde, O. Quia Multum Amavi // Poems / Oscar Wilde. – PoemHunter.Com – The World’s Poetry Archive, 2004. – P. 102.

15. Wilde, O. Tadium Vita // Poems / Oscar Wilde. – PoemHunter.Com – The World’s Poetry Archive, 2004. – P. 128.

В.А. Бойко

Донецкий национальный университет

ГЕРОЙ КАК СЛОЖНОЕ БЫТИЙНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Предметом внимания данного исследования становится событие художественного произведения, его состав, а также герой, как лицо, причастное его свершению.

Чтобы понять особенности мира художественного произведения необходимо представить его как модель мира и определить конституирующие его особенности. Это пространство, образованное вокруг точки зрения, мыслящего сознания, которое содержит себе перспективу повествования как свидетельства, оформленную текстуально. Точка зрения всегда персонифицирована и имеет телесное воплощение в мире художественного произведения.

Событие художественного произведения – это внутренняя форма, внешне выраженная событием, о котором рассказывается в художественном произведении и событием самого рассказывания. Оно происходит на границе двух сознаний, «двух точек зрения, вступающих в диалог о сущности видения мира и данных с третьей, относительно их, точки зрения» [1]. Представление художественного произведения как события отличается от традиционной субъект-объектной модели его анализа. Для М.М. Бахтина это проблема ответственного поступка при изначальной погруженности человека в бытие, причастности ему. Эстетическое видение возможно с позиции вневходимости, которая позволяет событию завершиться, оформиться. Художественно-эстетическое событие – это способ реализации сознания, точки зрения, свершения экзистенции. Со-бытие – это со-присутствие автора, произведения и реципиента в едином, неразложимом на отдельные элементы эстетическом феномене [2].

Герой в мире художественного произведения представлен как персонифицированная точка зрения, ценностная позиция, эстетически оформленная и завершенная. Этот мир строится на основе поступка героя, дается глазами героя с точки зрения автора, что в свою очередь представлено третьей точке зрения – читателю. Таким образом, мир художественного произведения – это «модель бытия Другого (героя), созданная автором-творцом с «внежизненной» позиции» [3].

Жизнь человека не является такой же ценностью для него самого, каковой является для Другого, с точки зрения которого открывается особый вид на картину мира, в которой он имеет ценность. Целое жизни человека не ограничивается его сознанием, оно включает переживание его в сознании Другого. Вот это переживание ценности жизни Другим и рождает новое бытийное образование. Герой – ценностно завершенный, эстетически оформленный материал.

Сложность феноменологии героя происходит от наличия разных точек зрения, осуществляющихся в художественном произведении, а также от двойственной природы состава события художественного произведения. В «событии, о котором повествуется» герой – жизненно-прозаическое лицо, произошедшее природным образом. В то же время герой как сотворенное автором лицо причастно к произведению как к эстетическому объекту, к событию самого повествования. Повествование, как уже отмечалось, реализация точки зрения, сознания, ценностно отраженного в сознании Другого. С одной стороны, герой причастен жизненно-прозаическому, с другой – поэтическому, эстетическому. Причастность героя к эстетическому объекту называется в нашем исследовании термином «эпический герой» (В.В. Федоров). Как сложное бытийное образование герой подразумевается и как лицо жизненной, и как эстетической действительности. В таком случае уместно называть это образование «целым героем». Сущность «эпического героя» полноценно реализуется в наиболее значимом жанре эпоса – романе.

Роман, по М.М. Бахтину, незавершенный жанр. Таким его делает актуальное время, длительное и незавершенное, в котором события и поступки постоянно свершаются, материализуются в процессе становления. В то же время диалогичный характер слова в романе создает условия для завершения образа романной прозы. «Голоса» языков, сталкиваясь на пути друг к другу, завершают друг друга взаимно направленными точками зрения, сливаются воплощенными в них мировоззрениями, формируют целое. Таким образом, в трактовке Бахтина категории незавершенности существует противоречие.

Вненаходимость – необходимое условие феномена диалога. Для встречи и взаимодействия сознаний, точек зрения, «языков» одно должно быть вненаходимо по отношению к другому. В процессе понимания одно отражает и возвращает, обогащенное новым смыслом, другое – так происходит завершение. Отражение ассоциируется с зеркалом, которым является сознание другого: «Великое дело для понимания – это вненаходимость понимающего по отношению к тому, что он хочет творчески понять... Подлинную наружность могут увидеть и понять только другие люди благодаря своей пространственной вненаходимости и благодаря тому, что они другие» [4, с. 334].

Иными словами, функция позиции вненаходимости – создать возможность встречи, диалога, их свершения как события, а также завершения. Особенности романного слова также дают возможность для диалога. С данной особенностью романа тесно связан вопрос границ между жизненной действительностью и миром художественного произведения, между картиной мира, созданной точками зрения автора, героя и читателя. Противоречие в концепции М.М. Бахтина можно рассмотреть на примере различия понимания дистанции и границы. Дистанция – это расстояние, промежуток, участок пути. Эпическая дистанция – это расстояние между автором и читателем с одной стороны и миром художественного произведения, миром героя, с другой. В этом случае граница между этими

мирами не так актуальна, как наличие расстояния. Дистанция позволяет видеть совсем иное, что невозможно увидеть в ее отсутствии. Определение границы не такое четкое и однозначное, как дистанции. В Философской энциклопедии под редакцией Ф.В. Константинова граница – это и часть предмета, и знак прекращения существования чего-либо, и то, что этот предмет определяет. Граница – основа связи предметов, показатель их конечности, развития и способности к изменению [5]. Позиция внеаходимости в романе – это признак прежде всего границы между миром автора и миром художественного произведения. Есть граница, однако дистанция отсутствует. Дистанция здесь выглядит как заданность, а граница – как результат осознанности. То есть автор внеаходим по отношению к миру художественного произведения не в силу дистанции между ними, а в силу осознания того, что в акте творчества соприкасаются разные миры, вступают в диалог. Наличие этой границы делает возможным и разноречие. Там, где заканчивает один социальный «голос», начинается другой, и только при осознании границы мы можем чувствовать ту самую «чуждость» слова в процессе пародирования жизненной действительности.

Слово в романе, по Бахтину, разноречиво, многообразно, диалогично и не завершено. Категория незавершенности как один из наиболее значимых маркеров романа проявляется и на уровне композиции, на уровне художественного образа, образа слова. Настоящее как центр ориентации повествования всегда неисчерпаемо и находится в становлении. Незавершенность порождается диалогизмом, разноголосием слова, в котором пересекающиеся точки зрения дополняют, обновляют друг друга и рожают новые смыслы. В «Евгении Онегине» действительность представлена пересечениями различных образов языка, свидетелем которых стал автор повествования. Автор говорит на «чужих» языках так же, как и Онегин говорит на чужом ему языке Ленского, оценивая сестер Лариных. Эти образы языков показывают разнообразие общества как структуры. Центробежные силы, действующие внутри языка, способствуют его

расслоению как минимум на разговорный и книжный варианты. Элементы, из которых состоит структура общества, различные социальные группы, актуальные для определенного времени (в случае «Евгения Онегина» для первой половины XIX века) и являются носителями «голосов» и образов языка, представленных в романе. «Роман – это система языков, художественно организованное социальное разноречие» [4, с. 76]. Иными словами, фамиллярный контакт с действительностью обязывает его представлять все социальные голоса становящейся и разворачивающейся на глазах у читателя современности.

Романный герой имеет присущий ему набор характеристик. Его поведение детерминировано современной ему историко-культурной ситуацией, его личность разворачивается в произведении в динамике, эволюционирует. Согласно концепции М.М. Бахтина герой романа отличается от героя эпического. Романский герой негероичен, поскольку современность невозможно героизировать. Здесь уместно применить терминологию В.Е. Хализева и назвать героя персонажем. Персонаж, имеющий «осевое положение» в романе и формирующий своим поступком его архитектуру, предстает не просто в динамике, а во всей сложности своей феноменологии. Это возможно благодаря позиции вневходимости и осуществляется в словесном изображении героя посредством отражения его в сознании других персонажей. Таким же образом и герой преломляет через себя личности других героев. Во время сцены объяснения в саду именина Лариных Евгений заканчивает свои наставления фразой «К беде неопытность ведет». Иными словами, Онегин укоряет Татьяну в ее неопытности. Исходя из поощряемых в обществе маскулинных стратегий поведения, это свойство для мужчин на самом деле является недостатком. Неопытность является следствием отсутствия деятельности, смелости, решительности, достижений и побед – всего того, что делает мужчину мужчиной в глазах других людей. Для женщины же неопытность является таким ценным свойством, как девственность, невинность, чистота,

первозданность. Неопытность Татьяны – это ее преимущество, но Онегин видит ее в рамках собственных, чуждых Татьяне стереотипов и выражает таким же чуждым для нее языком. Здесь Онегин внаходим по отношению к Татьяне, однако данная ситуация не становится диалогом, не обретает своего завершения. Герои не встретились друг с другом.

Автор-рассказчик также пользуется чужим словом, рассказывая о том или ином персонаже. Яркий пример – это описание лирики Ленского. «Он пел поблеклый жизни цвет/ без малого в осьмнадцать лет». «Поблеклый жизни цвет» – цитата из стихотворений Ленского, так же как и «мысли девы простодушной», «сон младенца», «в пустынях неба безмятежных», «нечто», «туманна даль». Позиция внаходимости автора здесь помогает увидеть в Ленском его наивное повторение романтических клише. Отчетливо чувствуется ирония автора в этой строфе. Сочетание разных «образов» языка в реплике одного героя создает эффект комического.

Образ Онегина необходимо собирать из отражений в зеркалах сознаний автора и других персонажей романа. Не напрасно «...Он три часа по крайней мере / Пред зеркалами проводил...». Онегин в рецепции автора «добрый приятель», «повеса», «франт», «богиня», «философ», «жертва». Онегину характерны «неподражаемая странность», «преданность мечтам», «резкий, холодный ум», его речь язвительна, цинична и саркастична. Общественное мнение, сложившееся о герое в высшем свете, в городе, воплощено в выражениях «ученый малый», «педант», «умен и мил». «Возлюбленные» Онегина знают его как эксцентричного, остроумного, чувственного молодого человека с широким эмоциональным спектром. Деревенские помещики видят в нем сумасбродного чудака. Для Татьяны же он роковой, демоничный мужчина, обольститель, искуситель, спаситель и несколько позже – пародия. Разнообразие сторонних оценок пересекаются в завершающем образ взгляде автора. Автор собирает все оценки воедино. Он, как носитель «особых оценок и интонаций», способен передать неуловимые стороннему взгляду особенности героя. Так, тон авторских

оценок относительно Онегина довольно ироничен, чего нет ни у кого из его окружения.

Стилевое разнообразие лексики романа согласовано с наличием разнообразных мировоззрений и голосов, которые необходимо выявить в повествовании рассказчика. Голос Онегина наполнен оценочной и эмоционально окрашенной лексикой, обесценивающей, негативной, с просторечными, грубоватыми выражениями. «Всё хлопает» - презрительно отзывается герой о публике театра. Он идет «меж кресел по ногам», зеваает, становится «ужасно недовольным». «Когда же черт возьмет тебя?» - думает Онегин о родственнике, наследство от которого он стремится получить. «Как эта глупая луна на этом глупом небосклоне» - обесценивает он романтическую наивность влюбленного Ленского.

Эвфемизмы, которыми рассказчик наделяет Онегина, также эмоционально окрашены. Уменьшительно-ласкательные формы «забав и роскоши дитя», притяжательные местоимения «мой Евгений», эпитеты «молодой повеса», «повеса пылкой», говорят о фамильярном, снисходительном отношении рассказчика к герою. Не менее красноречивы ироничные сравнения Евгения с «ветреной Венерой». Ироничность фразы «Но разлюбил он наконец и брань, и саблю, и свинец» в том, что она относится не к воинской службе Онегина, к которой он не имел ни малейшего отношения, а к его любовным похождениям. Тон, с которым рассказчик говорит об Онегине, покровительственный, несколько небрежный, иронично оценивающий эмоциональные состояния героя.

Сочетание разностилевых пластов лексики – одна из отличительных черт жанра романа «Евгения Онегина» в частности. Так, различные «образы» языка позволяют сформировать образ Онегина в его диалогичности, многоплановости, в пересечении точек зрения о нем. Это пересечение становится возможным посредством рассказчика, который собирает общую картину на фоне собственной оценки и деталей, невидимых глазу постороннего. Таким образом, герой романа «Евгений

Онегин» складывается из фрагментов отражений в сознании автора и персонажей произведения.

Такой способ конструирования художественного образа романного героя позволяет говорить о его архитектонике. Иными словами, позиция вненаходимости и разноречие романного слова подразумевают в структуре образа наличие разных элементов, у каждого из которых своя функция, и которые по-разному взаимодействуют между собой. Так же, как важна архитектоника произведения, так же важна и архитектоника героя. Осознать его как последнее целое можно, только заняв позицию вненаходимости и только различив в нем структурные элементы. Особенности их компоновки и взаимодействия соотносятся с замыслом автора, для которого герой становится средством организации важных для него тем и оценок.

Специфика словесного описания героя в романе в том, что оно организовано в «образы» языка, разные социальные голоса. Этот способ организации создает разностильность и разноречие в романе.

Специфика позиции вненаходимости в романе заключается в том, что данная позиция обуславливает специфику создания романного героя, архитектонику художественного образа. В романе данная позиция вообще возможна, потому что существует граница между точкой зрения автора и точкой зрения романного героя.

Список использованной литературы

1. Филология и человек в изменяющемся мире : материалы интернет-конференции // Филология и человек. 2010. №1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/filologiya-i-chelovek-v-izmenyayuschemsya-mire-materialy-internet-konferentsii-1> (дата обращения: 09.12.2019).

2. Курдин, Андрей Геннадьевич Художественное произведение и эстетическое событие // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2008. №1.[Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-proizvedenie-i-esteticheskoe-sobytie> (дата обращения: 09.12.2019).

3. Тамарченко, Н.Д. Проблема события в литературном произведении [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027585>

4. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества/ М.М. Бахтин. - М.: Искусство, 1986. – 445 с.

5. Философская энциклопедия : в 5 т. / глав. ред. Ф.В. Константинов. – М.: Советская энциклопедия, 1960. – Т. 1 : А – Дидро. – 504 с.

6. Бахтин, М.М. Слово в романе / Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – Москва: Художественная литература, 1975. – 502 с.

Е.А. Вишневская

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ЛАТИНСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ ПАСХАЛЬНОГО ЦИКЛА: ПОЭТИКА И ТОПИКА

Средневековая латинская церковная поэзия составляет довольно обширный пласт в составе памятников латинской культуры. В отечественной науке не так много переводов латинской гимнографии и, соответственно, научных работ на эту тему. Как правило, это сфера интересов богословия, истории музыки и других смежных дисциплин, изучающих историю богослужения. Данное исследование имеет целью в некоторой степени заполнить этот пробел путем перевода с латинского языка на русский и детального анализа гимнографических песнопений пасхального цикла из серии антологии средневековой латинской гимнографии *Analecta hymnica medii aevi*. Это достаточно обширный, не исследованный отечественной наукой, корпус латинской средневековой поэзии различных жанров, собранный и изданный немецким филологом Гвидо Дрevesом в период между 1886 и 1922 гг. объемом в 55 томов. Переводы латинских гимнографических текстов вводят в научный обиход новые источники и делают возможной разработку малоизвестных литературных жанров что само по себе актуально и востребовано на фоне современного диалога культур. Изучение при помощи соответствующей методологии делает церковно-поэтические памятники так же ценными источниками с точки зрения реконструкции менталитета средневекового образованного человека в ту или иную эпоху. Очевидно, что жизнь средневекового человека была связана с церковным искусством теснее, чем это возможно сейчас представить. Если мы попытаемся забыть об оперных театрах, концертных залах, многочисленных фестивалях, радио, телевидении и других достижениях современных коммерциализированных

технологий, то мы увидим, что литургические тексты и музыка являлись значимой частью повседневной жизни средневекового общества и неизбежно влияли на его ментальность.

