



ПРОСПЕКТ СВОБОДНЫЙ-2016

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ СТУДЕНТОВ,
АСПИРАНТОВ И МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ

ЭЛЕКТРОННЫЙ СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ СТУДЕНТОВ,
АСПИРАНТОВ И МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ
«ПРОСПЕКТ СВОБОДНЫЙ-2016»,
ПОСВЯЩЁННОЙ ГОДУ ОБРАЗОВАНИЯ
В СОДРУЖЕСТВЕ НЕЗАВИСИМЫХ ГОСУДАРСТВ

КРАСНОЯРСК, СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

15-25 АПРЕЛЯ 2016 Г.

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГАОУ ВПО «Сибирский федеральный университет»

Сборник материалов
Международной конференции студентов,
аспирантов и молодых учёных
«Перспектив Свободный-2016»,
посвящённой Году образования
в Содружестве Независимых Государств

Красноярск, Сибирский федеральный университет, 15-25 апреля 2016 г.

Красноярск, 2016



ПЕРСПЕКТИВ СВОБОДНЫЙ-2016

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ СТУДЕНТОВ, АСПИРАНТОВ И МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ

Красноярск, Сибирский федеральный университет, 15-25 апреля 2016 г.

«Поэтика зарубежной литературы»



**СВОЕОБРАЗИЕ РАСКРЫТИЯ ТЕМЫ ИСКУССТВА И ЕГО ПЕВЦОВ
В РОМАНТИЧЕСКОЙ БАЛЛАДЕ ФРИДРИХА ШИЛЛЕРА
«ИВИКОВЫ ЖУРАВЛИ»**

Барышев Д.Е.

научный руководитель учитель МБОУ СШ №6 Щукина М.С.

*Средняя школа № 6 с углубленным изучением
предметов художественно-эстетического цикла*

Художественное изображение искусства и его влияния на человека стало одной из "вечных" тем мировой литературы, неисчерпанных и по сей день. Воздействие искусства на человека - на его сознание, на его воображение и чувства - та сфера, которая только начинает исследоваться. Творческий дар художника, создающего собственный неповторимый мир, являет собой одну из загадок, не перестающих волновать умы не только ученых, но и самих служителей искусства.

Цель нашего исследования - выявить своеобразие раскрытия темы искусства и его певцов в балладе Шиллера "Ивиковы журавли" [1]. Для реализации поставленной цели необходимо определить значение искусства, а соответственно, темы искусства и ее служителей в мировосприятии романтиков, проследить за использованием обозначенной темы в русской и зарубежной литературе эпохи романтизма, а также проанализировать особенности функционирования темы искусства и его певцов в рассматриваемой балладе Шиллера.

Любое произведение искусства является результатом деятельности творческого сознания художника (в широком смысле слова), которое, в свою очередь, формируется под воздействием самых разнообразных, но всегда взаимосвязанных факторов, называемых учеными "эпохой". Каждая культурно-историческая эпоха создает свой собственный образ художника, который соответствует ее культурным и идейно-эстетическим запросам [7]. Отсюда и обратная связь: понять эпоху возможно, проанализировав образы искусства, в том числе, и образы художников, созданных ею. В связи с высокой культурно-исторической, идейной и эстетической важностью темы искусства и ее служителей она стала "вечной" и вместе с тем традиционной для мировой литературы в целом.

О поэтическом таланте начали рассуждать еще поэты и философы Античности. Так, впервые тема это звучала под пером греческого лирика Феогнида в VI в. до н.э. [7]. Затем она нашла художественное воплощение в поэзии римских мыслителей - Овидия и Горация, которые видели в своем творчестве ключ к бессмертию, поскольку в отличие от быстротечной жизни, их произведения, а значит, и они сами останутся в памяти потомков. Тема искусства и его служителей обретала различные варианты толкования в разных странах и в разные культурно-исторические эпохи. Но особое место в мировой литературе она заняла в эпоху романтизма.

Романтики отдавали особое предпочтение человеческим чувствам, с помощью которых, по их мнению, можно познать мир. Отсюда центральное место искусства в мировосприятии романтиков. Именно в искусстве видели они божественный дар, который выделяет человека из толпы, позволяет ему прикоснуться к тайнам мироздания, очиститься от бытовой скверны, уйти от ненавистного романтикам обыденного, повседневного, бытового мира. Любимые герои романтиков - люди искусства: художники, музыканты, писатели и поэты. Романтический герой - герой исключительный в силу своего творческого дара, а значит, и противопоставленный окружающему миру, гонимый толпой и страдающий от несовпадения реальности и

того идеального мира, о котором он мечтал, к которому стремился и который отчасти находил в искусстве [7].

Таковы герои-поэты В.К. Кюхельбекера, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.А.Фета, Ф.И. Тютчева и других русским поэтов-романтиков. У А.С. Пушкина поэт – "пророк", из толпы его выделяет божественный дар "глаголом жечь сердца людей" [4, с.81], он призван бороться за добро, свободу и справедливость: "Встань, пророк, и виждь, и внемли, // Исполни волею моею, // И, обходя моря и земли, // Глаголом жги сердца людей", – взывает Пушкин к лирическому герою своего стихотворения "Пророк" (1826г.) [4, с.81].

В.К. Кюхельбекер в стихотворении "Участь поэтов" (1845г.) [4] наделяет своего лирического героя "кровавым венцом" [4, с.124], свидетельствующим о мученической судьбе поэта, служащего людям, но не понятого и потому гонимого ими: "Так радуйся ж, презренная толпа, // Читай былых и наших дней скрижали: // Пророков гонит черная судьба; // Их стерегут свирепые печали; // Они влачат по мукам дни свои, // И в их сердца впиваются змии" [4, с.125].

М.Ю. Лермонтов в стихотворении "Поэт" (1838г.) [4, с.119] рисует иной образ служителя искусства. Сравнивая поэта с кинжалом, М.Ю. Лермонтов изображает утрату поэтом своего назначения из-за денег и ничтожной славы. Кинжал становится игрушкой, ржавеет и перестает быть нужным. В стихотворении "Пророк" (1841г.) [4] "божий дар" лирического героя-пророка оказывается ненужным людям: "Провозглашать я стал любви // И правды чистые ученья: // В меня все ближние мои // Бросали бешено камня" [4, с.122].

А.А. Фет в стихотворении "Одним толчком согнать ладью живую..." (1887г.) [5] говорит о призвании «избранника»: "Дать жизни вздох, дать сладость тайны мукам, <...> Шепнуть о том, пред чем язык немеет, // Усилить бой бестрепетных сердец – // Вот чем певец лишь избранный владеет, // Вот в чем его и признак и венец!" [5, с.341].

Иной взгляд на поэзию у Ф.И. Тютчева, видящего назначение поэтического творчества в изгнании из человеческих сердец жестокости: "Певец! Под царскою парчою // Своей волшебною струной // Смягчай, а не тревожь сердца!" – призывает автор служителя искусства в стихотворении "К оде Пушкина на Вольность" (1820г.) [4, с.204].

В зарубежной литературе эпохи романтизма к теме искусства и его служителей обращались такие писатели, как Эрнст Теодор Амадей Гофман в целом ряде произведений, Генрих Гейне в новелле "Флорентийские ночи. Ночь первая", Теодор Шторм в рассказе "Тихий музыкант", Томас Манн в новелле "Паяц", Альфред де Мюссе в "Истории белого дрозда", Жерар де Нерваль в "Сонате дьявола" и другие.

