

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  
8 декабря 2020 года

Донецк 2021

**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, 8 декабря 2020 г.) / Отв. ред. Т.Г. Теличко. – Донецк: ДонНУ, 2020. – 88 с.

Печатается по решению Ученого совета факультета иностранных языков ДонНУ (протокол № 5 от 26.05.2021 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 Донецкого национального университета (кафедры зарубежной литературы, истории литературы и теории словесности), Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Южного федерального университета, Воронежского государственного университета и Казанского (Приволжского) федерального университета. Заочно приняли участие аспиранты Московского педагогического государственного университета, Минского государственного лингвистического университета, Воронежского государственного университета.

Аспирантский семинар носит научно-практический характер, и его материалы будут 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](mailto:kf.foreign_lit@donnu.ru)

---

© Донецкий национальный университет, 2021  
© Коллектив авторов, 2021

## Содержание

<i>Бабий А.В.</i>	
Поэтика цвета и звука в стихотворениях А.Ч. Суинберна «A Ballad of Life», «A Ballad of Death», «The Garden of Proserpine».....	3
<i>Булыко А.В.</i>	
Игровые аспекты романа Джона Фаулза «Волхв».....	9
<i>Жданова Н.Ю.</i>	
Осмысление ироничных высказываний Ф.Г. Раневской с философско-эстетической точки зрения.....	17
<i>Коваленко Е.В.</i>	
Система образов в романе Пэт Баркер «Возрождение» («Regeneration»)..	26
<i>Мартыненко Е.А.</i>	
Функции писем в композиции романа А. Грея «Бедные-несчастные».....	33
<i>Плахтий Т.П.</i>	
Нарративные стратегии в жанровой структуре славянской религиозной драмы XVII-XVIII веков.....	38
<i>Рубинская Е.С.</i>	
«Осень» Али Смит как интермедияльная экспозиция «Сезонного квартета».....	45
<i>Трубачева О.И.</i>	
Джулиан Барнс о русской литературе.....	51
<i>Цай Ю.Ю.</i>	
«Лермонтовские» мотивы в творчестве Ю. Фельзена.....	54
<i>Цзюй Цюнь</i>	
Цветобозначения в поэтической картине мира М. Цветаевой.....	60
<i>Чернова В.А.</i>	
Почему ставили пьесы О. Уайльда, а пьесы Б. Шоу не ставили? .....	69
<i>Якупова Л.Ф.</i>	
Метод компаративного анализа в проектной деятельности на уроках литературы .....	72
<b>Приложение</b> .....	76
Обсуждение очных докладов.....	76
Обсуждение стендовых докладов .....	81

**ПОЭТИКА ЦВЕТА И ЗВУКА В СТИХОТВОРЕНИЯХ  
А.Ч. СУИНБЕРНА «A BALLAD OF LIFE», «A BALLAD OF DEATH»,  
«THE GARDEN OF PROSERPINE»**

**А.В. Бабий**

*Донецкий национальный университет*

*pasadena1994@mail.ru*

Алджернон Чарльз Суинберн – английский поэт и драматург второй половины XIX века, которого традиционно причисляют к движению прерафаэлитов. Ряд исследователей относит А.Ч. Суинберна к направлению эстетизма (Н.В. Тишунина, В.В. Хорольский, Е. Вязова), а некоторые литературоведы отмечают влияние предшественника французского символизма Шарля Бодлера в творчестве английского поэта (например, В.П. Шестаков) [1, с. 11-13]. Так или иначе, А.Ч. Суинберн – самобытный автор, который придерживаясь эстетических принципов литературы конца века, обладал особым, узнаваемым стилем. Так же, как и другие поэты, принадлежавшие к направлениям, восходящим к романтизму, Суинберн провозглашал превосходство красоты и искусства над действительностью. При этом, в духе эстетики позднего прерафаэлитизма, поэт тяготел к декадансу, проявляя творческий интерес к мотивам смерти и упадка. Суинберн также, по словам К. Бердетт, стремился доказать превосходство формы над содержанием [2], предпочитая, как и Шарль Бодлер в своих «Цветях зла», не отказываться от изображения порока, а эстетизировать это изображение, что привело к скандальной репутации английского поэта в викторианском обществе. В этой работе мы рассмотрим, как эстетические воззрения Суинберна отражаются в сенсонимической картине некоторых стихотворений из его первого сборника «Стихотворения и баллады» (1866 г.), прежде всего в колористике и акустике стихотворений «Баллада жизни», «Баллада смерти» и «Сад Прозерпины».

Антитетичные «Баллада жизни» и «Баллада смерти» имеют сходный образный ряд. Порок (в переводе Э.Ю. Ермакова [3]; в оригинале – Похоть (Lust)), Стыд, Страх в первом стихотворении преобразуются и очищаются силой Жизни, которая играет на цитре. Они превращаются в Любовь, Горе и Жалость, которые представлены здесь как чистые чувства. Лирический герой восхищается облагораживающей силой жизни, её музыки. Он предлагает балладе, «бьющейся в его сердце», «поднести ей [Жизни] розы» [3] (дословно: «Forth, ballad, take roses in both arms <...>» [4, р. 4]). Однако уже в «Балладе смерти» жизнеутверждающий, «буйный» ритм («*feverish*

*rhymes* <...>» [4, p. 4]) баллады сменяется ритмом траурным, т.к. герой узнаёт о смерти возлюбленной. «В землях смерти» [5] играет лютня («O Love's lute heard about the lands of death <...>» [6, p. 5]), а перекликающиеся с предыдущим стихотворением аллегорические фигуры – Любовь, Век в оригинале – Время (Time)) и Грех – шёпотом оплакивают смерть, и герой смягчает свой резкий голос, когда восхваляет возлюбленную («<...> O Love and Time and Sin, / Three singing mouths that mourn now under breath, <...> / O smitten lips wherethrough this voice of mine / Came softer with her praise <...>» [6, p. 5] – подстрочный перевод: «<...> Любовь, Время и Грех, / Три поющих рта, которые скорбят беззвучно <...>, / О разбитые уста, из которых мой резкий голос / Звучит мягче, когда я восхваляю её <...>»).

Стихотворения, при том, что ключевая роль отводится музыке, не описывают саму музыку. Акцент делается на психологическом аспекте – воздействии звука на слушателя – его преображении или отчаянии. При этом звук коррелирует с ощущением света и темноты, и акустический ряд каждого из этих двух стихотворений сопровождается соответствующей колористической гаммой – жёлтый цвет, цвет золота и солнца преобладает в «Балладе жизни», тогда как лишённая жизненной силы бледность, а также красный цвет (знак былой страсти) являются основными в «палитре» «Баллады смерти». В связи с этим стоит упомянуть, что звук в стихотворениях тесно связан со зрительными образами. Так, «Баллада жизни», насыщенная золотистым цветом, изобилует такими образами, как золотые волосы и струны цитры, на которой играет Жизнь (в оригинале – «subtle-coloured» [4, p. 1] – «утончённого цвета»), «плащ певца», который «весь золотом играет» [3] («golden singing-coat» [4, p. 4]). Эти детали и общая атмосфера стихотворения отсылают к образу солнца и вызывают ассоциации с древнегреческим богом Аполлоном – златовласым богом солнца и покровителем искусств, играющим на цитре, лютне и лире (эти музыкальные инструменты часто встречаются в стихотворениях А.Ч. Суинберна). Аполлоническим началом – светлым, упорядочивающим, облагораживающим – пронизана вся «Баллада жизни». Это – гимн жизнелюбия, что, по словам К. Чуковского, было присуще самому А.Ч. Суинберну: «Истинный Суинберн – это пьяный, бредовый восторг перед жизнью, восторг, доходящий до боли, до слёз, это неудержимые, бесконечные песни, где в богатую гирлянду сплелись все цветы, все звезды, все радуги, все благоуханья жизни, – песни неслыханного дерзновения, исступленного порыва» [7].

«Баллада смерти» же напротив, знаменует собой разлад, отчаяние. Здесь ещё нет смирения перед смертью и влечения к ней, как во многих

других стихотворениях автора. Герой скорбит по своей возлюбленной, и эта скорбь у него содержит оттенок светлого чувства, нежности (его голос смягчается, когда он говорит о любимой, а Любовь, Время и Грех в его представлении плачут беззвучно). При этом видно, что любовь лирического героя пережила и дионисийскую стадию, эротическую (героиня «сумела устыдить» [5] сам Стыд своим поцелуем («<...> she caught Shame and shamed him with her kiss» [6, p. 6])), что также воплощается и в сенсорных образах, в частности, в колористике. Так, герой сравнивает тонкий стан возлюбленной с виноградной лозой, которая «<...> в себя вобрала... улыбки девушек и танцы голубей» [5] («<...> Red mouths of maidens and red feet of doves <...>» [6, p. 6]). Примечательно, что перевод Э.Ю. Ермакова хоть и подчёркивает дионисийское начало этого сравнения посредством косвенного упоминания звука («танцы голубей»), но снижает при этом степень телесности, присущую оригиналу: чувственный оттенок слова «рты» («mouths») у Суинберна сменяется в переводе на более нейтральное – «улыбки», а слово «ноги» («feet») – на «танцы»). Итак, если первое стихотворение – аполлоническое, светлое, и даже буйство здесь наполнено чистой радостью («буен сердца ритм» [3] («<...> Thy mouth makes *beat* my blood in feverish rhymes <...>» [4, p. 4]), то «Баллада смерти», как и многие другие стихотворения автора – тоска по дионисийскому, порочно-чувственному, которое не может длиться вечно. Смерть девушки здесь – аллегория «смерти», утраты языческой свободы чувственности.

«Сад Прозерпины» представляет собой третью стадию мировосприятия – стадию принятия смерти как неизбежного и даже желаемого, и акустическая составляющая этого стихотворения – лейтмотив многих произведений А.Ч. Суинберна. Е.С. Чернокова в своей работе о прерафаэлитской поэзии пишет, что Суинберн часто прибегал к приёму «антиописания» и приводит в пример описание растительного мира Царства мёртвых, вернее, его отсутствия, в этом стихотворении: «No growth of moor or coppice, / No heather-flower or vine, / But *bloomless buds* of poppies <...>» (цит. по: [8, с. 51-52]) – «Ни болота или рощицы, / Ни цветка вереска или винограда, / Только *нераспустившиеся бутоны* маков <...>» (здесь и далее курсив наш. – А.Б.). Этот приём применяется Суинберном и в акустическом оформлении стихотворения «Сад Прозерпины». Лирическому герою надоел «<...> смех людской и стон <...>» [9] («I'm tired of tears and laughter, / And men that laugh and weep <...>» [10, p. 196]), и он томится по Царству мёртвых, которым правит Прозерпина, где «<...> за глухим порогом, / *He слышен* волн прибой <...> [9] (в оригинальном тексте – «тихий мир» («the world is quiet» [10, p. 196], где все беспокойства – словно мятеж мёртвого

ветра и стихших волн («<...> Here all trouble seems / Dead winds and spent wave's riot <...> [10, p. 196])), мечтая попасть в «тенета тишины» [9] (дословно: «far from eye or ear» [10, p. 196] – «подальше от глаз или ушей»). В колористике стихотворения преобладают цвета облака и тумана («cloud and mist» [p. 197]). Сама богиня подземного царства бледна, и её образ дышит холодом и спокойствием: «Pale, beyond porch and portal, / Crowned with calm leaves, she stands / Who gathers all things mortal / With cold immortal hands» [10, p. 198] (дословный перевод: «Бледная, за порогом и калиткой, / Увенчанная короной из застывших листьев, стоит она, / Та, кто собирает всё смертное / Холодными бессмертными руками»). Здесь бледность, холод и спокойствие связаны с вечностью, бессмертием. Так, мгла и тишина вполне по душе герою «Сада Прозерпины», как, в целом, и другим героям стихотворений А.Ч. Суинберна. Смерть, которая является просто сном, побеждает всё – любовь, страсть, радость и горе – основной мотив стихотворений А.Ч. Суинберна. Лик Аполлона «прекрасен, но холоден» [11], и, хоть он и красив, следовать за ним горько, он – «горький и прекрасный бог» («<...> A bitter God to follow, a beautiful God to behold <...>...» [12, p. 77]) – так размышляет герой «Гимна Прозерпине», а Прозерпина даёт самое желанное – смерть, сон, успокоение. По мнению Е.В. Комаровой, здесь кроется не только частный случай размышления одной личности о неизбежности смерти. В так называемой «садовой трилогии» («Заброшенный сад», «В саду» и «Сад Прозерпины»), указывает она, «поэтом используются эмблематические образы одинокого ветра, палящего солнца, увядших цветов, призванные констатировать бренность всего земного и позволяющие в дальнейшем перейти от частного к общему, к мыслям о всеобщем отчуждении, сравнениям тишины сада и склепа» [13].

Можно сделать вывод, что в исследуемых стихотворениях цвет и звук играют важную концептуальную роль. Жизнерадостный жёлтый / золотой цвет и мелодия цитры в «Балладе жизни» несут в себе преображающую силу и дарят надежду. Красный цвет вина и страсти и болезненная бледность в «Балладе смерти» связаны со скорбью по утраченной любви и чувственной радости; кроме того, смягчённый голос и тихий плач Любви, Века и Греха передают нежность чувств лирического героя. В стихотворении «Сад Прозерпины» определяющими становятся образы тишины, бледности и тумана – знаки вечного покоя. Колористические и акустические образы в данных стихотворениях выполняют суггестивную функцию, вызывая ассоциации с миром античной мифологии. Так, три мифологических персонажа – Аполлон (чистое, радостное жизнелюбие), Дионис (неистовая страсть, отмеченная пороком/грехом) и Прозерпина

(всепобеждающая смерть) – олицетворяют три стадии отношения лирического героя А.Ч. Суинберна к жизни и любви. Последняя стадия (смерть) – наиболее желанна, поскольку неизбежна. Персонажи стихотворений А.Ч. Суинберна при всём своём жизнелюбии, при всём стремлении к чувственным утехам не верят в вечность земной любви и земных радостей. Они доверяют только смерти, которая сулит им сон и успокоение.

### Список использованной литературы

1. Комарова Е.В. Русская рецепция Алджернона Чарльза Суинбёрна (последняя четверть XIX – первая треть XX в.): дисс. на соиск. уч. степ.к. филол. н. – Саратов: Саратовский гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского, 2013. – 287 с.
2. Burdett C. Aestheticism and decadence / Carolyn Burdett [Electronic resource]. – Access mode: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/aestheticism-and-decadence>
3. Суинберн А.Ч. Баллада жизни / Пер. с англ. Э.Ю. Ермакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://rulibs.com/ru\\_zar/poetry/suinbern/1/j1.html](http://rulibs.com/ru_zar/poetry/suinbern/1/j1.html)
4. Swinburne A.Ch. A Ballad of Life // Poems and Ballads. – London: Saveel and Edwards, Printers, Chandos Street, Covent Garden, 1866. – P. 1-4
5. Суинберн А.Ч. Баллада смерти / Пер. с англ. Э.Ю. Ермакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://rulibs.com/ru\\_zar/poetry/suinbern/1/j2.html](http://rulibs.com/ru_zar/poetry/suinbern/1/j2.html)
6. Swinburne A.Ch. A Ballad of Death // Poems and Ballads. – London: Saveel and Edwards, Printers, Chandos Street, Covent Garden, 1866. – P. 5-9.
7. Чуковский К. Algernon Charles Swinburne. Selections from his Poetical Works // Весы. – №3-4. – 1906. – С. 85-86 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/algernon-charles-swinburne>
8. Чернокова Е.С. Поэзия Кристины Россетти в контексте эстетики прерафаэлитизма. Монография [Текст] / Е.С. Чернокова. – Харьков: Крок, 2004. – 208 с.
9. Суинберн А.Ч. Сад Прозерпины / Пер. с англ. Э.Ю. Ермакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://rulibs.com/ru\\_zar/poetry/suinbern/1/j3.html](http://rulibs.com/ru_zar/poetry/suinbern/1/j3.html)
10. Swinburne A.Ch. The Garden of Proserpine // Poems and Ballads. – London: Saveel and Edwards, Printers, Chandos Street, Covent Garden, 1866. – P. 196-199.



11. Суинберн А.Ч. Гимн Прозерпине (после принятия Римом Христианской веры) / Пер. с англ. Э.Ю. Ермакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://rulibs.com/ru\\_zar/poetry/suinbern/1/j1.html](http://rulibs.com/ru_zar/poetry/suinbern/1/j1.html)

12. Swinburne A.Ch. Hymn to Proserpine (After the Proclamation in Rome of the Christian Faith) // Poems and Ballads. – London: Saveel and Edwards, Printers, Chandos Street, Covent Garden, 1866. – P. 77-84.

13. Комарова Е.В. Русская рецепция Алджернона Чарльза Суинбёрна (последняя четверть XIX – первая треть XX в.). Автореф. дисс. ... канд. филол. н. – Саратов: Саратовский гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского, 2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/russkaja-recepcija-aldzhernona-charlza-suinbjorna.html>

## ИГРОВЫЕ АСПЕКТЫ РОМАНА ДЖОНА ФАУЛЗА «ВОЛХВ»

**А.В. Булько**

*Минский государственный лингвистический университет*

*nastia-sa@mail.ru*

Что такое игра в жизни человека, общества и окружающего мира? Этот вопрос многократно поднимался различными учёными, так как многие составляющие компоненты жизни и произведений искусства строятся на игре. Категория игры – одна из сфер междисциплинарных исследований, которая активно изучается философией, культурологией и литературоведением. Данная категория получила теоретическое обоснование у выдающихся культурологов и философов XX века: Й. Хёйзинга, Р. Кайуа, Р. Барта, Ж-Ф. Лиотара. Актуальность данной темы обусловлена необходимостью изучения категории игры, так как она зачастую игнорируется или недооценивается в отечественном и зарубежном литературоведении.

Йохан Хёйзинга, известный нидерландский философ, исследователь культуры, является далеко не первым, кто занялся изучением категории игры, тем не менее, результаты его исследований обладают огромной значимостью. Его трактат «Homo Ludens» (1938) послужил основой для исследований как у философов, так и у литературоведов. Фактически ставший банальностью элемент знания о том, что игра является частью культуры, Хёйзинга перевернул с ног на голову. Он стал говорить об игре как об источнике культуры. Согласно его модернистской философской концепции, игра определяет ход развития культуры и обретает свой онтологический статус. Он рассматривает игру в ряде сфер: язык, право, состязательность, философия, театр, политика и другие сферы человеческой деятельности. В своей работе Й. Хёйзинга выделил основные характеристики игры: свобода, бесполезность и несерьёзность, замкнутость и отграниченность, правила и рамки; наличие замкнутых сообществ посвящённых, повторяемость и напряжение [1, с.19]. В трактате «Homo Ludens» Й. Хёйзинга предлагает свою классификацию игр, которая в дальнейшем послужит основой для классификаций многих исследователей. Он разделяет игры на три вида: одиночные, агональные и азартные [1, с. 24]. Опираясь на работу Й. Хейзинга, мы исходим из того, что «игра» – разновидность физической и интеллектуальной деятельности, лишённая прямой практической целесообразности и предоставляющая индивиду

возможность самореализации, выходящей за рамки его актуальных социальных ролей.

Также игра является одним из центральных понятий постмодернистского дискурса и философии постмодернизма. Согласно российскому литературоведу, культурологу и семиотику Ю.М. Лотману, игра в литературе «подразумевает одновременную реализацию (а не последовательную смену во времени) практического и условного поведения. Играющий должен одновременно помнить, что он участвует в условной (а не подлинной) ситуации и не помнить этого. Ю.М. Лотман отмечает, что искусство игры заключается именно в обладании навыком двупланового поведения. Любое выпадение из него – в одноплановый «серьезный» и одноплановый «условный» тип поведения – нарушает его специфику [2, с. 406].

С. Носов, русский теоретик постмодернизма, пишет, что игра в литературе – это прежде всего творчество иллюзий, установка на художественный обман. Цели такой игры (сознательные и бессознательные) могут быть экзистенциально серьезны и значительны – освободить человека из-под гнета действительности, например, – но означает она приоритет искусственного над естественным, театрально-условного над «всамделишным» и в конечном счете вымышленного над истинным [3, с. 233].

В.Е. Хализев предлагает понимать игровое начало в широком, культурологическом значении. В своей книге «Теория литературы» профессор пишет, что игровое начало окрашивает, стимулирует и сопровождает творческую и художественную деятельность человека. Но в то же время сама игра отличается от искусства: если игровая деятельность – самоцельна и замкнута в себе, то художественное творчество направлено на результат – на создание произведения как ценности. В.Е. Хализев отмечает, что при этом игровая окраска художественного и творческого процесса и самого творения искусства может быть не столь уж ярко выраженной, а то и вовсе отсутствовать (цит. по: [4]).

Категория игры тесно связана с концепцией «смерти автора» Р. Барта. Данная концепция заключается в идее автономного и независимого существования текста от личности автора [5, с. 386]. После выхода в свет художественного произведения, его автор как бы «умирает», а текст начинает жить своей жизнью в сознании каждого читателя. Жан-Франсуа Лиотар, французский философ и теоретик литературы, создал свою концепцию языковых игр [6, с. 33], сделав упор на отказ от метанарраций

[6, с. 277]. На данный момент его идеи являются классикой философии постмодернизма.

Проанализировав работы Й. Хёйзинга, Ю.М. Лотмана, В.Е. Хализева, мы можем предложить следующие игровые уровни в художественном тексте: игровое начало в литературе по-разному проявляется на уровне композиции, содержания и на уровне художественной формы. На уровне композиции игровой элемент обнаруживает себя в разработке событийного ряда, то есть, связан с сюжетом. Изучив различные виды сюжетов, предложенные авторами книги «Введение в литературоведение» под редакцией М. Пospelова, мы пришли к выводу, что игровой элемент реализуется при помощи следующих видов: линейный с экскурсами, (экскурсы в прошлое и взгляд в будущее, пример: «Волхв» Дж. Фаулза); линейный дискретный (события подаются неравномерно, с разрывом во времени); линейно-параллельный (несколько сюжетных линий, каждая из них линейна, иногда они пересекаются; примером является роман Милорада Павича «Ящик для письменных принадлежностей»), сюжет с обратной хронологией (в данном типе сюжета разрешение конфликта представлено в самом начале произведения, а в ходе развития сюжета прослеживаются причины и мотивы, объясняющие такое разрешение; примером является роман Мартина Эмиса «Стрела времени, или Природа преступления») (цит. по: [7, с. 205]).