Чтение книг и изучение святых отцов было недоступно среднестатистическому европейцу того времени. Это было уделом узкого элитарного круга аристократии и монастырей. Обычный человек усваивал на слух учение своей церкви, содержание и основные события церковных праздников. Пение было своеобразной формой проповеди и народного просвещения. Эта традиция была унаследована еще из античности. Так, в древней Греции существовал особый песенный жанр, «ном» («закон») [1]. В трактате III в. до н.э., который приписывают Аристотелю, говорилось, что «люди, прежде чем научиться грамоте, пели свои законы, чтобы не забывать [их]» [1]. Терапевты, одна из иудейских сект I в. до н.э., имели обычай петь стихотворный катехизис [1]. Такие же примеры можно встретить и у Боэция в его трактате «О музыкальном установлении», а так же у Амалария Мецского, знаменитого литургиста эпохи Каролингов [1].

Церковно-поэтический текст играл значительную роль в общественной жизни своего времени, так как зачастую являлся не только молитвой, но и боевым знаменем. Его составители давали в руки христиан идеологическое оружие против ересей (к примеру, христологические споры V-VII вв.) и старались укрепить их в вере и верности святоотеческим догматам.

Большой научный интерес представляют проблемы развития латинской церковной гимнографии в условиях двуязычия, как, например, переводы-парафразы, выполненные аллитерационным стихом в древней Англии [2]. Вхождение христианских текстов в чуждую для них культурную среду выдвигало задачи переводов на языки принимающих культур, где латынь становилась языком-посредником. Латинские гимны естественно служили образцом для гимнографов, писавших на родных языках.

Перевод трех секвенций пасхального цикла из Прозария монастыря св. Марциала в Лиможе во Франции, а именно *In Sabbato Paschae* [5, p.65], *In vigilia Paschae* [5, p.57], *In Resurrectione Domini Nostri* [5, p.70], позволяет нам сделать некоторые выводы относительно поэтики и топики произведений этого жанра.

Секвенция как жанр возникает в богослужении Западной Церкви в период раннего Средневековья. Первые упоминания о ней относятся ко второй половине IX в. и встречаются в рукописях Королевской Библиотеки Бельгии в Брюсселе [1, p. 185]. Слово «секвенция» (*sequentia*) имеет латинское происхождение и означает «последующая», что обусловлено ее ролью в средневековом богослужении [2, с.22]. Между чтением отрывков из Апостольских посланий и литургийным Евангелием исполнялись особые гимны – градуалы, которые составляли на основе псалмов и далее следовало «Аллилуиа» (др. евр. «хвалите Господа»). «Аллилуиа» пелось антифонно, т.е. имело диалогическую форму. При втором повторении «Аллилуиа» хор присоединял невму (так называемая богатая мелодия для последнего слога, – иначе *jubilus*), протягивая «а». Этот напев всегда отличался особой живостью, энергией и красотой. [3, с.754]. Около 851 г. к этому напеву начали прибавлять прозаический текст, который получил название секвенции. Появление этого вида литургического творчества связано с именем монаха-бенедиктинца Санкт-Галленского монастыря на территории современной Швейцарии Ноткера Заики. Для более удобного запоминания «весьма длинных мелодий» [2, с. 23.], которые, однако, «будучи вверены памяти, покидали нестойкий ум» [2, с. 23] он весьма успешно соединял их с поэтическим текстом. И, несмотря на то, что секвенция, или проза, существовали до Ноткера, именно он может считаться создателем этого литургического жанра, поскольку им были сформированы правила, которых позже придерживались остальные авторы [2, с. 37].

Секвенции посвящены главному христианскому празднику – Пасхе и исполнялись на пасхальной миссе. Сама тема предполагает торжественный,

величавый и радостный стиль, который в свою очередь требует определенных литературных приемов. Имя автора не указано, и, судя по отсутствию яркого проявления индивидуальности, секвенции являются плодом коллективного творчества. Тексты секвенций составлены в форме свободного стиха, здесь нет одного определенного размера и рифм. Такая форма хорошо сочетается со музыкальным стилем монодии. Например, в *In Sabato Paschae* [р.65] (здесь и далее перевод автора статьи):

1. Adest enim festa paschalia, redemptio nostra.	1. Приходит воистину праздник пасхальный, искупление наше.
2a. Christus surrexit victor vincens tartara nosque redemit morte dira.	2a. Христос воскрес Победитель ад победивший и нас искупил смертью жестокой.

Структура и композиция текстов в трех секвенциях не одинаковая. Так, секвенция *In vigilia Paschae* состоит из 6 фрагментов, внутри которых наблюдается симметрия. *In Resurrectione Domini Nostri* включает 18 фрагментов. Внутри фрагментов 8a и 8b симметрия нарушается неодинаковым количеством строк. *In Sabbato Paschae* состоит из 8 фрагментов. Симметрия присутствует только внутри 2, 3 и 4 фрагментов [р.65]:

3a. Lux vera Deus, victor qui regnat in saecula	3a. Свет истинный Бог Победитель, который царствует во веки.
3b. In trinitate et unitate	3b. В Троице Единице

cum gloria.

со славою.

1-й фрагмент в каждой из секвенций – это вступление или так называемый зачин, как правило, содержащий призыв к полноте всей Церкви радоваться и задающий общее ликование. Например, *In Resurrectione D.N.*[p.70]:

1. Gaudeat ecclesia,
innovant gaudia
haec festa paschalia

1. Да радуется церковь
и паки радуется
в эти празднества пасхальные

Затем происходит развитие темы в форме изложения евангельских событий пасхальной ночи. *In Resurrectione D.N.* [p.71]:

4a. Tunc Maria
Domino dilectissima
surgens mane
die dominica

4a. Затем Мария
Господу любезнейшая
поднявшись рано
в День Господень

4b. Aromata
deportat suavissima
ad unguenda
membra dominica.

4b. благовония
сладчайшие ароматы приносит
для помазания
тела Господня.

Обязательным элементом было изложение догматического вероучения. *In Sabbato Paschae* [p.65]:

3a. Lux vera Deus,
victor qui regnat
in saecula

3a. Свет истинный Бог
Победитель, который царствует
во веки.

3b. In trinitate
et unitate

3b. В Троице
Единице

cum gloria.

со славою.

В этих немногих ясных словах мы видим результат многовековой работы троичного богословствования св. Отцов и Вселенских соборов.

Интересно отметить, что фрагменты, несущие главную догматическую информацию, важную для запоминания, зарифмованы (*In Sabbato Paschae* фр.2а, 2b [5, p.65]; *In Resurrectione Domini Nostri*. фр.3а, 3b; [5, p.70]).

3а. Mortis passus supplicia
mortis fregit imperia.

3а. Мучения смерти претерпев
разрушил власть смерти.

3б. Signa gerens victricia
surrexit die tertia.

3б. Неся знамения победные
воскрес в третий день.

Здесь мы видим утверждение главного догмата Христианской Церкви о Воскресении Христовом и победе над смертью.

Последний фрагмент, и как бы финальный аккорд, чаще всего состоит из заключительного двустушия и содержит прославление Бога. *In Resurrectione D.N.* [p.73]:

10. Cui nunc et semper
sit gloria.

10. Кому ныне и присно
да будет слава.

Каждый фрагмент секвенций заключает в себе законченную мысль, оформленную в одном предложении. Все фрагменты имеют смысловую связность и отражают логику развития мысли. Все три секвенции имеют одинаковую архитектуру текста, подчиненную главной теме радости Воскресения Христова, победы над грехом и смертью.

Деление секвенций на фрагменты обуславливается их исполнением на два хора, т.е. антифонно. Во 2-й и 3-й секвенциях есть вступление и заключительная части, которые исполняются двумя хорами одновременно.

Текст прост по лексике, лаконичен и имеет простой синтаксис. Можно предположить, что у создателей была цель создать несложный текст, удобный для исполнения речитативом.

Топика секвенций, их тематико-стилистические составные части представляют также большой научный интерес, так как отражают взаимопроникновение античной и средневековой культур. Секвенция сама по себе является наследницей античной риторической теории и чтобы говорить о ее топике, нам придется обратиться к программе средневекового образования, основой которого являлась античная школа. Античная программа обучения риторики использовала упражнения по созданию микро-текстов определенных жанров, например, экфрасис-описание, хвала и хула, хрия. Научившись писать такие микро-тексты, средневековый школяр переходил к составлению текстов, которые остались в истории литературы: это жития, проповеди, исторические описания. Одним из микро-текстов, который служил составной частью любого литературного произведения, был «топос», или «общее место». По определению Элия Теона из Александрии (III в.), учителя риторики и автора руководств к обучению риторики «Progymnasmata», топос – это схема или план развития темы с точки зрения как содержания, так и его словесного оформления, например, в контексте того, что считается ошибочным или смелым деянием [12, с.42].

В рассматриваемых нами секвенциях можно выделить некую общую структуру, в которую встраиваются соответствующие пасхальной теме топосы призыва к радости, победы и поражения врага. Все три секвенции начинаются зачином, призывающим верных к совместной молитве и ликованию. Далее следует указание причины радости – Воскресение Христово. Здесь используется топика победы, торжества Небесного Царства и, как противопоставление – поражение ада. Каждая из секвенций содержит нарративную составляющую, в которой описывается конкретное евангельское событие, описывающее Пасхальную ночь. Например, встреча

святой Марии Магдалины и Ангела у гробницы. Последняя часть песнопений – молитва. Молитвенная топика данных секвенций содержит прошения и славословие Бога.

В топосах пасхальных секвенций идеи передаются при помощи специально отобранной лексики. Простой и лаконичный язык создает у читателя радостное настроение благодаря изобилию лексики с семой радости, победы и торжества. Например, частотные глаголы *gaudeo* [5, p.70] – «радоваться», *triumpho* [5, p.70] – «торжествовать», *jubilo* [5, p.65] – «ликовать»; *surgo* [5, p.65] – «воскресать»; существительные *festa* [5, p.65] – «праздник», *solemnia* [5, p.70] – «торжества», *gloria* [5, p.70] – «слава», *laetitia* [5, p.70] – «веселие», *gaudium* [5, p.70] – «радость». Так же, сквозным мотивом проходит тема света и чистоты, пр: *sol fulgida* [5, p.70] – «солнце сияющее», *facies rutilans* [5, p.70] – «лицо блистающее», *vestis candida* [5, p.70] – «белое одеяние». Текст изобилует эпитетами со значениями «свет», «слава», «вечность» и т.д., пр: *caterva inclita* [5, p.57] – «славное собрание», *vita perpetua* [5, p.57] – «вечная жизнь», *plebs nova* [5, p.57] – «народ новый»; религиозная лексика: *festa paschalia* [5, p.70] – «праздник пасхальный», *membra dominica* [5, p.70] – «Тело Господне», *dies dominica* [5, p.70] – «День Господень», *aromata suavissima* [5, p.70] – «сладчайшие ароматы», *optata gaudia* [5, p.70] – «желанные радости», *signa perspicua* [5, p.70] – «ясные знамения», *ecclesia Christo dilecta* [5, p.70] – «церковь Христу любезная».

Встречается и лексика, противоположная по значению, но в небольшом количестве, пр: *tristitia* [5, p.70] – «печаль», *perfidia* [5, p.70] – «вероломство», *tartar* [5, pp.57, 70] – «преисподняя», *supplicia* [5, p.70] – «муки», *crimina* [5, p.70] – «преступления», *peccamina* [5, p.57] – «прегрешения», *culpa* [5, p.70] – «вина»; словосочерания: *mors perpetua* [5, p.70] – «вечная смерть», *loca vacua* [5, p.70] – «места пустые».

В числе литературных приемов, кроме эпитетов, используются олицетворения: *mortis imperia* [5, p.70] – букв. «владычества смерти», *lugent tartara* [5, pp.57, 65] «ад рыдает», *gaudeat ecclesia* [5, p.70] – «да радуется

Церковь»; метафоры: *lavit crimina* [5, p.70] – «омывает грехи»; параллелизмы: *Cristus surrexit victor ... lugent tartara* [5, p.65] – «Христос воскрес победитель ... ад рыдает»; ассонанс: *Tu contra renata ex aqua jubila Domino cantica caterva inclita* [5, p.57] (фр.4 *In vigilia Paschae*).

Таким образом, анализ трех секвенций позволяет предположить, что их ярко выраженная сходная структура, определенный набор топосов (радость верных и плачущий ад) и лексики типичны для произведений этого жанра внутри пасхального цикла.

Список использованной литературы

1. Святитель Николай в гимнографии средневекового запада. Евразия: духовные традиции народов. 2012. № 4. С. 217-235. (<https://www.academia.edu>)
2. Гвоздецкая, Н.Ю. Древнеанглийская поэтическая гимнография: парафразы краткого славословия// Христианская гимнография: история и современность. /отв.ред. М.Р.Ненарокова.– М.: ИМЛИ РАН, 2019. – 592 с. с.119-128
3. Памятники средневековой латинской литературы IV – VII веков/отв.ред. С.С. Аверинцев и М.Л. Гаспаров. – М.: Наследие, 1998. –468 с.
4. Hiley, D. *Western Plainchant*. Oxford: Clarendon Press, 1993. - 661p.
5. Жанр секвенции и его разновидности в Средние века// Христианская гимнография: история и современность. /отв.ред. М.Р.Ненарокова.– М.: ИМЛИ РАН, 2019. – 592 с. с.31-80
6. Скабалланович, М. Толковый типикон. Москва, издание Сретенского монастыря, 2004г. – 815 с.
7. Антология «Памятники средневековой латинской литературы. X-XI века». М. Наука, 2011. – 895 с

8. *Analecta hymnica medii aevi. Prosarium Lemovicense. Die Prosen der Abtei St. Martial zu Limoges / Clemens Blume, Guido Maria Dreves. Frankfurt am Main: Minerva, 1961 (repr.). v.7. – 282 s.*
9. Жанр секвенции и его разновидности в Средние века // *Христианская гимнография: история и современность. /отв.ред. М.Р.Ненарокова.– М.: ИМЛИ РАН, 2019. – 592 с. с.31-80*
10. Скабалланович, М. Толковый типикон. Москва, издание Сретенского монастыря, 2004г. – 815 с.
11. Антология «Памятники средневековой латинской литературы. X-XI века». М. Наука, 2011. – 895 с.
12. *Prohymnasmata // Greek textbooks of prose composition and rhetoric. – Society of biblical literature Atlanta, 2003. – 231с.*

Д.Н. Гатауллина

Донецкий национальный университет

Ф.И. ТЮТЧЕВ И ЛИРИКА НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА: ПОЭЗИЯ КАК ПУТЬ К ЦЕЛОСТНОСТИ

Мы рассматриваем основополагающий мотив поэзии Тютчева – поиск человеком пути возвращения к утраченной гармонии с миром, посредством понимания взаимосвязи всех элементов бытия, его целостности. В ходе исследования отмечается близость взглядов Тютчева с концепциями авторов немецкого романтизма, в которых соединение противоположностей также помогает выстроить наиболее полную картину мира.

Тютчев испытывал влияние немецкого романтизма, общаясь с любомудрами, которые стремились объединить поэзию с немецкой философией (Кантом, Шеллингом и другими). И далее – находясь в Германии, бывшей в то время центром европейской культуры. По словам Д. И. Чижевского, Тютчев «нашёл что-то родное в немецкой культуре» [1, с. 610]. При этом в философском аспекте прослеживается влияние на Тютчева идей Ф. Шеллинга, но в преломлении произведений немецкого романтизма йенской школы, авторства Тика, Новалиса и Эйхендорфа [2, с 19].