Таким образом, можно утверждать, что тема искусства и его служителей была одной из главных тем литературы эпохи романтизма. Для каждого из художников слова она была сопряжена с рядом идейно-эстетических задач. Но, если в русской романтической литературе эта тема в основном была осмыслена как тема поэта и поэзии и нашла свое выражение скорее в лирической форме стихотворения, то в литературе зарубежной она чаще осмыслялась в рамках эпического рода словесности и была связана с самыми разными видами искусства.

Для более тщательного исследования мы взяли балладу немецкого писателя и философа Фридриха Шиллера "Ивиковы журавли" (1797г.). Сюжет о странствующем греческом лирике по имени Ивик, убийц которого изобличают черные журавли, известен со времен античности. Но в мировую литературу он был вписан именно Шиллером. Принято считать, что сюжет для баллады Шиллеру уступил И.В. Гете, посчитав, что творческому таланту Шиллера он соответствует больше [6]. На русский

язык баллада была переведена Василием Андреевичем Жуковским, чей поэтический перевод и лег в основу нашего исследования.

Тема искусства и его певцов, избранная Шиллером, получает развитие на протяжении всей баллады. Она открывается образом центрального лирического героя произведения - поэта Ивика, "скромного друга богов", наделенного "даром песней Аполлона" [1, с.200], который направляется на поэтические соревнования. Поэтому лирический герой Шиллера идет "с лирой в руках" [1, с.200], уподобляемой автором некоему оружию, с которым спешит на состязания "боец" [1, с.201]. Образ лиры традиционно соотносится с символом поэтического творчества и является своеобразным атрибутом служителей искусства [3, с.7].

В балладе присутствует и образ настоящего оружия - лука, который несет на своем плече Ивик, чтобы защитить свою жизнь, если это потребует. При этом образ лука подчеркнуто контрастирует с образом лиры, которая направлена не на человеческую телесность, а на чувства человека, на его душу. Лира как поэтический образ, олицетворяющий собой божественный дар, возрождает и одухотворяет человека, в отличие от вредоносного оружия, поражающего и умертвляющего людей.

Близость к искусству позволяет Ивику чувствовать себя частью окружающего его мира. Отсюда отождествление поэтом себя со стаей журавлей, пролетающих над ним. Журавли, образ которых символизирует свободу поэтического духа и вечное странничество поэта, становятся своего рода связующей нитью между поэтом и божественным миром. Поэтому именно журавлей призывает в свидетели убийства сраженный в чаще леса Ивик: "Вы, журавли под небесами, // Я вас в свидетели зову! // Да грянет, привлеченный вами, // Зевесов гром на их главу" [1, с.202].

Перед его взором открывается древний город, горы и лес, тихий и спокойный, что "лист не колыхнется" [1, с.200] в нем. Однако сам образ леса должен насторожить читателей, ведь лес с давних времен являлся переходной чертой между миром человеческим и потусторонним, где живут силы, враждебные человеку. Образ леса в творчестве Шиллера выступает символом некоей затаенной опасности. Так, в драме писателя "Разбойники" лес становится местом обитания разбойников.

Кроме того, для нагнетания тревожного чувства, ощущения грозящей лирическому герою опасности, Шиллер использует цветопись: цвета с развитием действия постепенно сгущаются, темнеют: от "небесно-синего" до "темноты", "черноты", "бездны"; и звукопись: звуки "шумят", "кричат", "ревут", потом сменяются зловещей тишиной, будто готовя звуковое сопровождение для грядущих событий. Такой цветовой и звуковой фон придает выразительность происходящему действию.

Ивик, уповая на Зевеса, вступает в лесную чащу, идет "заглохшею тропой" [1, с.200], на которой его уже подстерегают убийцы. Поэт, подвергшийся нападению убийц, не в силах защитить себя в неравной схватке, где лира его обречена на безмолвие, а лук - пустая вещь в руке поэта, не привыкшей к оружию: "Знакомый с лирными струнами, // Напрячь он лука не умел" [1, с.201]. Но, искусство, которому служил Ивик, защищает себя с помощью людей, верящих в его важную роль на земле: толпа, собравшаяся на Истмийских играх, требует мщения, законного воздаяния за совершенное убийство. При этом в балладе важным оказывается тот факт, что убит именно поэт, певец искусства, что связано, на наш взгляд, с ролью искусства, особенно лирики, в Древней Греции, где была распространена не только вера в божественность поэтического дара, но и страх перед богами, покровительствующими искусству и его служителям.

Изобличить преступников помогает выступление хора Эвменид - богинь мести, всюду преследующих своих жертв. Явление хора, взывающего в своих песнопениях к отмщению, к наказанию виновных, сильнейшим образом воздействует на зрителей: "И,



цепенея, внемлет зритель; // И лира, онемев, молчит" [1, с.204]. "Гроза души", "ума смутитель" [1, с.204] хор - олицетворение высокого искусства, способного обличить преступника и наказать, возбудив в его душе муки совести, способного заставить человека сопереживать действию, ощущать подлинность разыгрываемых событий. Воздействие искусства оказывается настолько сильным, что даже убийцы Ивика, стоящие в толпе, не способны ему противостоять. И, когда раздается журавлиный крик, они выдают себя, произнеся вслух имя убитого ими поэта.

Таким образом, своеобразие раскрытия темы искусства и его певцов в балладе Фридриха Шиллера заключается в самом ракурсе переосмысления Шиллером античного сюжета. Шиллер осмысляет его в традициях своего времени, овеянного романтизмом. Он вычеркивает из своего произведения мотив божественного вмешательства и усиливает линию, связанную с воздействием на человека искусства. Так, разоблачение убийц Ивика в первоначальном сюжете происходит, благодаря богам, которые направляют стаю журавлей с тем, чтобы преступники вспомнили о своем злодеянии и выдали себя. Такой сюжет соответствует мировоззрению человека Античности, склонного объяснять любые деяния людей волею богов. В балладе Шиллера происходит саморазоблачение преступников, которые настолько поражены действием хора Эриний, что забывают об опасности и упоминают имя убитого ими Ивика. Божественно-сказочный план произведения Шиллера обусловлен, с одной стороны, самим жанром баллады, предполагающим нечто фантастическое, потустороннее, а с другой стороны, наиважнейшим местом искусства в мировосприятии романтиков. Таким образом, если в античном сюжете главной темой оказывалась тема возмездия, которой сопутствовал мотив божественного вмешательства, то в балладе Шиллера центральное место занимает тема искусства и его певцов, раскрытая Шиллером в соответствии с его романтическими взглядами.

Список литературы

1. Жуковский В.А. Ивиковы журавли // Вестник Европы. - 1814. - Ч. LXXIII. - №3. С. 200—205.
2. Жуковский В.А. Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу / В.А. Жуковский. М.: Изд. «Русский архив», 1895г. //Лицей.- 1806.-Ч. 1.-№2.-С. 14—15.
3. Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века [Сборник: Переводы / Составитель И.С. Ковалева; Авт. вступ. ст. Ю.В. Ковалев. Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1986. 492с.
4. Поэзия первой половины XIX века / сост. В.Н. Злурицкий; худож. В.В. Медведев. - Москва: Слово/Slovo, 1999. - 498 с.
5. Поэзия второй половины XIX века / сост. Е.В. Иванова; худож. В.В. Медведев. - Москва: Слово/Slovo, 2001. - 648 с.
6. Пронин В.А. Год баллад // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — 2001. — С. 180-181.
7. Таборисская Т.М. Романтизм / Т.М. Таборисская // Литературный процесс: курс лекций по введению в литературоведение – 2-е изд., испр.– СПб: Петербургский институт печати, 2003. – С. 43-88.