Игровой элемент обнаруживает себя в разработке событийного ряда, так как автор художественного произведения выстраивает определённый путь, по которому должен пройти читатель, и предлагает ему различные стратегии чтения художественного произведения. Он может продвигаться по нему прямо (линейный сюжет), в некоторых случаях он может оглядываться назад (линейный с экскурсами в прошлое) или возвращаться к отправной точке (сюжет с обратной хронологией), таким образом погружаясь в сконструированную автором игру.

На уровне содержания игровой элемент проявляется через тематику произведения, его суть, а также проблему. В данном случае мы обратились к классификации игр Й. Хёйзинга и классификации его современника Р. Кайуа, французского писателя и философа. Согласно их мнению, игровые ситуации можно разделить на три вида:

а) Состязание – «<...> представляет собой состязание, то есть борьбу, где искусственно создается равенство шансов и противники сталкиваются друг с другом в идеальных условиях, обеспечивающих точную и неоспоримую оценку одержанной победы» [8, с. 52]. Комедия У. Шекспира

«Два веронца» является ярким примером ситуации любовного соперничества двух друзей.

б) Игра судьбы – вид ситуаций, которые «основаны на решении, не зависящем от игрока и никак не подконтрольном ему, то есть в которых требуется переиграть не столько противника, сколько судьбу» [8, с. 54]. В данном случае можно привести в пример азартные игры (игра в кости, карты, рулетка) [8, с. 54]. В американской литературе «непредсказуемость шанса» является отличительной чертой Эдгара Алана По. В его произведениях главные герои очень часто играют со смертью. Создателю формы современного детектива и жанра психологической прозы также характерны следующие типы конфликтов, которые моделируют данный тип игровой ситуации: человек – провидение, человек – высшие силы, человек – Бог.

с) Подражание – в основе данной игровой ситуации лежит явление «миметизма», которое заключается в способности человека «стать иллюзорным персонажем и вести себя соответственным образом» [8, с. 57]. Здесь субъект игровой ситуации «думает, убеждает сам себя и других, что он кто-то другой. Он на время забывает, скрывает, отбрасывает свою собственную личность и притворно приобретает чужую» [8, с. 57]. Стремление игрока здесь с одной стороны состоит в том, чтобы не быть узнаваемым, а с другой – получить наслаждение, удовлетворение от собственного маскарада. Данная ситуация описывается в драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад». Маскарад – здесь, прежде всего, типичное для светского общества бытовое мероприятие, непосредственно связанное с «*mimicry*» (подражанием). В этом смысле игра воспринимается как распространенная форма общественного развлечения, как праздник или социально узаконенная форма игрового поведения героев в светском обществе.

Джон Фаулз, как один из ярчайших представителей постмодернизма в литературе, реализует игровые аспекты на данных уровнях в своих художественных произведениях, и особенно ярко – в романе «Волхв» (*The Magus*, 1966, 1977). Фаулз экспериментирует с жанрами и приёмами создания художественного произведения, обыгрывая модные схемы массовой литературы, к примеру, такие, как детектив (в романе «Волхв») и викторианский роман (в романе «Женщина французского лейтенанта»). В его романах игра – это одно из средств постижения действительности. В «Волхве» главный герой постигает истину, пройдя ряд испытаний, следуя определённым правилам.

Основываясь на главных характеристиках игры, выделенных Й. Хейзингой (замкнутость, наличие правил и сообщества посвящённых), мы можем сказать, что роману «Волхв» присуща категория игры. Роман представляет собой единое игровое пространство. Местом действия является греческий остров Фраксос и вилла «Бурани». Жители и гости виллы составляют замкнутое сообщество посвящённых, то есть участников игры, которые также подчиняются определённым правилам.

Сюжет художественного произведения помогает выразить игровое начало на композиционном уровне. Роман «Волхв» представляет собой линейный сюжет с экскурсами в прошлое. Деление романа на три части помогает раскрыть определённые этапы развития и становления героя. Дж. Фаулз в романе «Волхв» реализует постмодернистскую интеллектуальную игру с читателем, отказываясь от роли всеведущего автора и используя вариативность финала, динамичность и загадочность сюжета, тем самым открывая множественные пути интерпретации смысла романа. Понятие лабиринта также применимо к роману «Волхв» как основополагающий элемент его композиционной и смысловой структуры. А.Ю. Устинов называет данное явление «лабиринтизмом» и позиционирует его в качестве «основополагающего элемента композиционной и смысловой структуры произведения» [9, с. 95] Дж. Фаулз открывает читателю лабиринт «внутри» главного героя, лабиринт его сознания, который он должен преодолеть для постижения истины.

На уровне содержания игровой элемент проявляется через тематику произведения, его суть и проблему. В романе «Волхв» писатель поднимает тему самости личности, её свободы, а также проблему смысла жизни человека, его нравственных и моральных ценностей. Для поиска ответов на эти важные экзистенциальные вопросы автор через своего персонажа Мориса Кончиса создаёт различные исторические эпохи и моделирует жизненные ситуации с помощью театрального действия, вплетённого в текст романа. Автор расширяет понятие театра, говоря, что каждый живущий на этой планете играет определённую роль. «We are all actors and actresses <...>» [10, с. 174], – отмечает одна из героинь романа. На что получает следующий ответ: «Of course. On the stage of the world» [10, с. 174].

На уровне художественной формы игровое начало в романе «Волхв» проявляется в использовании художественных средств иносказания: языковых аномалий; метафор и аллюзий на греческие мифы (мифы о Тесее, Орфее и Одиссее) и произведения Шекспира («Ромео и Джульетта»). Дж. Фаулз очень часто использует языковые игры, тем самым создавая новые значения и смыслы, благодаря необычным сочетаниям слов, морфем,

значений. В романе «Волхв» внимание читателя привлекают многочисленные словообразования с суффиксом -ness, который обычно используется для образования абстрактных существительных от прилагательных. Но в качестве словообразовательной основы Фаулз использует не только прилагательные, но и числительные (twoness), местоимения (nothingness, otherness), причастия (unexpectedness, forevergoneness), наречия (togetherness) и даже сложные слова (matter-of-factness). Данные языковые аномалии способствуют созданию игрового эффекта, привлекая внимание читателя не только своей необычной языковой формой, но и созданием новых смыслов. «I noticed the twoness of the tea-table, and stood by the corner, embarrassed, aware of a trite English desire to sneak away» [10, с. 78], – эта мысль пробежала в голове Николаса Эрфе в тот момент, когда он хотел поближе познакомиться с виллой «Бурани». Образование twoness представляет собой соединение числительного и суффикса -ness. Данная языковая аномалия помогает автору точно и кратко выразить мысль, что стол на вилле накрыт только для двоих, тем самым привлекая внимание читателя необычным сочетанием морфем. На уровне синтаксиса можно отметить следующую аномалию. Дж. Фаулз в своем романе использует страдательный залог без указания субъекта действия (The door was flung wide open <...>). Автор описывает момент предстоящей физической близости Николаса и Лилии в тёмной комнате. Главный герой думает, что дверь в комнату закрыта, но внезапно в неё врываются две незнакомые фигуры: «The door was flung wide open, the light came on, there were two black figures, two tall men in black trousers and shirts» [10, с.487]. Автор использует страдательный залог без указания субъекта действия, для перемещения читателя внутрь комнаты к главному герою, где он, как и Николас, не может понять, кто и каким способом мог бы открыть дверь.

Метафоры в романе также являются средствами языковой игры. Текст романа изобилует реалистичными описаниями природы, пропитан могучим очарованием Греции. Греция в романе Дж. Фаулза – истинное олицетворение прекрасного: яркая, страстная, живая. Она трактуется писателем как место инициации главного героя и обретения человеком самого себя. Зная тот факт, что роман носит автобиографический характер, читатель понимает, что остров Фраксос – это прототип греческого острова Спеце. Фаулз, как и Николас, восхищается греческими пейзажами, изобилующими пестрыми красками, любит птиц и цветы, величественными холмами, покрытыми темно-зеленым лесом, синим небом, ослепительным солнечным светом и разноцветным морем. «Phraxos was beautiful. There was no other adjective; it was not just pretty, picturesque,

charming – it was simply and effortlessly beautiful. It took my breath away when I first saw it, floating under Venus like a majestic black whale in an amethyst evening sea, and it still takes my breath away when I shut my eyes now and remember it. Its beauty was rare even in the Aegean, because its hills were covered with pine trees, Mediterranean pines as light as greenfinch feathers» [10, p. 50] – так автор описывает первые впечатления Николаса об острове. Фаулз представляет читателю Грецию как «рай на земле».

Волшебная и магическая Греция противопоставляется серой, удручающей, спокойной и невзрачной Англии. Англия воспринимается Николасом на острове как нечто несуществующее: «The outer world, England, London, became absurdly and sometimes terrifyingly unreal» [10, с. 56]. Он не ощущает своей принадлежности к английскому обществу: «I used to hear the B.B.C. Overseas Service from time to time, but the news broadcasts seemed to come from the moon, and concerned situations and a society I no longer belonged to <...>» [10, с. 56]. Николас пытается избавиться от своей национальной идентичности, так как она разрушает его индивидуалистскую философию, причисляя его к обществу, которое ему отвратительно. В итоге, главный герой уезжает на греческий остров Фракос, который становится единственной возможностью избавиться от «английскости» и ненавистного общества. Герой сравнивает остров с местом ссылки: «The whole island seemed to feel this exile from contemporary reality» [10, с. 56]. И делает он это не случайно, ведь издавна на острова ссылали грешников, провинившихся и совершивших преступления, для их нравственного и духовного перерождения. Николас испытывает перемены в сознании и мировоззрении. Элемент игры в данном случае проявляется в том, что, приведённые в пример выше метафоры требуют для своего прочтения достаточно развитой лингвистической компетенции и широкого кругозора читателя. Фаулз создаёт остроумные, тонкие и почти незаметные для сегодняшнего читателя метафоры.

Миф об Одиссее является одним из центральных мифов в романе. Автор проводит аналогию между Николасом и персонажем греческой мифологии Одиссеем. Подобно Одиссею Николас отправляется в странствование, чтобы обрести себя, найти цель в жизни и обнаружить, что именно там находится цель его скитаний – женщина, к которой он стремится. Лилия Монтгомери примеряет на себя роль Цирцеи, что может подтвердить строчка из текста: «<...> she had to take on – and so rapidly – the Circe role» [10, с. 564]. Читатель понимает, что герой путешествует не по морям и странам, а по собственному подсознанию с целью обретения своего истинного «Я».



Роман «Волхв» характеризуется сочетанием поэтичности с жестким, лишенным иллюзий взглядом на жизнь, вымысла с реальностью, психологизма с философскими обобщениями. В своем романе Фаулз сочетает увлекательность сюжета с интеллектуальной глубиной, глубоким философским подтекстом, с богатыми отсылками к произведениям мировой литературы и мировой философии.

Таким образом, мы можем доказательно утверждать, что в рассмотренном нами романе Дж. Фаулза «Волхв» игра выступает важнейшим принципом организации данного произведения: сюжет романа реализует игровые аспекты художественного произведения на композиционном уровне; тематика произведения, его суть и проблема реализуют игровые аспекты романа на уровне содержания (смысла); языковые аномалии, метафоры и аллюзии – художественные средства реализации игровых аспектов романа «Волхв».

#### **Список использованной литературы**

1. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 400 с.
2. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 543 с.
3. Носов С.А. Литература и игра // Новый мир, С.А. Носов. – 1992. – № 2. – С. 232-237.
4. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высш. шк., 2004. – 404 с.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
6. Лиотар Ж.Ф. Состояние постмодерна. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
7. Пospelов Г.Н. Введение в литературоведение. – М.: Высш. шк., 1988. – 528 с.
8. Кайуа Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры. – М.: ОГИ, 2007. – 304 с.
9. Устинов А.Ю. Лабиринтизм «В лабиринте» А. Роб-Грийе // Научная мысль Кавказа. – № 3. – С. 94-100.
10. Fowles J. The Magus. – London.: Vintage, 2004. – 656 p.

# ОСМЫСЛЕНИЕ ИРОНИЧНЫХ ВЫСКАЗЫВАНИЙ Ф.Г. РАНЕВСКОЙ С ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

**Н.Ю. Жданова**

*Минский государственный лингвистический университет*

*nadya\_zhdanova\_2015@mail.ru*

Сегодня ирония всё также волнует умы многих ученых, как и во времена Древней Греции, особенно с учётом того, что современное философствование становится все более ироничным. Многие философские концепции, созданные в XX-XXI вв., заряжены комической, юмористической или саркастической иронией. Следует отметить, что ирония находит свое воплощение не только, как философская категория, но и как вполне конкретный прием, который используют для того, чтобы привлечь внимание собеседника к определенной проблеме или явлению, разнообразить речь, а также описать реальность. Ироничные высказывания чаще всего возникают в устной речи, и в этом случае эффект, которого хочет добиться говорящий, будет выражен ярче всего. Однако даже если высказывание было записано и употребляется уже в письменной форме, оно не теряет своей иронической окраски.

Таким образом, ирония полноценно представлена как литературная и философская категория, но попыток объединить эти две сферы встречается не так уж и много. В данной статье мы постараемся не только осветить философско-историческое понимание проблемы иронии в рамках различных эпох, но и проследить наличие черт исторически закрепленных видов иронии (сократической, романтической, экзистенциальной, иронии «философии жизни») в высказываниях яркой представительницы плеяды советских деятелей искусства – Ф.Г. Раневской (1896-1984).

Исторический экскурс следует начать с Древней Греции, ведь именно там жил тот, кого называют «главным ироником» античности, – Сократ. Сократовская ирония заключалась в том, что мудрый выставлял себя глупым перед невеждами, считающими себя очень мудрыми, чтобы они, наконец, могли прозреть и узнать о своём невежестве, а также направить свои усилия к истинной мудрости. Мнимое неведение Сократа становится у него диалектическим методом, майевтикой, т.е. поиском истины в диалоге путем отвлечения разума от ложных суждений, а также определенным способом анализа реальности.

Такова наиболее общая характеристика сократовской иронии. Удивительно то, что Сократ не оставляет нам своих сочинений. Поэтому толкование сократовской иронии достаточно произвольно, так как сам Сократ никогда не называл иронией ни своего философского метода, ни своей манеры обращаться с людьми, и впервые твердое присвоение этой философско-эстетической позиции Сократу мы находим только у Аристотеля [1, с.10].

Тем не менее, до нас дошли некоторые высказывания, на основании которых можно сделать определенные выводы об иронии столь прославленного философа. Обратимся к знаменитому высказыванию Сократа: «Я знаю, что я ничего не знаю». Возникает забавная ситуация. Когда Сократ говорит, что он не является мудрым, его противники видят в этом иронию, так как полагают, что он говорит неправду. Однако сам Сократ так не считает, потому что он не может сказать с полной уверенностью, что знает истину. Единственное, о чем он уверенно может говорить, – это то, что его задача как философа – лишь способствовать рождению истины, быть ее «повивальной бабкой». Как отмечает в этой связи И.В. Черданцева, «Сократ признается в собственном неведении, но это неведение человека, для которого нет ничего более важного, чем познание истины, и который прилагает все силы, имеющиеся в его распоряжении, для ее поиска, хотя вполне возможно, что результат этого поиска окажется ничтожным с точки зрения познающего. Интересно и достойно похвалы то, что Сократ является ироником в первую очередь по отношению к самому себе и тем знаниям, которые он нашел» [1, с.11].

Сходные мотивы можно заметить и у Фаины Георгиевны Раневской, которая известна тем, что не боялась иронизировать над собой:

*Однажды Раневская потребовала у Тани Щегловой – инженера по профессии – объяснить ей, почему железные корабли не тонут. Таня попыталась напомнить Раневской закон Архимеда.*

*– Что вы, дорогая, у меня была двойка, – отрешенно сетовала Фаина Георгиевна.*

*– Почему, когда вы садитесь в ванну, вода вытесняется и льется на пол? – наседала Таня.*

*– Потому что у меня большая жопа, – грустно отвечала Раневская [2, с.65].*

Хотя объектом насмешки у Ф.Г. Раневской являются физические недостатки, а не умственная «бедность», как у Сократа, мы можем проследить определенное сходство в ироничном принятии

действительности, которую в силу тех или иных причин невозможно изменить.

Также нельзя не заметить, что ирония Фаины Георгиевны чаще всего проявляется и раскрывается в диалоге. Тем не менее, здесь есть существенное отличие, которое заключается в особом проявлении у актрисы «насмешливой симпатии к людям».

*Раневская подходит к актрисе N., мнившей себя неотразимой красавицей, и спрашивает:*

*– Вам никогда не говорили, что вы похожи на Брижит Бардо?*

*– Нет, никогда, – отвечает N., ожидая комплимента.*

*Раневская окидывает ее взглядом и с удовольствием заключает:*

*– И правильно, что не говорили [2, с.68].*

В данном примере актриса начинает диалог с, казалось бы, крайне приятного комплимента, который можно было бы интерпретировать как проявление симпатии к актрисе N. Но в конце диалога за счет эффекта неожиданной развязки на место симпатии приходит достаточно явное осмеяние. Тем не менее, на основании такой цитаты сложно сделать вывод, какие цели преследовала Фаина Георгиевна. Если она стремилась «восхвалить, чтобы осмеять» и привести свою визави к постижению истины относительно качества ее игры, то близость к иронии Сократа становится ещё более явной. Если же это не так, то нам остается лишь догадываться, о чем думала великая актриса.

Помимо этого Ф.Г. Раневская использует иронию для анализа реальности и выявления слабых сторон, которые были присущи обществу: *Народ у нас самый даровитый, добрый и совестливый. Но практически как-то складывается так, что постоянно, процентов на восемьдесят, нас окружают идиоты, мошенники и жуткие дамы без собачек. Беда! [2, с.119]*

В Средневековье отношение к иронии изменяется. Наблюдается в основном негативное восприятие иронии. Средневековые мыслители считают иронию, так же, как остроумие и смех, вредным искусством. Более того, мы даже можем говорить о резком исчезновении этого понятия из эстетического сознания эпохи. Во времена Возрождения ирония опять проникает в литературу и философию, тем не менее, исследовательский интерес к ней был не настолько велик, чтобы была представлена кардинально новая интерпретация данного понятия. Ввиду отсутствия конкретной концепции понятия иронии нам не представляется возможным провести анализ с высказываниями Ф.Г. Раневской.

Прорыв в восприятии иронии наступил с появлением романтической иронии в философии – философской концепции, разработанной немецкими романтиками на рубеже XVIII–XIX вв. Одним из главных теоретиков является Ф. Шлегель, который представил свое понимание иронии в «Критическом фрагменте» под № 42: «Философия есть истинная родина иронии, которую можно было бы определить как прекрасное в сфере логического: ибо везде, где в устных и письменных беседах не вполне систематически предаются философии, там следует создавать иронию и требовать ее» [цит. по 1, с. 24].

Как точно отметил С.Г. Биченко, «в основе романтической иронии лежит требование обнаруживать неразрешимые внутренние противоречия, заключенные во всех вещах. Это способствует формированию особого, «непонимающего» взгляда, который направлен не на видимую действительность, а на непознаваемый идеал, ее определяющий» [3, с. 319]. Цель романтической иронии – не высмеять истину, а обрести ее через игровое отрицание. При этом художник одновременно испытывает желание создать нечто идеальное и понимает собственную ограниченность, невозможность исполнения такого желания. Таким образом лишь подчеркивается идея о том, что истинная красота недостижима.

Подобный подход свидетельствует о том, что в романтизме ирония переходит из области философии в область искусства. С одной стороны, ирония активно проникает в искусство романтизма, при этом окрашиваясь в черный, меланхолический оттенок и лишь подчеркивая, что реальность и идеал никогда не встретятся. Это в свою очередь приводит к романтической тоске, меланхолии Гофмана, Тика, Новалиса. С другой стороны, и в философии романтиков ирония анализируется сквозь призму искусства, становится характеристикой гения – яркой личности, которая не соотносится с обыденностью и активно ей противостоит.

Иронию нельзя понять в плоскости смысла, потому что вся она состоит из парадоксов, противоречий и апорий. Ее можно понять только как бытование дискурса, проявляющего себя через непонимание. Ирония ведет к знанию интуитивному, предчувствующему, схватывающему.

Поиск романтической иронии в высказываниях Фаины Георгиевны был осложнен тем, что ее взгляд был направлен как раз на видимую действительность, ведь целью актрисы было высмеивание определенных тенденций в обществе или его представителей. Кроме того, высказывания Ф.Г. Раневской по большей мере появлялись спонтанно, как реакция на определенное явление. Они не были продуманы для обретения определенной истины. Однако в этом случае актриса и не ставила перед

собой такую цель. Тем не менее, на сцене Ф.Г. Раневская, несомненно, стремилась создать нечто прекрасное, не зря она давала такие советы окружающим:

*Я не признаю слова «играть». Играть можно в карты, на скачках, в шашки. На сцене жить нужно* [2, с.109].

Но, скорее всего, она осознавала собственную ограниченность: *Я, в силу отпущенного мне дарования, пропищала как комар* [2, с.107].

Такое осознание роднит Ф.Г. Раневскую с романтиками, которые стремились к недостижимой красоте.

Помимо этого, мы вполне можем отметить, что Фаина Георгиевна заслуженно относится к тому типу гениев, которые решительно противостоят неприятной для них действительности: *Когда умру, похороните меня и на памятнике напишите: «Умерла от отвращения»* [2, с.90].

Что касается поиска неразрешимых внутренних противоречий и обретения истины через отрицание, то из 96 отобранных высказываний мы не нашли ни одного, где этот принцип проявлялся бы достаточно показательно.

Свое новое прочтение ирония обрела после того, как С. Кьеркегор успешно защитил магистерскую диссертацию под названием «Понятие иронии, рассмотренное с постоянным обращением к Сократу» в 1840 году. В своем трактате автор представляет романтическую и гегелевскую трактовки иронии, но в полной мере не придерживается ни одной из них. [4, с. 41].