У Тютчева поэт – единственное существо, которое может стать посредником между миром реальным и миром непознаваемым, он также должен сочетать природное, человеческое и божественное. Притом изображается не поиск того, как взаимодействуют земное и небесное, а определённый момент, когда понимание их связи воплощается в творчестве [3]. Поэт стремится показать не причину явления – это сознаётся им как непознаваемое. Поэт наблюдает, как представленная сторона бытия,

возвышенная или низменная, воздействует на личность в её повседневной жизни.

Можно сказать, что у Тютчева целостное восприятие мира формируется подобно законам, на которых выстроены поэмы Гомера, где эпическое описание постоянно чередуется с трагическим. Платон называл это движением от слова истины ко лжи, а у Тютчева сказано: «мысль изреченная есть ложь», причём при сближении с мимесисом, слово уже не является ложью. Здесь слово вместит в себя всю полноту истины, как слово предопределённое, явленное человеку в форме образа. И в этом проявляется воздействие на Тютчева того слоя художественной культуры, где во главе стоит священно-символическое, священный образ всегда предшествует священному слову, а уже последнему, принадлежит человек [4, с. 268]. Подобная полнота, притом доступная для взора, способна приблизить личность к высшему, небесному бытию, так же, как предопределённое слово соединяет человеческое и божественное:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир [5, с. 105].

Восприятие Тютчева в этом смысле совпадает с воззрениями Гёльдерлина, который писал: «Поэзия объединяет людей..., способствуя тому, чтобы они... со всеми их суждениями и ошибками, достоинствами и идеями, со всем великим и мелким, что в них есть, – всё больше сливались в одно живое, состоящее из тысяч звеньев, неразрывное целое...» [6, с. 47].

Тютчев следует также идеям Ф. Шеллинга, утверждая познание макрокосмоса через микрокосм, целое, общую картину – через связь её частей [7, с. 44]. Для полноты знания поэт стремится объединить противоположности. Тютчев обращается к ситуации не предельно индивидуализированной – он создаёт такого лирического героя, который мог бы стать близок многим читателям [8, с. 70]. Сюда входит духовный

опыт автора, и некоего «ты», куда включается архетип противостояния старого и того, что приходит ему на смену. Тютчев в одном из стихотворений прямо обращается к «доброму гению», призывая его спасти каждого человека

От чувства затаённой злости
На обновляющийся мир,
Где новые садятся гости
За уготованный им пир [5, с. 227].

Несомненно, в жизни личности присутствуют мгновения «призрачной свободы», когда человек понимает «невозмутимость» природы по отношению к нему, оказывается в состоянии разлада с окружающим, и приходит к внезапному выводу, что на самом деле единства с миром природы и гармонии у субъекта нет. Человек, «мыслящий тростник», с самого начала выведен за рамки «общего хора» природы, и личность, свершающая «свой подвиг бесполезный», буквально обречена бесстрастной природой на одиночество. [9, с. 65].

А.Г. Горнфельд в стихотворении Тютчева «Смотри, как на речном просторе...» улавливает присутствующее в нём ощущение утраты человеком самого себя. Это связано с основополагающим элементом мировоззрения Тютчева: со взглядом на человеческую индивидуальность [10]. Голос человека в лирике Тютчева – нарушитель гармонии, не способный влиться в «общий хор» природы. Человек, как существо, включённое во всеобщую жизнь, но также и наблюдающее за ней со стороны, ощущает потерянность и одиночество. Ситуация «внезаходимости», обращённости внутрь себя, в осознание разлада и выделяет личность из хора природы:

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, –
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем [5, с. 220].

Этот мотив Тютчева о противостоянии индивидуального человеческого и природы сопоставим с размышлениями М. Хайдеггера об эпохе индустриализации, когда гармония между человеком и миром резко нарушается, и человек утрачивает способность быть «соотражённым с Целым» [11, с. 287]. Хайдеггер говорит о сломе в культуре, наступающей субъективизации личности, которая становится вдруг мерой и основой всего – и подобная ситуация приводит к роковому противопоставлению человеком себя остальной природе [12, с. 12-13].

Тютчев никогда не абсолютизирует субъективное, не прославляет свободное «Я». Русский поэт в отличие от немецких романтиков, говорящих о том, что мир – это отражение личности воспринимающего человека, выступает приверженцем абсолютного [7, с. 46]. Безусловно, он не каждый раз покоряется высшей воле и не находит в себе сил совершенно принять существующий миропорядок, но стремится достичь этого состояния.

У Тютчева отсутствует явно выраженный ужас перед силами хаоса и угрозой саморастворения, как у представителей романтизма. Так как Тютчев не рассматривает свою личность как объект самодостаточный, он гораздо свободнее отдаётся Вселенской воле. И в этом проявляется связь Тютчева уже с традицией русской философии, где поэзия – проводник философии, а сознание поэта одновременно постигает бытие, и рассматривается как его структурный элемент. Для поэзии Тютчева в целом присуще осмысление духовной жизни личности в её неразрывной связи с бытием всего космоса. С этой точки зрения немецкая философская поэзия являлась для Тютчева лишь отправной точкой для постепенного раскрытия его национального самосознания [7, с. 46].

Тютчев, вслед за романтиками, склоняется к восприятию жизни как вечного становления. О непрерывном развитии природы говорится в натурфилософии Шеллинга, где подчёркивается условность покоя и равновесия, так как материи с самого начала присуще движение, а миру вокруг – постоянное развитие, производящее новые формы [13, с. 28]. Мир

у Тютчева никогда не предстаёт неподвижным, чётко очерченным, каждое мгновение у него неповторимо, ускользает:

О, в этом радужном виденье
Какая нега для очей!
Оно дано нам на мгновенье,
Лови его – лови скорей!. [5, с. 222].

Как считал Новалис, «вечно-устойчивое изобразимо лишь в изменчивом» [4, с. 89]. Отчего и мир, изображаемый Тютчевым, неустойчив, хаотическое и космическое у него порой проявляются одновременно:

Откуда он, сей гул непостижимый?..
Иль смертных дум, освобождённых сном,
Мир бестелесный, слышный, но незримый,
Теперь роится в Хаосе ночном?.. [5, с. 125].

А сам двойственный образ природы у Тютчева возникает также благодаря Ф. Шеллингу, утверждающему единство противоположностей, где вместе с существованием какого-либо явления всегда предполагается противостоящая ему сила [13, с. 29]. У Тютчева это дуализм дня и ночи («Святая ночь на небосклон взошла...»), Запада и Востока («Два единства»), покоя и движения («Пламя рдеет, пламя пышет...»), света и тьмы («Мотив Гейне»), небесного и земного («Проблеск»), преходящего и вечного («Чему бы жизнь нас не учила...»), тишины и звучания («Silentium!»). При этом понятия, которые противостоят друг другу, взаимопроникаемы, они могут свободно сходитьсь и обобщаться уже в космическом единстве [7, с. 42].

Б.Я. Бухштаб пишет, что в лирике Тютчева проявление взаимосвязи сил хаоса и космоса, как и понятие о «ночной стороне» человеческой души, о бессознательном – результат влияния Ф. Шеллинга [14, с. 39]. Для Тютчева здесь особо близки идеи, которые подсказывают страдающей от разлада с миром, отдалённой от гармонии природы душе путь исцеления после слияния с остальным Универсумом. Но для этого объединения с

миром, согласия противоположностей, мало простого желания – необходимо обладать особым *даром*. В теории романтизма поэт считался личностью, стоящей выше философа, так как поэт обладал даром улавливать непостижимое, предсказывать события подобно пророку [7, с. 43]. Потому ключевой фигурой в романтизме становится гений, тот, кто создаёт истинное искусство, совмещая в этом акте свободу и необходимость.

В гении раскрывается «предустановленная гармония между сознательным и бессознательным», в плане эстетики он представляет собой то же, что и понятие «Я» в философии. Гений – универсалия, обладающая высшим смыслом и абсолютной реальностью, никогда не становясь объективной, но будучи причиной всего объективного, категорией космического порядка [7, с. 43]. Это понятие открывает как огромный мир за пределами себя, так и не имеющее границ пространство в самом себе:

На самого себя покинут он –

Упразднен ум, и мысль осиротела.

В душе своей, как в бездне, погружен,

И нет извне опоры, ни предела... [5, с. 162].

В романтической картине мира разрушение связей человека с природой, которое так трагически им переживается, в определённой мере восстанавливается. Тютчев опирается, в том числе, на учение Ф. Шеллинга о «мировой воле» (*Universallwille*), объединяющей разобщённые силы космоса посредством преодоления индивидуальной воли [15, с. 17]. Личность в таком случае улавливает в мире свидетельства его единства, постоянство полноты жизни. Мир уже не разделяется в сознании человека на важное и незначительное, а созерцатель этой целостности может ощутить себя частью гармонии вселенной. Личность признаёт своё родство со всей природой:

Всё лучше там, светлее, шире

Так розно с тем, что в нашем мире, –

И в чистом пламенном эфире

Душе так родственно-легко [5, с. 202].

«Человек – это такое бытие в мире, которое, пребывая в бытии, сопряжено с бытием – озабочено им, печётся о нём, задаётся вопросом о нём и вопрошает его», – пишет А. М. Саяпова [9, с. 83]. Обречённость человека состоит в его особом положении – осознающего себя как индивидуальное и неповторимое бытие. Человек – это часть целого, которая обретает в бытии смысл, значит, он отражён в целом, а целое отражается в нём, и это взаимодействие происходит с миром, окружающим человека, а кроме того – с областью небесного и земного. Но и бытие, в свою очередь, находит в человеке собственную цельность и сокровенный смысл [12, с. 22].

Однако прежде всего человек постигает связь с окружающим через осознание того, что мир наполнен особым звучанием, в чём проявляется гармония и согласие его частей:

Певучесть есть в морских волнах,

Гармония в стихийных спорах [5, с. 220].

Ф.Х. Исрапова в этом смысле сравнивает образы звучащей природы у Тютчева и одного из представителей немецкого романтизма Й. фон Эйхендорфа [9, с. 69]. У немецкого поэта присутствует песенный, поэтический образ звучания природы, воспринимаемый в ночное время:

«Du weißt's, dort in den Bäumen// Schlummert ein Zauberbann, // Und nachts oft, wie in Träumen, // Fängt der Garten zu singen an» («Ты знаешь, там в деревьях // Дремлет вдохновенье, // И часто ночью, как в мечтах, // Сад начинает петь») [9, с. 64-65].

Самого себя Эйхендорф также позиционирует в качестве певца. В то же время Тютчев находится на границе непостижимого для человека, который – только слушатель перед лицом природы, наблюдает её «хаос ночной». У русского поэта звучание природы говорит всего лишь о наличии у неё своего голоса и «языка»:

В ней есть душа, в ней есть свобода,

В ней есть любовь, в ней есть язык... [5, с. 135].

Эйхендорф после раскрытия тематики звучащей природы переводит разговор к размышлениям о самоопределении поэзии, к вопросу об её происхождении, о том, каким образом она проявляется в мире. У Тютчева тем временем все звуки окружающего мира только обозначают «тему природы», в значительной степени отделившейся от человека [9, с. 62]. В свою очередь, Вильгельм Ваккенродер утверждал, что в мире действуют два языка – это природа и искусство [16, с. 85]. Первый является «языком Бога», непостижимого для человека, невозможного в передаче словами. Язык искусства тоже не в состоянии передать невыразимое, однако он максимально приближается к главным тайнам бытия, так как несёт в себе чувство прекрасного [16, с. 85].

Следующий момент, возникающий у Тютчева под влиянием лирики немецких романтиков (Гейне, Уланда, Кернера и, безусловно, Гёте) – это «лирический фрагмент». По мысли Ю. Н. Тынянова он является итогом разложения монументальных форм поэзии, главенствовавших в XVIII веке [17, с. 39]. И очень похожая композиционная особенность иногда встречается в лирике А.С. Пушкина, как часть так и не оконченного целого, «отрывок», «пропуск». Иные стихотворения Тютчева приближаются и к образцу «маленького стихотворения», составляющего особенность поэзии И. Гёте [18, с. 4]. «Если я как поэт хотел выразить ту или иную идею, я делал это в маленьких... стихотворениях, где могло царить бесспорное единство...», – писал И. Гёте [19, с. 522]. У Тютчева фрагмент предстаёт даже определяющим художественным принципом [20, с. 43]. Поле наблюдения поэта сужается, но стилистическая составляющая становится более сконцентрированной [21, с. 13]. Поэт сосредотачивается на одной точке пространства, воспринимая её в качестве части огромного целого, способного из этой точки проявиться:

Все вместе – малые, большие,
Утратив прежний образ свой,

Все – безразличны, как стихия, –

Сольются с бездной роковой!.. [5, с. 173].

А.А. Якобсон писал: «Поэт гармонический – тот, чей дух примирён с миром, бытием, природой... Выражая гармонию мира, он тем самым выражает себя, строй своих чувств» [22, с. 172]. Фрагментарность лирики Тютчева как раз происходит от многосторонности взглядов на окружающий мир – каждое стихотворение представляется частью целого, оно призвано соединить те части, что перекликаются отдельными мотивами, едва уловимыми связями [21, с. 12].

Исследователи отмечают, что стихотворения Тютчева всё же следует воспринимать как единый текст. Так, Ю. М. Лотман говорит об отношении к поэзии Тютчева «как к единому тексту, парадигме вариантов глубинной смысловой структуры» [23, с. 565]. Левин говорит, что необходимо искать инвариантную структуру, разворачивающегося в лирике Тютчева, «единого “архисюжета”, вариациями и реализациями которого являются почти все стихотворения Тютчева, играющего роль основного мифа его поэзии» [24, с. 143]. А. М. Саяпова же настаивает на том, что центральным текстообразующим понятием, у Тютчева является ощущение тоски, и благодаря ему строятся символически наполненные образы с экзистенциальным содержанием, такие как тоска, бездна, день, ночь и т.д. Этой тоской «приоткрывается сущее», она становится исходным символом, дающим большинство сюжетных линий в стихотворениях Тютчева, и позволяет относиться к его лирике как единому тексту, динамически развивающемуся целому. Именно в состоянии «глубокой тоски» приоткрывается сущность человеческой жизни, человек, находясь наедине с самим собой, чётко осознаёт свою принадлежность бытию, включающему в себя и Ничто. Однако такое понимание делает его «чужаком во всём сущем» [6, с. 85]. Ведь повесть о сущем, постичь которое желает человек, написана языком, что «для всех равно чужой» [5, с. 41]:

Кто без тоски внимал из нас,

Среди всемирного молчания,
Глухие времени стенания,
Пророчески-прощальный глас? [5, с. 80]

Вполне возможно, что воззрения немецких романтиков и Тютчева восходят и к учению средневекового мистика Якоба Беме, размышлявшего о хаосе, тёмном начале и роковых силах, действующих внутри божественного [7, с. 44]. Само постоянство дихотомии указывает на наличие системы, в пределах которой эти части должны соединяться. Разобщённость доказывает существование единства, пространства, в своё время развёрнутого из одной точки, где все элементы значительно отделились друг от друга, но, несомненно, сомкнутся вновь:

Когда пробьёт последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них! [5, с. 85]

Уже на примере стихотворения Тютчева «О вещая душа моя!» видно, что мировоззрение лирического героя сочетает в себе борьбу разных по сути, но равновесных величин: жизни и смерти, космического и хаотического, дневного и ночного [25, с. 102]. Поэтическая реальность выстраивается на подобной двойственности, на взаимодействии противостоящих сил, и поэт обращается к своей душе со словами:

Так, ты – жилища двух миров,
Твой день – болезненный и страстный,
Твой сон – пророчески-неясный,
Как откровение духов... [5, с. 192].