СОВРЕМЕННОЕ ЗВУЧАНИЕ АНТИЧНОГО МИФА В ПЬЕСЕ П. ХАКСА «ОМФАЛА»

Биктимиров В.Э.

научный руководитель канд. филол. наук, доц. Нипа Т.С.

Сибирский федеральный университет

Одной из магистральных тенденций в литературе XX столетия является осмысление и восприятие античного наследия, в частности сюжетов античной мифологии. К мифологизации прибегали писатели разных эстетических, политических воззрений и литературных направлений как реалистической, так и модернистской ориентации. Создавая произведения на мифологическом материале, авторы, в большей или меньшей степени, модернизируют древние сюжеты, насыщают своими философско-эстетическими идеями, изымают архаизмы и труднопонимаемые современному читателю сюжетные ходы, вводят детали быта современного человека и т.п.

Среди огромного количества персонажей древнегреческой мифологии одним из наиболее противоречивых героев как в античности, так и в настоящее время, является Геракл. Еще в памятниках античной литературы запечатлено неоднозначное отношение к данному персонажу. Так, например, при переводе трагедий Еврипида, И.Ф. Анненский отмечал, что Геракл предстает в трех ипостасях: «подневольного работника», «блестящего победителя» и «подвижника» [1; цит. по 3]. Такой герой способен на свершение невыполнимых заданий и разрешения таинственных загадок. Несмотря на это, нам знаком и смеховой образ Геракла, встречающийся в произведениях комедиографа Аристофана. Это герой-обжора, плут, кутила, пользующийся дурной славой. Отсюда следует, что уже в античности образ полубога Геракла вызывал огромный интерес и множественность способов его осмысления.

Обращение к фигуре Геракла в литературе Нового времени связано в большей степени с интересом писателей к истории его происхождения от союза смертной Алкмены и громовержца Зевса (Жан Ротру «Двое Созиев» (1638), Жан-Батист Мольер «Амфитрион» (1668), Джон Драйден «Амфитрион, или двое Созиев» (1690), Генрих фон Клейст «Амфитрион» (1807), Жан Жироду «Амфитрион-38» (1929), Георг Кайзер «Дважды Амфитрион» (1944)), а также различным эпизодам из многолетних подвигов древнегреческого героя (Жан Ротру «Умиравший Геркулес» (1632), Жан-Франсуа Мармонтель «Умиравший Геркулес» (1761), Фридрих Дюрренматт «Геркулес и Авгиевы конюшни» (1954), Франк Ведекинд «Геракл» (1916-1917), Хайнер Мюллер «Геракл-5» (1966), Генри Лайон Олди «Герой должен быть один» (1996), «Одиссей, сын Лаэрта» (2000-2001)). Не исключением стало и творчество немецкого драматурга Петера Хакса, который создал две пьесы, укладывающиеся в рамки двух вышеназванных течений. Его драмы «Амфитрион» (1968) и «Омфала» (1970) «представляют собой своеобразный диптих» [2]. Связующим элементом становится не только личность Геракла, но и трактовка центральных тем – любви, верности своим идеалам, назначения человека в мире и обществе.

Комедия «Омфала» («Omphale», 1970), в отличие от других «античных драм» П. Хакса, по замечанию критиков, является оригинальным произведением. В таких произведениях, подобно хаксовской комедии, по мнению Т.А. Шарыпиной, «для интерпретации используется не драматическое произведение как таковое, а отдельные мотивы, наполняющиеся остро социальной проблематикой <...> или отдельные персонажи, сюжетные ситуации» [6]. В основе пьесы лежит эпизод из цикла мифов о

подвигах Геракла, попавшего в рабство к лидийской царице Омфале. Один из крупнейших исследователей древнегреческой мифологии Р. Грейвс отмечает, что миф «воспринимают, как аллегория, отражающую то, как легко сильного мужчину может поработить похотливая, честолюбивая женщина» [4]. Согласно сюжету античного мифа, царица Омфала надевает на себя шкуру немейского льва, побежденного Гераклом, и вооружается его дубиной, в то время как доблестный герой обязан носить женские одежды, наносить на лицо косметику и прятать шерсть. Хакс пренебрегает условиями мифа и делает переодевание Геракла и Омфалы осознанным выбором героев. Подобная «смена ролей», по мнению Д. Крафта, «не является шуткой» [7]. В этом перевоплощении немецкий драматург видит отправную точку для постановки гендерных вопросов, значимых для общества XX столетия. Цель такого карнавального переодевания – стремление удовлетворить собственные желания, а также понять свою возлюбленную (в случае Омфалы – своего возлюбленного).

Сюжет хаксовской комедии в целом следует сюжету античного мифа, однако насыщается деталями и малоизвестными эпизодами древнегреческой мифологии. Находясь на службе у царицы Омфалы, Геракл совершает ряд, не менее важных, чем знаменитые двенадцать подвигов, деяний: пленение эфеских керкопов; уничтожение огромного змея близ реки Сангария, спасение пастуха Дафниса и его возлюбленной Пимплеи от рук ужасного Литиерса. Однако Хакс обращается лишь к последнему из них, т.к. именно он дает возможность для постановки важных для драматурга проблем и вопросов.

Тема самоопределения человека, поиска высших целей и идеалов неразрывно связана с фигурой Геракла в произведении немецкого драматурга. Геракл Хакса – это воин, уставший от многочисленных сражений и подвигов:

*Да я хочу ведь потерять себя!
Чем больше поражаю я чудовищ,
Тем дольше остаюсь самим собой.
И с каждым новым палицы ударом
Во мне какая-то возможность гибнет.
Мне эти упражнения скучны [5].*

Он переодевается в одежды Омфалы, красится румянами, душит лавандой, вышивает, плачет. Герой находится в состоянии душевного кризиса, утраты этических идеалов и ориентиров. Несмотря на глубокий пафос данной темы, Хакс мастерски сочетает в этом комическое и психологическое: с одной стороны, Геракл сетует на бессмысленность сражений, узость и скудность мыслей людей, но с другой стороны он занимается исключительно женскими делами – красит губы, прядет веретено, просит Малиду поправить ему волосы. Однако когда появляется неминуемая опасность в лице ужасающего чудовища Литиерса, приносящего беды подчиненным царства Омфалы, Геракл оставляет свою забавную игру и возвращается в привычное амплуа – война, защитника, героя. Необходимость выполнять одну из великих функций, дарованной женщине – быть матерью, заставляет и Омфалу вернуться к привычной социальной роли.

Лидийская царица значительно отличается от предыдущих героинь «античных драм» П. Хакса. Омфала не ищет любовных утешений с другими мужчинами, не проводит жизнь в излишних наслаждениях, а собственные мечты и идеалы она нежно разделяет со своим возлюбленным. Именно своей любовью она пробуждает в «женственном» Геракле его мужественность, смелость и волю к победе.