Как отмечает Н.А. Хрущева: «Кьеркегор выделяет два типа иронии: метафизическую и сдержанную. Метафизическая ирония – это отрицание всей действительности, сдержанная – только «отжившей» ее части.

На метафизическую иронию способен только Бог, на сдержанную – человек, но не любой и не всегда: только в переломные моменты истории – ироник появляется тогда, когда одна парадигма уже себя исчерпала, а другая только начинает зарождаться. Ироник встает между этими парадигмами, он внеположен исторической действительности и его ирония направлена на ту парадигму, которая потеряла свою актуальность» [4, с. 42].

Таким образом, Кьеркегор, по сравнению с романтиками предпринимает попытку осмысления иронической позиции как экзистенциальной. В этом случае ирония, выражающая принцип «бесконечной абсолютной отрицательности» (направленной и против объекта, и против субъекта), выступает в качестве трагической силы, способной разрушить идеалы, но не способной их создать. В этом случае

ирония является не только способом мышления, но и способом существования индивида, трагедией его жизни, его субъективной истиной.

В том же духе суть иронии представляет и В.П. Лега: «Принцип иронии – один из основных принципов философии Кьеркегора, суть которого состоит в отрицательном отношении к существующему. Познавая бытие, человек как бы отрешается от него, относится к нему иронично. Ирония как отрицание, по Кьеркегору, есть не истина, а путь к ней. Познавая, человек должен всегда отстраняться и от истины, и от бытия, и как бы от самого себя, глядеть на все несколько иронично, как бы со стороны, противопоставляя, углубляя эту противоположность человека и бытия» [5, с. 359].

Эта идея подводит нас к тому, что в экзистенциализме существование противоречий объективно и их следует подчеркивать и выделять. Мир – это парадокс, а парадокс можно воспринимать как критерий истины, потому что он возникает на изломе двух противоречащих друг другу парадигм.

Несколько признаков экзистенциализма можно обнаружить и в высказываниях Фаины Георгиевны. В первую очередь, это еще большее подчеркивание и обнажение парадоксов, которые приведут к истинному осмыслению состояния общества: *После спектакля Раневская часто смотрела на цветы, корзину с письмами, открытками и записками, полными восхищения – подношения поклонников ее игры – и печально замечала: – Как много любви, а в аптеку сходить некому* [2, с.86].

В данном высказывании парадокс заключается в том, что, несмотря на толпы поклонников и обожателей, в жизни многих известных личностей зачастую нет самых близких и родных людей, которые помогут в трудную минуту. Это свидетельствует о том, что любовь к актрисе одновременно и существует и отсутствует.

Также иронию Фаины Георгиевны отличает субъективное отношение через призму ее личной трагедии. Несмотря на популярность, жизнь актрисы складывалась достаточно трагично. Ее критиковали за внешность и взгляды, так и не дали ни одной крупной роли из тех, о которых так мечтают артисты, в жизни прочно укрепилось одиночество. Тем не менее, такой контекст позволил актрисе более ярко и точно подмечать недостатки не только себя, но и других.

*Находясь на гастролях, группа артистов, среди которых была и Раневская, от нечего делать отправилась днем в зоопарк. В одной из клеток увидели оленя, на голове которого вместо двух рогов выросло целых четыре.*

*– Какое странное животное! Что за чудо природы? – удивился кто-то.*

*– Я думаю, что это просто вдовец, имевший неосторожность снова жениться, – предположила Фаина Георгиевна [2, с.78].*

Данное высказывание лишь одно из многих, в которых Фаина Георгиевна выражает свое отношение к любви и браку. Пока все остальные смотрят на такой союз через розовые очки, у актрисы изначально нет никаких особых надежд на то, что жизнь после брака полна только счастливых моментов.

Глядя на это высказывание, мы не можем не отметить, что Фаина Георгиевна была истинным пассионарием, который не стеснялся говорить о проблемах в обществе и с людьми. В этой связи можно сказать, что она представляет собой как раз такую историческую личность, которую описывал Фридрих Кьеркегор. Хотя актриса жила в те годы, когда СССР был еще в расцвете сил, она уже тогда начала отмечать «неровности и шероховатости»:

*Когда в Москву привезли «Сикстинскую мадонну», все ходили на неё смотреть. Фаина Георгиевна услышала разговор двух чиновников из Министерства культуры. Один утверждал, что картина не произвела на него впечатления. Раневская заметила:*

*– Эта дама в течение столетий веков на таких людей производила впечатление, что теперь она сама вправе выбирать, на кого ей производить впечатление, а на кого нет! [2, с.60]*

Довольно странно слышать такой разговор от представителей Министерства культуры. Конечно, Ф.Г. Раневская не могла это не прокомментировать, указав на «культурную бедность» чиновников. Можно предположить, что и в других министерствах было не все так гладко.

Дальнейшее развитие категории романтической иронии происходит в философии жизни. Философия жизни (нем. Lebensphilosophie) – иррационалистическое течение в европейской философии, получившее преимущественное развитие в Германии в конце XIX – начале XX веков. Главным представителем этого направления является Артур Шопенгауэр.

В отличие от экзистенциальной философии, в которой развивается «кьеркегоровский» субъективно-диалектический вариант трагической иронии, «философия жизни» опирается на «метафизический» вариант иронии. Такая ирония отражает противоречивый характер бытия и выражается в противоречии между миром воли (мир бесконечного развития) и представлений (конечный и неизменный мир). В философии жизни ирония объективна. Ирония в такой философии приводит к



отрицанию или переоценке ценностей, отказу от культурных начинаний, выбору стихии жизни и свободы. Таким образом, в данном случае ирония построена во многом на противостоянии обществу, что всегда связано со страданием, но не в общепринятом смысле. Сверхчеловек у Ницше, не давая отчаянию овладеть собой и тем самым не признавая отчаяние типом экзистенции, превращает свое страдание в предмет восхищения, улыбаясь трагедии.

Стоит отметить, что ирония Фаины Георгиевны далеко не объективна, как мы выяснили это ранее, хоть ей и присущи трагизм и пессимизм. Мы не можем точно сказать, насколько актриса стремилась превратить свое страдание в предмет восхищения. Да, она скорее высмеивала все, что с ней происходило, но мы вряд ли можем назвать такое отношение «улыбкой трагедии». *Я как старая пальма на вокзале – никому не нужна, а выбросить жалко* [2, с.100]. Здесь прослеживается достаточно пессимистичный трагизм, горькая усмешка, которая скорее говорит о принятии ситуации, а не о вызове, который актриса бросает действительности.

Таким образом, можно сделать вывод, что ирония Ф.Г. Раневской в философском осмыслении более близка иронии Сократа и С. Кьеркегора, ввиду своего проявления в форме диалога, склонности к самоиронии и восхвалению в целях осмеяния, а также ввиду того, что сама актриса была яркой личностью, пассионарием, и стремилась к субъективному описанию действительности через призму собственного трагического опыта. Даже записанные высказывания Ф.Г. Раневской, как очень умного и проницательного человека, выполняют еще и обучающую функцию, позволяя нам не только проникнуться той эпохой, но и обратить внимание на свои недостатки. Это означает, что они вполне могут быть использованы как метод познания реальности. Такое заключение подводит нас к тому, что ирония в данных высказываниях предстает в своей истинно философской форме, а Фаина Георгиевна Раневская не зря считается одним из ярких источников философской мудрости.

### **Список использованной литературы**

1. Черданцева И.В. Ирония: от понятия к методу философствования, или До чего доводят философов насмешки. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1999. – 166 с.
2. Раневская Ф.Г. Философ с папиросой в зубах. Весь XX век. – М.: Зебра-Е, 2012. – 320 с.
3. Биченко С.Г. Романтическая ирония в философии. – Знание. Понимание. Умение. – 2012. – №2. – С. 319-322.

4. Хрущева Н.А. Метамодерн в музыке и вокруг нее. – М.: Рипол-Классик, 2020. – 304 с.
5. Лега В.П. История западной философии. Часть II. Новое время. Современная западная философия. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. – 650 с.

## СИСТЕМА ОБРАЗОВ В РОМАНЕ ПЭТ БАРКЕР «ВОЗРОЖДЕНИЕ» («REGENERATION»)

**Е.В. Коваленко**

*Донецкий национальный университет*

*KovalenkoEck@yandex.ru*

«Возрождение» («Regeneration») – это трилогия о Первой мировой войне, созданная британской писательницей Пэт Баркер. Помимо первого одноимённого романа, вышедшего в 1991 году, в трилогию также входят «Глаз в двери» («The Eye in the Door») (1993 г.) и «Дорога призраков» («The Ghost Road») (1995 г.), который был удостоен Букеровской премии.

«Возрождение» – роман о войне, в котором не звучит ни единого выстрела, не разрывается ни один снаряд, напротив: с первых же страниц читатель оказывается окружён обманчивой тишиной военного госпиталя Крейглокхарт. Обманчивой, потому что, несмотря на отдалённость от линии фронта, она то и дело нарушается криками солдат, терзаемых ночными кошмарами и галлюцинациями.

Современные исследователи, рассматривающие в своих работах роман «Возрождение», прежде всего, фокусируются на особенностях передачи военного опыта и раскрытии проблемы посттравматического стрессового расстройства, например: «У проблемы мужское имя: военный невроз и травматическая память о войне в “Возрождении” Пэт Баркер» Эзтера Урецки (2013 г.) [2]; «Трилогия Пэт Баркер и фрейдизация военного невроза» М. Баррет (2012 г.) [3]; «Воплощение потерь в трилогии Пэт Баркер «Регенерация» П. Е. Джонсон [4].

В целом фабула романа действительно может быть сжата до одного предложения: психиатр лечит «военный невроз», а потом, сталкиваясь с различными пациентами и стараясь осмыслить происходящее, заболевает им сам. Для понимания романа важно выяснить, как устроена система персонажей.

Необходимо отметить, что общее число персонажей в романе относительно невелико и едва превысит три десятка. Прежде всего, это Уильям Риверс, врач в Крейглокхарт, который занимался лечением военных неврозов. Зигфрид Сассун – известный поэт и отважный офицер, которого, после публикации антивоенного протеста, отправляют на лечение в Крейглокхарт. Другим пациентом доктора Риверса, чья история подробно описывается в романе, является Билли Прайер, офицер, страдающий мутизмом (посттравматической немотой).

В основу романа положена история известного английского «поэта-копника» Зигфрида Сассуна, который, несмотря на репутацию отчаянного храбреца, в 1917 поэт выступил против ведения войны, написав открытое письмо «Покончить с войной: декларация солдата», которое вызвало широкий общественный резонанс, и даже было зачитано в парламенте. Мнения разделились: одни соглашались с тем, что война – это «бессмысленная бойня», другие же считали Сассуна предателем. Однако поэту удается избежать трибунала благодаря участию его друга, Роберта Грейвса, сумевшего убедить власти в том, что Сассун страдает от военного невроза и ему необходимо лечение, а также уговорившего друга не противоречить этому и отправиться в госпиталь.

«Возрождение» открывается текстом «Декларации» и обсуждением, в котором Уильям Риверс относится скептически к новому пациенту, опасаясь за репутацию Крейглокхарта. Затем, в ходе бесед с Сассуном, доктору удается изменить мнение поэта, в результате чего, в финале романа, тот отправляется на фронт.

На первый взгляд, создаётся впечатление, что в фокус зрения попадает исключительно история Зигфрида Сассуна, и, следовательно, он является протагонистом. Подобного мнения также придерживаются и некоторые исследователи [5, с. 26] [6, с. 167], однако, как отмечает, в частности, Карин Уэстман, сама Пэт Баркер в ряде интервью (например, Сэмюэлю Хайнсу и Максудэвидсону) определяет в качестве главного героя повествования именно доктора Риверса [5, с. 81]. Мы также склоняемся к тому, что именно Уильям Риверс является протагонистом романа Баркер, так как его история является центральной, почти все сюжетные линии и персонажи связаны с ним (за исключением двух побочных ответвлений в историях Сассуна и Прайера).

Внимание читателя большую часть времени сосредоточено именно на фигуре доктора: Риверс появляется в 20 главах из 23, и в тех трёх как раз и говорится о двух побочных сюжетных линиях и некотором «отделении», «самостоятельном» опыте двух его пациентов. Он же преобразует жизни многих пациентов, прежде всего Сассуна и Прайера, и при этом меняется сам, что делает его ключевой фигурой для понимания проблемы памяти и выздоровления, отчуждения и привязанности, маскулинности и феминности, а также многих других, затронутых в романе.

Кроме этого, восприятие романа Баркер тесно связано с тем, какого именно героя мы рассматриваем в качестве протагониста. Если – Сассуна, то из поля зрения выпадает сложный процесс лечения других пациентов Крейглокхарта, и наиболее волнующими читателя вопросами, становятся

судьба поэта и его протест. Принимая же Риверса в качестве протагониста «Возрождения», читатель фокусируется прежде всего на проблеме травмы и восстановления, с которой доктор неоднократно сталкивается в своей практике. Это позволяет предположить, что наделение Сассуна полномочиями главного героя оказывается ложной авторской посылкой и обнажает характерный для постмодернизма принцип «двойного кода».

Все персонажи, с которыми Риверс взаимодействует, могут быть разделены на три категории: «Риверс и пациенты», «Риверс и семья», «Риверс и коллеги». При этом в каждой из них, кроме действующих главных героев и второстепенных персонажей будет обязательно присутствовать «призрак» из прошлого, являющийся ключом к основным проблемам романа.

Категория «Риверс и пациенты» представлена, помимо самого Риверса, героями романа Зигфридом Сассуном и Билли Прайером, а также такими второстепенными персонажами, как Дэвид Бёрнс, Уилфред Оуэн, Ральф Андерсон, Уиллард. Отношения этой категории указывают на несколько важных проблем, и, прежде всего, на проблему откровенности и подавления эмоций. Система мышления, всё еще находившаяся под влиянием викторианских ценностей, требовала от мужчин быть сдержанными в проявлении чувств и, по сути, делала невозможной для них просьбу о поддержке и заботе.

«Призрак» в этой категории – пациент Лейард, лечение которого закончилось неудачно. Он возникает в воспоминаниях доктора, когда тот анализирует свой разговор с Билли Прайером, страдающим мутизмом (неспособностью разговаривать). После того, как Прайер пережил под гипнозом травматический опыт, он не мог выразить свою просьбу иначе, чем толкая доктора головой в грудь, то есть, делая свою просьбу «маскулинно агрессивной» и таким образом допустимой для своего сознания. Доктор Риверс сравнивает себя в этот момент с «nanny goat» и вспоминает, что Лейард однажды назвал его «male mother»: «Я не вижу в вас отца, знаете ли...<...> Скорее что-то вроде... матери-мужчины» [1, с. 107].

Категория «Риверс и семья» включает в себя, прежде всего, семью его брата, с которой доктор встречается во время своего отпуска, а также образ отца, то и дело возникающий в его воспоминаниях. Фигура отца подчёркивает непростое отношение Риверса к религии и давлению общепринятых норм, его сложности с открытостью и выражением собственного мнения, а также позволяет рассматривать отношения Уильяма Риверса с пациентами в плоскости «отец-сын» [1, с. 153-154].

В число коллег Риверса входят друг и коллега Генри Хэд, врач Льюис Йиллэнд, использующий электричество для лечения неврозов, а также врачи и медсестры, работающие в Крейглокхарте. В этой категории «призраком» выступает Генри Хэд, который не раз снится Риверсу. Например, один из снов, рассказывающий об опытах по регенерации нервов, концентрирует внимание читателя на таких проблемах, как правомерность причинения боли, неизбежной при лечении, и выдвигает идею, что эта боль может сопровождаться наслаждением. Как определяет сам Риверс, этот сон указывает на его внутренний конфликт: «Он был более склонен искать смысл сновидения в конфликте, который переживало его сновидческое «я» между долгом продолжать эксперимент и нежеланием причинять дальнейшую боль <...>» [1, с. 48]. По сути, подобный эксперимент Риверс проводит над своими пациентами, так как его метод – экспериментальный и вынуждает обратиться к травматическому опыту, то есть причиняет боль.

Важно отметить, что два главных героя – Зигфрид Сассун и Билли Прайер – оказываются словно зеркалом друг для друга: у обоих есть побочные сюжетные линии, не связанные с Риверсом. Для Сассуна это разговоры с Уилфредом Оуэном – молодым поэтом, к обожанию которого Сассун относится несколько покровительственно. Сам Сассун воспринимает Оуэна в большей степени как товарища и младшего собрата по перу, а восторженность со стороны Оуэна в большей степени напоминает влюбленность. Для Прайера это романтические отношения с Сарой Лам – девушкой, которую он встречает в кафе в Эдинбурге. Кроме того, оба героя вступают в эти новые для себя взаимоотношения одновременно.

Проблемы, которые привели Сассуна и Прайера в Крейглокхарт также напоминают зеркальные отражения друг друга. Если у Прайера – мутизм, то Сассуна, напротив, отправили в госпиталь с целью заставить его замолчать, отказаться от выражения вербального протеста. Практически сразу Сассуну удается расположить к себе Риверса – Прайер же долгое время вызывает у доктора чувство неудовлетворённости из-за своего сопротивления лечению. Фигура Прайера противопоставлена поэту как яркий пример отчуждения даже среди сослуживцев офицера с рабочим происхождением. Кроме того, отношения Прайера и Сары заставляют читателя задуматься о роли любви как взаимного познания на пути исцеления от травмы, в то время как взаимоотношения Сассуна и Оуэна ставят вопрос о невозможности таких отношений и такой откровенности между мужчинами из-за общественного предубеждения.

Не менее сложным является определение фигуры антагониста. Повествование подталкивает читателя выбрать в качестве героя, противостоящего Риверсу, лейтенанта Билли Прайера, который единственный из пациентов открыто сопротивляется лечению. Он прибывает в больницу с мутизмом и потерей памяти, утратив способность говорить в результате травматического инцидента, который он не может вспомнить. Хотя Риверс пытается лечить Прайера так же, как и любого другого пациента, Прайер сопротивляется, намеренно враждебен (даже когда к нему возвращается речь) и отказывается от разговорной терапии, что огорчает доктора. Более того, Прайер обвиняет Риверса в том, что, требуя откровенности от пациентов, он сам подавляет свои психические проблемы.

Но в итоге, пережив присутствие Риверса в момент физической слабости (приступа астмы), Прайер ослабляет свою психическую защиту и идёт на контакт. После чего Риверс делает взаимную уступку и проводит сеанс гипноза, во время которого Прайер вспоминает тот самый момент, который и стал причиной его нервного расстройства. Конфронтация Риверс – Прайер заканчивается тем, что Риверс видит пациента плачущим и говорит, что в том, что ему не разрешили вернуться на фронт, нет ничего постыдного: «Потому что на самом деле в этом нет ничего постыдного, не так ли? Хочешь остаться в живых? Всякое живое существо стремится к этому» [1, с. 209]. Более того, Прайер спрашивает разрешения связаться с Риверсом после отправки домой, и врач говорит, что будет этому рад, таким образом, это можно расценивать как окончательное примирение.

Другим антагонистом Риверса может выступать Зигфрид Сассун, так как они преследуют диаметрально противоположные цели: поэт намерен, во что бы то ни стало, придерживаться своего протеста, а задача доктора – переубедить его и, как следствие, добровольно отправиться на фронт. При этом все их беседы происходят в атмосфере взаимного уважения и симпатии: «Беда была в том, что Риверс слишком уважал Сассуна, чтобы манипулировать им. Ему нужно было *непрерывно* убедить его, что вернуться обратно было бы правильным решением» (курсив автора. – *Е. К.*) [1, с. 119]. В ходе таких бесед Сассун понимает, что не может находиться в безопасности, пока его товарищи гибнут на фронте, а Риверс осознаёт всю неправильность сложившейся ситуации, а именно то, что он лечит пациентов затем, чтобы снова отправить их на войну, то есть подвергнуть травмирующему опыту.

Отношения между Риверсом и Сассуном, как и между Риверсом и Прайером – это отношения взаимовлияния. Как врач, он помогает им

избавиться от военного невроза и обрести некую степень согласия с собой. Сассун и Прайер, как и другие пациенты, вынуждают Риверса задаваться вопросом о правильности собственных действий и раздумывать о правомерности войны.

Истинным антагонистом Риверса, силой, которой он противостоит и как врач, и как человек, является травматический военный опыт, а именно ужасающие картины, о которых ему рассказывали побывавшие на фронте пациенты, а также отклонения, наблюдаемые у пациентов, которые шокировали его и, по сути, стали его собственным травматическим военным опытом, заставившем его воскликнуть: «Нет, такое ничем не может быть оправдано!» [1, с. 181]. Важно отметить, что Риверс, объясняя Праейру механизм появления психологической травмы, невольно даёт характеристику и своему травматическому опыту: «Нервный срыв не случается из-за какого-то конкретного действия, весь травмирующий опыт действует как эрозия» [1, с. 105].

В ходе исследования было установлено, что наиболее вероятной коллизийной парой романа «Возрождение» являются Уильям Риверс в качестве протагониста и травматический военный опыт в качестве основной силы, противостоящей ему, то есть антагониста. Два других главных героя – Зигфрид Сассун и Билли Прайер – служат своеобразными «зеркалами» друг для друга, обнаруживая целый ряд совпадений и противопоставлений. Кроме того, главные герои и второстепенные персонажи «Возрождения» могут быть разделены на три большие категории, в каждой из которых есть ретроспективный персонаж («призрак»), служащий ключом к поднятой в данной категории проблеме. Таким образом, роман Пэт Баркер, несмотря на кажущуюся простоту сюжета, представляет сложную систему образов с внутренними переплетениями и сопоставлениями, которые в полной мере ещё только предстоит выявить.

### **Список использованной литературы**

1. Barker, P. *Regeneration*. – New York: Dutton, 1992. – 251 p.
2. Ureczky, E. *The Problem That Has a Masculine Name: Shell Shock and the Traumatic Memory of the Great War in Pat Barker's Regeneration // Presences and Absences: Transdisciplinary Essays*. – Cambridge Scholars Publishing, 2013. – Pp. 155-171.
3. Barrett, M. *Pat Barker's Regeneration Trilogy and the Freudianization of Shell Shock*. – *Contemporary Literature*. – University of Wisconsin Press, 2012. – Vol. 53, No. 2. – Pp. 237-260.