У Тютчева, таким образом, соединяются концепции классицистического и романтического представления о художественном, рационального и шеллигианского в плане философии, античного и христианского в культурно-духовном аспекте. Ю. Н. Тынянов утверждает, что подобные взгляды были свойственны большинству современников

поэта: «Самая “двоичность” построения натурфилософии была общей чертой философской лирики того времени» [25, с. 102]. Философия аскетизма здесь находится рядом с устремлением вслед своим желанием, это взаимозависимые явления, потому как именно эллинизм подготовил фундамент для выстраивания христианской доктрины. Обеим этим концепциям присуще нахождение «всего во всём» и божественного духа во всём, а у Тютчева это взаимопроникновение происходит порой в пределах одного произведения.

Двойственность проявляется в лирике Тютчева и тем, что он сочетает в элементы русской и немецкой культуры, не противопоставляя их друг другу. Восточное и западное мировоззрение сталкиваются в его стихотворениях порой как враждебные стороны, но это приводит к положительному опыту: сравнивая противоположности, поэт обнаруживает сходства, в том числе неявные. Как замечает К. Г. Исупов, Тютчев стремится увидеть в Западе Россию, и наоборот. В его поэзии две великие культуры пусть и бессознательно, но цитируют друг друга [26, с. 20].

Тютчев ищет в концепциях предшественников подтверждения собственным мыслям, и когда заимствует определённую идею, наполняет её новым содержанием. Прежде всего, Тютчев пытается обнаружить способ согласовать жизнь «я» с гармоничным бытием природы, вернуться к утраченному душой человека ощущению целостности. Поэзия Тютчева предстаёт единым текстом с архисюжетом: противоположности здесь сливаются, всё происходит и проявляется в едином миге просветления.

Список использованной литературы

1. Чижевский, Д. И. Тютчев и немецкий романтизм. – Спб.: РХГИ, 2005. – 1037 с.
2. Погорельцев, В. Ф. Тютчев и Микеланджело – Брянск: Брян. обл. науч. универс. б-ка им. Ф. И. Тютчева, 2009. – С. 19-31.

3. Абрамова, В. И. Мотив «невыразимого» в русской романтической картине мира: от В. А. Жуковского к К. К. Случевскому. – М.: Московский государственный педагогический университет, 2007. – 233 с.
4. Домашенко, А. В. Об интерпретации и толковании. – Донецк: ДонНУ, 2006. – 277 с.
5. Тютчев, Ф. И. Полное собрание стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1987. – 448 с.
6. Саяпова, А. М. Лирика Ф. И. Тютчева в свете философии позднего М. Хайдеггера. – Казань: ФГАОУ ВО Казанский федеральный университет, 2016. – С. 80-90.
7. Кириенко, Н. Г. Поэзия Ф.И. Тютчева и философия немецкого романтизма. – Томск: Вестник ТГПУ, 2010. – С. 42-47.
8. Володина, Н. В. Тютчев и Вяземский: познавая другого, познаём себя. – Череповец: ФГАОУ ВО Череповецкий государственный университет, 2012. – С.69-72.
9. Исрапова, Ф. Х. Тютчев и Эйхендорф: звучащая природа как начало поэзии. – Тюмень: Издательство Ипполитова, 2007. – С. 62-72.
10. Горнфельд, А. Г. На пороге двойного бытия. – СПб.: Просвещение, 1912. – 292 с.
11. Хайдеггер, М. Исток искусства и предназначение мысли. – М.: Гнозис, 1993. – С. 280-292.
12. Михайлов, А. В. Вместо введения. Философия просёлка. – М.: Гнозис, 1993. – С. 12-36.
13. Балоян, М. А. Натурфилософия Шеллинга в поэзии Тютчева. – Ереван: Лингва, 2003. – С. 28-30.
14. Бухштаб, Б. Я. Русские поэты: Тютчев; Фет; Козьма Прутков; Добролюбов. – Л.: Художественная литература, 1970. – 383 с.
15. Гиппиус, В. В. От Пушкина до Блока. – М.: Наука, 1966. – 348 с.
16. Щукин, В. Г. Тихий ангел. К истории одного из константных мотивов русской литературы. Статья вторая. Невыразимое: от Жуковского к

Тургеневу. – ФГАОУ ВО Национальный исследовательский Томский государственный университет, 2014. – С. 70-91.

17. Тынянов, Ю. Н. Вопрос о Тютчеве. – СПб.: РХГИ, 2005. – 1037 с.

18. Потапова, Е. А. Поэтические афоризмы и образные сентенции Ф. И. Тютчева (к вопросу о жанровых особенностях лирики поэта). – Брянск: Брян. обл. науч. универс. б-ка им. Ф. И. Тютчева, 2009. – С. 3-12.

19. Эккерман, И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. – Ереван: Айастан, 1988. – 672 с.

20. Тынянов, Ю. М. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.

21. Орехов, Б. В. Принципы организации мотивной структуры в лирике Ф. И. Тютчева. – Воронеж, 2008. – 177 с.

22. Якобсон, А. А. О поэзии гармонической и трагической. – М.: ФГБУН Институт научной информации по общественным наукам РАН. – 1988. – С. 172-173.

23. Лотман, Ю. М. Заметки по поэтике Тютчева. – СПб.: Искусство-СПб, 1996. – 848 с.

24. Левин, Ю. И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева. – Таллинн: Ээсти раамат, 1990. – С. 142-206.

25. Сузи, В. Н. Принцип «двойного бытия» в поэзии Ф. И. Тютчева. Проблемы исторической поэтики. – 1992. – С. 101-111.

26. Исупов, К. Г. Ф. И. Тютчев: поэтическая онтология и эстетика истории. – СПб.: РХГИ, 2005. – 1037 с.

А.А. Лузан

Красноярский государственный педагогический университет

им. В.П. Астафьева

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КОНТИНУУМ В РОМАНЕ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ «ОРЛАНДО»

Вирджиния Вулф (Virginia Woolf, 1882-1941) – писательница-модернистка первой половины XX века, входившая в группу Блумсбери. В.Вулф известна как новатор английского романа. Эту славу она заслужила за счёт целостного построения своих художественных произведений на «потоке сознания» [2, с. 16]. Именно данный художественный приём/метод обуславливает сложность и неоднозначность пространственно-временного континуума романа «Орландо» (Orlando: A Biography, 1928). Изучением этого романа занимались А.А. Аствацатуров, ответивший в своей статье на вопросы о том, «как нужно читать роман? какие проблемы пыталась в «Орландо» решить Вирджиния Вулф?» [3]; Н.И. Бушманова, рассмотревшая «Орландо» как эссеистический, сложносинтетичный роман [5]; Н.В. Морженкова, построившая свою диссертацию на понятие «роман-шутка» [6]. Исследование континуума представляется возможным рассматривать во взаимообусловленности двух пространственно-временных уровней/пластов: внешнего и внутреннего.

Внешний уровень определяется продолжительностью романного времени. В «Орландо» романное время охватывает трёхсотлетний период, из-за чего всё произведение ещё на этапе анализа компонентов художественного мира теряет какую бы то ни было претензию на абсолютную реалистичность (полностью отрицать реализм нельзя,

поскольку время в романе всё-таки конкретно-историческое, хоть и крайне продолжительное) [2, 3]. Как отмечает Л. Кармелова (Lucie Kramelová) [4], «продолжительность жизни Орландо столетия является одним из экспериментов Вулф со временем, и в ходе романа, интересно следить за тем, как она изображает, что время мимолетно».

В целом изменение пространственно-временного континуума «Орландо» довольно хаотично, что выражается в скачкообразном движении времени и в стихийном изменении пространства. А. Ливергант отметил, что в в прозе Вулф «мир <...> разъят, расколот, рассыпан на мельчайшие частицы» [8, с. 249].

И именно скачкообразное движение времени, построенное на чередовании приёмов ретардации и разрыва времени, позволяет реципиенту не ощущать временной размах при чтении. Оно же лежит в основе ироничного обозревания нравов каждого исторического периода жизни Англии внутри романного времени, поскольку позволяет сделать акценты только на художественно значимых моментах, минуя тривиальную описательность [3, с. 292]. Уже в самом тексте романа есть указание на то, что «дать правдивое описание лондонского общества той, да и любой другой поры не по зубам биографу или историку. Лишь тем, кого не слишком интересуется и заботит правда – поэтам, романистам, – лишь им такое по плечу, ибо это один из тех случаев, где правды нет. И ничего нет. Всё, вместе взятое, – мираж, фата-моргана». Поэтому рассказчик говорит: «...общество времён королевы Анны отличалось несравненной пышностью. Вступить в него было целью каждого высокородного лица. Тут требовалась величайшая сноровка. Отцы наставляли сыновей, матери – дочерей. Ни мужское, ни женское образование не считалось завершённым без искусства поступи, науки кланяться и приседать, умения владеть мечом и веером, правильного ухода за зубами, гибкости колен, точных знаний по части входа и выхода из гостиной и тысячи этцетера, которые легко домыслит всякий, кто сам вращался в обществе» [1, с. 464-465].

В качестве примера «движений» во «внешнем мире» рассмотрим трансформацию топоса в последнем абзаце второй главы романа. Перемещение из пространства Англии, если быть точным, из замка, в Константинополь, текстуально происходящее за несколько предложений, не имеет весомой внешней мотивацией и обуславливается так: «И поняв, что в доме просто невозможно жить и необходимо предпринять какие-то шаги, чтобы безотлагательно положить этому конец, Орlando сделал то, что всякий молодой человек сделал бы на его месте, и попросил короля Карла отправить его послом в Константинополь» [1, с. 420]. Таким образом, столь резкое и глобальное изменение пространства связано с иронично представленным побегом юного Орlando от докучливой герцогини [2, с. 29].

Помимо героя(-ни), выделяющегося на фоне всего континуума [2, 3], в пространстве есть некоторые, особо привлекающие внимание топосы-константы, к которым на протяжении всего романного времени герой(-ня) так или иначе возвращается.

Первый из них — фамильный замок Орlando. Если Англия, мир вокруг, люди, нравы да и сам(-а) Орlando кардинально и регулярно меняются, то замок претерпевает лишь два рода изменений: обветшание и её обновление. «Саид Яздани и Настаран Шахбази отмечают, что «дом Орlando часто упоминается на протяжении всего романа. Он предстает как статичный и безопасный элемент в хаотичном и меняющемся мире» [9]. Причём в этих изменениях можно проследить цикличность: замок неоднократно сперва подвергается разрушению, а затем восстанавливается руками Орlando, и вновь переходит к состоянию ветхости, что означает уже новый цикл. Он выглядит необычайно монументально и величественно, затмевая некоторые элементы мира вокруг и людей. «Он раскинулся в лучах весеннего утра. Скорей не дом, а целый город, но не слепленный кое-как прихотью несговаривавшихся хозяев, а возведённый осмотрительным, рачительным строителем, руководившимся

одной-единственной идеей. <...> Здесь жили, мне и не счесть сколько столетий, безвестные поколения безвестных предков. Ни один из всех этих Ричардов, Джонов, Марий, Елизавет, не оставил по себе следа, но все они, трудясь <...>, оставили вот это» [1, с. 412]. А. Ливергант отметил, что «количество спален (в замке) равняется числу дней в году, а лестниц – числу недель» [8, с. 321].

Второй топос-константа – сад. С ним связан ряд важнейших событий жизни Орландо. Дуб из сада становится названием и основой поэмы, с которой герой(-ня), даже изменяя гендер, не расстанется на протяжении всего романного времени. В саду Орландо знакомится с Шелмердином: «Она ускорила шаг — побежала — оступилась — задела за цепкие вересковые корни — упала. И сломала лодыжку. И не могла встать. И лежала, довольная. К ноздрям её ластился запах болотного мирта, медовый луговой дух». Орландо села, её окликнул изумлённый Шелмердин:

«– Мадам, – крикнул всадник, соскакивая с коня. – Вы ранены! – Я умерла, сэр! – отвечала она.

Через несколько минут они обручились» [1, с. 497-499].

Все эти константы служат опорными точками всего внешнего, «неустойчивого», пространства.

Связь пространства и времени становится видимой лишь через мир вещей, причём обуславливается она глобальными временными скачками: обветшание мебели и домов, возникновение новых построек, замещение старых зданий новыми, появление следов новой эпохи – вроде автомобиля. Сама Вирджиния в своём дневнике написала: «Времени не должно быть; будущее каким-то образом станет возникать из прошлого...» [7, с. 137]. Показательно в этом аспекте возвращение Орландо в Англию после событий в Константинополе, после странствий с цыганами, после смены гендера. «Орландо, вся недоуменное внимание, замерла на палубе. Глаза её, за сто лет приглядевшиеся к дикарству и природе, не могли не упиваться городскими видами». Она внимательно рассматривала невиданные ранее

постройки, слушала рассказы и комментарии капитана Бартолуса, а затем погрузилась в ностальгию, с точки зрения формалистики являющуюся ретроспекцией: «Здесь, думала она, был тот великий карнавал. Здесь, на месте шумящих вод, стоял королевский павильон. Здесь впервые увидела она Сашу.<...> Вся эта роскошь, тленность – всё миновало» [1, с. 447-448].

Внутренний уровень/пласт пространственно-временного континуума возникает благодаря приему/методу «потока сознания». Пространство мысли представляется как некая метафизическая область, движениями в которой и обуславливается вся сложность и многогранность перемещений внешнего пространства и поля зрения в нём. Углубление в сознание искажает внешний, объективный континуум, делая его «ущербным», неполноценным: в нём фиксируется только один или несколько компонентов вроде звуков, света, цвета, шума [2, с. 21]. Так, уходя в себя за рулём автомобиля, герой(-ня) сама начинает кануть в потоке мыслей, а рассказчик говорит, что «нам пришлось бы, пожалуй, определить её как окончательно распавшуюся личность, если бы вдруг направо не натянулся зелёный тент, на который бумажные клочья стали сыпаться всё медленней; а потом налево натянулся другой». А вслед за тем «ум Орландо вновь обрёл видимость целостности, способность держать себя в рамках, и она увидела домик, и двор, и четырёх коров — и всё это в натуральную величину. <...> Орландо испустила глубокий вздох облегчения, зажгла сигарету и молча дымила несколько секунд» [1, с. 533]. Л. Крамелова (Lucie Kramelová) пишет об этом: «Орландо было трудно даже найти себя во времени, понять, в какой эпохе он/она живет. Так как он/она жил в течение трех столетий...» [4]

Своеобразие построения пространственно-временных отношений в «потоке сознания» заключается в определенном варианте синкретизма двух уровней континуума: изменения на внутреннем уровне определяют трансформацию на внешнем. Кливленд Б. Чейз (Cleveland B. Chase) в статье, опубликованной в «The New York Times» [10], отметил, что тем

самым В.Вулф совершенствует основополагающий приём романа, «показывая, из чего состоит время не как механический, а как человеческий элемент». И сама Вирджиния утвердила данный эстетический концепт в своих дневниках: «Я добиваюсь совсем другой красоты, добиваюсь симметрии посредством разобщённости, разлада. Иду по следам, которые оставляет рассудок, продирающийся сквозь мир. Добиваюсь, в конечном счёте, некоего единого целого, состоящего из трепещущих фрагментов» [7].

Этот процесс нарративно иллюстрируется в романе: «Это разительное расхождение между временем на часах и времени в нас покуда недостаточно изучено и заслуживает дальнейшего пристального исследования. Но биограф, интересы которого, как мы уже упоминали, строго ограничены, вправе удовлетвориться здесь одним простым суждением: когда человек достиг тридцатилетнего возраста, вот как Орландо, то время, как он думает, становится невероятно долгим; то время, когда он действует, становится невероятно коротким» [1, с. 408].