П. Хакс сосредотачивает свое внимание на художественном исследовании характеров героев, стремясь психологически мотивировать их поступки. Так, например, образ Ификла, единоутробного брата Геракла, обрастает новыми подробностями.

Успех и слава, которой был наделен Геракл с самого своего рождения, а в дальнейшем за свои свершенные подвиги поселяет в сердце Ификла семена раздора. Ификл – это феномен XX века - трус, лжец, завистник, присваивающий себе успехи своего брата:

Справедливости ради скажу: меня обижает, что весь мир делает вид, будто у Алкмены только один сын, а не два – как оно есть на самом деле. Я не хочу приписывать себе всех заслуг: ты можешь подобающим образом упомянуть и моего <...> брата - Геракла [5].

Говоря о поэтике хаксовской комедии, важно отметить, что произведение в большей степени выстроено по жанровым канонам классицистической драмы: соблюдается единство действия, времени и места; есть четкое разделение героев на положительных и отрицательных; действующими лицами являются боги и герои. Наряду с этим, Хакс вводит в произведение атрибут античного театра – маску, который до этого использовался и в комедии «Амфитрион». Надевая маски, Геракл становится Омфалой, а Омфала – Гераклом, за счет чего герои вводят в недоумение всех действующих лиц комедии.

Философскую наполненность комедии Хакса придает монолог Геракла, звучащий в финале произведения, идейная направленность которого утверждает силу и могущество гуманистических идеалов. После победы над врагом Геракл вонзает в землю свое оружие, превращающееся в символ мира, возрождения и свободы – оливковое дерево. В своем монологе герой сравнивает прорастающее растение с жизненным путем человека:

*<...> Только если он
Науку зла познает, он созреет,
И принесет плоды добра то зла,
И снова он, как это дерево, станет
Чем прежде был. Он станет человеком [5].*

Таким образом, создавая свое произведение, Петер Хакс модернизирует миф, наполняет его новым содержанием, обращается к темам, волнующим умы человечества XX столетия. Связь с античным мифом сохраняется условно. Герои Хакса это персонажи древнегреческой мифологии, наделенные сознанием и мышлением современного человека: ни язык, ни характеры, ни мироощущение этих персонажей не соответствуют античной эпохе. Наполняясь актуальным содержанием, миф в авторской обработке утрачивает связь с той конкретно-исторической действительностью в которой он возник.

Список литературы

1. Анненский И.Ф. Миф и трагедия Геракла // Театр Еврипида. СПб.: Просвещение, 1906. С. 413–169.
2. Венгерова Э.В. Поэтический театр Петера Хакса // Хакс П. Пьесы. М.: Искусство, 1979. С. 449–484.
3. Голосовкер Я.И. Логика мифа. М.: Наука, 1987. 218 с.
4. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 1008 с.
5. Хакс П. Пьесы. М.: Искусство, 1979. 503 с.
6. Шарыпина Т.А. «Ифигения в Тавриде» Гете на рубеже XXI века // Вестник Нижегородского университета им Н.И. Лобачевского. Серия «Филология». Вып. 1 (3). Нижний Новгород: 2001. С. 116–124.
7. Kraft D. Der entkettete Knecht. Philosophische Perspektiven auf Brecht und Hacks und Hegel [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dieterkraft.eu/19%20Kraft%20S%20151-166.pdf>

МИФОЛОГЕМА НЕБА И ЗЕМЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ**А. ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ****Герасименко Я.Г.****научный руководитель канд. филол. наук, доц. Нипа Т.С.***Сибирский федеральный университет*

Миф и мифотворчество с давних пор занимали значительное место жизни и культуре человека. В XX веке, в эпоху научно-технического прогресса, мировых войн и глобальной смены культурных парадигм, интерес к мифу был во многом связан с поиском истоков и основ культуры и бытия в состоянии оторванности человека от себя и мира. В искусстве и, в частности в литературе, обращение к мифу проявлялось в использовании в произведениях не только древних мифологических сюжетов и образов, их символики, но и мифопоэтических приемов, архетипов и мифологем, которые закладывали фундамент художественного мира и образов и участвовали в их конструировании. Важное место мифопоэтические элементы занимают в творчестве одного из самых значительных французских писателей XX века – Антуана де Сент-Экзюпери. Совмещая писательскую деятельность с профессией летчика, он уделял много внимания теме авиации, и поэтому в его мифопоэтической системе образов представлены мифологемы неба и земли.

Мифологемы неба и земли являются важнейшими в структуре мироздания и играют особую роль в культуре всех народов. Они представляют одну из важнейших семантических оппозиций «верха и низа». Образы неба и земли участвуют в космогонических мифах, в которых эти пространства персонифицируются и представляют собой пару (Геб и Нут, Гея и Уран), которая послужила началу жизни во Вселенной. В некоторых мифологиях образы неба и земли, как и процесс зарождения мира, связаны с мифопоэтическим символом – мировым яйцом: небо и земля происходит из верхней и нижней половинок яйца. Эти пространства находятся в неразрывной связи и одновременно противопоставлены друг другу, в первую очередь, как верх и низ, сакральное и мирское. Небо – пространство священное, в мифологиях это место, где живут боги, куда попадают души усопших. Важные характеристики неба в мифотворческом сознании: «трансцендентальность и непостижимость, величие и превосходство неба над всем земным» [2].

Пространство неба в романах Сент-Экзюпери – это основное место деятельности летчиков. Особенность и преимущество пилота в том, что он, как и архаический человек, живет в открытом мире, то есть может находиться в непосредственной связи с небом. М. Элиаде пишет об этом: «человек в традиционных обществах мог жить только в пространстве, “открытом” вверх, где символически обеспечивался раздел уровней и где сообщение с иным миром, миром “всевышним” оказывалось возможным благодаря обрядам» [5]. В XX веке сообщение с небом становится возможным благодаря изобретению самолета. Небо – опасное пространство, в котором человек находится на грани жизни и смерти. Особенно опасно ночное небо, так как оно таит в себе невидимое глазу; это показано в романе «Ночной полет». В этом произведении ночь и все ночное пространство имеют мотивы болезни и гниения: «ночь казалась прекрасной, но кое-где начинала подгнивать, и ему было противно погружаться в этот мрак, скрывающий в себе гниль и разложение» [3]. И сам человек в ночном небе находится в состоянии болезни, балансирует между жизнью и смертью: «ночной полёт тянется долго, словно болезнь. Возле самолёта надо дежурить, как у постели больного» [3].

Небо – это мужское пространство, и в большинстве мифологий оно олицетворяет мужское начало. У Сент-Экзюпери с пространством неба связана деятельность мужчин-летчиков, в то время как немногочисленные женские образы в его романах находятся в пространстве земного дома, там, куда стремятся вернуться летчики из своего небесного странствия. Желание и невозможность вернуться из тяжелого полета, борьба с ограждающими путь стихиями является важным элементом сюжета в романах Сент-Экзюпери. Подобные мотивы есть и в мифологических сюжетах, которая развиваются до тех пор, «пока не завершены перемещения героя из одного мира в другой» [2].