4. Johnson, P. E. *Embodying Losses in Pat Barker's Regeneration Trilogy // Critique: Studies in Contemporary Fiction*. – Informa UK, 2005. – Vol. 46. – No 4. – Pp. 307–319.
5. Westman, K. *Pat Barker's Regeneration: A Reader's Guide*. – Continuum Contemporaries. – Bloomsbury Academic, 2001. – 89 p.
6. Гладкова Е. Ю. Сюжет и система образов в романе Пэт Баркер «Возрождение» / Е. Ю. Гладкова, Б. М. Проскурин. – Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2011. – № 6. – С. 166-171.

## ФУНКЦИИ ПИСЕМ В КОМПОЗИЦИИ РОМАНА А. ГРЕЯ «БЕДНЫЕ-НЕСЧАСТНЫЕ»

**Е.А. Мартыненко**

*Южный федеральный университет*

*[emartynenko@sfedu.ru](mailto:emartynenko@sfedu.ru)*

Аласдер Грей – одна из самых неординарных и многогранных фигур в современной британской литературе. Его называют «современным Уильямом Блейком» и «вторым самым влиятельным шотландским писателем после Вальтера Скотта» [1]. Кроме того, именно с его именем связывают «возрождение» шотландской прозы в конце XX века [2]. Он оставил после себя богатое литературное наследие, в котором особое место по праву занимает роман «Бедные-несчастные» («Poor Things», 1992). Псевдодокументальное начало в нем сочетается с псевдоавтобиографическими нарративами, а также элементами травелога и научной фантастики. При этом текст романа дополняется и уточняется целой палитрой графических средств: авторскими иллюстрациями, анатомическими изображениями, литографиями и типографскими ресурсами, среди которых встречаются и любопытные образцы неумелого почерка героини, сначала вводящие читателя в заблуждение. Однако в структурном отношении произведение распадается на множество таких составных частей, как предисловие редактора, послесловие Виктории, примечания «Notes Critical and Historical» и послания персонажей друг к другу. Эти письма выступают в роли «документов», воплощающих слово и позицию героини, чем умело пользуется Аласдер Грей, давая голос Белле/Виктории только после серии мужских нарративов.

Н.В. Логунова предлагает различать письмо в узком и широком смыслах: в первом случае ему присущи все формальные и содержательные признаки данного речевого жанра, во втором – только формальные, что делает возможными самые разнообразные жанровые модификации [3, с. 131]. Тем самым письмо может как фиксировать сиюминутное состояние, внутренний мир, чувства и стремления героя, так и включать в себя различные дискурсы. Указывая на невиданное тематическое разнообразие писем, Е.Г. Местергази выделяет следующие типы: философские, любовные, дневниковые, исповедальные, мемуарные, идеологические, записки о путешествиях и т.д. [4, с. 356]. Наряду с этим каждое письмо – это организованное особым образом высказывание в цепи других высказываний, что предполагает «активно-ответное понимание» [5],

которое может выражаться в виде обратной связи будь то в форме ответного письма или же его комментирования в рамках основного повествования.

В «Бедных-несчастных» письмами в узком понимании являются лишь краткие послания, которыми обмениваются герои в самом начале романа. Им присуща диалогическая природа, и они соответствуют основным канонам эпистолярного жанра. Среди них особенно выделяется письмо Беллы в ответ на любовные послания Арчибальда. В основном тексте сообщается, что оно занимает около дюжины листов и написано буквами огромных размеров с пропуском гласных [6, с. 56]. С одной стороны, это послание являет пример текстуальной игры с читателем, который должен сам по памяти восстановить слова. С другой, оно призвано запечатлеть наивное, детское сознание героини, для которой письменное слово пока имеет куда меньшую ценность, чем устное: «WRDS BTE SM 2 M WHN NT SPKN R HRD» («Words don't seem real to me when not spoken or heard») [6, с. 56].

Последующие письма Беллы объединяются под заголовком «Making a conscience» [6, с.103]. Вначале она организует текст посланий в строки по 8-10 слов и отделяет их с помощью игривой линии из звезд. Героиня признается, что испытывает трудности с правописанием и выражает надежду на то, что греки успели починить Парфенон к ее приезду: «I hope they have mended the Parthenon» [6, с. 111]. Однако со временем тон писем Беллы становится серьезнее. Она перестает писать «как Шекспир» («I will not write like Shakespeare any more» [6, с. 115]) и начинает отделять записи прямой линией. Поворотным моментом становится эпизод в Александрии, после которого в героиня начинает активно размышлять о политике и общественном благе.

Особый интерес представляет письмо Виктории, для которого актуальна категория удаленности не в пространстве, а во времени: оно датируется 1914 годом, и его адресатами выступают потомки героини («Dear Grand- or Great-Grandchildren» [6, с. 251]), которые могут в будущем прочесть ее фантастическую биографию, написанную Арчибальдом. По ее мнению, данный текст является «sham-gothic» [6, с. 272] и изобилует викторианскими литературными клише («As I said before, to my nostrils the book stinks of Victorianism» [6, с. 275]). Героиня указывает на встречающиеся в нем многочисленные противоречия и фактические ошибки, а также приводит целый список художественных произведений, которые, очевидно, выступили в качестве источников вдохновения для Арчибальда. Среди них «Франкенштейн» Мэри Шелли, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Роберта Льюиса Стивенсона, «Алиса в

Зазеркалье» Льюиса Кэрролла и новеллы Эдгара Алана По. В дополнение к этому Виктория вполне прямолинейно обвиняет мужа во лжи. Так, например, Арчибальд описывает Боглоу как талантливого хирурга, обреченного на одиночество из-за своей пугающей внешности, на что Виктория возражает: «ALL WOMEN AT FIRST SIGHT felt safe and at peace with him» [6, с. 259]. Из письма героини читатель также узнает, что «реальная» Белла весьма далека от той, которая живет и дышит на страницах книги Арчибальда: «I am a plain, sensible woman, not the naïve Lucrezia Borgia and La Belle Dame Sans Merci described in the text» [6, с. 251] – признается она в своем письме и производит такой отбор «жизненного материала», который бы не позволял в этом усомниться. Причем для Виктории нет запретных тем: в письме-мемуарах находят отражение все аспекты ее частной жизни, которые могут быть интересны современникам и потомкам, в том числе интимные подробности связи с Данканом Паррингом и описание неудачных попыток соблазнения Боглоу.

Помимо критической оценки фантастической биографии Виктории, написанной Арчибальдом, данное послание выступает в качестве эпилога, повествующего о дальнейшей судьбе пары Арчибальд-Белла (Виктория) за рамками основного сюжета. Любопытно, что впоследствии оно само снабжается письмом-эпилогом, в роли которого выступает послание героини к Хью Макдиармиду, одному из ключевых поэтов эпохи «шотландского Возрождения» и создателю первых литературных образов женского символа нации.

В путевых записках Беллы, объединенных под заголовком «Bella Baxter's letter: making a conscience» [6, с. 103], речевой жанр письма выступает в качестве сугубо формального, организующего начала для целого ряда других дискурсов. В них Белла горячо интересуется политикой, религией, правом. В отличие от Виктории, которая не приемлет мнений, отличных от ее собственного (отсюда предвзятое отношение к роману Арчибальда), Белла, чье сознание полностью очищено не только от стереотипов, но и от прошлого, раз за разом словно примеряет на себя идеологические установки своих собеседников. Она детально воспроизводит риторические пассажи доктора Хукера, который оправдывает проводимую Британской Империей и Соединенными Штатами политику посягательства на суверенитет других государств богоизбранностью англо-саксонской нации («God has sent the Anglo-Saxon race to purify the globe with fire and sword» [6, с. 142]), и даже создает своеобразный «словарь социальных проблем» со слов английского дельца Астли. Таким образом, письма Беллы органично инкорпорируют голоса

других персонажей как вполне «самостоятельные партии» в рамках полифонического целого.

В одном из посланий Белла не без тени недовольства пишет своему создателю и опекуну Годвину Бакстеру: «Why did you not teach me politics, God?» [6, с. 143] – тем самым протестуя против гендерной асимметрии в образовании. Интересно, что она обращается к нему, используя сокращенной форму его имени – «Бог», («God»). Вместе с тем Белла осознает, что эти письма будет читать не только Боглоу, но и ее жених Арчибальд Свичнет, к которому она также непосредственно обращается несколько раз со словами «my Candle», «моя Свеча». В контексте писем Беллы подобные обращения выполняют исключительно риторическую функцию, так как героиня ни разу не получает ответных писем и не рассчитывает их получить. Тем самым она символически адресует свои послания Богу и Свету.

Одно из центральных мест в романе «Бедные-несчастные» занимают письма Беллы-Виктории, в которых писатель деконструирует популярный в культуре образ инфантильной женственности и заполняет лакуны в викторианском тексте о женском опыте. Одновременно с этим Аласдер Грей предпринимает попытку реализовать весь формальный и содержательный потенциал эпистолярного жанра, стремясь открыть новые грани устоявшейся художественной формы – письма. Так, первое послание героини становится поводом для текстуальной игры с читателем и знаменует собой «начальную точку» в развитии ее сознания. Письмо Виктории выступает в роли метатекстового комментария и женского взгляда на события, изложенные в романе Арчибальда. Путевые письма Беллы отражают становление ее социально-политических взглядов. Они носят ярко выраженный полифонический характер и представляют различные точки зрения на многие актуальные проблемы современности. Если в начале романа образцы почерка Беллы, преподнесенные внутри мемуарного сочинения ее мужа, должны убедить читателя в прекрасной, но не вполне самостоятельной натуре героини, то в последующих фрагментах текста читатель оказывается свидетелем триумфального рождения личности женщины, носящей говорящее имя Виктории.

### **Список использованной литературы**

1. The Guardian: Alasdair Gray. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2008/jun/13/aldasair.gray> (дата обращения: 10.04.2020).

2. Lea R. Alasdair Gray, influential Scottish writer and artist, dies aged 85.–  
Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2019/dec/29/aldasair-gray-influential-scottish-writer-and-artist-dies-aged-85> (дата обращения: 10.04.2020).
3. Логунова Н.В. Художественный эпистолярный дискурс и иные разновидности литературного нарратива: к проблеме сопоставления // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. – 2009. № 5. – С. 128-133.
4. Местергази Е.Г. Специфика функционирования эпистолярного жанра // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2007. Вып. 3. Ч II.– С. 351 – 357.
5. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Собр. соч. М.: Русские словари, 1996. Т.5: Работы 1940-1960 гг. С.159-206. Режим доступа: [http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh\\_genre.htm](http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm) (дата обращения: 10.04.2020).
6. Gray A. Poor Things. – London: Bloomsbury Publishing. –1992. – 317 p.

# НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ СЛАВЯНСКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ДРАМЫ XVII-XVIII ВЕКОВ

Т.П. Плахтий

*Донецкий национальный университет*

*[t.plakhtiy@donnu.ru](mailto:t.plakhtiy@donnu.ru)*

Оригинальные нарративные стратегии славянской религиозной драмы XVII-XVIII веков во многом определены эстетикой барочной культуры, ее синкретизмом и многообразием жанровых форм. Вопросы синтеза искусств и роль музыки в славянской школьной драме рассмотрены в трудах Л. А. Софроновой [10] и Л. Корний [3]. Происхождению немецкой барочной драмы посвящены труды В. Беньямина [1], истории и поэтике древнерусской драмы – труды А.Н. Зорина [2] и М.А. Одесского [6], феномену литературы барокко – работы А. Михайлова [5], В.А. Соболев [9] и др.

Предметом нашего исследования является древнерусская, древнеукраинская и древнепольская религиозная драма (далее – славянская религиозная драма). Используемый нами метод компаративного анализа предполагает изучение славянских религиозных драм эпохи барокко в сравнительно-историческом аспекте. В поле нашего анализа такие памятники славянской религиозной драмы как «Действие на страсти Христовы списанное», «Торжество Естества Человеческого», «Свобода», «Царство Натуры Людской», «Мудрость Предвечная», «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»), «Память Смерти» (польс. – «Pamięć Śmierci») [15] и др.

Цель данного исследования – рассмотреть специфику нарратива славянской религиозной драмы, выявить его риторические и музыкальные композиционные средства и сюжетообразующие функции.

По мнению А. Михайлова, эпоха барокко находится «<...> в пределах риторической культуры и имеет дело с готовым словом, но в его особом состоянии» [5]. Ученый акцентирует на том, что барочное произведение отличается от литературных творений XIX века, являясь произведением-сводом, произведением-книгой, произведением-миром [5]. Именно с такой точки зрения мы рассматриваем славянскую религиозную драму XVII-XVIII веков, в которой реализовано свойство символа изображать целостный художественный образ мира. Древнерусские и древнеукраинские

религиозные драмы представляют мир православного христианина, древнепольские религиозные пьесы – католическое мировоззрение.

Перед зрителем барочного театра стояла задача разгадать смысл сложных комбинаций знаков и символов религиозной драмы. Фигуры-персонализации барочных пьес, сформированные в традициях искусства своей эпохи, по способу передачи определенных символических значений сравнимы с иероглифическим письмом. Функцию «барочной иероглифики» Вальтер Беньямин видит в «оголении чувственных вещей» [1, с. 194]. Примером аллегоризации чувств являются персонафицированные образы. Так, например, в пьесе «Торжество Естества Человеческого» образы Плача, Милосердия, Гордыни, Злости, Отчаяния, Надежды, Веры отображают возможные проявления главной фигуры драмы – Естества Человеческого.

В барочной драме аллегория становится кодом, с помощью которого можно приобщиться к сакральному знанию зримой эмблемой. Вальтер Беньямин сравнивает аллегорию с письмом: «Аллегория – схема, в качестве этой схемы – предмет знания, и притом неотъемлемого, а потому фиксированный: фиксированный образ и фиксированный знак одновременно» [1, с. 192-193]. Скрытый смысл аллегорических фигур и персонафикаций славянской религиозной драмы обусловлен христианским или католическим канонами, поэтому исключает многоплановость.

Особую роль в репрезентации образов играет фигура сокрытия. По определению С. Я. Сендерович, термин «фигура сокрытия» означает «<...> функциональную структуру такого словесного высказывания, в котором очевидно выраженный, манифестированный план смысла скрывает, затеняет другой, латентный смысловой план, который только и получает свое выражение благодаря манифестированному и скрывающему его плану содержания, и оба плана, явный и сокрытый, нуждаются друг в друге в качестве составляющих полного высказывания, не избегая при этом взаимно напряженных отношений» [8, с. 12]. Образ, первоначально скрываемый, в славянской религиозной драме заменяется другим образом, которому можно приписать черты сокрытого образа. Благодаря смысловому сдвигу, действию семантических механизмов метафоры конструируются разноплановые аллегории. Принцип олицетворения смысла реализуется в парадигмах персонафицированных образов славянских религиозных драм.

Фигура сокрытия в славянской религиозной драме в одних случаях выступает как локальное проявление для усиления мысли или фразы. В других случаях фигура сокрытия, будучи средством авторского нарратива, проявляется как системный элемент текста, выражающий его барочную стилистику и авторскую художественную стратегию. И, наконец, фигура



сокрытия может выступать как функциональная структура и определять принципы архитектоники и композиции драмы. Например, фигура сокрытия может группировать аллегорические фигуры драмы по принципу тождества или подобия, смежности или антитезы.

С включением в парадигму образов новых аллегорических фигур и персонификаций происходит усложнение семиотического кода драмы. Фигура сокрытия (умолчания) сопоставима с «нулем знака». Так, например, образ Бога Отца в религиозной драме выражается парадигмами других образов и фигур-персонификаций. С помощью фигуры умолчания «сокрывается» образ Бога Отца, который православная церковь запрещала показывать рядом с остальными персонажами драмы. В драме «Образ страстѣй мира сего» образ Бога Отца выраженный фигурой Глас с неба. В «Пасхальной драме» – фигурой Ревности Божьей, в драме «Мудрость предвѣчная» – персонификациями Гнева Божьего и Справедливости, в драме «Властотворный образ» – фигурой Милости Божией. В данном случае имеем пример локального функционирования фигуры сокрытия в отдельно взятых пасхальных пьесах.

Полижанровая модель славянской религиозной драмы барокко представляет собой организующий механизм репрезентации образной системы в драматическом тексте. Специфику полижанровой модели древнеславянской драмы, с помощью которой барочные драматурги отображали мифопоэтическое мировоззрение человека своей эпохи и воссоздавали религиозную картину мира, мы уже рассматривали в предыдущих публикациях [7].

Символ проявляется в драме как в индексальном плане (образы-атрибуты), так и в иконическом (эмблематические изображения). И хотя каждая аллегорическая фигура имеет устойчивое символическое значение вне текста драмы (в семиосфере искусства барокко), в пространстве драматического текста аллегорические фигуры интерпретируются автором и приобретают новые смысловые коннотации.

Славянская религиозная драма, порожденная церковной литургией Средневековья, в эпоху барокко вооружилась нарративными стратегиями барочной музыки. Как мифологическая структура, музыка в славянских пьесах XVII – XVIII веков является средством выражения «внутренней формы» архетипного текста на композиционном уровне. Музыка воспроизводит стремление человека средневековой и барочной эпох к осмыслению мира в его целостности. Славянская религиозная драма адаптировала нарративные стратегии музыкальных форм барокко,

обобщила множество протожанров, благодаря чему ее полижанровый текст приобрел целостность и характеристики системной структуры.

Как отмечает Л. Тарапата, «<...> в музыке объективируется определенный набор страстей, присущих человеку. Образуя своеобразный реестр музыкально-эмоциональных клише, теория аффектов устанавливает аналогии между средствами музыкальной выразительности и типичными человеческими страстями» [11, с. 81 – 82]. Аллегорические фигуры славянской религиозной драмы – Любовь, Отчаяние, Плач, Надежда, Вера, Милосердие, Измена, будучи персонификациями движений, «струн» человеческой души, моделируют внутренний мир барочного человека, изображая борьбу светлой и темной сторон его души, поединок двух начал – добра и зла.

Для эпохи Средневековья характерно доминирование законов логики, что проявилось в таком музыкальном жанре как fuga. Fuga – форма полифонического произведения, основанная на последовательном проведении во всех голосах одной или нескольких тем по определенному тонально-гармоническому плану. По мнению Клода Леви-Стросса, fuga достоверно показывает, как работает определенный тип мифов, в которых кульминация главного конфликта демонстрируется как сочетание двух принципов [4, с. 345 – 356]. Благодаря музыкальной схеме fuga в религиозной драме выстраивается антитезный ряд образов, представляющих либо «божественное», либо «дьявольское», а частые повторы различных нарративных единиц замедляют драматическое повествование.

Широко применяется в религиозной драме барокко музыкальный прием повтора главной темы в минорных и мажорных тональностях. Главная тема также последовательно разрабатывается в монологах и диалогах различных персонажей. В текстах славянских религиозных драм встречаются такие виды повторов, как анафора, рефрен, лейтмотив, параллелизм.

Ритмическое усиление в драме может происходить благодаря повторению элементов текста. Так, например, в третьей сцене драмы «Dialog na wielki piątek» (1663) [13], тема «предчувствие измены» разрабатывается в монологах Иисуса Христа трижды, причем каждый раз она звучит в новом варианте, с новой степенью интонационного нарастания. В этом случае анафора (единоначалие), как риторическая фигура, выполняет важную композиционную функцию в сюжете драмы и выступает одним из приемов градации.

В сцене 9-й первого действия древнеукраинской драмы «Царство Натуры Людской», датированной 1698 годом, градация является одним из средств создания персонифицированного образа Отчаяния:

*Отчаяние.*

*ПервѢе сонце згаснет, звѢзди потемнѢют,*

*ПервѢе свѢтозарнии небеса истлѢют,*

*ПервѢе вся стихія будут в едном лѢцѢ.*

*Неже Людская Натура изийдет з темницѢ...* [12, с. 280 – 281].

Рефрен или припев, в драматических текстах выражается в повторении группы слов, строки или нескольких стихотворных строк в строфах. Пример рефрена находим в древнепольской драме «Dialog o Drzewie Żywota», датированной 1609 годом. Так, в пятой сцене действия первого, в монологе персонифицированного персонажа пьесы Хора, неоднократно повторяется строка «Drzewie Żywota, ochłodo świata» [14, с.432 – 433].

Благодаря различным видам повторов достигается постепенное нарастание интонации монолога, своего рода смысловое «крещендо». В представленном ниже отрывке из драмы «Dialog o Drzewie Żywota» благодаря повторению двухстрочной строфы (дистиху) акцентируется амбивалентность символики сакральных плодов Древа Жизни.

Антитезные отношение между понятиями «добро» и «зло» проявляются как противопоставление двух музыкальных тональностей – мажорной и минорной:

*Tym sakramentem człek nasycony.*

*O, jako wiele daje dobrego!*

*O, jako wile oddala złego!*

*Tym sakramentem człek nasycony*

*Ku wiecznym rzeczom bywa wzbudzony.*

*O, jako wiele daje dobrego!*

*O, jako wile oddala złego!* [14, с. 432 – 433].

Повторы выражаются как в пределах текста одной пьесы, так и рамках цикла драм. Чаще всего в славянских религиозных пьесах наблюдаем усложненный, неточный повтор. Такое проявление вариативности характерно для фольклорной поэзии и народных песен.

Глубже раскрывают концепцию определенного драматического произведения или тематического цикла драм лейтмотивы. Под термином, заимствованным из музыковедения, имеется в виду ведущий мотив – конкретный образ, главная тема или идея, определяющая интонация, пронизывающая драматическое произведение или цикл произведений.

Лейтмотив часто выполняет ключевую роль в раскрытии авторского замысла.

Благодаря взаимосвязанности в славянских религиозных драмах XVII – XVIII веков различных лейтмотивов *дороги, искупления, исповеди, причастия* и *смерти* воспроизводится художественно-образная модель религиозного мировоззрения человека барочной эпохи. Один и тот же мотив в текстах религиозных драм разрабатывается в монологах различных действующих лиц, чем достигается музыкальный эффект «проигрывания» определенной темы в различных регистрах.