Список использованной литературы

1. Вулф, В. Миссис Дэллоуэй ; На маяк ; Орландо ; Флаш : романы [пер. с англ. Е. Суриц]. – М.: Издательство «Э», 2016. – С. 356-546.
2. Михальская, Н.П. Пути развития английского романа 1920-1930-х годов. – М.: Высшая школа, 1966. – 268 с.
3. Аствацатуров, А.А. Литературная игра в романе Вирджинии Вулф Орландо // Вулф В. Орландо. – СПб., 2000. – С. 291–302.
4. Lucie Kramelová. The Concept of Time in Virginia Woolf's Novels (Orlando, The Waves)
5. Бушманова, Н.И. Литературная эссеистика Вирджинии Вулф : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.05 / Н.И. Бушманова; МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва, 1989. - 22 с.
6. Морженкова, Н.В. Романы В. Вулф 20-х гг. : «Комната Джекоба», «К маяку», «Орландо». Проблемы поэтики: дис. ...

канд.фил.наук: 10.01.03/ Морженкова Наталия Викторовна; Нижегород. гос. пед. у-нт. . – Нижний Новгород, 2002 – 217 л.

7. Вулф, В. Дневник писательницы. – Москва : Центр Книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009. – 143 с.

8. Ливергант, А.Я. Вирджиния Вулф: «моменты бытия». – 3. – М. : АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. – 445 с.

9. URL: <http://virginiawoolfblog.com/orlando-love-story>

10. URL:<http://movies2.nytimes.com/books/97/06/08/reviews/woolf-orlando.html>

Т.В. Мартынова

Донецкий национальный университет

ПОЭТИКА МОЛЧАНИЯ В ДРАМАТУРГИИ А.П.ЧЕХОВА

Язык загадочен и открыт одновременно. Одним из таких сложных загадочно-открытых феноменов является молчание, безмолвие, тишина.

Молчание предстает в литературе в широком семантическом диапазоне – тишина, немота, безмолвие, отсутствие звуков. Язык молчания самодостаточен и не отягощен словом и потому свободен от границ и форм.

Молчание у поэтов семантически, и прагматически наполнено, и из простого речеповеденческого акта превращается в немого властелина, мир духа и смыслов, когда собеседники общаются душами.

Молчание исследуется с разных сторон: философия молчания, мифологический аспект молчания, молчание как коммуникативный феномен, семантика молчания, поэтика молчания.

Л. Витгенштейн считает: «...существует невыразимое. Оно показывает себя», т.е. являет себя в виде некоторых первоначальных образов, гештальтов, но это не образы конкретных восприятий, а особые ментальные сущности, еще не подвергшиеся концептуализации и не структурированные в лексике.

Слово рождается в безмолвии, уходит в него.

Можно говорить о коммуникативности молчания (см. работы А. Кибрика), о семантике и прагматике молчания (работы Н.Д. Арутюновой), о философии молчания/безмолвия, которое есть не что иное, как особое состояние внутренней тишины, гармонии, наполненности.

Нас же интересует еще одна его ипостась – поэтика молчания – художественная структура произведения, где «работают» интуитивно-образные модели смысла, авторского замысла, которые зачастую не могут быть формализованы словом.

Многие поэты и прозаики посвятили молчанию свои произведения: Ф. Тютчев, О. Манделъштам, И. Анненский, К. Бальмонт, З. Гиппиус, С. Городецкий, И. Северянин, М. Цветаева, Б. Ахмадулина, И. Бродский и мн. др. Причем поэты первыми попытались разгадать тайну молчания.

О. Манделъштам до философа Бубера показал нам, что подлинный диалог – это чудо, происходящее в молчании, а язык в диалоге играет сугубо служебную роль, так как подлинный диалог происходит на доязыковом уровне. Это философское открытие было впервые зафиксировано поэтом:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.
...Да обретут мои уста
Первоначальную немоту –
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста

(О. Манделъштам, *Silentium*)

Сила слова зреет и набирает свою мощь в молчании. Н. Гумилев определил основную идею этого стихотворения как «колдовское призывание до-бытия». Кристаллическая нота соединяет в себе мир природы, естественную природную форму (кристалл) и мир культуры, т.е. окультуренное понятие «нота». Кристаллическая нота – метафора идеальной речи (немота).

По Манделъштаму, молчание – это отказ от слов и возвращение к дословесной (первоначальная немота), всеобъединяющей музыке миров. Такой взгляд породил книжный путь поэта к культуре. Все слова он считал заемными, выученными, чужими (об этом до него писал в стихах Тютчев, а в прозе – М. Бахтин).

Интересен и самобытен взгляд на молчание у М. Цветаевой. Мы видим у нее такую сфокусированность мышления, кристаллообразный рост мысли, при которой она поднимается до философских открытий.

М. Цветаева – это поэт не только страстей, но и особой тишины, особого, насыщенного смыслом

Она прекрасно чувствовала и пыталась постичь и отобразить безмолвие в ряде своих стихотворений причем особенно выделяла ночные часы. Таково стихотворение «Ночь» (1923):

...Хлынула ночь! (Слуховых верховий

Час: когда в уши нам мир – как в очи!)

Зримости сдернутая завеса!

Времени явственное затишье!

Час, когда ухо разъяв, как веко,

Больше не весим, не дышим: слышим.

Больше не весим, не дышим: слышим – это и есть глубокое молчание души, при котором раскрываются высшие смыслы, а тишина вокруг нас превращается в тишину в нас. Она отрицает здесь рациональность и отчетливость. Ее метод – это метод интуитивного проникновения, переживания, вчувствования в тишину. В ее интерпретации молчания открывается то, что позже Гадамер выразит следующим философским постулатом: «игра речей и ответов доигрывается во внутренней беседе души с самой собой».

Тогда получается, что великая сила слова зреет и набирает свою мощь в молчании. А краткий миг своего существования человек может осмыслить только на фоне вечного, безмятежного покоя, тишины.

Она считала, что человек, заключенный в тишину мироздания, впадает в особое состояние, своего рода мистическое прозрение:

Око зрит – невидимейшую даль,

Сердце зрит – невидимейшую связь...

Ухо пьет – неслыханнейшую молвь...

М. Цветаева смогла найти знак немоты, того молчания, которое часто важнее слов. Это тире, которое становится у нее знаком невыразимого состояния, часто более важное, чем слова. Реже в этой функции она использует восклицательный и вопросительный знаки, многоточие. «То, о чем нельзя сказать ничего определенного, заслуживает тишины» (Л. Витгенштейн).

В тишине начинается истинный диалог, диалог душ:

Мир обернулся сплошной ушною

Раковиною: сосущей звуки

Раковиною, – сплошной душою!...

(М. Цветаева, Час, когда в души идешь – как в руки!).

Здесь видим мистическое восприятие тишины. Это высший вид молчания для поэта: тогда говорят на языке души, хотя внешне сохраняют молчание: Ведь мне нужно сказать Вам безмерное: – разворотить грудь! В беседе это делается путем молчаний (М. Цветаева, Письма к Пастернаку). Обмен молчанием – это как бы параллельный мир общения, которое, как воронка, затягивает в себя звук, оставляя чистый смысл

Артур Шнабель: Победа над залом происходит НЕ в момент блистательных октав, двойных нот или головокружительных пассажей... Победа приходит в паузах, в паузах происходит самое сокровенное, и в звенящей тишине ты понимаешь, что сегодня зал – твой». «Безмолвный концерт», «немая симфония» Джона Кейджа, Черный квадрат Малевича, и пр. Молчание, тишина, безмолвие, пауза, немая сцена.

Зона сценического молчания – понятие, подробно разработанное для театра в середине XX в. Алексеем Дмитриевичем Поповым, включает в себя несколько элементов сценической выразительности, таких как: восприятие, оценка, внутренний монолог, второй план, подтекст, все виды пауз (актёрские, режиссёрские, драматургические).

Молчание – это зона зрительского притяжения, где зрительское восприятие сценического действия особенно пристально и глубоко. В

молчании психологический процесс внутреннего движения смысла в роли становится более зримым и рельефным, более красноречивым, чем при произнесении текста.

Подробная партитура предполагаемых режиссерских пауз в спектакле впервые была написана К.С. Станиславским в его режиссерских экземплярах для первых постановок пьес А.П. Чехова в Московском Художественном театре. Именно паузы, с немислимой для старого театра временной протяженностью в 1015 секунд. Детально проработанные и организованные режиссёром в сценическом пространстве, тщательно воплощаемые актерами по линии внутренней жизни, ознаменовали появление нового театрального направления, новой психологической школы игры.

Исчезла бы вся чеховская стилистика, поэзия жизни человеческого духа на сцене, если бы К.С. Станиславский не наделил героев Чехова интенсивной внутренней душевностью, обнажающейся в паузах. Все «чеховские» паузы Московского Художественного театра в те годы были направлены на создание особого настроения в каждом акте, в каждой сцене. Вся сценическая разность подчинялась закону внутреннего оправдания, который определил основное творческое направление, новую линию в исканиях нового театра – линию интуиции и чувства. Этот закон породил паузы; в них, считал тогда К.С. Станиславский, и прочитывалась истинная драма, то необходимое, разноплановое, психологически чеховское содержимое.

Паузы сделали сценическую игру очень похожей на жизнь. Актёр стал жить в «длинных, длиннейших» паузах. Эти отрезки времени не были мертвыми: кроме внутренней жизни героев режиссёр сосредоточил в них конкретное действие и ярко, образно выраженное событие. Чехов говорил, что переживая душевную драму, люди в жизни могут «молчать по целым часам». Вместо часов молчания Станиславский планирует в режиссерском экземпляре «Чайки» выразительную паузу для Маши: два тура вальса в

одинокую под окнами Треплева. Треплев играет вальс на фортепиано в своей комнате. Для психологического восприятия зрителя, это было событие, он узнавал, что жизнь Маши изломана, она одинока и живет без надежды. Секунды безмолвия совершали, в понимании образа Маши больше, чем вся временная протяжённость спектакля. Время паузы, «освобожденное от условной театральной спрессованности, обретало адекватность времени жизненному» и по силе воздействия превосходило сюжетное, «литературное», условное время старого театра.

Именно в этой паузе время сцены впервые оказалось в качестве времени безусловного, проживаемого актером в психологических импровизациях. Пауза стала мощным смысловым акцентом, некой подробной характеристикой момента, выразителем внутреннего, подспудного в образе Маши. Время сценической жизни актера в паузе – есть время неизбежного импровизационного самочувствия, т. к. всякая секунда необратимо уходит в прошлое и уже никогда не повторится. В паузах актер овладевает «техникой человеческого».

Известно, что невидимая внутренняя жизнь человека гораздо драматичнее и наполненнее, интенсивнее, чем его видимая жизнь. Внешнее проявление внутренних процессов всегда магнетически притягивают окружающих, если они обнажают душевные движения, приоткрывают внутренний мир личности. На сценических подмостках именно в паузах крупным планом выявляется «мелодия внутренних состояний героя», обнаруживается заряд духовной напряженности, происходит вскрытие вторых планов, подтекстов, внутренних монологов.

Недаром У. Шекспир подметил, что «слова – солгут, молчание скажет всё». И правы многие театральные деятели утверждающие, что талант артиста более проявляет себя в моменты актёрского молчания. Одним из выразительных средств актёрского исполнения и режиссерского построения является пауза.

Пауза в современном театре становится мощным средством актёрской и режиссёрской выразительности, зоной концентрации психологического смысла, вскрытия невидимых причин и мотивов поступков героев. «Невербальное, бессловесное движение мыслей и чувств таит в себе огромные воздействующие возможности, так как непосредственно передается зрителям и не требует опосредованного освоения». На феномене обмена психических излучений и возникает чудо театрального общения зрителей и актеров, то, что происходит между сценой и зрительным залом в добротных, высокого художественного уровня, спектаклях.

Поток «душевных энерго-лучей» актера значительно усиливается в паузе. Время общения артистов на сцене и зрительного зала в паузе безусловное, всегда настоящее время данного момента жизни актера и зрителя в стенах театра, являет собой их психическое внутреннее время. Это особое театральное время подвластное актеру, он дает ему свои характеристики, творит его: усугубляет его движение и развитие, наращивает его напряженность, ритм, насыщает энергетикой. Бытовое время актера имеет меньшую плотность; в сценической жизни на секунду физического времени падает большее количество энергии и события делают время сцены более плотным. Маленькая пауза может потрясать, потому что обретает объем и некий образный смысл за счет концентрации, атмосферы, энергетического поля актера. Держать паузу – волевое усилие актера на собирание своих энергетических сил.

Режиссер постигает паузу как акт сценического сочинительства, тонкий смысловой акцент, близкий образной структуре театрального искусства. П. Брук замечает: «Сегодня паузы обретают формы... Молчание таит в себе много возможностей: оно может породить хаос или порядок, путаницу или систему – превращение невидимого в видимое священно по своей природе». Интерес к паузе, как компоненту сценической выразительности в режиссуре XX–XXI века связан с тем, что театр открыл для себя, в себе новое средство выразительности и воздействия на зрителя –

психическую энергию, манипулирование которой, в театре Станиславский называл «лучеиспусканием» и «лучевосприятием».

«... Действие, не сопровождающееся паузой, полной или не полной, оставляет в зрителе поверхностное впечатление». Каждую из этих двух пауз М. Чехов разделяет по степени воздействия на зрителя: «Пауза может быть полной и не полной, настораживающая и будящая внимание сила». Высказывания О. Л. Кудряшова и М. Чехова характеризуют паузу в разных плоскостях, но в одном они едины – пауза есть предельная, красноречивая форма выражения внутреннего процесса, внутреннего действия.

О.С. Перетятая

Луганский национальный университет имени Тараса Шевченка

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА СКАЗКИ В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Работа посвящена изучению понятия литературного жанра и его дифференциации, проблеме границ жанра и его идентичности. Особое внимание уделяется жанру сказки в контексте детской литературы, его разноплановости и изменчивости.

Опираясь на работы Е. Мелетинского, В. Проппа, Е. Неелова подчеркивается важность фольклорной сказки в становлении и генезисе литературы, выясняется, что литературная судьба народной сказки связана с ее растворением в различных литературных формах.

Используя научные труды А. Беляева, С. Полтавского, Г. Гуревича, В. Ревич, М. Горького, исследуются попытки рассмотреть научную фантастику с позиции фольклорной волшебной сказки. Параллельно поднимаются вопросы, связанные с дифференциацией сказки и мифа.

В работе обоснованы классификации сказочной эпики, предложенные А. Арне, В. Миллером, С. Томпсоном, В. Проппом. Современный литературоведческий подход к жанровой таксономии предполагает ориентацию на этнокультурный феномен сказки, поэтому в работе проанализированы классификации М. Кравцова, Т. Хансена, Д. Яшина, которые основывались на сюжетно-структурной мотивации традиционной классификации, учитывая корреляцию сказки с мифом.

Обращается внимание на типологическое сходство между основными мотивами в сюжете сказок народов мира, установленное с помощью сравнительно-исторических сопоставлений Т. Бенфея («Странствующие (бродячие) сюжеты»). Опираясь на работу Н. Новикова, выделившего общие элементы сказки, которые тяготеют друг к другу, делаются попытки

наметить устойчивые комплексы отдельных сказочных особенностей в славянском фольклорном эпосе, которые отображены в общей тематике, мотивах, образах (на примере сказок «Про Правду и Кривду»).

Говоря о трансформации традиционных принципов поэтики народной сказки в литературе в историко-культурном контексте, основным фактором идентификации жанра становится корреляция авторской сказки с фольклорным первоисточником, следовательно, подается классификация литературных сказок. При этом отмечается, что сказка в системе авторства является диффузным жанром, активно присутствующим в прозе, поэзии, драматургии, имеющим свойство растворяться во всех литературных жанрах.

Анализ современной литературной сказки А. Усачева, Т. Корниенко, Е. Пастернак и С. Прокофьевой позволяет заключить, что в современных сказочных произведениях разрушаются каноны фольклорной первоосновы, очевидным становится функционирование древних архетипических моделей и жанровой памяти сказки.