Поднимаясь в небо, летчик не только совершает ежедневную работу и участвует в общем созидании, но и в какой-то степени, как и древний человек, «поднимается по ступеням жертвенника или восходит по ритуальной лестнице, ведущий в Небо, перестает на это время быть человеком: тем или иным образом он приобщается к сверхъестественному». [5]. Летчик действительно жертвует собой ради радостей и счастья других людей, ради того, чтобы почта была доставлена на другие континенты за максимально короткий срок. В романе «Южный почтовый» авиационная компания наставляет летчиков: «почта – драгоценность, почта – дороже жизни» [3]. Во многом, преодоление небесного пространства – это битва человека с природой, утверждение им своей силы и власти даже в неизведанном и опасном ночном небе. В романе «Ночной полет» начальник Ривьер слушает гул взлетающего самолета, и он хочет услышать «как он возникает, пророкочет и растает, словно грозная поступь армии, движущейся среди звезд» [3]. Поэтому небо может рассматриваться и как пространство инициации, где проявляются лучшие качества человека, где он приобщается к тайнам природы, учится понимать ее язык: «величайшее событие – переход от тьмы к свету – летчик наблюдает в непосредственной близости», в небе пилот «погружен в самую сущность вещей» [3]. Человек приобретает одно из главных качеств – мудрость: «Среди этих стихийных божеств, ведомый простейшей моралью, летчик обретает мудрость пахаря» [3].

Противоположное небу пространство – земля. Небо и земля неразрывно связаны, во многом через образ летчика. Пилоты прокладывают воздушные пути и, тем самым, позволяют познать землю, а значит, и познать себя: «Земля помогает нам понять самих себя, как не помогут никакие книги» [3]. И все же возвращение на Землю из сакрального небесного пространства знаменуется некоторой утратой силы, разочарованием. Земной мещанский мир – мир тацполов и улиц Парижа в «Южном почтовом», появляющийся на мгновение в «Планете людей» мир баров, где люди прожигают жизнь, – этот мир разочаровывает летчика, он чувствует себя в нем чужим: «Небо уже голубеет, уже идут приготовления к празднику – но не для нас, уже расстилают скатерть, а мы не приглашены на пир. Сегодня жизнью будут рисковать другие...» [3] Но есть и другой, противоположный этому мотив, когда возвращение на землю связывается с возвращением к жизни, к желанному дому, к людям: «И хоть горячее все убывало, мы каждый раз попадались на золотой крючок: уж теперь-то впереди настоящий маяк! Уж теперь-то это аэродром – и жизнь!» [3]. Если небо – это пространство смерти, то земля – пространство жизни, и оно неизменно притягивает к себе человека: «В небе столько звезд-магнитов, а сила тяготения привязывает меня к земле» [3].

На небесное пространство проецируется пространство земное, и поэтому деятельность «небесных» и «земных» профессий похожа: летчик сравнивается с пастухом, садовником, так как все они участвуют в одном деле созидания. Поэтому, как и садовник, летчик, уходя «оставлял возделанную землю. Возделанную планету <...> Вот кто был ее великодушным, щедрым хозяином и властелином» [3]

С мифологемами неба и земли связано понятие вертикали, связующей оси, которая соединяет верхнее и нижнее пространство мира, делая этот мир цельным. В мифологиях этой осью часто является мировое дерево – очень распространенный вертикальный символ, гора (например, Священная гора в христианстве, которая связывает Землю и Небо и является наиболее «возвышенным местом» на Земле, Святой Землей), храм. Эта вертикаль является как бы центром мира, «“истинный мир” всегда находится в «Центре», «посередине», так как именно там происходит уровневый раздел и осуществляется сообщение между тремя космическими зонами» [5].

В творчестве Сент-Экзюпери особую семантическую наполненность имеет образ храма. Л.В. Корнилова, рассматривая систему архетипических образов писателя, указывает, что у Сент-Экзюпери представлен «идеальный образ храма, связанный с архаическими представлениями о нем как о священном месте и вертикальной оси, где происходит единение “священного и мирского”» [1]. Образ храма (собора) появляется в первом романе Сент-Экзюпери «Южный почтовый». Главный герой летчик Бернис, потерпев поражение в любви, пытаясь разобраться в себе, бессознательно входит в собор Парижской Богоматери: «ему захотелось разобраться в себе, отдаться вере, как некой философской концепции» [3]. Он попадает на волнующую проповедь священника, но не находит в ней веры, поэтому покидает собор. Однако эта попытка обретения себя в пространстве храма предвосхищает развитие этого образа в последующих произведениях писателя. Образ храма появляется в романе «Ночной полет» в размышлениях одного из главных героев – Ривьера, который реализует идею ночных полетов, рискуя жизнями своих пилотов во имя общего дела. В связи с этим он размышляет о храме в честь бога Солнца, который в пустыне воздвигли инки. Не будь этого храма, «что осталось бы от могучей цивилизации, которая, словно укор совести, тяжестью этих камней давит на современного человека?» Образ храма здесь – символ борьбы человека со временем и смертью, это то, что остается от человека в веках, так как перед ним даже «пустыня бессильна» [3]. И летчики своей борьбой с природой, со смертью также воздвигают своеобразный храм, символ человеческого духа.

Храм является одним из ключевых образов в последней книге Сент-Экзюпери «Цитадель», где он скрывает в себе сразу несколько смыслов. Храм связан с духовным пробуждением человека, он символ восхождения человека вверх по духовной лестнице. Идея пробуждения к жизни проходит через все творчество Сент-Экзюпери, так на последних страницах «Планеты людей» он пишет: «В Европе двести миллионов человек бессмысленно прозябают и рады бы возродиться для истинного бытия» [3]. Храм – это одновременно и символ, и результат пробуждения человека, и образ, воплощающий в себе саму человеческую душу: «Храмом будет душа, которую я создам в человеке, душа и есть главное» [4]. В антропоцентрической картине мира Сент-Экзюпери человек находится в центре бытия, а стержнем человека является душа; душа, как и храм, образует «центр» мироздания. Но храм как духовная основа человека обогащает его душу: «Без храма звать их будут только лавки. И они откроют в себе покупателя. Никогда не родится в них величие. Никогда не узнать им, как они пространственны» [4]. И так же, как нужен труд, чтобы из груды камней сотворить храм, необходим труд, чтобы воспитать и развить душу человека: «Царство мое подобно храму, я бужу и побуждаю людей <...> Воздвигнутый храм возвышает людей в собственных глазах» [4]. В отдельных моментах образ храма сочетается с образом мирового древа, которое связывает земную жизнь человека с небесными священными поисками: «Перед моими глазами кедр, торжествующий над бегом времени. Время должно было обратить его в прах, но вопреки силе, гнущей ствол к земле, год от года раздвигается гордый храм его кроны» [4].



Таким образом, художественный мир Сент-Экзюпери наполнен мифологемами, важнейшими из которых являются мифологемы земли и неба. Летчики, способные находиться в обоих этих пространствах и пересекать их, приобретают особые духовные качества, участвуют в процессе Созидания, служат общему делу человечества. С темой духовного возрождения связан образ храма – центр мироздания и вертикаль, соединяющая небо и землю. Будучи одновременно символом души человека, его возрождения, победы над временем и пространством, храм является связующим звеном между верхом и низом, придает миру гармоничность целостность.