Барочные авторы используют такие стратегии наррации, которые предусматривают умолчание основного смысла, его сокрытие в семантическом плане явленного других образов. В славянской пасхальной драме скрытые предметы выступают в качестве определяемого. Предметы замещения выполняют знаковую функцию определителей смысла.

Музыкальный принцип полифонии в славянской религиозной драме проявляется в одновременном сочетании и развитии главных сюжетных линий, разработке религиозных и философских тем. В каждой из религиозных пьес актуализируется, «проигрывается» под определенным углом зрения тема целостности.

Художественная и культурно-историческая ценность текстов славянской религиозной драмы XVII–XVIII веков обусловлена наличием в них архетипического начала. Выявление нарративных стратегий славянской религиозной драмы позволит расширить границы сравнительного метода, поскольку основой для сравнения древнерусских, древнеукраинских и древнепольских пьес являются протожанры, связанные с античной риторикой, славянским фольклором, барочной музыкой.

### **Список использованной литературы**

1. Бенъямин В. Аллегория и драма / Происхождение немецкой барочной драмы. – Москва: Аграф, 2002. – 288 с.
2. Зорин А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX веков : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.01 Саратов. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского. – Саратов, 2010. – 36 с.
3. Корній Л. До питання про синтез мистецтв в українському бароко (роль музики в шкільній драмі) // Українське бароко. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації українців 27 серпня – 3 вересня 1990 р. – Київ, 1993. – С. 251 – 257.

4. Леві-Стросс К. Міт та значення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів. 1996. – С.345 – 356.
5. Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/mihajlov-barokko.htm>
6. Одесский М. А. Поэтика русской драмы последней трети XVII – первой трети XVIII вв.: автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.01. Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2003. – 51с.
7. Плахтий Т. П. Жанровый подход к изучению религиозной драмы барокко (на материале славянских пьес XVI – XVIII веков) / Донецкие чтения 2019: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности: Материалы IV Международной научной конференции (Донецк, 31 октября 2019 г.). Том 4. Часть 2 / Под общей редакцией проф. С.В. Беспаловой. Донецк: ДонНУ, 2019. – С. 342 – 345.
8. Сендерович С. Я. Фигура сокрытия: Избранные работы. Том 1 О русской поэзии XIX и XX веков. Об истории русской художественной культуры. – М.: Языки славянских культур, 2012. – 600 с.
9. Соболев В. Українське бароко: тексти і контексти. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015. – 382 s.
10. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв. Польша. Россия. Украина. – Москва, 1981. – 262 с.
11. Тарапата Л. Музыка как модель мироустройства (опыт культурологического исследования. Дис. ... канд. философ. наук: 09.00.04. – Х., 1997. – 193 с.
12. Царство натури Людської // Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII ст.) / Упор. О.І. Білецький. – К.: Радянська школа, 1967. – С. 263 – 287.
13. Dialog na wielki piątek // Dramatu staropolskie. Antologia, w 6 t. / Oprac. J.Lewackim. – Т. 4. – Warszawa, 1959. – S.41 – 53.
14. Dialog o Drzewie Żywota // Dramatu staropolskie. Antologia, w 6 t. / Oprac. J.Lewackim. – Т. 4. – Warszawa, 1959. – S. 421 – 460.
15. Pamięć Śmierci // Dramatu staropolskie. Antologia, w 6 t. / Oprac. J.Lewackim. – Т. 4. – Warszawa, 1959. – S.625 – 637.

## «ОСЕНЬ» АЛИ СМИТ КАК ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ «СЕЗОННОГО КВАРТЕТА»

**Е.С. Рубинская**

*Донецкий национальный университет*

[kei.no.more@gmail.com](mailto:kei.no.more@gmail.com)

До выхода последнего романа «Сезонного квартета» Али Смит можно было только строить гипотезы о композиционном замысле всего цикла. С одной стороны, это могли быть четыре книги, похожие стилистически и тематически, но без сквозных сюжетных линий. До «Лета» первые три романа были действительно связаны друг с другом очень косвенно, фокусируясь на разных персонажах. С другой стороны, интермедийный контекст книг позволял предположить, что четыре книги как целое могут составить структуру, подобную сонатной форме – экспозиция, разработка, реприза и кода.

Напомним, что шотландская писательница Али Смит начала создавать «Сезонный квартет», имея своим первоначальным замыслом прямое продолжение традиции сезонных зарисовок – каждый небольшой роман должен был быть посвящен какому-то времени года. Но в результате первая книга цикла, «Осень», оказалась не только размышлением о месте человека в природе, но и реакцией на стремительные социальные перемены.

Действие романа происходит на фоне последствий голосования за Брексит и общественного раскола в Великобритании. Смит широкими мазками рисует усиливающиеся расистские и ксенофобские настроения и зловещее влияние государственных структур (в «Осени» впервые появляется организация SA4A, которая фигурирует в каждом последующем романе – здесь они начинают без объяснений огораживать территорию, ранее находившуюся в общественном пользовании). В центре повествования находится необычная пара героев – 32-летняя преподавательница Элизавет (специфическое написание имени, Elisabeth вместо более распространенного Elizabeth, является частью замысла и в переводе адаптировано) и 100-летний Дэниэл Глюк, бывший сосед Элизавет, с которым она подружилась в детстве. Дэниэл до самого финала романа находится в коме, и Смит передает его пограничное состояние средствами модернистской прозы – здесь и поток сознания, и повторы, и языковая игра. Воспоминания Дэниэла причудливым образом смешиваются с ощущением его нового физического бытия: он представляет, что обрастает листьями и постепенно становится частью природы, имея возможность

только наблюдать за происходящим, но не участвовать в нем. В это время Элизавет ухаживает за Дэниэлом в больнице, сопротивляясь идее о том, что надо отключить его от аппарата жизнеобеспечения, и заново переживает историю их многолетнего знакомства и общения. Для Смит в целом очень важна тема связей между людьми, которые не ограничиваются биологической семьей, но образуются по принципу духовной общности.

Центральная сюжетная линия окружена размышлениями об искусстве, обществе и том, насколько человек может и должен сопротивляться неблагоприятным обстоятельствам. В «Осени» намечается тема сопротивления и протеста, которая только усиливается в последующих романах – причем для Смит неважно, маленький ли это бунт против бессмысленной бюрократии (как у Элизавет, которая всю книгу пытается и не может получить паспорт по все более и более абсурдным причинам) или отказ подчиниться немецким солдатам (как у сестры Дэниэла Ханны, являющейся к нему в воспоминаниях-галлюцинациях).

Наметив общий контекст романа, повторим наш исходный вопрос – изменилась ли композиционная роль «Осени» в цикле после выхода заключительной книги? С уверенностью можно сказать, что «Лето» совершенно очевидно функционирует как кода всего цикла. Здесь не только вводится четвертый «состав» персонажей, но и появляются герои всех предыдущих книг: Дэниэл Глюк и Элизавет из «Осени», Арт, Шарлотта и Айрис из «Зимы» (также мы узнаем, что София Кливз недавно скончалась) и заключенный лагеря для иммигрантов Хиро из «Весны». Таким образом, «Осень» не только с хронологически-композиционной, но и с тематической точки зрения превращается в экспозицию цикла, оставаясь при этом (впрочем, как и остальные три романа) самостоятельным произведением, не требующем прочтения в контексте. Кроме того, в «Осени» намечаются и интермедийные мотивы, которые мы рассмотрим ниже.

Связи между «Осенью» и «Зимой» на первый взгляд ограничиваются особенностями поэтики, но есть и тонкая сюжетная параллель. В «Осени» коротко упоминается каменная голова работы скульпторши Барбары Хэпворт – в своем сюрреалистическом коматозном состоянии Дэниэл вспоминает случайную знакомую из прошлого, с которой они провели вместе ночь и которая исчезла наутро, похитив у него изваяние. Читатель следующего романа, «Зима», быстро узнает в этой женщине Софию Кливз: «физическая» голова хранится у нее в шкафу, но вместе с тем преследует ее как навязчивый образ или галлюцинация. Пропустив «Весну», в «Лете»

Смит завершает этот цикл – оказывается, что предсмертным желанием Софии было, чтобы ее сын Арт наконец вернул голову Дэниэлу.

То же самое верно и в отношении связи «Осени» с «Весной». Например, главная героиня «Осени» Элизавет время от времени думает о своем отце, чье лицо не может вспомнить. Ее родители давно развелись, и она росла с матерью, но тем не менее образ отца остался для нее важным. В «Весне» эта ситуация получает зеркальное отражение: главный герой, Ричард Лиз, весь роман ведет диалог со своей воображаемой дочерью, которую не видел много лет. Уже почти в конце книги Смит коротко сообщает, что дочь Ричарда – Элизавет. Таким образом, создается своего рода зеркало – герои, не зная этого, вглядываются друг в друга сквозь время и пространство.

Перейдем к интермедийным связям. Искусство присутствует в романе в нескольких контекстах:

**Экфрасис.** Как и в каждом романе Смит, здесь есть незаслуженно забытая женщина из мира искусства – Полин Боти, реально существовавшая и рано умершая художница направления поп-арт и актриса. Сначала картины-коллажи Полин появляются как экфрасис, поскольку Дэниэл (некогда влюбленный в Полин) описывает их юной Элизавет. Для него это способ сохранить их в памяти, поскольку он не уверен, что когда-либо еще их увидит:

«Фон насыщенного темно-синего цвета. <...> Темнее неба. Поверх темно-синего фона, посередине картинке, фигура из светлой бумаги, напоминающая круглую полную луну. Поверх луны, больше ее по размерам, черно-белая женщина в купальнике, вырезанная из газеты или модного журнала. А рядом – гигантская человеческая рука, к которой она как бы прислоняется. Гигантская рука держит крошечную младенческую ручонку. Точнее, младенческая ручонка тоже держит большую руку за большой палец. Под всем этим стилизованное изображение женского лица – одного и того же, повторяющегося несколько раз, но всякий раз над переносицей нависает локон настоящих волос другого цвета <...>» [6, с. 84-85].

Кроме сюжетной роли, у описаний картин Боти есть и своего рода просветительская функция: читатели «Осени» вряд ли знакомы с творчеством художницы, и даже поиск в интернете дает возможность увидеть очень небольшое количество ее сохранившихся ее работ. Поэтому аудитория романа с большой вероятностью узнает и запоминает картины так же, как и Элизавет.



Уже спустя много лет Элизавет, часто слышавшая рассказы Дэниэла, внезапно обнаруживает картины Полин Боти в каталоге и решает узнать больше о ее жизни и творчестве. Для них искусство – одно из свидетельств родства их душ, но окружающие часто относятся к этому с недоумением или агрессией. Например, мать Элизавет, уже и без того недовольная тем, что ее юная дочь проводит много времени с пожилым мужчиной, допрашивает ее о предметах их бесед и упорно ищет в пересказе слов Дэниэла эротические намеки. Здесь получается своего рода двойной экфрасис – Элизавет описывает не непосредственно картины, а мысленные образы, возникшие в ее воображении как ответ на рассказы Дэниэла.

«Элизавет снова закрывает глаза.

– Другая [картина] с женщиной, только уже не знаменитой, а просто обычной женщиной, и она смеется и как бы вскидывает руки к голубому небу, а позади нее у нижнего края картины горные вершины, только очень маленькие, и много пестрых зигзагов. И вместо тела и одежды внутренности женщины состоят из картинок – картинок других предметов.

– Он рассказывал тебе о женском теле, о женских внутренностях, - сказала мама.

– *Нет*, - сказала Элизавет. – Он рассказывал мне о женщине, тело которой состоит из картинок. Это предельно ясно.

– Каких картинок? Что на них? – спросила мама.

– Разные вещи, которые бывают на свете, - сказала Элизавет. – Подсолнух. Мужчина с автоматом, будто из гангстерского фильма. Фабрика. Политик, похожий на русского. Сова, взрывающийся дирижабль <...>» [6, с. 96)].

Сцена эта в романе одновременно комическая (это один из многочисленных диалогов Смит, где герои категорически отказываются слышать и понимать друг друга) и дискомфортная – натяжки, которые позволяет себе мать Элизавет, очень похожи на «народные» трактовки современного искусства.

**Музыкализация прозы.** Использование словесных повторов и звукописи очень характерно для стиля Смит и удачно передано в переводе В. Нугатова. Примеры в тексте многочисленны, поэтому приведем некоторые из них:

Мать Элизавет: «Я устала от новостей. Устала от того, как они муссируют одно и отвлекают внимание от другого – того, что поистине ужасно. Я устала от сарказма. Устала от злобы. Устала от подлости. Устала от корыстолюбия... и т.д.» [6, с.68].

«По всей стране царили горе и радость <...>. По всей стране люди чувствовали, что это неправильно. По всей стране люди чувствовали, что это правильно. По всей стране люди чувствовали, что они на самом деле проиграли. По всей стране люди чувствовали, что они на самом деле выиграли» [с.70]. Пассаж этот у Смит длиной две страницы, и окончание у него следующее: «По всей стране – деньги деньги деньги деньги. По всей стране – нет денег нет денег нет денег нет денег» [6, с. 71].

Кроме языковых проявлений музыкализации, есть в романе и околomuзыкальная образность. Посетив магазин ненужных вещей вместе с матерью и ее подругой, Элизавет представляет себе, что было бы, если бы старые вещи по всей Англии внезапно зазвучали:

«Тогда с наступлением темноты грянет симфония. О, какая прекрасная мысль! Симфония проданных и выброшенных вещей. Симфония всех жизней, в которых эти вещи когда-то занимали свое место. Подделки под «Клэрис Клифф» заиграют на флейтах. Коричневая мебель загудит басом. Фотографии в старых отсыревших альбомах зашепчут сквозь кальку. Серебро возьмет чистую ноту. Тростниковые корзинки тоненько запоют. Фарфоровые изделия? Зазвучат голосами, готовыми в любую минуту сломаться. Деревянные – затянут тенором. Да, но будут ли звуки оригиналов как-то отличаться от звуков копий?» [6, с. 240].

Примечательно, что в «Зиме» есть похожий пассаж о мажорной и минорной симфониях, ассоциирующихся у главной героини романа Софии Кливз с ее жизнью. Далее, в «Весне», есть отрывок об идее особенного музыкального инструмента.

**Кинематографизация.** Эта техника намного более характерна для романа «Весна», в котором речь идет о героях из мира кино, но и в «Осени» есть фрагмент, выполненный в технике монтажа.

«Замедленная съемка с миллионом миллиардов цветов, раскрывающих бутоны, миллионом миллиардов цветов, склоняющихся и снова закрывающих бутоны, с миллионом миллиардов новых цветов, распускающихся вместо них, с миллионом миллиардов почек, становящихся листьями, которые затем опадают и гниют в земле, с миллионом миллиардов веточек, покрывающихся миллионом миллиардов новеньких почек» [6, с.140].

И следующий абзац как ни в чем не бывало: «Элизавет, сидящая в палате Дэниэла в ОАО «Медицинские услуги Молтингс» почти двадцати лет спустя, совершенно не помнит тот день, ту прогулку или тот диалог, что описан в последнем разделе» [6, с. 140]. Это еще один кинематографический прием, слом четвертой стены – автор или герои

обращаются напрямую к зрителю/читателю, обнажая каркас истории (здесь мы понимаем, что мы в книге, у которой есть разделы).

**Литературные отсылки.** Разумеется, проза Смит богата не только интермедияльными, но и интертекстуальными отсылками – приведем лишь несколько ключевых. Начало текста – очевидный парафраз знаменитых первых строк «Повести о двух городах» Чарльза Диккенса: «Это было худшее из времен, это было худшее из времен. В очередной раз» [б. с. 11]. Ближе к финалу «Осени» вступление диккенсовского романа цитируется без изменений, создавая своего рода арку. Другое важное произведение – «Метаморфозы» Овидия, которые Элизавет читает Дэниэлу в надежде на его пробуждение (это во многом объясняет его коматозные видения о превращении в дерево).

Есть и отсылки, связывающие роман не только с произведениями других авторов, но и со следующими книгами цикла. Например, Элизавет и Дэниэл идут посмотреть неназываемую пьесу Шекспира, из описания ясно, что речь идет о «Цимбелине» – эта же пьеса играет большую роль в «Зиме».

Таким образом, в романе присутствует несколько типов интермедияльных связей: экфрасис (детальные описания произведений искусства), музыкализация прозы (использование звукописи, повторов, «музыкальных» образов и сравнений), кинематографичность (техника монтажа) – не говоря уже о великом множестве интертекстуальных отсылок к литературным произведениям, которые нередко становятся лейтмотивами для всего цикла книг. Такая же насыщенность сохраняется и в остальных трех книгах цикла, что позволяет заключить: «Осень» – не только сюжетная экспозиция «Сезонного квартета», но и интермедияльная.

### **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. Смит А. Весна. Пер. В. Нугатова. М: Эксмо, 2020.
5. Смит А. Зима. Пер. В. Нугатова. М: Эксмо, 2019.
6. Смит А. Осень. Пер. В. Нугатова. М: Эксмо, 2018.
7. Рейнгольд Н.И. Модернизм в английской литературе. История. Взгляды. Программные эссе. 2-е издание, переработанное. М.: РГГУ, 2017. 556 с.

## ДЖУЛИАН БАРНС О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

**О.И. Трубачева**

*Воронежский Государственный Университет*

*Olesya.Trubacheva.98@bk.ru*

Джулиан Патрик Барнс (год рождения 1946) – известный английский писатель, лауреат Букеровской премии 2011 года, полученной за роман «Предчувствие конца».

26 декабря 2016 года писатель посетил Россию спустя 51 год после своего последнего визита. На передаче Владимира Познера, российского журналиста и телеведущего, Барнс отвечал на вопросы, связанные с его последним на тот момент вышедшим романом «Шум времени» о композиторе Дмитрие Шостаковиче.

Нас интересуют высказывания Барнса о русской литературе, в связи с которыми возникает ряд интересных проблем, в частности проблема перевода.

Барнс говорит, что при переводе на какой-либо язык произведение меняется под влиянием этого языка и личности переводчика, подстраиваясь под иную культуру. Таким образом, передать первоначальную суть текста становится просто невозможно. В пример писатель приводит свои романы, переведённые на французский язык, а также упоминает, что «Евгений Онегин» А.С. Пушкина в переводе Владимира Набокова это «просто безумство», т. к. текст утратил свою поэтичность, обратившись в прозу. Лучшим переводом «Евгения Онегина» писатель считает перевод сэра Чарлза Хепбёрна-Джонстона, выполненный с сохранением «онегинской строфы».

Джулиан Барнс говорит о том, что он очень ценит русскую литературу, особенно выделяя творчество Ивана Тургенева. Барнс отмечает то, что его повесть «Ася» он прочитал на русском языке, тем самым уловив тот изначальный дух произведения, что почти невозможно передать при переводе. Знания русского языка также позволили писателю ознакомиться с оригиналом «Детства» Л.Н. Толстого. Ф.М. Достоевский же оказывается слишком трудным для прочтения носителем другого языка. На это Познер с улыбкой отвечает, что и для русских читателей он бывает тяжеловат.

Одним из самых великих произведений Барнс считает «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова, которого он читал в переводе Набокова. Познер отмечает, что иностранцы обычно даже не знают, кто такой Лермонтов.

Примечательно, что с названными русскими произведениями Барнс ознакомился ещё в юности. Он вспоминает, что в 1960-е годы было модно быть «сердитыми молодыми людьми» и признаёт, что та мода не обошла и его самого. Следует уточнить, что так называемые «рассерженные», «сердитые молодые люди» заявили о себе в Англии не в 1960-е годы, как говорит Барнс, а раньше, в начале 1950-ых. Появлялись романы, отразившие недовольство молодежи итогами правления лейбористов (1946-1950), обещавших коренные перемены к лучшему в социальном положении средних и низших слоёв общества. Среди мероприятий было открытие провинциальных университетов для небогатой молодёжи, но знания, полученные там, были либо никому не нужны, либо недостаточны, чтобы добиться желанной карьеры. Молодые люди чувствовали себя обманутыми, и «рассердились», бросили вызов обществу. Наиболее ярко это проявляется в романах «Спешите вниз» (1953) Джона Уэйна и «Счастливец Джим» (1953) Кингли Эмиса. Но вот теперь взрослый Барнс пытается применить к «рассерженным» русское понятие «лишние люди», в связи с этим вновь возникает имя Тургенева, благодаря которому, по Барнсу, и появилось это определение. На наш взгляд применение этого понятия по отношению к «сердитым молодым людям» не слишком удачно. В то время Барнс был ещё совсем юн и, вероятно, имеет довольно смутные впечатления об этом движении. Продолжая тему юности, Барнс вспоминает, что его привлекали люди, не занимающиеся чем-то полезным или выражающие социальный протест. Писатель говорит, что «Обломов» И.А. Гончарова – прекрасное чтение для 18-летнего юноши, который не хочет вставать. Апатия и неудовлетворённые чувства – вот что видели англичане в персонаже Обломова и чувствовали сами. Вероятно, такое восприятие произведения и его персонажа обусловлено английскими реалиями середины 20-го века. Барнс не говорит о том, что думает о романе Гончарова сейчас, для него диалог с Познером не предполагает углубления в этот роман. Но для нас, русских людей, приятно, что и «Обломов» Гончарова оставил в памяти английского писателя свой след.

Среди своих любимых произведений других русских писателей Барнс выделяет «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, «Анну Каренину» Л.Н. Толстого, «Отцов и детей» опять-таки И.С. Тургенева. Познер уточняет, включил бы Барнс в этот список «Войну и мир» Толстого, но писатель быстро отвечает: «Нет, только “Анну Каренину”».

Познер говорит, что во всех книгах Барнса есть какая-то печаль, несмотря на наличие юмора. На это Барнс отвечает, что, возможно, в нём

есть частица России, добавляя, что себя он считает неунывающим оптимистом, но оттенок печали всегда присутствует в жизни.