Т.П. Плахтий

Донецкий национальный университет

СЛАВЯНСКАЯ ПАСХАЛЬНАЯ ДРАМА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН БАРОККО

Генетически связанная с церковной литургией и духовной музыкой, пасхальная драма в эпоху барокко представила феноменальное явление, определив общее поликультурное пространство славянских народов. Древнеславянский театр барокко в своем сценическом и текстовом воплощениях с помощью архетипических парадигм воссоздавал в сознании зрителя особый религиозный мировоззренческий архетип, который выразил идею целостности личности и постоянной необходимости ее обновления. Пасхальная драма открывает Святое Письмо в ясной и доступной форме через символ Святой Троицы, разъясняет догмат о единоначалии и единосущности ипостасей Бога Отца, Бога Сына и Святого Духа. Древнеславянские пьесы содержат в себе национальный колорит, выражают ментальные особенности русского, украинского, польского и других этносов.

Польская пасхальная драма XVI – XVII столетий, зарожденная из образцов европейского иезуитского театра, представляет каноны католической церкви. Древнеукраинская и древнерусская драма, впитавшая в себя не только античную теорию, но и опыт западноевропейских и польских поэтов, формирует символы веры христианской православной церкви.

В поле теоретического дискурса включены барочные пасхальные пьесы «Размышление о муке Христа, спасителя нашего» Иоанникия Волковича, «Действие на страсти Христовы списанное», «Торжество Естества Человеческого», «Царство Натуры Людской», «Мудрость Предвечная», «Память Смерти» (польс. – «Pamięć Śmierci»), «Диалог на

Великую Пятницу» (польс. – «Dialog na wielki piątek»), «Диалог или разговор грешного человека с ангелами и другими лицами» (польс. – «Dialog abo rozmowa grzesznego człowieka z Anioły и z inszemi osobami»), а также драмы, в которых актуализирован пасхальный архетип – пьеса Дмитрия Ростовского (укр. – Дмитро Туптало) «Успенская драма» (Комедия на Успение Богородицы) и др.

Цель нашей работы – рассмотреть древнеславянскую пасхальную драму как театрально-культурный феномен барочной эпохи. Одна из ключевых задач – синтезировать различные методы исследования с целью создания комплексного подхода к изучению архетипической природы славянской пасхальной драмы.

Проблемам истории и интерпретации славянской драмы XVI – XVIII веков посвящены работы В.Резанова, В.Перетца, Я.Скучинского, Ю.Леванского, С.Свентека, Е.Звирковской, Й.Смосарского, М.Сулимы, Л.Корний, Л.Софроновой, И.Мощенко, И.Шпаковского, М.Одесского и др. Отечественные и зарубежные ученые, применяя историко-поэтологический подход, рассматривают древнеславянскую драму с учетом взаимных влияний театральных культур Средневековья и барокко. В теоретическом плане особый интерес представляют работы П.Г.Богатырева [1], посвященные исследованию природы народного театра и смеховой культуры, и выработанный ученым функционально-структуральный метод анализа [2].

Сюжетно-образные парадигмы славянской религиозной драмы XVI–XVIII веков осмысливаются нами в контексте новых исследований по теории литературы и библейской герменевтике (О. Д. Синченко, Е. А. Данилова, М. М. Меретукова, З. Б. Лановик), медиевистике (Н. А. Нехлебаева, М. К. Кузьмина, А. В. Архангельская, А. А. Пауткин), семиотике и культурологии (Е. Е. Бразговская, А. В. Михайлов, В. Н. Агеев, Е. А. Ахохова), философии (Е. М. Щепановская, Е. В. Шутова,

Т. В. Платицына), фольклористики (М. О. Абдрашитова, А. А. Солдаева) и других наук.

Новизна нашего исследования в том, что мы обосновываем комплексный подход к изучению архетипной природы древнеславянской драмы, при котором в теоретический дискурс включены работы по истории и теории драмы, компаративистике, философии, культурологии, психоанализу, психолингвистике, мифокритике, семиотике, фольклористике.

При рассмотрении лингвистических аспектов становления понятия архетипа нами использовался филологический подход, который репрезентован работами Алексея Лосева, Владимира Проппа, Юрия Лотмана, Елизара Мелетинского, Ольги Фрейденберг, Владимира Топорова, Клода Леви Стросса, Ролана Барта. Проблема интерпретации знаковых элементов пасхальной драмы барокко решена благодаря обращению к семиотической теории знаков Чарльза Пирса, теоретическим исследованиям И. М. Зварича, Н. Д. Тмарченко, Н. П. Лейдермана, З. Б. Лановик и др.

Поскольку в поле нашего исследования попадает славянская пасхальная драма, возникшая как на территории православной Древней Руси, так и на территории католической Речи Посполитой, нами использован метод компаративного анализа.

В теоретический дискурс исследования включены работы российских, украинских и польских теоретиков драмы. Тексты древнерусских, древнеукраинских, древнепольских драм рассматриваются нами в сравнительном аспекте с применением различных интерпретационных подходов – психоаналитического, мифопоэтического, герменевтического, семиотического и др.

Особую значимость имеет интеграция в модель литературоведческого анализа герменевтического компонента, что позволило исследовать значение, смысл и принципы функционирования системы библейских

знаков, символов и кодов в текстах барочных славянских драм на сюжетно-образном уровне, выявить метакультурные связи.

Рассмотрение исторического, культурологического, философского, психоаналитического и семиотико-герменевтического аспектов позволило нам подойти к предмету изучения концептуально.

В славянской драме барокко пасхальный архетип разворачивается через парадигму образов – образов-персонажей, образов-аллегорий, образов-персонификаций, образов-знаков.

Парадигма персонификаций христианских добродетелей в корпусе барочной пасхальной драмы представлена такими аллегорическими фигурами, как Любовь, Вера, Надежда, Милосердие, Любочестие, Застенчивость, Щедролюбие, Справедливость, Благодарность Богу, Набожность, Благоволение, Терпение, Смирение, Покаяние, Единомыслие, Благостроение, Любомудрие, Чистота, Человеколюбие, Добродетель, Трудолюбие, Сдержанность, Мужество, Бесспорное упование.

Парадигма персонификаций, воссоздающих образ грехов, выражена такими аллегорическими фигурами как Невоздержанность Мечь, Любочестие, Суета, Роскошь, Злость, Прелесть, Блуд, Отчаяние, Гордость, Безумие, Зависть, Нечистота, Стыд, Вражда, Обжорство (Лакомство), Лицемерие, Высокомерие (Высокоумие), Козни, Пренебрежение (Презрение), Немилосердие, Многобожество, Отступничество, Убийство, Бунт, Буйство, Нечистота, Лень.

Образ человека в пасхальных пьесах основном абстрагируется. В драмах «Царство Натуры человеческой» и «Свобода» образ человека выражен в фигурах Натуры и Натуры человеческой. Одно из пограничных человеческих состояний актуализировано фигурой Смерти.

В драме «Торжество природы человеческой» образ человека абстрагируется в фигуре Природы. Человеческие состояния персонифицированы в образах Плача Натуры человеческой, Отчаяния, Смерти.

Фигура Плача встречается в драме «Действо на страсти Христовы списаны». В драме «Мудрость Предвѣчна» абстрагированы фигуры Души и Смерти.

В драме «Образ страстѣй мира сего» образ человека представляет фигура Плоти. В «Пасхальной драме» фигуру грешника воплощают фигуры Души грешной, Наготы, а фигуру человека – герои ветхозаветной притчи (Хромой и Прокаженный).

В драме «Дѣйствие на страсти Христовы списанное» – образ грешника обыгран парадигмой бурлескных образов (гуляка – парень-красавец, гуляка гордый, гуляка-сластолюбец, гуляка-плевосеятель, гуляка-леность, гуляка-свобода).

Парадигма персонификаций пасхальной драмы в каждой из рассматриваемых нами пьес представлена оригинальным набором фигур-аллегорий, фигур-персонификаций, фигур-концептов.

Образы пасхальной драмы могут отличаться уровнем абстрагирования смысла и выражаться через различные образные парадигмы: фольклорную, мифологическую, ветхозаветную, новозаветную, бурлескную.

Барочные авторы постоянно варьируют образными парадигмами. В одних случаях они расширяют образные парадигмы, вводя новые фигуры. В других, наоборот, намеренно исключают из парадигм отдельные персонифицированные образы, отдаляя их, чем достигается эффект отстранения, отдаления от проблемы. Иногда авторы славянских барочных драм выводят на первый план отдельные фигуры, и, фокусируя внимание на определенных идеях, сталкивают фигуры в словесных состязаниях. Парадигмы фигур-персонификаций пасхальной драмы расширяют понятийное поле текста и концептуализируют религиозные символы, показывая их с разных ракурсов.

Исследование образных парадигм славянской пасхальной драмы и способов актуализации отдельных понятий в форме фигур-персонификаций свидетельствует о том, что барочные авторы прибегали к таким стратегиям

представления образа, которые предусматривали замалчивание основного смысла, его сокрытие в семантическом плане явленного других образов. В пасхальной драме скрытые предметы выступают в качестве определяемого. Предметы замещения являются средством определения. Мы выявили многоплановость этих средств. Роль одного из определителей выполняет фигура умолчания, адаптирована в тексте пасхальной драмы. Использование этого тропа не противоречит новозаветному канону репрезентации сакральных смыслов, классической точки зрения христианской церкви на соотношение знака и определителя, незримого предмета веры и его внешнего, материального выражения.

В целом, барочная религиозная драма, отображая мифопоэтическое мировоззрение эпохи, воссоздает религиозную картину мира.

Специфика моделирования образной системы древнеславянской драмы обусловлена задачами, которые ставились перед её авторами:

- реализация функций риторических фигур;
- репрезентация теологических догм;
- эстетическое воздействие на зрителей барочного театра.

Славянская пасхальная драма рассматривается нами как культурный феномен эпохи барокко в контексте междисциплинарных исследований. Такой подход позволил изучить архетипическую природу славянской пасхальной драмы и очертить парадигмы исследуемого объекта.

Изображаемые в славянской барочной драме явления осмысливаются в контексте семиотической системы религиозного театра XVI-XVIII ст., симультанные принципы репрезентации которого отражают специфику канонического мировосприятия эпохи.

Художественная и культурно-историческая ценность текстов пасхальной славянской драмы XVI–XVIII веков определяется наличием в них архетипического начала, в котором отразился «знаковый след» всей эпохи, породившей феномен барочного театра. Реконструированная в ходе нашего исследования парадигма образов древнеславянской драмы позволит

выявить интертекстуальные связи славянской барочной драмы и произведений мировой литературы других эпох.

Важным направлением изучения образной системы славянских пасхальных пьес барокко является проблема адаптации античной сюжетно-образной парадигмы структурами драмы. Этот вопрос может стать предметом будущих исследований поэтики скрытого смысла драматических произведений барокко. Перспективным также является рассмотрение тропики и жанровых структур древнеукраинских, древнерусских и древнепольских драм в сравнительном аспекте.

Список использованной литературы.

1. Богатырев, П. Г. Народная культура славян / П.Г. Богатырев; Сост. Е.С.Новик, Б.С.Долгин; Под ред. Е. С. Новик. – М.: ОГИ, 2007 – 368 с.
2. Функционально-структуральный метод П.Г. Богатырева в современных исследованиях фольклора: Сборник статей и материалов / Отв. редакторы С.П. Сорокина и Л.В. Фадеева. – М.: Государственный институт искусствознания, 2015. – 456 с.

Е.С. Рубинская

Донецкий национальный университет

**ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОСТИ
В «СЕЗОННОМ КВАРТЕТЕ» АЛИ СМИТ**

Первая и, пожалуй, самая банальная ассоциация, которая возникает при знакомстве с «сезонным» циклом романов шотландской писательницы Али Смит – это «сезонные» циклы в музыке. Массовой публике лучше всего известны «Времена года» А. Вивальди и П. И. Чайковского, но подобные циклы создавали и другие композиторы – А. Пьяццола, В. Гаврилин, В. Мартынов. Кроме того, существуют живописные циклы с тем же названием и общим структурным принципом (Д. Арчимбольдо, Н. Пуссен, Ф. Соцци), а также фильмы, использующие идею смены времен года как композиционный принцип («Времена года» А. Алды, «Весна, осень, лето, зима... и снова весна» Ким Ки Дука).

Нужно отметить, однако, что в современной литературе достаточно распространено описание тетралогии как «квартета»: к примеру, «Неаполитанский квартет» Елены Ферранте (который, к слову, так называется только по-русски). Это совершенно не означает, что тексты, описываемые таким образом, будут более музыкальны, чем «обыкновенные» тетралогии, но в случае со Смит возникает сразу несколько любопытных околomuзыкальных совпадений. Если пользоваться системой интермедиального анализа, разработанной С. Шером и дополненной В. Вольфом, наличие нескольких таких совпадений дает основание как минимум попробовать рассмотреть текст через парадигму музыкальности.

На данный момент опубликовано три из четырех романов «Квартета» Смит: «Осень», «Зима» и «Весна». Выход последней части, «Лето», планируется в августе 2020 года. В этой работе мы остановимся подробнее на особенностях романа «Зима», но при необходимости параллели будут проводиться и с двумя другими романами цикла. Для начала стоит охарактеризовать «Сезонный квартет» в целом: цикл был задуман Али Смит как ответ на стремительные изменения, происходящие в мире и британском обществе. «Осень» вдохновлена Брекситом и последующим расколом общества, «Зима» посвящена проблемам экоактивизма. Но отсылки к реальной повестке дня (последствиям голосования за Брексит, пожаре в Гренфелл Тауэр, одиозным заявлениям Бориса Джонсона и Дональда Трампа) – это только часть многослойного, эклектичного повествования, включающего в себя элементы модернизма, магического реализма и постмодернизма. «Осень» состоит из трех частей, «Зима» – из пяти частей по три главы в каждой (что выглядит как интертекстуальная отсылка к трагедиям Шекспира – большую роль в тексте «Зимы» играет его «Цимбелин»), «Весна» – снова из трех частей.

Каждый роман цикла представляет собой законченное целое, но имеет внутреннюю связь с другими частями – как на сюжетно-тематическом, так и на композиционном уровне. В частности, центральным принципом «Осени» и «Зимы» можно назвать принцип, который М.М. Гиршман описал как двутемность. Термин «двутемность» используется у М.М. Гиршмана при описании художественных особенностей чеховской прозы – в частности, его «Черного монаха». Любопытно, что вводится этот термин в ответ на известный сейчас любому русскоязычному исследователю музыкальности прозы анализ повести Чехова Н.М. Фортунатовым. Фортунатов в своем разборе пользуется стратегией интермедиального анализа, которая популярна у исследователей и по сей день: поиск в тексте контрастного материала, сопоставимого с музыкальными партиями. Главной проблемой этой стратегии, однако, является ее механистичность, искусственность

разделения героев на «хороших» и «плохих». Гиршман же справедливо указывает на то, что каждый персонаж повести Чехова, отнесенный Фортунатовым к той или иной «партии», внутренне противоречив, двойственен (то же верно и для образов повести в целом). На наш взгляд, двузначность в таком понимании составляет основу художественной концепции романа Али Смит «Зима», являясь своего рода стержнем для других элементов музыкальности.

Как и в первой части «Квартета...», в «Зиме» противопоставляются жизнь как эмоциональность, страстность, бунтарство (конкретно проявляющие себя в борьбе за социальную справедливость) и смерть как излишняя рациональность, разумность, конформизм. Две пары контрастных персонажей с говорящими именами – это сестры Айрис (цветок ириса) и София (мудрость) Кливз; молодая эмигрантка из Хорватии Люкс (свет) и сын Софии Арт (искусство\искусственность). Внутренние противоречия героев проявляются достаточно быстро. Поведение Айрис (участие в протестах, активизм) искренне и имеет самые благие намерения, но нередко делает ее глухой к проблемам в собственной семье. Напротив, София талантливая и расчетливая бизнесвумен, но совершенно глуха к чужим несчастьям и не считает социальную ответственность чем-то необходимым. Явно противопоставляются даже стили общения сестер: Айрис пишет корявые смски без знаков препинания и половины букв, в то время как у Софии избыточные, длинные, излишне формальные письма.