Список литературы

1. Корнилова Л.В. Тенденция к акцентированию символистского плана в творчестве А. де Сент-Экзюпери // Вестник гуманитарного факультета Ивановского государственного химико-технологического университета. 2008. № 3. С. 250–255.
2. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. Т.1. 672 с.
3. Сент-Экзюпери, А. де. Планета людей. Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ МОСКВА, 2008. 509 с.
4. Сент-Экзюпери А. де. Маленький принцу: Цитадель. М.: АСТ, 2015. 608 с.
5. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 143 с.



**ИЗМЕНЕНИЯ ЗАИМСТВОВАННОГО КАЛЬДЕРОНОВСКОГО СЮЖЕТА
У ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА СИГИЗМУНДА
ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ «ЖИЗНЬ ЕСТЬ СОН» И «БАШНЯ»)**

Ильченко Н.О.

научный руководитель канд. филол. наук, доц. Нипа Т.С.

Сибирский федеральный университет

Творчество Гуго фон Гофманстале при всём своём своеобразии наполнено большим количеством заимствований. Он черпал сюжеты из огромного наследия европейской культуры; всё, начиная с античности и заканчивая XIX столетием, давало ему новые темы для размышлений и идеи для творчества. В двух своих заключительных пьесах («Большой Зальцбургский театр» и «Башня») Гофмансталь обращается именно к сюжетам Кальдерона. В своих статьях Гофмансталь объясняет такой выбор: «он объяснил, почему ему не кажется убедительным Шекспир: у того драматическая коллизия определена столкновением характеров, а Гофмансталь <...> просто *не верил в наличие характеров, он подменял их реакциями на обстоятельства.* У Кальдерона иное, тут – драма идей, коллизию порождает противостояние философских или религиозных антиномий, в которых Гофманстале виделась куда большая устойчивость, нежели в любых сколь угодно сильных характерах. <...> Гофмансталь разъяснил, что именно он позаимствовал у Кальдерона: метафору, согласно которой мир – это подмости, на которых люди играют предуказанные им Всевышним роли в пьесе жизни». [Архипов, 1995] Как материал для нашего исследования мы выбрали именно трагедию «Башня», так как это, во-первых, завершающая работа Гофманстале, а во-вторых – что не менее важно – первоисточник, драма «Жизнь есть сон», практически всю творческую жизнь занимал мысли Гофманстале. В 1902 году он сообщил одному из своих корреспондентов, что обработка сюжета Кальдерона «относится к старому оригиналу <...> как какая-нибудь пьеса Шекспира к итальянской новелле», давая нам тем самым понять, что «Башня» будет не просто неким переписыванием сюжета на свой лад и манер, а произведением, отражающим мысли и идеи автора, его чувства и образы, которые он желает показать – но выстроенные на «фундаменте», которым, собственно, и является «Жизнь есть сон».

Для сравнения данных произведений и выявления особенностей трансформации сюжета мы выберем главного их героя: принца Сигизмунда (по необходимости различать их в дальнейшем тексте будем называть кальдероновского героя Сехисмундо (как он назван в переводе К. Бальмонта), а героя Гофманстале – Сигизмунд).

Итак, в первую очередь рассмотрим образ героя драмы Кальдерона «Жизнь есть сон» – принца Сехисмундо, так как он впоследствии станет опорой и, как мы ранее говорили, «фундаментом» для «построения» образа в трагедии Гофманстале.

Стоит отметить очень важную деталь, отличающую драму Кальдерона: в «Жизнь есть сон» имеет место внутренний монолог персонажа. Мы видим Сехисмундо, вопрошающего небеса о причине его кары, Сехисмундо, ведущего борьбу с самим собой, Сехисмундо, ищущего верный путь, будучи пойманным в ловушку собственного сознания между сном и реальностью. Его речи и рассуждения глубоки и полны тихой печали, превращающейся позже в мятежную ярость, а за ней – в благородную мудрость. Да – и в драме, и в трагедии – он одет в звериную шкуру, закован в цепи и заточён в башне, но у Кальдерона он – несчастный человек, наделённый незаурядным умом и достаточно чистым разумом.

Важно упомянуть, к слову, о причинах вызволения Сехисмундо – это чувство свершающейся несправедливости, возникшей у его отца, короля Басилио. Беспокойство о том, что сонм дурных предзнаменований, предшествующих рождению его наследника – всего лишь совпадения, из-за которых он почти погубил невинную жизнь. Освобождение же Сигизмунда – лишь благословение короля на попытку людей, находившихся рядом с несчастным, доказать всем, что он чист помыслами и душой и не есть порождение дьявола из страшного пророчества, которого так страшится король Базилий. Всё это не сопровождается надеждой и верой, как в случае с Сехисмундо; все вокруг готовы в любой момент схватить принца, сделавшего хотя бы один неверный шаг, и снова отправить в башню, усыпив средством врача.

Также стоит отметить, что Сехисмундо подвержен не каким-то дьявольским, inferнальным желаниям, а вполне человеческим слабостям. Здесь – два из наиболее сильных человеческих чувств: ненависть и любовь. Ненависть к человечеству, всем вокруг, двору, смеющему противоречить, отцу (пусть во сне, как было ему рассказано), по чьей вине провёл он свою жизнь в темноте башни; и любовь к женщине, неподвластной, недоступной ему как по её собственному решению, так и по велению его положения, его чести и пути, который он избрал.

Сехисмундо, в первую очередь – образ человеческий и человеческий, с живыми реакциями, которые можно очень хорошо прочувствовать и понять. Именно поэтому его роль в пьесе (оставаясь при этом возвышенной, в каком-то роде даже идейной) – человеческая. В «Жизнь есть сон» Кальдерон рисует перед нами образцы вассальной верности, честных, праведных поступков; пишет образ благородного монарха. В финале произведения он разрешает конфликт, поступая, как истинный король, и драма имеет счастливый финал.

Сигизмунд – сильный персонаж и глубокий образ, но в первую очередь, как можно заметить во время прочтения трагедии, он – персонаж-идея, персонаж-мессия. Стоит рассмотреть, почему мы сделали такие выводы.

Во-первых, образ Сигизмунда (и в общем композиция трагедии Гофмансталя) не подразумевает внутренних монологов. Его показывают нам через действия героя на сцене, отмеченные в ремарках автора, непосредственно его реплики в диалогах с другими персонажами, а также через реакцию на него других персонажей трагедии и их отзывы о нём. И мы видим – если Сехисмундо в своём подневольном облике предстаёт нам как человек-зверь, то Сигизмунд – образ, более близкий к понятию юродивого. Он дик, он своенравен, его зритель обращается с ним как с опасным, но пуганым зверем; разговаривает с ним как с ребёнком. Мы видим то, что он также не понимает причины своего заточения – но вопрошает об этом не как предстающий нам мятежным, изначально свободным, но закованным в цепи духом природы Сехисмундо.

Чтобы не затягивать характеристику большим количеством мелких примеров – стоит взять для рассмотрения наиболее сильный момент в действиях Сигизмунда. Заметить то, как он вдруг во дворце бросается на своего отца – и как он называет его. «Кто ты, сатана, отнимающий у меня отца и мать?» – кричит герой, и здесь, суммировав все предшествующие и последующие ситуации, его речи и его действия – мы можем понять, воплощением какой идеи является Сигизмунд. Об этом уже говорил Ю. Архипов в своём предисловии к «Избранному» Гофмансталя: Сигизмунд – фигура, многими своими действиями восходящая к образу Христа.