Из такого заключения выходит, что некий облик печали или настроение, близкое ей, присутствует во всех произведениях русских классиков. Считать ли это проявлением русского менталитета, закрепившегося стереотипами о «грустности» русского народа, или всё-таки особенностью эпохи выбранных произведений сказать сложно, но Джулиан Барнс не видит в этом какого-либо клейма или чего-то, способного оттолкнуть иностранного читателя.

Знакомство с интервью, которое Барнс дал Познеру, позволяет еще раз уточнить разнообразный характер, который приобретают международные культурные связи. Они включают в себя большие теоретические проблемы – проблему перевода, уточнение исторических характеристик литературных периодов, о которых идет речь, включают и сложные психологические моменты, душевную переключку – русская печаль затрагивает и англичанина Барнса!

## «ЛЕРМОНТОВСКИЕ» МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ю. ФЕЛЬЗЕНА

Ю.Ю. Цай

*Воронежский государственный университет*

*klodlando@gmail.com*

Лермонтов был любимым русским писателем Юрия Фельзена. Он посвятил ему отдельную статью «Лермонтов в русской литературе» (1940) и назвал свой последний роман – «Письма о Лермонтове» (1935). Мотивы и приемы, о которых пойдет речь в этой статье, никак нельзя считать эксклюзивно лермонтовскими, однако в русле «лермонтовской» мифологии они опознаются именно в качестве авторских сигналов, своего рода опорных знаков, позволяющих угадать отсылки к поэту-предшественнику. В творчестве Фельзена мы обнаруживаем большое количество таких помеченных лермонтовской печатью мотивов, их сочетаний, приемов. Как правило, они имеют схожее основание, но отличаются событийным развитием: положения, заостряемые у Лермонтова до предела, приходят в прозе Фельзена к компромиссным разрешениям.

### **Мотив любви**

Любовь у Фельзена, как и у Лермонтова, – всепроникающий мотив. По мнению фельзеновского героя, любовь открывает глаза, делает человека более восприимчивым к прекрасному: «ведь без любви, до любви нет ни живой жизни, ни возможного ее оживления <...> и люди, никогда не любившие, мне кажутся не видящими других людей» [1, с. 367]. Более того, свое творчество он делит на «до любви» и «после»: «я сразу же различаю бесплодные мертвые строки, очевидно, написанные, «выжатые» раньше, чем мне удалось любовь пробудить». Герой упивается страданиями, волнениями, любыми эмоциями, которые приносят отношения с возлюбленной, это необходимо ему для творчества: в короткие счастливые моменты ему не удастся настроиться на работу, а моменты расставания и ссор, напротив, наиболее плодотворны.

Объект любви у героя Фельзена может быть разным: родина, детство, творчество, отношения, сам процесс любви, но прежде всего важна любовь к женщине в разных проявлениях – потребность заботиться, дружить, любить в платоническом и физическом смысле. Развитие любовного чувства у героя «Писем о Лермонтове» во многом продолжает судьбу лермонтовских персонажей.

Во-первых, это мотив неразделенной любви: главный герой влюбляется в женщину, которая его не любит. Б.А. Старостин пишет о Лермонтове: «Неразделенная любовь, начиная с самых ранних стихов 1830 («три раза я

любил, / Любил три раза безнадежно») и на протяжении всего творчества, выступает как лейтмотив, наряду с темой страдания от измены любимого человека или от обманчивости (см. Обман) всей жизни (см. Ивановский цикл, Сушковский цикл)» [2, с. 295]. На протяжении всего цикла Володя любит женщину, которая его не любит и встречается с другими мужчинами, что заставляет Володю страдать и вызывает желание отомстить. Однако в отличие от большинства лермонтовских персонажей, на короткий промежуток времени Володе посчастливилось быть вместе с объектом любви, жить с ней в качестве мужа и вызвать ответное чувство на короткий миг.

Во-вторых, так же, как и у героев Лермонтова, между главным героем и его возлюбленной постоянно возникают преграды, которые герой не может игнорировать. Так, предмет любви у Лермонтова в нескольких произведениях сопровождают «мешающие» персонажи: рядом с царицей Тамарой обретается мрачный евнух; рядом с тамбовской казначейшей – старый казначей; рядом с Верой (и в «Двух братьях», и в «Герое нашего времени») – старый муж; рядом с призраком прекрасной девы-ангела – Штосс [3, с. 25]. Все они так или иначе наделены одной и той же функцией – чинить препону тем из ценителей прекрасного, кто вознамерился приблизиться к предмету своего поклонения. Однако если у Лермонтова эти персонажи присутствуют в тексте рядом с объектом влечения героя и физически мешают ему воссоединиться с прекрасной девой, «сторожи» в прозе Фельзена представлены иначе: некоторые из них остались в далеком прошлом возлюбленной, однако герой все равно считается с ними как с реальной преградой их счастью.

Так, до встречи с Володей, у Лели были отношения с Сергеем Н. и безымянным генералом. О них Володя узнает по ее воспоминаниям и по кратким сведениям от ее тетки. Несмотря на то, что и Сергей Н., и генерал расстались с Лелей без надежды на возвращение, Володя нередко думает о них как о своих соперниках. Он сравнивает себя с Сергеем Н. не в свою пользу («у Сергея Н. было всё, о чем я даже и не смел надеяться, что считал недостижимо-правильным, мужественным, достойным» [1, с. 106]) и завидует тому, что Леля была с ним близка («я когда-то завидовал пятилетней его близости с Лелей, потом – не без снисходительности – себя считал счастливым его преемником» [1, с. 76]). Так же, как и лермонтовские герои, Володя стремится к логическому объяснению даже в любовных отношениях. Например, чтобы объяснить свое место между мужчинами Лели, побороть в себе чувство соперничества и убедиться в том, что его кандидатура законна («Чтобы как-нибудь объяснить рядом с ними двумя и свое место» [1, с. 76]), Володя придумывает объяснение: он взял лучшее от предыдущих мужчин Лели и в себе совместил, «будто во мне совместились различные Лелины пути



– от Сергея его влияние, возвышающее и достойное, от мужа победительная сила (если преодолею первоначальную свою робость» [1, с. 75]).

В-третьих, в «Письмах о Лермонтове» герой, который не скрывает любовного чувства к Леле, охладевает к ней сразу же, как только она начинает проявлять к нему больший интерес («во мне накапливается ответное придирчиво-личное раздражение против стольких ваших несправедливостей, против неблагородства в том, как вы упорно меня добиваете» [1, с. 385]). И эту же черту он подчеркивает у Лермонтова: Вера Лопухина сначала не ответила ему взаимностью, а после Лермонтов не смог принять ее: «...отвергнутый, как бы он ни помнил о своей боли, как бы мучительно ни стремился к разделенности, обречен (если так у него сложится) в свою очередь оттолкнуть предлагаемую помощь и доброту и себя пересилить не постарается» [1, с. 354].

Идея важности любви оттеняется отношением к быту: «Мне действительно безразлична была всякая обстановка, если она некрикливая и хоть немного удобная, я слеп ко всему, что не волнует, что непосредственно не живет, что не люди, не души, не любовь <...>». Когда герой заболевает и ему становится плохо в ресторане, приходит врач и старается ему помочь, но герой сопротивляется до тех пор, пока не замечает необычайно маленькие, мягкие для комплекции врача руки – черту женственности. Здесь любовь и все женское приобретают спасительную, «оживляющую», целительную функцию.

### **Мотив памяти и прошлого**

Для героя Фельзена прошлое активно присутствует в настоящем, влияет на него и помогает объяснить происходящее. Прошлое помогает усилить восприятие настоящего. Например, чтобы усилить чувства (страдания): «Мне часто хотелось – в горе или страхе – намеренно себе причинить хотя бы физическую боль (нечто вроде прививки от боли душевной), постараться вспомнить что-нибудь унижающее, стыдное, для себя непростительное: в настоящем страдании есть внутренне-величавая поза» [1, с. 84]. Также эта связь работает в обратном направлении: настоящее может влиять на восприятие прошлого, и герой этим пользуется. Во время обиды на свою возлюбленную он намеренно вспоминает счастливые моменты с ней, чтобы эти воспоминания отравить: «Я вспомнил наш первый совместный день, свое восхищение ловкой ее работой и трогательной услужливостью, и вот, произведя намеренно-разрушительный опыт, навсегда это восхищение отравил» [1, с. 94]. Также воспоминания могут утешать: чтобы уменьшить боль после расставания, когда возлюбленная Леля окончательно ушла к другому, Володя намеренно вспоминает моменты ее слабости, внешней непривлекательности: «чтобы себя утешить, умышленно и часто вспоминал,

как вы однажды, после длительной холодности, по-жалкому схватили мою руку, взволнованно-дружественная, испугавшаяся моего ухода» [1, с. 276].

А.Н. Березнева пишет о теме памяти у Лермонтова: «непреходящее памятование для героя Л. – не только «адски»-жгучая неизбежность, но и ценность, обеспечивающая остроту личного самоощущения, залог неуничтожимости. Вот почему «тревожить язвы старых ран» и «больно», и «весело»» [2, с. 297]. Д.С. Мережковский на примере поэмы «Демон» доказывал, что главные темы поэзии Лермонтова – это воспоминание и забвение («Забыть? – Забвенья не дал Бог: Да он и не взял бы забвенья!..»). Поэт страдает в настоящем мире из-за того, что не может ничего забыть. У героя Фельзена масштаб трагедии снижен: вездесущая память просто не дает ему чувствовать себя счастливым в полной мере, он постоянно занимается сопоставлением своего текущего состояния и похожих отрывков из прошлого.

Память – показатель важности явлений для героя; если он не вспоминает о них, значит, они ему не важны. Так, герой характеризует отношение к женщинам, которых не любит: «не находя в Иде Ивановне ничего «для себя», не думая, **не вспоминая** о ней после случайных наших встреч» [1, с. 98], «Душевной близости у нас не появилось: я не слушаю, **не вспоминаю** ее рассказов» [1, с. 115], «Мне также лень вспоминать и записывать всё, что она <...>о себе говорила» [1, с. 209]. Кроме того, воспоминания помогают объяснить настоящее: герой уверен, что Зинка знает о том, что он ее не любит («Я боюсь и не хочу вас огорчать, но вы так же не любите меня, как и я вас» [1, с. 116]), однако уверяется в обратном и, чтобы найти объяснение тому, почему Зинка пришла и беззастенчиво вступила с ним в близкую связь, герой вспомнил все знаки внимания, которые демонстративно оказывал ей, «всё то, что каждый из нас так незаметно-легко расточает (от одиночества, от душевной неудовлетворенности, от привычного желания нравиться или быть неизменно-любезным) и что простодушная, мечтательно-преувеличивающая женщина, вроде Зинки, может принять и вправе принять за большее» [1, с. 116].

Комментируя Пруста, Володя говорит о единственно достойной цели – повторять прошлое: «Я не знаю, что такое талант, как в нем убедиться и как его измерить, я не знаю, что именно Прусту было «дано», но с тем, что было ему дано, довел он писательские свои поиски до какой-то единственно-высокой подражающей бессмертию и вечности, напрасной и грустной цели – восстанавливать и повторять прошлое». Для героя очень важны память, история. Письмами и дневниками он себя закрепляет, постоянно «воссоздает». «Ведь того, что не отмечено, не выражено, того попросту для нас нет, как не

существует для нас неизвестного человека в чужом и неизвестном городе или камешка на далеком берегу» [1, с. 346].

Память одушевляется, становится соучастницей героя в сюжетном настоящем. Например, самому герою уже сложно поверить, что когда-то они с его возлюбленной были близки, но «дерзкая» память все сохранила:

«<...> да, мы с Лелей были когда-то близки, и пускай она жалела меня, преодолевая свое безразличие, но этой близости Леле не опровергнуть и у моей памяти не отнять, и **дерзкая моя память** сохранила и с легкостью может восстановить ни с чем не сравнимое очарование множества наших вечеров» [1, с. 148].

Герой делит память на «душевную» и «обездушенную головную». Также важна для него категория длительности, «непрерывности» как залог бесконечности.

### **Мотив одиночества**

Главный герой находится в эмиграции и чувствует себя одиноким даже в моменты единения со своей возлюбленной, которая тоже от него постоянно уезжает. Неслучайно в «Письмах о Лермонтове» герой рассказывает, как в детстве его восхищали строчки из «Трех пальм», «Паруса» и «И скучно, и грустно». Он узнал их еще до эмиграции и еще не мог предположить, как много они будут значить после: «Немного было мне тогда понятно в душевной и звуковой лермонтовской музыке, немного я внутренне-убежденно знал – «одну молитву чудную», «и скучно и грустно», «как будто в бурях есть покой»». Очевидно, для всех эмигрантов актуализируется мотив вынужденного изгнанничества, где «некому руку подать в минуту душевной невзгоды». Особенно подробно герой останавливается на моменте из детства, когда он учил на Пасху стихотворение «Три пальмы». Тогда перед ним «пугающе ожили размерные, словно бы заклинающие слова “в песчаных степях Аравийской земли три гордые пальмы высоко росли”». Володя, как и герои Лермонтова, обладал провидческим даром: «песчаные степи Аравийской земли» [1, с. 336] – это и есть пространство эмиграции, где оторванные от своей земли писатели вынуждены расти в одиночестве и искать себе применение.

### **Мотив неприятия обмана**

Герой стремится к честности во всем: в отношениях с людьми, к самому себе, в искусстве. Талантливый писатель пишет честно, без прикрас, без эффектов. Характерно, что именно так герой описывает Лелю, свою возлюбленную. Она порой уязвляет и обескураживает, но «Лелину манеру говорить можно по-странному (но без противоречия) назвать «сдержанной откровенностью»: откровенность – в смысле какой-то прямоты,

безбоязненного признания неудач, отсутствия прикрас, подготовок или ложной, напоказ, скромности, а сдержанность» [1, с. 67]. Это отличает ее от других женщин: «я невольно оценил вашу обычную со мной прямоту и подумал, что после стольких изолгавшихся женщин немногие правдивые – даже мучающие и безжалостные – словно твердая почва после моря и что таких женщин особенно трудно заменить» [1, с. 210].

Герой считает, что после войны главным критерием достойной литературы остается честность; все эффекты и искусственность воспринимаются как дурной тон: «Нашему поколению не осталось ничего, кроме правдивой бесцельно-любопытной скромности, <...> кроме честных и скудных слов (от безответственного хвастливого блеска нас отучила не только война, но и неприятно-громкие «отцы», за которых уже перед войной, вероятно, многим бывало стыдно)». Например, гений Пруста Володя аргументирует его умением честно выразить себя: «Нужно просто подумать о количестве наблюдаемого и верно обобщенного, о количестве найденного, <...> нечеловечески-честном умении себя выразить, какого еще никогда не было». Стремление к искренности перекликается с мотивом обмана в творчестве Лермонтова. Для Лермонтова обман – вечный источник страдания, неизбежный при столкновении с реальностью. И.Б. Роднянская отмечает, что обманывают лирического героя все: друзья, женщины, общество, судьба [2, с. 290]. Фельзеновский Володя не сталкивается с обманом в таком масштабе, однако он сам стремится к искренности и чистоте.

#### **Список использованной литературы**

1. Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. – М. : Водолей, 2012. – 452 с.
2. Мануйлов В.А. Лермонтовская энциклопедия / Ин-т рус. лит. АН СССР (Пушкин. дом), Науч.-ред. совет изд-ва «Сов. энциклопедия»; Гл. ред. В.А. Мануйлов. – Москва : Сов. энциклопедия, 1981. – 784 с.
3. Савинков С.А. Творческая логика Лермонтова. – Воронеж: Изд-во ВГУ. 2004. – 285 с.

# ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА М. ЦВЕТАЕВОЙ

Цзюй Цюнь

Минский государственный лингвистический университет

[1563369566@qq.com](mailto:1563369566@qq.com)

В основе индивидуально-авторской эмоциональной окраски цветообозначений у различных авторов чаще всегда заложены объективные свойства лексики – реализованные в языке либо потенциальные свойства лексем со значением цвета. К примеру, преобладание *белого, черного, красного* у А. Белого и А. Блока, сравнительно с иными цветообозначениями, соответствует содержанию памятников письменности Древней Руси, где преимущественно встречаются те же цветообозначения [1]. Цветовая «пара» *белый – черный – красный* традиционна и в фольклорных текстах [2], [3], русской классической литературе [4], статистических исследованиях цветообозначений в общеупотребительном языке [5] и языке современной прозы и поэзии [6]. Корни данной закономерности – в глубокой древности. Известно, что цветовая группа *белый – черный – красный* свойственна символике первобытных обрядов [7], а также христианской философии, заимствовавшей и видоизменившей ряд элементов языческой традиционной символики [8], [9].

При этом каждый автор, переосмысливая общеязыковую семантику и связи слов, создает свою картину мира. Это способствует последующему развитию внутрисистемных отношений членов лексико-семантической группы цвета, а также созданию связей данных элементов и единиц иных лексико-семантических групп.

Многие стихотворения, поэтические циклы, фрагменты поэм и драматические произведения М. Цветаевой строятся на активном использовании цветообозначений. Например, «Ариадна», «Автобус», «Бузина», «Душа», «Георгий», «Переулочки», «Скифские», «Отрок», «Цыганская свадьба» и др. Большинство подобных текстов отражают восприятие конкретно-чувственных образов всеми органами чувств человека.

Белый цвет в сборнике «Полное собрание стихотворений» М. Цветаевой чаще всего участвует в оппозициях, например, *белый – черный, белый – красный*. В лирике М. Цветаевой черный цвет обычно описывает мир лирического субъекта поэтессы, а белый – чуждый ей мир. В

произведении «Я – страница твоему перу <...>» на первый взгляд наоборот, мир героини представляет лексема *белая*:

*Все приму. Я белая страница.*

<...>

*Ты – Господь и Господин, а я –*

*Чернозем – и белая бумага!* [10, с. 230].

Но содержание данного стихотворения – тотальный отказ от себя как личности, полная готовность принимать мир возлюбленного: пустота обозначает изначальную чистоту и открытость заполнению.

С употреблением слов *черный* и *белый* связано большинство примеров, когда системные языковые противопоставления нейтрализуются и происходит превращение антонимов в синонимы. Поэтическое мастерство М. Цветаевой нацелено на показ общего в противоположном, а также на демонстрацию относительности моральных и философских категорий.

В лирике М. Цветаевой можно выделить еще один аспект противопоставления *черного* и *белого*. Он касается пространственных описаний: если пространство связывается с белым цветом, оно выглядит бедным и плоским:

*В сердце, где белая даль,*

*Гладь – равноденствие – ближний,*

*Смертолюбивую сталь*

*Переворачивать трижды* [10, с. 332].

В данном контексте плоское значение белого пространства довольно четко выражает лексема *гладь*.

Мы заметили, что лексема *белая* – постоянный авторский эпитет к слову *дорога*:

*Я поднимаюсь по белой дороге,*

*Пыльной, звенящей, крутой* [10, с. 87];

*И пылила бы дороженька – бела, бела, –*

*Кабы нас с тобой – да судьба свела!* [10, с. 158];

*Вся наша белая дорога*

*У них, мальчонок, в горсти* [10, с. 275].

В первом примере цветообозначение *белая* использовано для описания крымской дороги белого цвета, мощенной белым камнем. Но семантика этого словосочетания, по нашему мнению, шире номинативного цветообозначения, поскольку тут может обозначаться переходное состояние. Значение белого цвета связано с пустотой, предшествующей заполнению.

Черный цвет в лирике М. Цветаевой – довольно частотен. По нашему

мнению, это определяется особым мировосприятием поэтессы. Свою жизнь М. Цветаева осознает сквозь полярные понятия, бинарные оппозиции черного – белого, счастья – страдания, встречи – разлуки и т.п. Что касается срединных, промежуточных понятий, то они для М. Цветаевой не представляют большого интереса, поскольку те или иные значения не воплощены в них максимально, концентрированно. Лирика М. Цветаевой показывает, что черный способен заменить человеку все остальные цвета, растворяя их в себе. Можно сказать, что в страдании поэтессы меркнут все краски, остается лишь чернота.

Интереса в лирике М. Цветаевой оппозиция «черное – красное», которая связана с традиционной символикой жизни и смерти:

*Слышу страстные голоса –  
И один, что молчит упорно.  
Вижу красные паруса –  
И один – между ними – черный [10, с. 150];  
От румяных от щек –  
Шаг – до черных до дорог!  
Шелку черный шнурок,  
Ремешок-говорок! [10, с. 341].*

При этом символика красного двойственно связана и с жизнью, и со смертью посредством образов разрушительного огня и крови: интенсивное проявление жизни ведет к ее уничтожению. В качестве примера приведем строфу из произведения «Пригвождена к позорному столбу <...>»:

*Сей столб встает мне, и не рокот толп –  
То голуби воркуют утром рано...  
И, все уже отдав, сей черный столб  
Я не отдам – за красный нимб Руана! [10, с. 266].*

Здесь «красный нимб Руана» – это костер, на котором сожгли Жанну Д'Арк.

Интерес представляет наименование *черный* при описании глаз:

*Два черных круга  
<...>  
Две черных ямы.  
<...>  
Две черных славы.  
<...>  
Подземной бездны зеркала:  
Два смертных глаза [10, с. 303].*

Отметим, что пламя, появившись в черноте, способно преобразовать

мрак в свет: *слава, зеркала*. Другими словами, смертельные страдания ведут к бессмертию, преодолевающему смерть.

Анализ языковой картины мира М. Цветаевой позволяет ярче прочувствовать строки, где черные глаза – это образ бездны и смерти:

*Я вижу тебя черноокой, – разлука!*

*Высокой, – разлука! –*

*Одинокой, – разлука!*

*С улыбкой, сверкнувшей, как ножик, – разлука!*

*Совсем на меня не похожей – разлука!* [10, с. 279].

Использование лексемы *черный* и ее производных при меланхолических описаниях создает зачастую неожиданные словосочетания (*черноокая разлука, в черных пустотах твоих красных*), однако в своей основе основывается на традиционной символике черного как цвета скорби. Традиционным является и изображение черным пространства, которое уходит вниз, углубляется. При этом в поэтике М. Цветаевой окказиональным является соединение данной символики и образа черных глаз.