Ключевой диалог между Айрис и Софией еще более показателен: две женщины обмениваются сердитыми репликами за рождественским столом, даже не глядя друг на друга. Реплика каждой начинается с новой строки, и говорящая указывается после реплики в скобках – это любопытно, поскольку сцена приближена к драме, но используется совершенно нетипичное для драмы обозначение говорящих. Момент примирения сестер настолько музыкален, насколько вообще возможно: после очередного витка конфликта за столом женщины внезапно затягивают песню на два голоса.

Песни в целом играют большую роль в романе – это, само собой, и рождественские песни, звучащие накануне праздника, и полународные песни, передающиеся из поколения в поколение в семье Кливз, и песни протеста.

Вторая пара героев, Арт и Люкс, тоже характеризуется во многом через их манеру общаться. «Искусственность» Арта определяется сразу несколькими параметрами: во-первых, он притворяется деятелем искусства, хотя на самом деле работа на загадочную организацию SA4A (она фигурирует в каждом романе «квартета») ничего общего с творчеством не имеет. Во-вторых, твиттер-аккаунт Арта, в котором тот пишет о птицах, даже ему не принадлежит – в начале книги его перехватывает бывшая девушка Арта Шарлотта, чтобы писать от его имени откровенно неправильные и глупые сообщения. В-третьих, даже девушка у Арта фальшивая – чтобы не говорить матери о разрыве с Шарлоттой, он нанимает на эту роль Люкс. Люкс, в свою очередь, принципиально не притворяется и не лжет – именно ее цельность и искренность помогает семье Кливз воссоединиться. Диалоги между Артом и Люкс, где его реплики даются без всяких вводных (и поначалу непонятно, кто именно говорит), а ее реплики заключаются в скобки – она перебивает Арта, задавая наводящие вопросы, – напоминают манеру, в которой общаются Айрис и София. И все же между молодыми людьми диалог эффективнее: они только узнают друг друга и готовы друг друга слушать, в то время как сестрам кажется, что они все уже давно друг другу сказали, и понимание между ними невозможно.

На тематическом уровне музыка тоже присутствует в тексте: София хотела бы, чтобы зима была похожа на мажорную симфонию, а ее жизнь – на минорную. Любопытна трактовка Смит симфонии – та, что в мажоре, мрачная и прекрасная, а минорная скромная и отшлифованная. Обе возникают в одном ассоциативном ряду с «классическими историями», «качественной художественной литературой», и все это вместе – свидетельство одновременно ностальгии и эскапизма. Но любопытно и

другое – если воспринимать роман как целое, он как раз и представляет собой некий «авторский вариант» симфонии, подобный тому, который разрабатывал Андрей Белый.

Смит достаточно часто пользуется приемами, близкими модернистской прозе – например, для ее романов характерны сверхдлинные предложения-периоды, которые могут занимать целую страницу, и в них может частично отсутствовать пунктуация. «Зима» начинается с любопытного перечисления всего, что «умерло» в современном мире: то, что умерло; то, что не умерло; еще кое-что, что умерло. Само собой, такое построение текста обеспечивает особенную плотность повторов. Так смерть проникает в текст как лейтмотив – то там, то тут Смит невзначай указывает на то, что «кстати, тоже умерло». В начале второй главы мы узнаем, откуда взялось это перечисление – сын главной героини Артур гуглит разные слова в формате *nature is d...*, *art is d...*, пытаюсь выяснить, продолжит ли поисковая система запрос словом *dead*.

Другое повторяющееся сочетание-звукопись – *dead head, head dead*. Роман начинается с того, что Софии необъяснимо мерещится детская голова, парящая в воздухе, словно шарик, и постепенно обрастающая листьями. Медицинские обследования не показывают ничего странного ни со зрением, ни с психикой Софии, но голова не исчезает – более того, она взрослеет, стареет и наконец превращается в камень. Здесь можно провести еще одну параллель с Чеховым, который тоже использовал сверхъестественное существо в качестве лейтмотива. Появление черного монаха у Чехова никак не объясняется – читатель может только предполагать, что это просто галлюцинация Коврина, но открытой остается возможность и другой интерпретации: что Коврин действительно контактировал с потусторонним миром, но контакта этого его разум не выдержал. Смит тоже не предлагает никаких объяснений видениям Софии, но символический их смысл ясен – природе безразличен жизненный цикл человека, она способна оплести зеленью даже бездушный камень

(прозрачный намек на саму Софию). Более того, позже подобное видение появляется и у Арта – за рождественским столом ему вдруг кажется, что потолок провалился, и над их головами висит камень (неудивительно, что «видения» посещают именно героев-скептиков, не заботящихся об окружающем мире). Это можно считать и интертекстуальной отсылкой к следующему роману цикла, поскольку «Весна» начинается с пассажа о всесильности природы.

Распространено мнение о том, что проблемы модернизма до сих пор не решены – их актуальность в текстах Смит очевидна, и при отмеченном уже выше присутствии в них фантастических и постмодернистских приемов, несомненно, доминирование именно модернистской парадигмы. По мнению Н. Рейнгольд, вопрос свободы – «свободы творчества, мыслей, суждения, выбора» [8, с.13] является центральным для модернизма, и то же самое можно сказать о творческой концепции Али Смит. Свобода выбора приводит к Брекситу, свобода быть творческим человеком – к политической слепоте, свобода мыслей – к теориям заговора. И вместе с тем, свобода творчества приводит к появлению свежих и важных идей, а свобода мыслей – к осознанному выбору своего жизненного пути.

Проза Али Смит – это наглядный пример тех самых новых критериев современного письма, которые Милан Кундера за неимением другого термина предлагал называть музыкальными. Несмотря на то, что замечание это было сделано Кундерой в 1986 году применительно к романам другого знаменитого британца, Салмана Рушди, никакой «другой термин» с тех пор так и не появился – поэтому, на наш взгляд, определение «музыкальный» вполне помогает охарактеризовать основной принцип построения романов «Сезонного цикла».

Список использованной литературы.

1. Smith, Ali. Autumn: A Novel. Pantheon, 2017. – 272 p.
2. Smith, Ali. Spring: A Novel. Pantheon, 2019. – 352 p.

3. Smith, Ali. Winter: A Novel. Pantheon, 2018. – 336 p.
4. Гиршман, М. М. Ритм художественной прозы. [Текст]/ М. М. Гиршман. – М.: Советский писатель. – 1982.
5. Смит, А. Осень. Пер. В. Нугатова. М: Эксмо, 2018.
6. Смит, А. Зима. Пер. В. Нугатова. М: Эксмо, 2019.
7. Кундера, М. Нарушенные завещания: Эссе / Пер. с. фр. М. Таймановой. [Текст]/ М. Кундера – СПб.: Азбука-классика. – 2006. – 288 с.
8. Рейнгольд, Н.И. Модернизм в английской литературе. История. Взгляды. Программные эссе. 2-е издание, переработанное. М.: РГГУ, 2017. – 556 с.

В. А. Чернова

Московский педагогический государственный университет

ЖАНРОВАЯ ОРИЕНТАЦИЯ ПОДЗАГОЛОВКОВ ПЬЕС Б. ШОУ

На современном этапе развития литературоведения наиболее полно изучены такие аспекты творчества Б. Шоу, как жанр пьесы-дискуссии, рецепция эстетики и драматургии Б. Шоу в русской литературе XX века.

Эстетические взгляды Б. Шоу представлены в первой главе диссертации А.Н.Трутневой «Пьеса-дискуссия в драматургии Б. Шоу конца XIX – начала XX века» (2015). Автор диссертации считает, что одной из предпосылок стал ключевым возникновением драматургии Б. Шоу является то, что «со смертью королевы Виктории, при которой Великобритания стала империей, уходит в прошлое викторианский уклад английской жизни». [5, с. 24] Этот уклад жизни диктовал нормы этического поведения жизни англичан. В этот переходный период складывается переоценка старых ценностей, и именно этим занимаются писатели, ведущие «активный творческий поиск», в том числе и Б. Шоу, который «выступал за социально-значимую драматургию, расширяя ее тематику и предлагал для исследования проблемы, которые находились до того времени за пределами искусства» [5, с. 25-26]. Таким образом, рубеж XIX и XX веков стал ключевым этапом для развития интеллектуализации английской литературы. Этот интеллектуализм разрабатывал Б.Шоу, «создавая парадоксальную ситуацию или цепочку ситуаций и используя их как средство разрушения привычной логики поведения человека, способ выявления истины». [5, с. 27-28]. Б.Шоу при создании своих пьес использовал разные драматические жанровые модификации, поэтому «пьеса-дискуссия» представляла собой, по определению драматурга,

«оригинальную поучительную реалистическую пьесу» («Дома вдовца», 1892), «злободневную комедию» («Ученик дьявола», 1896), «комедию с философией» («Человек и сверхчеловек», 1901), «трагедию» («Дилемма доктора», 1906) и т. д. [5, с. 28].

Важное утверждение для прояснения жанрового своеобразия драматургии Б.Шоу содержит диссертация Н.В. Васеневой «Рецепция эстетики и драматургии Б. Шоу в русской литературе XX века» (2011). Автор диссертации отмечает, что «если в советской науке Шоу воспринимался художником-социологом и сатириком, то современные исследователи видят в нем аналитика, в чьем творчестве произошло существенное усложнение и обновление реалистического направления». [1, с. 2]. Особый интерес вызывает проблема жанрового аспекта драматургии Б. Шоу. Многие исследователи рассматривают его с разных точек зрения, и этот аспект служит предметом дискуссии.

Интересным исследованием является диссертация Ю.А. Скальной «Жанровый эксперимент в драматургии Б Шоу» (2018). Автор диссертации обращает внимание на утверждение А. Хендерсона, который в начале XX века в работе «Бернард Шоу. Его жизнь и произведения: критическая биография (авторизованная)» (1911) «указал на то, что «большинство пьес драматурга заслуживают двойного жанрового определения. В их числе такие, как: трагикомедия, комедия-фарс и т. д.» [4, с. 26]. Поэтому целью данной работы является установление связи между подзаголовком и жанром в драматургии Б. Шоу. Для достижения цели решаются следующие задачи:

- определить жанр отдельных пьес, используя их подзаголовки;
- выявить жанровые разновидности пьес в рамках одной драмы;
- реконструировать историко-литературную ситуацию в Англии на рубеже XVIII-XX веков, обусловившую возникновение эксперимента, проведенного Б.Шоу в области использования разных драматических жанров.

Применяя жанровую теорию к практике жанрового анализа, Е.М. Васильев в работе «Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века» утверждает, что «богатый, воистину неисчерпаемый материал для построения теории жанров драматургии XX века представляет собой система авторских определений Бернарда Шоу, большинство из которых имеет подзаголовочный характер. Огромный диапазон драматургического творчества Б. Шоу сказался и на его жанровых обозначениях. Практически для каждой из пятидесяти двух своих пьес он находит оригинальный подзаголовок. Здесь фигурируют и традиционные, «чистые жанры» драматургии: «трагедия» («Врач перед дилеммой»), «комедия» («Сватовство по-деревенски»), «мелодрама» («Ученик дьявола»), «фарс» («Огастес выполняет свой долг»). Однако при этом традиционный жанр может иметь разнообразные жанровые разновидности. Например, комедия у Б. Шоу может быть «романтической» («Оружие и человек») и «мелодраматической» («Обращение капитана Брассбаунда»), «тематической» («Сердцеед») и «помпезной» («Миллионерша»), «комедией с философией» («Человек и сверхчеловек») и даже «комедией вне всякой манеры» («Миллиарды Байанта»). [2, с. 49]. Далее Е.М. Васильев отмечает, что «характерной чертой жанристики Б. Шоу является также тенденция к реставрации архаических жанров драматургии. Так, ему принадлежат две пьесы, относящиеся к жанру, существовавшему в английском театре конца XV-XVI веков – интерлюдии. Это «Интерлюдия в театре» (жанр, как мы уже видели, заголовочный) и «Смуглая леди сонетов» (содержащая подзаголовок «интерлюдия»). Б. Шоу также имеет также опыт создания «мистерии» – жанра, прекратившего свое существование еще в середине XVI века. Подзаголовок драмы «Кандида» определяет ее именно как мистерию. <...> Система жанровых обозначений Б. Шоу свидетельствует и об открытости его драм всевозможным межжанровым, межродовым и межвидовым сплавам. Так, драматическое может соединяться одновременно и с лирическим, и с эпическим. Примером этого является

пьеса «Великолепный Бэшвил, или Вознагражденное постоянство», имеющая авторский подзаголовок «Стихотворное переложение романа «Профессия Кэшела Байрона» (роман этот был создан Б.Шоу в начале 1880-х годов). «Великолепный Бэшвил» совмещает в себе и лирическую стихию, и пародийный фарс, и приметы эпической драмы. Жанровую природу этой малоизвестной пьесы можно определить как «лиро-эпический фарс». [2, с. 50-51] Е.М. Васильев подчеркивает, что «ряд драматических произведений Б. Шоу (что также подтверждается подзаголовками) граничит и с жанрами публицистики. Так, пьеса «О'Флаерти. Кавалер ордена Виктории» определена автором как «Воспоминание о 1915 году. Pamфлет о воинской повинности», а драма «Огастес выполняет свой долг» имеет подзаголовком «Драматический трактат в свободной форме по поводу экономии, вызванной требованиями военного времени, и прочих проблем. Правдивый фарс». Элементы публицистичности содержат такие произведения Б. Шоу, как «дискуссии» «Майор Барбара» и «Неравный брак», «пьеса-демонстрация» «Охваченные страстью», а также «проповедь в форме жестокой мелодрамы» «Разоблачение Бланко Познета» [2, с. 51]. Е.М. Васильев приходит к выводу, что «подобное парадоксальное соединение несоединимого в самих авторских подзаголовках является приметой всей драматургии XX века. Подзаголовок становится одним из уровней художественного текста, на которых действует закон парадокса, совмещающий взаимоисключающее. Так, Оскар Уайльд назвал свою пьесу «Как важно быть серьезным» «легкомысленной комедией для серьезных людей». «Жестоким фарсом» именуется своя «Чудесную башмачницу» Федерико Гарсиа Лорка. Авторское обозначение «Ромула Великого» Фридриха Дюрренматта – «неисторическая историческая комедия». А «Любовники в метро» Жана Тардьё определены автором как «комический балет без танцев и музыки» [2, с. 52].

Уточняющие жанровые определения Б.Шоу делал сам в подзаголовках к своим пьесам. Неоднократно отмечалось, что Б.Шоу был

экспериментатором в области жанра при создании своих драматических произведений. У драматурга было стремление преобразовать жанр пьесы с помощью введения элемента дискуссии. К пьесам 1915-1917 годов он дал следующие подзаголовки: «О'Флаерти, кавалер ордена Виктории», 1915 (подзаголовок – памфлет), «Огастес выполняет свой долг», 1916 (подзаголовок – трактат и правдивый фарс), «Аннаянска, сумасбродная великая княжна», 1917 (подзаголовок – революционно-романтическая пьеска). Тем самым драматург указал на направление жанрового исследования своих пьес.

Список использованной литературы.

1. Васенева, Н. В. Рецепция эстетики и драматургии Б. Шоу в русской литературе XX века: (на материале комедии «Пигмалион»): Автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук [Омская гуманитар. акад.] – Абакан, 2011. – 21 с.
2. Васильев, М.Е. Жанровые обозначения в драматургии XX века// Материалы IX Междунар. науч. конф. в 2т. – Т.2. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2009. – 13 с.
3. Кржижановский, С. Д. Собрание сочинений в 5 томах. – Т.4: Поэтика заглавий. – СПб, 2001. – 590 с.
4. Скальная, Ю.А. Жанровый эксперимент в драматургии Б.Шоу: Дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. – Москва, 2018. – 239 с.
5. Трутнева, А.Н. Пьеса-дискуссия в драматургии Б. Шоу конца XIX начала XX века: проблема жанра): Дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. – Н. Новгород, 2015. – 209 с.
6. Хендерсон, А. Бернард Шоу. Его жизнь и произведения: критическая биография (авторизованная), 1911. – 350 с.