Сигизмунд – отражающий идею образ, *персонаж-мессия*, как мы упомянули ранее. Само его существование по пророчеству и предзнаменованию греховно и опасно, но мы видим в его мыслях и деяниях черты ангельские. Сигизмунд – образ мученика, образ святого, образ, как уже было сказано, восходящий к Христу. Об этом же свидетельствует финал трагедии: дети, уносящие тело отравленного погибшего



Сигизмунда. «Вам не дано измерить его жизнь во времени, он вне времени – как звёздный свет», – говорит Детский король людям – людям, заточившим его, а после – освободившим ради того, чтобы использовать в собственных целях.

Финал «Башни» крайне образен – и крайне трагичен. Лучший итог произведению подводит Ю. Архипов: «<...> возвышенное, идеальное – прекрасный сон человечества, может быть, дополняющий явь, но не смешивающийся с ней. И лишь принц, условиями своей исковерканной жизни принуждённый воспринимать вымысле как единственную доступную его сознанию правда, пытается воздействовать на явь духовной энергией своих «грёз» – и терпит фиаско».

Гуго фон Гофмансталь – писатель, на редкость искусно работающий с разного рода заимствованиями. Главная цель его произведений – донести до человечества то, что он видит и, порой – предсказывает. Благодаря заимствованию знакомых и важных миру сюжетов его образы наполнены символизмом и глубоким смыслом, и хоть творчество его в наше время утратило свою былую популярность – его значимость сохранилась, что делает его актуальным и ценным для изучения в наши дни.

Список литературы

1. Гуго фон Гофмансталь, Избранное: Драммы. Проза. Стихотворения. М.: Искусство, 1995.



**НЕКАНОНИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ХРИСТИАНСКИХ ОБРАЗОВ
В РОМАНЕ СТЕФАНА ГЕЙМА «АГАСФЕР»****Кобрик Д.А.****научный руководитель канд. филол. наук, доц. Нипа Т.С.***Сибирский федеральный университет*

В XX веке начинается возрождение интереса к мифу. Если в XIX литература развивалась по пути демифологизации, то в XX в она вновь обращается к слиянию фантазии и логики, преодолевая «позитивистски-натуралистические и романтика-эгоцентрические установки» [2]. Однако, мифологизм XX века отличается от древнего. Помимо неразрывной связи нового мифологизма с пародией, существует 5 основных отличий, выделенных С.С. Аверинцевым и М.Н. Эпштейном, которые заключаются в том, что миф помещается в современные условия: господствующая сила теперь – цивилизация, судьба – повседневность и рутина, рождение мифа – в ситуации углубленного одиночества героя, сам герой с канонической точки зрения является антигероем. Современный мифологизм прочно связан с психологизмом, он носит рефлексированный характер [2].

Агасфер, или Вечный жид - персонаж христианской легенды. Согласно этой легенде, во время восхождения на Голгофу, Иисус остановился у дома Агасфера, чтобы передохнуть, но Агасфер прогнал Христа, за что был обречен на вечные скитания. Прототипом образа Агасфера является ветхозаветный персонаж Каин, осужденный также на вечные скитания за убийство брата. Самый ранний вариант последней версии легенды – в немецкой книжке «Краткое повествование о некоем иудее» 1602 года (позже она неоднократно переиздавалась и переводилась), которая описывает встречу Вечного жида по имени Агасфер и епископа Эйцена в 1564 году [5].

Начиная с XVII века, образ Вечного жида подвергался многочисленным интерпретациям. Так, в средние века появляются первые попытки переосмысления образа. В «лирической рапсодии» Ф. Шубарта «Вечный жид» Агасфер становится воплощением желания смерти. В итоге он добивается покоя. И. Гёте начал писать «Вечного жида» в период «Бури и натиска», но так и не закончил, т.к. понял противоречие своей интерпретации с основами дохристианской легенды. В разное время к образу Агасфера обращались Б. Шелли, В. Жуковский, Э. Кинг, Э. Сю, Н. Минский. Некоторые авторы сочиняли новые системы мифологем, некоторые интерпретировали древние сюжеты. Одним из наиболее ярких образцов неканонической трактовки легенды об Агасфере является роман Стефана Гейма «Агасфер».

В романе присутствуют 3 измерения: мифологическое, историческое и постмодернистское. Все три измерения связывает между собой образ Вечного жида. Агасфер в романе Гейма из легендарного обывателя и труса становится падшим ангелом, союзником Люцифера, который воплощает в себе дух бунтарства и неповиновения. Его присутствие в жизни Иисуса не ограничивается одним эпизодом. Агасфер находится рядом с момента искушения в пустыне. Еще задолго до казни Иисуса Агасфер пытается убедить Христа встать во главе восставшего народа и приблизить царство истинной справедливости, но Иисус решает идти тем путем, который уготовил ему Отец. Поэтому эпизод у дома Агасфера принимает совсем иной оборот, нежели в христианской легенде. Агасфер, встретив Иисуса, идущего на Голгофу, просит позволить ему защищать Христа с оружием в руках. Но Сын Человеческий отказывается, и тогда Агасфер прогоняет Иисуса со словами о том, что

смерть его ничего не изменит. Таким образом, Вечный жид прогоняет Иисуса Христа от своего дома по идейным причинам, он не может принять смирения Христа. За отказом следует проклятие, как и в легенде. Но после Гейм сочиняет своего рода апокриф XX века [4:147]. Агасфер нарушает небесный покой Иисуса и доказывает Равви, что после его смерти Царство Небесное не приблизилось, мир до сих пор полон греха и страданий. Равви и Агасфер собирают войско и идут в Новый Иерусалим искать Бога. Когда войско не находит Бога, а Иисус объявляет себя Им, появляется старец, писавший на песке Книгу Жизни, войско растворяется и происходит карикатурное слияние Отца и Сына, где место Святого Духа занимает Агасфер – падший ангел.

Постмодернистское измерение представляет собой переписку ученых в наше время. Из этой переписки мы узнаем, что Второе Пришествие состоялось. Но и тут не обошлось без пародии: Равви, изможденный, уставший, раненый, подходит к дому Агасфера у дороги на Голгофу, и просит передохнуть. Некоторые туристы обращают на него внимание, но быстро переключаются на другие более интересные вещи. В этот раз Агасфер не прогоняет его, а дает напиток водой и обрабатывает раны. Иисус понимает, что наступило время Страшного Суда, ибо люди в погоне за всемогуществом посягнули на космически стихии, которые не в состоянии контролировать. Агасфер был удивлен, что Равви знает о подводных лодках, атомных бомбах и ракетах. И тут Иисус подтвердил нежелание Агасфера и Люцифера подчиняться человеку, высказанное еще в начале романа: «Так Адам, созданный некогда по образу и подобию Божьему, превратился в дракона с семью головами и десятью рогами, во Всеразрушителя, Антихриста» [3:302].