Наиболее представлен в лирике М. Цветаевой синонимический ряд с общей семантикой красного цвета: *красный, алый, пурпурный, пурпуровый, ржавый, рдяный, розовый, румяный, кумачовый, кумашный, червонный, малиновый, багряный, багровый, маковый, жаркий, кровавый*. В данный ряд также можно включить цветообозначения *смуглый* и *золотой*, поскольку они становятся контекстуальными синонимами красному в некоторых стихотворениях поэтессы.

К примеру, солнечный свет кажется красным при восходе солнца. Постепенно красный цвет рассеивается, превращаясь в свет, т. е. становится прозрачным (теряет цвет). Такое же явление наблюдается при закате, который ведет к уничтожению света и цвета, превращая его в мрак. Превращать предметы в черный прах либо раскалить добела способен и огонь. Страсти, волнения также способны делать красное белым либо вовсе обесцвечивать:

*Ровно облако побелела я* [10, с. 132];

*Смывает лучшие румяна – Любовь* [10, с. 180].

Текущая кровь ведет к смерти, которая в лирике М. Цветаевой представлена символикой черного и белого, жизнь в ее динамическом движении ведет к старению, делая *румяное* лицо *обесцвеченным*, *золотые* и *рыжие* волосы – *седыми* (*белыми, серебряными*).

Показательно, что *красное* в различных произведениях (стих «Огнепоклонник! Красная масть...», цикл «Георгий», поэма «На красном



коне») в одно и то же время является и цветом огня, и цветом крови, и отражением солнечных лучей, и краской жизненной силы, и окрасом смущения, и цветом одежды. Приведем пример:

*Иль луч пурпуровый*

*Косит копьем?*

*Иль красная туча*

*Взмелась плащом?* [10, с. 304].

В строках *Полыхни малиновою юбкой // Молодость моя!* [10, «Скоро уж из ласточек – в колдуньи <...>», с. 320] номинативное значение лексемы *малиновый* в обозначении цвета юбки метафорически связано с образом огня посредством глагола горения, а сквозная тема стихотворения позволяет связать малиновый цвет с молодостью лирической героини.

Лексема *красный* также используется для обозначения цвета зари, солнца при уподоблении крови либо огню. В качестве примера можно привести образную систему поэтического цикла «Георгий»:

*Красный всполох – Око твое! – Перебег зарев!* [10, с. 313].

Цветобозначения *синий* и *лазурный* выступают зачастую у М. Цветаевой в качестве синонимов. Лексемы *лазурный*, *лазурь* – это традиционные поэтизмы, которые все же более абстрактные, нежели, к примеру, *черный*, *белый*. У М. Цветаевой есть некая точка отсчета, где берет начало преобразование привычных связей слов при построении собственного поэтического мира. Мы говорим о мифологической антитезе «*черный – синий (лазурный)*», которая отражает оппозицию преисподней и неба. Именно элементы данной антитезы в стихотворениях М. Цветаевой являются, как это ни странно, синонимами:

*Пустоты отроческих глаз! Провалы –*

*В лазурь! Как ни черны – лазурь!* [10, с. 312].

Отметим, что среди всех примеров употребления цветобозначений в лирике М. Цветаевой нами выделен один пример использования наименования фиолетового цвета в поэтической картине мира в сборнике «*Полное собрание стихотворений*» М. Цветаевой:

*В небесах фиолетово-алых*

*Тихо вянул неведомый сад* [10, с. 29].

Интересно, что М. Цветаева использует не просто цветовой эпитет «*фиолетовые небеса*», а именно, «*фиолетово-алые небеса*», что, несомненно, придает поэтическому тексту большую долю образности и поэтичности.

Серый цвет в поэтической картине мира в сборнике «Полное собрание стихотворений» М. Цветаевой используется для обозначения ряда коннотативных значений:

1) непосредственно обозначение цветовой окраски предмета либо явления:

*И старенький улей, и серый дымок,  
Встающий над крышей землянки? [10, с. 31];  
Серый кот крадется из передней... [10, с. 41].*

2) обозначение неприметности предмета либо явления:

*Он тесней к окну приник:  
Серые фигуры... [10, с. 53].*

3) обозначение печали, скорби, тяжелого чувства:

*Серые тучи, а думы серей,  
Дума: «Придет? Не придет?» [10, с. 63].*

4) обозначение неприметности предмета либо явления:

*Серых несколько  
Бабок древних  
В дверях замешкались, –  
Докрещиваются  
На самоцветные  
На фонарики [10, с. 126].*

Белое, черное, красное, зеленое и синее у М. Цветаевой связаны с образами мира земного и небесного («человеческого» и «божественного»). Данным цветообозначениям резко противопоставлена символика желтого, который является знаком потустороннего мира, образа нечистой силы. Кровь у змея, побежденного Георгием, желтая (янтарная). В цветаевском цикле «Георгий» номинация *янтарная кровь* также, скорее, эмоционально-оценочная, нежели собственно цветовая, поскольку в сцене боя немалое значение принадлежит красному цвету в качестве обозначения крови того же змея.

Интересен следующий пример, где желтый цвет связан и с обманом, и с мифологизированной лихорадкой (*вихрь заразный*):

*Стрясается – в дом забредешь желтоглазой  
Цыганкой, – разлука! – молдаванкой, – разлука!  
Без стука, – разлука! – Как вихрь заразный  
К нам в жилы врывается – лихорадкой, – разлука! [10, с. 279].*

Зеленый в лирике М. Цветаевой обычно обозначает цвет глаз:

*Застынет все, что пело и боролось,  
Сияло и рвалось:*

*И зелень глаз моих, и нежный голос,  
И золото волос [10, с. 89];  
– Как ветрено! – Привет жене,  
И той – зеленоглазой – даме [10, с. 180].*

Для цветообозначения *зеленого* в произведениях М. Цветаевой характерно помещение их в парадигму нецветовую на основе общеязыковых переносно-символических значений слова – при полном сохранении номинативного цветового значения совмещением прямого и переносного смысла Цветаева выводит переносное употребление из автоматизма, возвращая метафоре свежесть:

*Не чувствую, как в этих стенах жарко,  
Как зелено в саду.  
Давно желанного ижданного подарка  
Не жду [10, с. 101].*

В приведенном контексте помимо номинативного реализуется следующее переносное значение, психологическое и оценочное – значение свежести.

Анализ особенностей употребления цветообозначений в лирике Цветаевой позволил сделать ряд выводов о месте цветообозначений в поэтической картине мира М. Цветаевой:

1. Самыми частотными у М. Цветаевой являются лексемы с основами *черн-*, *-бел-*, *-красн-*, *-син-*, *-зелен-*, т. е. чаще всего автор обозначает цвета, которые традиционно выделяет человек. Это простые и максимально насыщенные тона.

2. В цветаевской лирике приводятся оттенки только у красного цвета, но они довольно многообразны и представлены синонимическими словами с 16-ю разными корнями: *красный, алый, пурпурный, пурпуровый, ржавый, рдяный, розовый, румяный, кумачовый, кумашный, червонный, малиновый, багряный, багровый, маковый, жаркий, кровавый*. Показательно, что именно красный первым среди всех цветов был противопоставлен черному и белому и осознан именно как цвет согласно абстрактному признаку насыщенности [11, с. 42]. Красному цвету амбивалентная символика жизни и смерти была присуща еще во времена первобытной культуры [7, с. 72].

3. Далее за группой максимально насыщенных тонов в лирике М. Цветаевой по частотности расположена группа *лазурный, лазоревый, золотой, серебряный*. Довольно высокой частотностью (относительно общеупотребительного языка, и относительно цветаевских цветообозначений) обладает и лексема *алый*. М. Цветаева при описании своего поэтического мира исходным понятием, точкой отсчета зачастую

считает традиции народной культуры, получившие свое отражение в фольклоре и классической литературе. При этом исходные понятия чаще всего поэтесса в своем творчестве переосмысливает.

4. М. Цветаева широко использует прилагательные *золотой, серебряный, розовый, ржавый, кумачовый, янтарный, вороной, огненный, льняной, снеговой, малиновый, вишенный, кровавый, агатовый, перламутровый, жемчужный*. Их качественные значения развились из относительных. Как подчеркивает Л.В. Зубова, «такие прилагательные метафоричны по своей природе и, вследствие мотивированности в языке, более способны выражать связи между явлениями внешнего мира, чем те прилагательные, что являлись качественными изначально. <...> продуктивная модель производных прилагательных преобразует уже существующие в языке цветообозначения в открытый ряд, который легко принимает авторские окказионализмы» [12, с. 60].

5. Для лирики М. Цветаевой не свойственны уменьшительно-ласкательные формы прилагательных (*беленький, синенький* и т.п.), а также прилагательные с суффиксами неполноты качества (исключение – *Лес – красноват, день – сине-сер* в «Стихах о Чехии»).

7. В стихотворениях М. Цветаевой цветообозначения находятся в активном взаимодействии. Если взаимодействие лексем со значением цвета рассматривать на фоне всего творчества поэтессы, то все цветообозначения, выраженные по-разному, находятся в отношениях противопоставления. В художественных текстах М. Цветаевой системное противопоставление актуально не только для антонимов (*черный – белый*), но и для перечислительных рядов (*белый – красный – зеленый*) и для синонимов (*красный – алый – пурпурный*).

#### **Список использованной литературы**

1. Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. – М.: Наука, 1975. – 292 с.
2. Павлюченкова Т.А. Прилагательные со значением цвета в языке русских былин. – М.: Б.и., 1984. – 322 с.
3. Хроленко А.Т. Цвет в различных жанрах русского фольклора // Учен. зап. Курск, пед. ин-та. – 1972. – Т. 49. – С. 37-54.
4. Почхуа Р.Г. Лингвоспектр русской поэзии XVIII – XX вв. Состав и частотность. – Тбилиси: Издательство Тбилисского университета,, 1977. – 177 с.

5. Москович В.А. Семантическое поле цветообозначения: (Опыт типологии исследования семантического поля). – М.: Наука, 1965. – 218 с.
6. Василевич А.П. Цветонаименования как характеристика языка писателя (к методике исследования) // Лингвистика текста и стилистика. – Тарту: Тартуский государственный университет, 1981. – 145 с.
7. Тернер В.У. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах // Семиотика и искусствометрия. – М.: Мир, 1972. – С. 50 – 81.
8. Гайдук В.П. К вопросу о цветовой символике «Божественной комедии» Данте // Дантовские чтения / Отв. ред. И. Бэлза. – М.: Мысль, 1971. – С. 21-55.
9. Рабинович В.Л. Превращения черного дракона // Рабинович, В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. – М.: Наука, 1979. – С. 70-88.
10. Цветаева М.И. Полное собрание стихотворений. – М.: Эксмо, 2006. – 480 с.
11. Колесов В.В. Имя – знамя – знак // Сравнительно-типологические исследования славянских языков и литератур. – Л.: Мысль, 1983. – С. 41-49.
12. Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. – 232 с.

## ПОЧЕМУ СТАВИЛИ ПЬЕСЫ О. УАЙЛЬДА, А ПЬЕСЫ Б. ШОУ НЕ СТАВИЛИ?

**В.А. Чернова**

*Московский педагогический государственный университет*

*155-smirnova@mail.ru*

Исследователь А.С. Ромм в книге «Джордж Бернард Шоу» (1965) отмечает, что Б. Шоу хотел реформировать театр своего времени, и его единомышленники были руководителями крупных театральных объединений. Она обращает внимание на то, что «Во Франции это был Антуан, в России – Станиславский. В Англии соратником этих смелых театральных реформаторов стал Грейн – создатель “Независимого театра”. Свою творческую жизнь “Независимый театр” начал с постановки ибсеновской драмы “Привидения”. Однако дальнейшая деятельность театра затруднялась отсутствием соответствующего репертуара. На помощь Грейну пришел Шоу. Для “Независимого театра” был написан его первый драматический цикл – “неприятные пьесы”: “Дома вдовца” (1892), “Волокита” (1893), “Профессия миссис Уоррен” (1893-1894). Вместе с драмами Шоу в Англии родилась проблемная пьеса». [4, с. 50] Исследователь Ф. Денингхаус в книге «Театральное призвание Бернарда Шоу» (1978) описывает театральную обстановку того времени следующим образом: «Театр тех лет был в значительной степени скован узкими, чуждыми жизни условностями. Главные герои пьес, как правило, принадлежали к высшим слоям общества, и их поведение должно было соответствовать шаблонным представлениям, сложившимся на сцене о людях этого сословия. На все неприятные аспекты буржуазной действительности было наложено табу. Мораль этих пьес опиралась на широко распространенное предубеждение, будто "светское общество" представляет весь мир людей, и его мораль поэтому является нормой человеческого поведения вообще». [2, с. 34] Ф. Деннингхаус, исследуя пьесу «Дома вдовца» (1892), подчеркивает «хотя персонажи “Домов вдовца” являются почти исключительно дамами и господами высших слоев общества, они обрисованы без привычных условностей и не идеализированы» [2, с. 34]. Таким образом, пьесы Б. Шоу не соответствовали привычным нормам драматургии того времени. Х. Пирсон в монографии «Бернард Шоу» (1998) описывает структуру «хорошо сделанных» пьес: «в такой пьесе содержание выкладывалось постепенно: только к концу второго действия зрители до конца уясняли “ситуацию”, а в

третьем, последнем, поднятая на сцене кутерьма улаживалась» [3, с. 199]. Таким образом, пьесы Уайльда строились по этому принципу, в то время как драмы Б. Шоу имели большой энергетический потенциал на протяжении всей пьесы. Э. Хьюз в биографии «Бернард Шоу» (1966), анализируя ту же самую пьесу, обращает внимание на то, что «один из критиков сказал, что “это самая смелая пьеса, какую за последние годы видела английская публика”, другие называли эту пьесу “глупой”, “беспримерной”, “отвратительной”, “злой”, “жалкой” и, наконец, говорили, что это “вообще не пьеса”. Рецензенты писали, что Шоу подsunул им вместо обычной пьесы грубую социалистическую пропаганду и что в конце концов они могли бы услышать то же самое, не покупая билет в театр, а просто слушая речи Шоу в Гайд-парке. После нескольких представлений пьесу сняли» [5, с. 61]. Исследователь З.Т. Гражданская в книге «Бернард Шоу: очерк жизни и творчества» (1965), анализируя пьесу «Профессия миссис Уоррен», отмечает, что эта драма «подверглась жесточайшим гонениям буржуазной критики, прессы и цензуры. В Англии долго запрещали ее постановку; когда английская труппа поставила эту пьесу в 1903 г. в Америке, спектакли были немедленно прекращены и артисты подверглись аресту» [1, с. 40]. Э. Хьюз считает, что эту пьесу запретил в Англии цензор, т. к. он посчитал эту драму аморальной. Далее, рассматривая пьесу «Кандида» (1895) А.С. Ромм подчеркивает, что добиться постановки этой драмы на сцене оказалось для Шоу непростой задачей, т. к. необычность ее драматической формы вызывала смущение не только противников Шоу, но и у его поклонников. Исследователь описывает эту ситуацию следующим образом: «Ричард Менсфилд – известный американский актер и режиссер, незадолго до того блиставший в роли Саранова (персонажа пьесы «Человек и оружие». – В.Ч.), категорически отверг притязания “Кандиды” на принадлежность к театральному искусству. Мнение Менсфилда разделяли многие его современники. Оно представлялось тем более обоснованным, что в самом содержании пьесы, казалось, не было ничего, что оправдывало бы “дискуссионную” форму ее построения» [4, с. 89-90]. Изучая драматургию О. Уайльда, А.С. Ромм сравнивает ее с последующими пьесами Б. Шоу: «Парадоксальная форма его сценических диалогов в какой-то степени уже предвосхищала театр Бернарда Шоу. Если вынуть из драм Уайльда их диалоги, то получится “хорошо сделанная пьеса”, автором которой вполне мог быть драматург типа Джонса или Пинеро. Она, конечно, утратит свое остроумие и блеск, но ее драматургическая основа останется незыблемой и сохранит все свои обязательные атрибуты: композицию, фабулу, сюжет

<...> Не мудрено поэтому, что драматургия Уайльда не соответствовала эстетическому и общественному идеалу Шоу, мечтавшего о революционном преобразовании английского театра» [4, с. 39-40].

Таким образом, пьесы Б. Шоу не ставили по двум причинам: 1) они были смелыми с точки зрения затронутых в них проблем; 2) они сильно отличались от «хорошо сделанных» пьес своей драматической формой, а зрители привыкли видеть «салонные» пьесы, и их пугали «нововведения» пьес Б. Шоу.

#### **Список использованной литературы**

1. Гражданская З.Т. Бернард Шоу: очерк жизни и творчества. – М.: Просвещение, 1965. – 230 с.
2. Деннингхаус Ф. Театральное призвание Бернарда Шоу. – М.: Прогресс, 1978. – 327 с.
3. Пирсон Х. Бернард Шоу. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1998. – 558 с.
4. Ромм А.С. Джордж Бернард Шоу. – Л.: Искусство, 1965. – 250 с.
5. Хьюз Э. Бернард Шоу. – М.: Молодая гвардия, 1966. – 286 с.



# МЕТОД КОМПАРАТИВНОГО АНАЛИЗА В ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ

**Л.Ф. Якупова**

*Казанский (Приволжский) федеральный университет*

*leysav@bk.ru*

Одним из динамично развивающихся и перспективных направлений в языковедении является компаративная лингвистика. Суть современной лингвистической компаративистики можно выразить в том, что все существовавшие в истории человечества языки, несмотря на их различия, имеют много общих доступных научному анализу основных структур и черт. Компаративные исследования в лингвистике изначально были ориентированы на сравнение языковых явлений с целью выявления универсалий, неких общих черт, объединяющих языки. При обучении русскому языку и литературе сравнительный метод незаслуженно оставался в тени, несмотря на свой колоссальный потенциал в области педагогики: еще К. Ушинский отмечал, что «сравнение есть основа всякого понимания и всякого мышления. Все в мире мы узнаем не иначе, как через сравнение» [1, с. 436]. Овладение научными основами данного метода позволит ребенку на базе сравнения русского языка с родным или с одним из иностранных освоить такое понятие, как языковая универсалия, через которое возможно осмысление самого феномена языка. Как указывают специалисты, изучение универсалий призвано ответить на такой, в частности, вопрос: «Что вообще может и чего не может быть в языке. Здесь [...] особенно актуально исследование отношений между различными языковыми явлениями, то есть выяснение того, какие явления совместимы в языке, а какие, напротив, исключают друг друга; далее, какие явления находятся в отношении обусловленности (благодаря чему устанавливается определенная их иерархия), и т. д.» [2, с. 11]

Из указа Президента России от 7 мая 2018 года: Правительству РФ поручено обеспечить глобальную конкурентоспособность российского образования, вхождение Российской Федерации в число 10 ведущих стран мира по качеству общего образования.

Из Государственной программы РФ «Развитие образования» (2018-2025 годы) от 26 декабря 2017 г. Цель программы – качество образования, которое характеризуется: сохранением лидирующих позиций РФ в международном исследовании качества чтения и понимания текстов (PIRLS), а также в международном исследовании качества математического

и естественнонаучного образования (TIMSS); повышением позиций РФ в международной программе по оценке образовательных достижений учащихся (PISA).

В.С. Лазарев в статье «Проектная деятельность в школе: неиспользуемые возможности» отмечает: «Отечественная школа находится в кризисе, и ее состоянием не удовлетворены ни общество, ни государство. Результаты международных сравнительных исследований по программам TIMSS и PISA, итоги ЕГЭ, критические оценки работников высшей школы дают достаточные основания утверждать, что общее образование нуждается в качественных изменениях. Школа, ориентированная на передачу знаний, умений и навыков, себя изжила и не способна отвечать вызовам XXI в. Она в лучшем случае способна формировать у учащихся некую картину мира, но не учит их изучать и понимать этот мир и, самое главное, не учит действовать в этом мире. Поэтому выпускники школы в массе своей не обладают в должной мере развитой способностью быть субъектом своей жизнедеятельности. Чтобы найти свое место в современном обществе, юноши и девушки должны не просто быть активными, они должны вести поиск с пониманием себя и окружающего мира, им следует принимать решения, не опираясь только на интуицию, чувства или знаменитый “авось”, а логически взвешивая «за» и «против», им необходимо уметь вступать в эффективные коммуникации с другими людьми» [3, с. 292]. В 2018 году в общеобразовательные школы был введен отдельный предмет «Индивидуальный проект», который подразумевает совокупность приемов, операций, которые помогают овладеть определенной областью практических или теоретических знаний в той или иной деятельности; совокупность документов (расчетов, чертежей, и др.) для создания какого-либо продукта (сооружения, изделия и т.д.).

Проекты различных направлений служат продолжением урока и предусматривают участие всех учащихся в клубной работе, отражаются на страницах учебников, тетрадей для самостоятельных работ и хрестоматий.

Основы компаративного анализа на уроках литературы в полилингвальной школе можно применить в проектах как научно-исследовательского, так и интегрированного направления. Сравнение языков формирует у ребенка способность объяснять природу языковых совпадений, выявляя схождения генетические (детерминированные общностью происхождения языков – например, готовящиеся к поступлению на филологические факультеты вузов старшеклассники, имеющие

представление о родстве славянских языков и овладевшие базовой методикой их сравнения, смогут использовать знания, приобретенные на уроках русского языка, для изучения польского), ареальные (детерминированные взаимодействием контактирующих языков – например, ребенок сможет осознанно, с лингвистических позиций отмечать лексическую диффузию между русским и татарским языками) и, наконец, типологические (детерминированные общими закономерностями развития и функционирования языков – например, размышления над фактом общности ряда парадигм в типологически дистантных языках – скажем, русском и татарском, – облегчат ребенку освоение иностранного языка. Можно утверждать, что, уяснив, к примеру, общеязыковую универсальность производных существительных – наименований лиц по профессии или роду деятельности, учащийся будет свободно ориентироваться в соответствующих словообразовательных осях русского, татарского и английского языков).