А.В. Шершикова (Кузьмина)
Донецкий национальный университет

**ШОТЛАНДСКАЯ НАРОДНАЯ БАЛЛАДА «ВИЛЛИ И МАРГАРИТА»
В ПЕРЕВОДЕ М. МИХАЙЛОВА**

Баллада «Willie and May Margaret» («Вилли и Маргарита») является одной из самых известных шотландских народных баллад, дошедших до наших дней. Она была записана в нескольких вариантах на рубеже XVIII-XIX веков на языке скотс – своеобразной смеси английского и шотландского языков. Как отмечает Л. М. Аринштейн, несмотря на то, что отдельные сюжетные мотивы этой баллады встречаются в европейском фольклоре (мотив проклятия, мотив вероломства матери), однако в целом сюжет представляет собой специфически шотландское явление [1, с. 464].

В балладе рассказывается о юноше Вилли, который собирается на свидание к своей возлюбленной Маргарите. Мать отговаривает Вилли от поездки, и когда тот не слушается, проклиняет сына. Добравшись до дома своей любимой, Вилли обнаруживает, что в окнах темно и все двери заперты. Он слышит мать Маргариты, которая голосом своей дочери отказывается впустить Вилли в дом. На обратном пути юноша тонет в бурных водах реки Клайд. В это время Маргарита внезапно просыпается и говорит матери, что ей приснился Вилли. Девушка идет к реке и находит там тело любимого, после чего также тонет.

Мотив материнского проклятия, который лежит в основе баллады, является достаточно распространенным во многих архаичных культурах. Такое проклятие считалось настолько сильным, что ему не могли противостоять даже боги. Поэтому главный герой баллады с покорностью принимает свою судьбу, даже не попытавшись выплыть: *«How can I turn to my horse head / And learn how to sowm / I've gotten my mither's malison, / It's*

here that I maun drown». О. А. Смольницкая указывает еще на одно плохое предзнаменование, упомянутое в балладе: кровь из носа в шотландской культуре предвещает несчастье; также это может означать, что кто-то из друзей задумал недоброе. Исследовательница объясняет решение Вилли отправиться на свидание тем, что после такой приметы он стал беспокоиться о любимой девушке [4, с. 84].

Баллада «Вилли и Маргарита» изобилует такими чертами, характерными для народной поэзии, как постоянные эпитеты («*may Margaret*», «*sweet Willie*»), парные эпитеты («*The wind blows **cauld and dour***», «*The nicht will be baith **mirk and late***», «*Clyde's water's **wide and deep eneuch***»), внутренние рифмы («*Mak me a **wreck** as I come **back***», «*Come here, come **here**, my mother **dear***»), аллитерации (*hie hie hill, down yon dowie den, dreirie dreim, began to bleed, water's wide*). Богат текст баллады и на троекратные повторы: «*Lie still, lie still, now, May Margaret, / Lie still and tak your rest*», «*Nimbly, nimbly rase she up, / And nimbly put she on*». Три остановки делает Маргарет, ступая в водах реки Клайд: сначала она заходит по лодыжки, затем по колени, и наконец, по шею. Прежде чем утонуть, Вилли встречает на своем пути три несчастья: река уносит его хлыст, затем шляпу, после чего сбрасывает его с коня. Здесь эта троичность приобретает символическое значение: потеря хлыста означает ослабление контроля над ситуацией, потеря шляпы указывает на утрату способности здраво мыслить, а расставание с конем, который является символом мужества, бесстрашия и силы воли, вплотную приближает Вилли к катастрофе.

Впервые баллада была переведена на русский язык талантливым поэтом и переводчиком Михаилом Ларионовичем Михайловым (1829-1865) в 1858 году. Вероятно, баллада его привлекла шотландским колоритом, а также близкой для русского национального характера склонностью к фатализму.

В своем переводе М. Л. Михайлов усиливает элементы фатализма. Так, к тексту подлинника он добавляет еще одну строфу, в которой

изображаются переживания Вилли по поводу материнского проклятия, ощущение неизбежной катастрофы:

Сердцем он пылок, отважен душой:

Клейду ль его испугать?

Только звучит все в ушах у него

Словно клянет его мать.

На это также указывают инфинитивные односоставные предложения «Видно, не быть мне живой», «Плавай-не плавай – беды не избыть», которые передают значение предопределенности, озвучивает «голос судьбы». Примечательно и то, что после разговора с матерью Маргариты, которую Вилли принял за свою любимую, он говорит ей «Прощай», а не «До свиданья», как бы предчувствуя, что следующей встречи не будет.

Еще одной особенностью перевода является акцент на колористической составляющей. Уже в первой строфе отчетливо проступает так называемая «первичная триада» белого, красного и черного цветов: в то время как Вилли расчесывал гриву своего черного коня, у него вдруг полилась кровь из носа на белую руку. Такое сочетание цветов считается первой в истории трехцветной системой. В древнейших культурах всего мира первичная триада находила свое отражение в ритуальной раскраске, в живописи, скульптуре, costume. Она обозначала переход от белого дня к черной ночи через красный цвет заходящего солнца. При этом каждый цвет наделялся собственной символикой: «белый цвет – благо, источник силы и здоровья, чистота, сила, отсутствие смерти, главенство или власть, жизнь, зачатие или рождение, очищение; красный цвет – это кровь, сила, добро и зло одновременно, агрессивность; чёрный цвет – это зло, страдание, несчастье, болезнь, смерть» [3]. В этой триаде М.Л. Михайлов подчеркивает главенство черного цвета: в оригинале масть коня Вилли (*coal-black* – «угольно-черный») была упомянута лишь однажды, в то время как в переводе несколько употребляется эпитет «вороной» по отношению к коню. Кроме того, у М. Л. Михайлова черен не только конь: темна ночь, в

которую Вилли едет к любимой, темны окна в ее доме, темно небо от грозы, черны волны в потемневший реке. Вероятно, таким образом переводчик стремится придать балладе мрачную, зловещую атмосферу:

<i>As he rade up yon hie hie hill,</i>	<i>Вилли в долину съезжает с холма:</i>
<i>And down yon dowie den,</i>	<i>Вся почернела река;</i>
<i>The roar that was in Clyde water,</i>	<i>Зверем ревет она, бешено бьет</i>
<i>Wad feared a hunder men.</i>	<i>Черной волной в берега.</i>

Возможно, эта деталь – потемневшая река – была почерпнута М.Л. Михайловым из наблюдений за природой родного края: темнеют от грозы степные реки, а не горные, как в Шотландии, которые, скорее, мутнеют во время непогоды. Эта ориентация на более равнинный русский ландшафт видна и по следующему описанию, в котором М.Л. Михайлов опускает эпитет «высокий-превысокий» по отношению к холму («*hie hie hill*»), зато упоминает поля, окружающие реку Клайд:

<i>But ere he cam to Clyde's water</i>	<i>Клейд еще был далеко, а в полях</i>
<i>Fu' of loud the wind did blaw.</i>	<i>Ветер и выл, и стонал.</i>
<i>As he rade ower yon hie hie hill</i>	<i>Вилли в долину съезжает с холма:</i>
<i>And down yon dowie den.</i>	<i>Вся потемнела река.</i>

В целом, несмотря на то, что русский переводчик сохранил оригинальные имена и географические названия, он придал балладе скорее русский, а не шотландский колорит. Это заметно по народно-поэтической лексике, устойчивым фольклорным выражениям: «*ветер студеньй*», «*разудалые молодцы*», «*горница*», «*белая грудь*», «*дрожит весь как лист*», «*пойдешь ты словно камень ко дну*». Привносят русский колорит и обращения, которые главные герои используют в своей речи: «*матушка*», «*родной*», «*родное дитя*». Вероятно, в связи с выбранной тенденцией к

доместикации, М.Л. Михайлову пришлось опустить строфу, в которой Вилли решает понадеяться на быстроту своего коня:

<i>The guid steed that I ride upon,</i>	<i>Я еду на хорошем коне,</i>
<i>Cost me thrice threttie pound;</i>	<i>Который стоил мне 90 фунтов.</i>
<i>And I'll put trust in his swift foot,</i>	<i>Я положусь на быстроту его ног.</i>
<i>To hae me safe to land.</i>	<i>Он сможет довести меня в целости и сохранности.</i>

(подстрочный перевод наш. – А. Ш.)

Можно предположить, что перевод данной строфы поставил бы переводчика перед дилеммой: оставить английскую денежную единицу (фунты) значило бы пойти вразрез с выбранной стратегией перевода, а вводить наименования каких-либо русских монет он не хотел. Кроме того, опустив эту строфу, М. Михайлов избавляется от прозаических подробностей оригинала, делает главного героя менее расчетливым.

Примечательно, что М.Л. Михайлов старается избавить героев баллады от неловких ситуаций и сцен. Так, в оригинале мать, отказываясь впустить Вилли, порочит перед ним свою дочь. Голосом Маргариты она объявляет юноше, что в доме уже находятся три ее любовника: «*I hae few lovers thereout, thereout, / As few hae I therein*». В русском же – более целомудренном – варианте свободную горницу заняли всего лишь «*приезжие*», «*три молодца разудалых*», которые «*завтра весь день прогостят*».

Следует отметить, что в переводе М. Л. Михайлова чувствуются некоторые огрехи техники стихосложения. Несмотря на сравнительно простую балладную рифмовку, в которой рифмуются только четные строки, переводчику зачастую приходится прибегать к нежелательной глагольной рифме:

"Вилли, останься! не езд, родной!"

*Ветер студёный шумит;
Смеркнется скоро, а ночи темны...
Путь через речку лежит".*

Нередко М. Л. Михайлов вводит в текст слова-подпорки, чтобы сохранить ритм произведения: «Сам же дрожит **весь** как лист», «Словно **как брат и сестра**», «Добра ты **и** не жди», «Ветер **и** выл и стонал». К недостаткам перевода можно отнести и чрезмерное использование анжабеманов (строчных переносов), нехарактерных для народной поэзии:

*«Вилли, не ездиди! Поедешь – добра
Ты и не жди! Прокляну!
Клейд и широк и глубок – и пойдешь
Ты словно камень ко дну».*

Однако в целом, несмотря на некоторые недостатки версификационной техники и ослабление шотландского колорита, можно отметить высокий художественный уровень перевода М. Л. Михайлова. По словам П. С. Фатеева, М. Л. Михайлову удалось в своем переводе воспеть «глубокую, настоящую любовь, которая не страшится ни зла, ни самых тяжелых испытаний, любовь, поднимающуюся даже на смерть» [5, с. 178].

Список использованной литературы

1. Аринштейн, Л. М. Комментарии // Английская и шотландская народная баллада: Сборник / Сост. Л. М. Аринштейн. – М.: Радуга. – 1988. – С. 455-511
2. Вилли и Маргарита // Английская и шотландская народная баллада: Сборник / Сост. Л. М. Аринштейн. – М.: Радуга. – 1988. – С. 38-45
3. Синицина, Н. А. Символика триады «белый-чёрный-красный» (на материале испанского языка) // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. –

№ 2 (20) . – Воронеж : Воронежский государственный архитектурно-строительный университет, 2013. – С. 143-153.

4. Смольницька, О. О. Порівняння спільних мотивів у вибраних шотландських баладах і малому жанрі пісенного фольклору: проблеми поетичного перекладу / О. О. Смольницька // Актуальні проблеми філології та перекладознавства. –2017. – Вип. 13. – С. 82-88.

5. Фатеев, П. С. Михаил Михайлов – революционер, писатель, публицист / П. С. Фатеев. – М.: Мысль. – 1969. – 376 с.

6. Willie and May Margaret // The Scottish Ballads; Collected and Illustrated by Robert Chambers. – Edinburgh : William Tait, 1829. – P.301-305.
– URL : <https://books.google.com.ua/books?id=5KFQAAAACAAJ&hl>

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОБСУЖДЕНИЕ ДОКЛАДОВ

1. Бойко В.А. Герой как сложное бытийное образование

Вопросы докладчику:

- На каком конкретном материале разрабатывается теория?

2. Шершикова (Кузьмина) А.В. Шотландская народная баллада «Вилли и Маргарита» в переводе М. Михайлова.

Вопросы к докладчику:

- Оправданы ли неточности исследуемого перевода?
- Существуют ли другие переводы баллады?
- Какова семиотика цвета в оригинальном тексте баллады и переводе?
- Можно ли балладу «Вилли и Маргарита» назвать готической?

3. Бабий А.Г. Поэтика тактильных ощущений в ранней лирике О. Уайльда.

Вопросы к докладчику:

- Что подразумевается под тактильными ощущениями?
- Справедлива ли оценка лирики О. Уайльда как холодной и рассудочной?

4. Вишневская Е.А. Средневековые латинские песнопения пасхального цикла: поэтика и топика.

Вопросы к докладчику:

- Присутствуют ли в средневековых пасхальных песнопениях мотивы, связанные со славой?

- Сохранилась ли в наши дни музыкальная традиция секвенций?

5. Гатауллина Д.Н. Ф.И. Тютчев и лирика немецкого романтизма: поэзия как путь к целостности

Вопросы к докладчику:

- Будет ли в диссертационном исследовании развита мысль об отношениях Тютчева и романтиков?
- К чему тяготеет Тютчев: к фрагментарности или архитектуре?
- Можно ли говорить о новом типе романтической иронии в произведениях Тютчева?

6. Голуб О.В. Рим в романе Гертруды фон Лефорт «Плат Вероники»: вечное – настоящее – вневременное.

Вопросы к докладчику:

- Как реализована вертикаль истории в романе?
- Можно ли охарактеризовать поэзию Энцио как футуристическую?

7. Мартынова Т.В. Поэтика молчания в драматургии А.П. Чехова.

Вопросы докладчику:

- Есть ли в сокровенности Чехова какая-то доминанта (боль, радость и т.п.)?
- Можно ли говорить о метерлинковских влияниях?

8. Рубинская Е.С. Элементы музыкальности в «Сезонном квартете» Али Смит.

Вопросы докладчику:

- С помощью каких приемов реализована концепция музыкальности в романах Али Смит?

9. Лузан А.А. Пространственно-временной континуум в романе Вирджинии Вулф «Орландо».

Вопросы докладчику:

- Что значит «построение произведений на потоке сознания»? На ваш взгляд, все ли произведения В. Вулф используют поток сознания в равной мере?
- Если техника потока сознания используется в романе «Орландо», то помогает ли она как-либо передать разницу между реальным и субъективным временем, о которой вы говорите?
- Учитывается ли метафорический потенциал замка и сада? Возможно ли рассматривать их, соответственно, как образы истории (многослойность, приметы разных эпох) и вечности (естественный круговорот, смена времен года)?

10. Чернова В.А. Жанровая ориентация подзаголовков пьес Б. Шоу.

Вопросы докладчику:

- Как соотносятся терминологически в вашей работе подзаголовки и жанр?
- Как использование подзаголовков Шоу вписывается в контекст «закона парадокса»?
- Соответствуют ли жанровые характеристики пьес Б. Шоу жанровой принадлежности, указанной им самим в подзаголовках?
- Не свидетельствует ли парадоксальность жанровых определений в авторских подзаголовках о смысловой исчерпанности жанровых канонов, ощущаемой писателями уже на рубеже XIX и XX веков?

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

**Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы.
Особенности художественной коммуникации**

Материалы Международного аспирантского семинара
по истории и теории литературы
10 декабря 2019 года

Язык издания: русский.

Компьютерная верстка: О.В. Голуб