Следует подчеркнуть, что в работах ученых-компаративистов на нынешнем этапе развития интересующей нас дисциплины отмечается как концептуально значимый факт принципиального различия языков, наличия у них особенностей. В 90-е годы прошлого столетия такой экстралингвистический фактор, как рост этнического, конфессионального и языкового самосознания населяющих Россию народов, обусловил выдвижение языковых уникалий в ряд первоочередных объектов изучения лингвистики, и нацеленные на анализ именно указанных объектов сопоставительные исследования приобрели статус наиболее востребованных. Необходимо указать, что сопоставительное языкознание изначально имело прикладное значение, будучи ориентированным на преподавание иностранных языков (см. работы Г. Никкеля «Контрастивная лингвистика и обучение иностранным языкам», Дж. К. Кэтфорда «Обучение английскому языку как иностранному» и др.). Примечательно, что в трудах как названных зарубежных ученых, так и выдающегося отечественного лингвиста Л.В. Щербы, уделявшему этому вопросу значительное внимание, постулируется необходимость двустороннего сравнения языков – родного с иностранным и иностранного с родным. Подобная схема дает в руки преподавателя русского языка в татароязычной аудитории максимально эффективный инструмент борьбы с таким явлением, как интерференция, неминуемо возникающим в татарстанской полилингвальной среде.

Завершая, хотелось бы обратить особое внимание на тот факт, что все языки, традиции и культуры допускают возможность корректного сопоставления и сравнения. Применение основ компаративистики в

проектной деятельности полилингвальной школы, предполагают идеологически нейтральную систему категорий, четко обозначенную стратегию сопоставления, оставляющую меньше возможностей для субъективистских спекуляций и интерпретаций. Компаративные исследования на уроках литературы в полилингвальной школе значимы для установления обмена и диалога между русской, татарской и западной культурами.

#### **Список использованной литературы**

1. Ушинский К.Д. Избранные сочинения: Т. 2. – М., 1956. –436 с.
2. Успенский Б.А. Проблема универсалий в языкознании // Новое в лингвистике: Выпуск V. – М.: Прогресс, 1970.
3. Лазарев В.С. Проектная деятельность в школе: неиспользуемые возможности / В.С. Лазарев // Вопросы образования. – 2015. – № 3. – С. 292-307.
4. Gerhard Nickel. Contrastive linguistics and foreign-language teaching // Papers in contrastive linguistics / ed. by Gerhard Nickel. – Cambridge: Cambridge University Press, 1971 – P. 1-16.
5. John C. Catford. The teaching of English as a foreign language. // The Teaching of English / ed. by R. Quirk, A.H. Smith. – London: Oxford University Press, 1964 – P. 137-159.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### ОБСУЖДЕНИЕ ОЧНЫХ ДОКЛАДОВ

**1. Бабий А.В. Поэтика цвета и звука в стихотворениях А.Ч. Суинберна «A Ballad Of Life», «A Ballad Of Death», «The Garden Of Proserpine».**

- Был ли Суинберн лично знаком с кем-то из прерафаэлитов?

**Ответ:** Суинберн дружил с Данте Г. Россетти и даже описывал его картины, можно найти много перекличек между стихотворениями Суинберна и Россетти, поэтому его часто относят к прерафаэлитам.

- Вы сказали, что ритм любви сменяется ритмом траура, что Вы имеете в виду? Меняется размер?

**Ответ:** Лирический герой сам так описывает: ритм любви, буйный ритм сердца, ритм баллады.

- На что Вы опираетесь в своем анализе: на перевод или оригинал? Лучше использовать оригинал, потому что переводчик может изменить авторскую картину.

**2. Вишневская Е.А. Категории времени и пространства в секвенциях пасхального цикла.**

- Существуют ли в гимнографии косвенные характеристики пространства и времени, не обозначенные специальными терминами? Выходите ли Вы на бинарную оппозицию «теснота – разомкнутость»?

**Ответ:** Пасхальная гимнография полна косвенных эпитетов: Пасха ассоциируется с весной, перечисление подготовки к празднику, цветовая символика приводит средневекового слушателя к пониманию того, о каком периоде идет речь. Деление истории на «до пришествия Христа», когда существовало цикличное время, и «после рождества», «последний век» и есть размыканием времени.

**3. Коваленко Е.В. Система образов в романе Пэт Баркер «Возрождение».**

- Можете ли Вы распределить действующих лиц романа в соответствии с четырехчастной системой персонажей?

**Ответ:** Я бы выделила доктора Риверса как ключевую фигуру. Менее значимая зеркальная пара «Сассун – Прайер» служит для раскрытия его образа.

- Не заложена ли в поэтике имени Риверса коннотация некой риверсивности: на психологическом уровне и временном?

**Ответ:** Доктор Риверс заставляет своих пациентов обратиться в прошлое, чтобы решить их проблемы,

#### **4. Мартыненко Е.А. Полижанровость в романе А. Грея «Бедные-несчастные».**

- Что Вы вкладываете в понятие «полижанровость»?

**Ответ:** Полижанровость – синтез жанров, жанровый эксперимент. Грей работает не в одном жанре, а использует несколько, изобретая таким образом свой собственный.

- Если роман – это жанр, то как лучше назвать «полижанровый роман» или «полижанровая модель произведения»?
- Что Вы скажете о соотношении жанров в романе? Какой жанр ведущий? Как они проявляются в композиции романа? Возможно, полижанровость становится двигателем сюжета? Связан ли какой-то жанр с отдельным персонажем? Не восходит ли сюжет нахождения рукописи к романтической традиции, например, к Вальтеру Скотту, учитывая шотландское происхождение автора? Учитывая, что Грей сам иллюстрирует свои романы, рассматриваете ли Вы соотношение текст – живописный образ?

**Ответ:** Мне кажется, жанры представлены в равной пропорции. Присутствует авторская игра с читателем, Текст очень фрагментарный и многоуровневый. Только одна из героинь, Белла, связана со всеми жанрами. Аластер Грей – интеллектуал, можно говорить об интертекстуальных связях его романа, например, с «Франкенштейном» Мэри Шелли. На тему соотношения текста и графического образа есть отдельная публикация. Иллюстрирование текста содержит авторскую игру с читателем, дополнительно Грей играет со шрифтами.

- Можно ли говорить, что Белла-Виктория, которая везде упоминается, является стержнем, на который всё нанизывается?

**Ответ:** Да, главный герой – Белла-Виктория. Вокруг неё собирается несколько нарративов, но все они связаны с мужской точкой зрения, что позволяет говорить о гендерном аспекте романа.

- Вычленяете ли Вы в этом постмодернистском произведении некоторые узнаваемые жанры, характерно английские: утопию, антиутопию, фантастику, нонфикшн? Какова позиция Грея по отношению к прогрессу и науке?

**Ответ:** В этом романе мало утопических и антиутопических мотивов, но они присутствуют в другом его романе «Ланарк».

- Можно ли всё-таки сказать, что основной жанр романа – травелог?

**Ответ:** Нет, я полагаю, что жанр, который всё охватывает, – документалистика. И в дополнение к нему – исповедальный.

- А документалистика – это отдельный жанр или область литературы, которая включает много жанров? Если мы говорим о псевдодокументалистике, то имеем в виду один жанр или несколько документальных жанров, которые дополняют друг друга?

**Ответ:** Я бы рассматривала псевдодокументалистику как жанровое начало.

### **5. Плахтий Т.П. Нарративные стратегии в жанровой структуре славянской религиозной драмы XVII-XVIII веков.**

- Если Вы говорите о Польше и включаете польские тексты, которые в свою очередь имеют латинские источники, обращаетесь ли Вы к латинским источникам?

**Ответ:** Я включила в исследование польскую пасхальную драму с вкраплениями латинских текстов, иезуитской драмы, которые также встречаются и в древнеукраинских текстах, потому что мне удалось найти польские тексты более древние, чем древнеукраинские и древнерусские.

- Есть ли конкретный латинский прототип, с которого написана польская «Великая пятница»? Нашли ли Вы его?

**Ответ:** Да!

- Могли бы Вы текстуально подтвердить различие в мировоззрениях, о котором говорите? Например, в православных текстах нельзя изображать Бога-Отца, а в польских текстах есть Бог-Отец как образ?

**Ответ:** В католической культуре главный образ – Дева Мария. В анализируемых текстах главный герой – человек, а через него постигается Бог. В более поздних текстах акцент смещается на муки Христа.

- Рассматриваете ли Вы соотношение барочной драмы с книгами эмблем?

**Ответ:** Аллегорические фигуры барочной драмы не были изобретены её авторами, а были хорошо известны зрителям по более ранним источникам. Используется знакомая зрителю знаковая система, поскольку так легче передать идею.

- Какие книги эмблем Вы используете в своём исследовании? Расшифровываете ли Вы образы исследуемых текстов, опираясь на такие сборники?

**Ответ:** На данном этапе исследования такая цель не ставилась.

- Насколько стабильны фигуры, встречающиеся в исследуемых текстах? Можно ли эти фигуры толковать как-то иначе?

**Ответ:** В основном авторы придерживаются канонического толкования. Но, с другой стороны, различные авторы помещают их в разные ситуации, в которых они по-разному раскрываются. Таким образом, используется двойной код: канонический и авторский.

- Когда появляются самые ранние образцы славянской литургической драмы?

**Ответ:** Пасхальная драма генетически связана с литургической драмой, но сама таковой не является. Самые старые из исследуемых текстов относятся к началу XVII века. Дополнительной трудностью является фрагментарность сохранившихся первоисточников.

## **6. Цай Ю.Ю. «Лермонтовские» мотивы и приёмы в творчестве Ю. Фельзена.**

- Есть ли у Фельзена лермонтовские аллюзии и реминисценции, в которых угадываются лермонтовские произведения?



Акцентировано ли лермонтовское начало? Можно ли говорить о прозометрическом пласте?

**Ответ:** Лермонтовское начало у Фельзена реализуется в поэтике названия, в лексике, профетической способности героев.

**7. Якупова Л.Ф. Метод компаративного анализа в проектной деятельности на уроках литературы.**

- Что бы Вы могли посоветовать из татарской литературы в качестве компаратива для школьной программы Донецкой народной республики, отличающейся многонациональным составом населения?

**Ответ:** Я могу предложить сравнение творчества Гаяза Исхаки и Льва Толстого, Шарифа Камала с Достоевским и Тургеневым, Пушкина с Тукаем.

## ОБСУЖДЕНИЕ СТЕНДОВЫХ ДОКЛАДОВ

*(публикуются вопросы, заданные к докладам заочных участников, а также присланные ответы)*

### **1. Булыко А.В. Игровые аспекты романа Джона Фаулза «Волхв»**

- Что Вы вкладываете в понятие линейности: понимается ли она как разнонаправленные векторы движения возникающих событий (сюжетно-композиционная организация) или эквивалент фабульности?
- Можно ли предположить, что игра в «Волхве» – не только приём, но и предмет изображения (входит в проблемно-тематический блок)? Кстати, это не противоречит игровой теории ни Хёйзинги, ни Кайуа, ни даже Платона, ибо подключается игровое организующее начало: как играть (выбор игры)? С кем играть (выбор партнёра)? Каковы допустимые пределы игры? Какова конвенциональная обеспеченность той или иной игры? Возможен ли выход / отказ от игры и чем это грозит?
- Можно ли говорить об авторской игре с текстами?
- Как Фаулз интерпретирует в романе шекспировскую метафору «мир-театр»? К какому открытию приводят главного героя разыгранные на острове театральные представления?
- Насколько, с Вашей точки зрения, в романе Фаулза задействован экспериментальный опыт Дж. Джойса – «Улисса» и «Поминок по Финнегану» (фонологические и грамматические игры, отголоски прозиметрии и т.п.)? Тем более, что топос более чем знаковый – Греция.
- Какова функция маски в романе?
- Какие нарративные стратегии романа Д. Фаулза «Волхв» определены метанаррацией мифа?

### **2. Жданова Н.Ю. Осмысление ироничных высказываний Ф.Г. Раневской с философско-эстетической точки зрения**

- Отражает ли ирония Ф.Г. Раневской философско-эстетическую картину мира советского артиста? Каким образом?
- Можно ли рассматривать иронические высказывания Ф. Раневской как метод постижения бытия или это скорее способ существования индивида, стремящегося обрести свободу посредством отрицания?

### 3. Трубочева О.И. Джулиан Барнс о русской литературе.

- Возможно ли адекватное прочтение оригинального художественного текста представителями иной культуры или же их восприятие обусловлено менталитетом и стереотипностью мышления?

**Ответ:** На мой взгляд, адекватное прочтение возможно при должной подготовке читателя, т. е. он должен знать язык оригинального произведения и быть знакомым с культурой его носителей, помня о том, что произведение может восприниматься разными народами по-разному. Но даже в этом случае читатель, скорее всего, будет склонен воспринимать текст с точки зрения своего родного менталитета, пусть и осознанно.

### 4. Цзюй Цюнь. Цветообозначения в поэтической картине мира М. Цветаевой.

- Можно ли говорить не только о прямом, но и косвенном цветообозначении в произведениях М. Цветаевой?

**Ответ:** Да, можно. Цветовые концепты в поэтической картине мира М. Цветаевой являются художественными и характеризуются повышенной ассоциативностью и метафоричностью.

Метафорическое описательное цветообозначение у М. Цветаевой сходно со сравнением: в цветаевском тексте нередко происходит полное отождествление субъекта и объекта сравнения. Например,

*Соломонова пшеница –  
Косы, реки быстрые.  
Что же мнится? что же снится  
Дочке бургомистровой?*

Косвенное цветообозначение для М. Цветаевой характерно и в тех случаях, когда цветовые слова общенародного языка выступают в своем символическом значении, например, черное и белое. Абстрактно-символическое и оценочное значение таких слов, выработанное многовековой культурой, получает у М. Цветаевой образную конкретизацию в перифразах:

*Слава сына – позор жены.  
Снег и деготь, смола и соль.  
Снег любимого – милой смоль,  
Высотой его низка!*

- Присутствуют ли у Цветаевой устойчивые обозначения цвета, как это бывает в фольклоре?

**Ответ:** Да, например, слово *белая* является постоянным авторским эпитетом к слову *дорога*:

*Я поднимаюсь по белой дороге, Пыльной, звенящей, крутой;*

*Увозят милых корабли, Уводит их дорога белая...;*

*И пылила бы дороженька – бела, бела,*

*– Кабы нас с тобой – да судьба свела!*

- Изменяется ли парадигма цветообозначений в поэтических циклах разных периодов творчества М. Цветаевой?

**Ответ:** Да, изменяет. В ранней лирике М. Цветаевой цветовая палитра в была более насыщенная. В ней присутствует красный, как цвет родного дома, таинственный чёрный цвет, тёплые, церковные, светлые золотой и серебряный, розовый, голубой, синий, бирюзовый, цвета сказки, детства. Постепенно цветовая картина меняется. Красный становится цветом любимой Москвы, чёрный приобретает значение магии, творчества. Постепенно уходят розовый, зелёный. После 1917 года происходит сужение цветовой палитры к триколору: красный, белый, чёрный. Причём красный цвет меняет своё значение, становится символом хаоса, ужаса, крови, и даже дьявольской силы. Чёрный цвет также ассоциируется с дьявольщиной и демонизмом. Белый означает смерть и гражданскую войну.

Это связано не только с развитием художественного мышления М. Цветаевой, но и с переменами, происходящими вокруг поэтессы.

Сменился не только цвет и его смысловая насыщенность, сменился пейзаж и интерьер ее стихов. Лирическая героиня Цветаевой ощущает себя свободной от условностей и обязательств прежней жизни, преступает границы общепринятого: веры, семьи, привычного быта. Что-то тайное и недозволенное открылось ей и увлекло.

- Можем ли мы говорить о ницшеанских мотивах у М. Цветаевой, воплощённых в красном цвете, связанном с образами огня и крови («интенсивное проявление жизни ведет к ее уничтожению» [с. 3])? И есть ли в поэтической картине мира автора цвета, которые бы компенсировали это дионисийское начало, т.е. «уравновешивающие» цвета, связанные со спокойствием?

**Ответ:** Да, мы можем говорить о ницшеанских мотивах у М. Цветаевой, воплощённых в красном цвете, связанном с образами огня и крови. У поэтессы символика красного амбивалентно связана и с жизнью, и со смертью через образы крови и разрушительного огня: наиболее интенсивное проявление жизни приводит к ее уничтожению. Проанализируем последнюю строфу из стихотворения «Пригвождена к позорному столбу...»:

*Сей столб встает мне, и не рокот толл –*

*То голуби воркуют утром рано...  
И, все уже отдав, сей черный столб  
Я не отдам – за красный нимб Руана!*

«Красный нимб Руана» здесь – костер, на котором была сожжена Жанна Д'Арк. Тот же образ костра, соединенный с образом крови, представлен в стихотворении «Руан»:

*Не ждите, принц скупой и невеселый,  
Бескровный принц, не распрямивший плеч, –  
Чтоб Иоанна разлюбила – голос,  
Чтоб Иоанна разлюбила – меч <...>  
А за плечом – товарищ мой крылатый  
Опять шепнет: – Терпение, сестра!  
– Когда сверкнут серебряные латы  
Сосновой кровью моего костра.*

В качестве «уравновешивающего» цвета в поэтике М. Цветаевой можно обозначить зеленый, который зачастую имеет оценочное значение свежести. Например,

*Не чувствую, как в этих стенах жарко,  
Как зелено в саду.  
Давно желанного ижданного подарка  
Не жду.*

- Связан ли белый цвет и прозрачность в лирике поэтессы с бесплотностью, которая противопоставляется телесному и осязаемому?

**Ответ:** Да, связан. Белый в символике М. Цветаевой обозначает изначальную пустоту, готовность к заполнению. Белое у поэтессы – знак пустоты как незаполненной плоскости.

- Можно ли сказать, что уменьшительно-ласкательные формы прилагательных и прилагательные с суффиксами неполноты качества, столь характерные для фольклорной традиции, не распространены в творчестве М. Цветаевой из-за того, что поэтесса избегает «полутонов» и стремится выражать чувства с предельной полнотой?

**Ответ:** Действительно, для М. Цветаевой не характерно употребление уменьшительных форм прилагательных (*красненький, синенький* и т. п.) и прилагательных с суффиксами неполноты качества. Исключение – «Стихи о Чехии»: *Лес – красноват, день – сине-сер*. Объяснить это можно тем, что

поэтесса избегает «полутонув» и стремится выразить чувства с предельной полнотой.

- Насколько и в какой степени связана М. Цветаева с традицией европейского символизма?

**Ответ:** М. Цветаева имеет прямое и непосредственное отношение к символизму как художественному направлению, эстетической системе, философии жизни и творчества. М. Цветаевой оказалась близка главнейшая для символизма концепция жизнетворчества. Уже в сборнике «Вечерний альбом» М. Цветаева начинает осмыслять внешний мир – появляется тема города, которая позже будет активно разрабатываться в «Волшебном фонаре»: образы города в сумерках, вечера, обращение к повседневным ситуациям как достойным стать темами произведений искусства, интенсивность переживаний лирического героя, игра на контрастах, оксюморонность, гиперболизм, увлечение экзотическими балладами («Пленница», «Маленький паж»), понимание книги стихов как лирического целого, появление чисто «декадентских» тем тождественности сна и реальности, самоубийства.

Б. Пастернак, которого покорило «лирическое могущество цветаевской формы», говорил, что «<...> ранняя Цветаева была тем самым, чем хотели быть и не могли все остальные символисты, вместе взятые. Там, где их словесность бессильно барахталась в мире надуманных схем и безжизненных архаизмов, Цветаева легко носилась над трудностями настоящего творчества, справляясь с его задачами играючи, с несравненным техническим блеском».

И если со временем на уровне поэтики Цветаева во многом оттолкнулась от символистской модели, то на уровне житейского поведения она осталась верна заданного символистами «жизнестроению».

Для М. Цветаевой было характерно присущее символистам взаимодействие жизни и творчества, их нерасторжимое двуединство и взаимообусловленность, что выражается понятием «жизнетворчество». Ее жизнетворчеству были присущи свойства уникальности, картинности, театральности и литературности, что позволяет говорить о его знаковом характере. Идеи философии имени получили конкретное воплощение в ее поэтических и прозаических произведениях.

- Насколько национально обусловлено преобладание белого, чёрного и красного в русской поэзии (стр. 1)? Не является ли указанная триада универсальной? Так, например, английский этнограф В. Тэрнер, исследовавший обряды и ритуалы африканских племен, приходит к выводу, что «Цветовая триада белое-красное-чёрное представляет архетип человека как процесс переживания наслаждения и боли» (Тэрнер В. Символ и ритуал. –

М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. – 277 с.).

**Ответ:** Преобладание белого, черного и красного в русской поэзии обусловлено не только национально, но и является универсальной триадой, ведь данная цветовая группа свойственна символике первобытных обрядов, а также религиозной философии.

- Чем обусловлена нюансировка именно красного цвета в поэзии М. Цветаевой?

**Ответ:** именно у красного цвета в цветаевских текстах обозначены оттенки (*красный, пурпурный, алый, рдяный, ржавый, розовый, кумачовый, румяный, червонный, багровый и багряный, огненный, малиновый, кровавый, жаркий, вишневый, цвета зари*). Это можно объяснить чрезвычайной важностью темы огня и огненной символики в творчестве М. Цветаевой.

5. Чернова В.А. Почему ставили пьесы О. Уайльда, а пьесы Б. Шоу не ставили?

- Какие пьесы Б. Шоу и О. Уайльда включают современные театры в свой репертуар? Чем это обусловлено?
- Указанные Вами две особенности характерны только для первого цикла пьес Б. Шоу или для всей драматургии автора?
- В качестве одной из причин, по которой не ставили пьесы Б. Шоу, Вы отметили критику буржуазного общества, однако у О. Уайльда высмеивание буржуазной морали также занимает одно из ключевых мест. Почему это не стало препятствием для постановки пьес Уайльда?
- «Драмы Б. Шоу имели большой энергетический потенциал на протяжении всей пьесы» (стр. 2) – что имеется в виду под «энергетическим потенциалом» и почему это является основанием для противопоставления их пьесам О. Уайльда?
- Что же конкретно в «драматической форме» пьес Б. Шоу не соответствовало эстетическим вкусам критиков и публики?

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

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

Материалы Международного аспирантского семинара  
по истории и теории литературы  
8 декабря 2020 года

Язык издания: русский.

Компьютерная вёрстка: О.В. Голуб