Агасфер, как связующий персонаж, присутствует и в третьем измерении – историческом, которое повествует о знакомстве Паулуса фон Эйцена с Гансом Лейхтентрагером, а позже и с самим Агасфером. На протяжении романа Эйцен не доверяет Агасферу, так как тот всё время выставляет его дураком. Когда Эйцен пытается обратить в истинную веру иудеев и прославиться, Агасфер говорит, что Мессией способен стать любой, кто создан по образу Божьему. Такой ответ не помог Эйцену в его планах, и тот приказывает стражнику арестовать Агасфера за богохульство. После экзекуции Агасфер умирает, а Эйцен верит в то, что он был просто жуликом, так как, был бы он настоящим Вечным жидом, он не смог бы погибнуть, но перед смертью Агасфер успевает проклясть Эйцена. Он говорит, что когда за Эйценом придет черт, он – Агасфер, будет там. Проходит много лет, Эйцен встречается со старым приятелем Лейхтентрагером (чья фамилия переводится так же, как имя Люцифер – несущий свет). Появляется Агасфер, что очень пугает Эйцена. Лейхтентрагер и Агасфер заставляют Эйцена читать слова пророка Иезекииля, Эйцен пытается отговориться, но сам попадает в свою ловушку – в итоге получается так, что виной всему сам Бог, ведь всё вершится по его воле. И тут сбывается проклятье Агасфера – он и Лейхтентрагер забирают с собой душу Паулуса фон Эйцена.

Стефан Гейм значительно трансформирует миф, помещая его героев в разные эпохи, в том числе современную нам. Иисус Христос становится одиноким индивидом, который имеет право делать выбор, противоречащий порядку. Таким образом, христианская легенда трансформируется таким образом, чтобы свидетельствовать против логичности современного миропорядка.



Список литературы

1. Аверинцев С.С. Агасфер // Мифы народов мира - Энциклопедия в двух томах [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=14139> (Дата обращения: 04.04.2016).
2. Аверинцев С.С., Эпштейн М.Н. Мифологизм в литературе 20 в. // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. Кожевникова, П. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 224–225.
3. Гейм С. Агасфер [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=14139> (Дата обращения: 03.04.2016).
4. Ишимбаева Г.Г. Трансформация библейского мифа в литературе постмодернизма («Агасфер» Стефана Гейма) // Вестник Челябинского университета. Серия № 2. Филология. № 1(5). Челябинск: Научный журнал, 1997. С. 144–151.
5. Шабад А. Агасфер // Литературная энциклопедия. В 11 т. Т. 1. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. С. 39–43.



**ИССЛЕДОВАНИЕ РЕЧЕВОГО ПОРТРЕТА ГЕРОЯ
НА СТЫКЕ ЛИНГВИСТИКИ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ****Майорова Н.Ю.****научный руководитель д-р филол. наук, проф. Говорухина Ю.А.***Сибирский федеральный университет*

Современная наука развивается в рамках тенденции антропоцентризма, т.е. усиления роли «человеческого фактора», переключения исследовательских интересов с объекта познания на субъект. В лингвистике эта тенденция проявилась в акцентировании внимания не на языковой системе, а на носителе языка. «В настоящее время наука о языке претерпевает значительные изменения: от всестороннего изучения системы языка лингвистика обращается к человеку, субъекту письменно-речевой деятельности. Все более актуальными становятся исследования антропоцентрического характера – в рамках диалекты “язык – человек”» [27]. Ю.В. Дорофеев считает, что «смена лингвистических приоритетов, разработка новых стратегий лингвистического поиска и привели к преобразованию сложившейся системы воззрений на язык и принципы лингвистических исследований и формированию новой научной парадигмы в лингвистике» [10]. Отсюда мощное развитие таких областей лингвистики, как когнитивная лингвистика, прагмалингвистика, персонология и др. В литературоведении тенденция антропоцентризма проявляется в большом количестве исследований, написанных на стыке истории/теории литературы и антропологии. Антропоцентрическая парадигма позволяет исследовать феномен «языковой личности» на стыке разных гуманитарных направлений.

Наряду с термином «языковая личность» в отечественной лингвистике в 1960-е гг. появилось понятие «речевого портрета». Исследование речевого портрета началось с изучения фонетического портрета (М. В. Панов), а затем оформилось в концептуальном исследовании Ю.Н. Караулова «Русский язык и языковая личность» [15]. 1990-2000-е годы представлены серией работ, в которых изучались речевые портреты целых социальных групп и отдельных людей (интеллигентов [20], журналистов [17, 8], школьников и студентов [21]), политиков и государственных служащих [12]. Лингвистика сформировала достаточный опыт методологического и теоретического осмысления феномена речевого портрета, опыт аналитического исследования разнообразного речевого материала. В то же время необходимо констатировать, что доля исследований, посвященных речевому портрету персонажа, значительно меньше названий: 2, 6, 9, 11, 18, 25. Существует ряд теоретических проблем, связанных со спецификой художественного контекста, в котором функционируют персонажи – обладатели специфического портрета. Ряд аналитических схем, отработанных в ходе изучения реальных языковых личностей, не могут быть приложимы к художественной практике. Необходимо учитывать сконструированность образа персонажа, авторский замысел, сопряженность речевого портрета героя с другими способами его создания в произведении. Лингвистических исследований, учитывающих данный аспект, не много. Заполнение существующей лакуны обуславливает актуальность исследования речевого портрета персонажа с учетом его художественной сконструированности.

Понятие «речевой портрет» в лингвистике изучается в тесной связи с феноменом языковой личности. С 90-х гг. XX в. понятие «языковая личность» становится «системообразующим филологическим понятием» [19]. Большинство исследователей в настоящее время оно оценивается как интегративное, послужившее

началом нового этапа в развитии языкознания – антрополингвистики. Действительно, данное понятие активно используется в лингводидактике и психоллингвистике, стилистике художественной речи и лингвокультурологии, коммуникативной лингвистике и лингвоперсоналогии. Не смотря на это не существует единства в его трактовке. Использованный еще в 1930 году В.В. Виноградовым в работе «О языке художественной прозы» в значении «сущность, которая может проявлять себя в художественном образе, образе автора и образе оратора» [7], с течением времени оно модифицировалось, усложнилось. В 1980 г. Г.И. Богин в книге «Современная лингводидактика» дал первое развернутое терминологическое толкование: «Языковая личность – человек, рассматриваемый с точки зрения его готовности производить речевые поступки. <...> Языковая личность – тот, кто присваивает язык, то есть тот, для кого язык есть речь. Языковая личность характеризуется не столько тем, что она знает о языке, сколько тем, что она может с языком делать» [4]. В своей докторской диссертации Г.И. Богин дополняет это определение: языковая личность определяется там как «человек, рассматриваемый с точки зрения его готовности производить речевые поступки, создавать и принимать произведения речи» [5].

На наш взгляд, самое точное определение дает Ю.Н. Караулов. Под языковой личностью он понимает «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), которые различаются: а) степенью структурно-языковой сложности, б) глубиной и точностью отражения действительности, в) определенной целевой направленностью» [13]. Структуру языковой личности автор представляет состоящей из трёх уровней: 1) вербально-семантического (нормальное владение естественным языком); 2) когнитивного (понятия, идеи, концепты, складывающиеся у каждой языковой индивидуальности в более или менее упорядоченную, более или менее систематизированную «картину мира», отражающую иерархию ценностей); 3) прагматического (цели, мотивы, интересы, установки и интенциональности) [14].

В процессе исследования языковой личности ученые нередко пытаются учесть в процессе дифференциации языковых личностей не только собственно речевые особенности, но и специфику проявления социально-психологических параметров, что, по мнению О.П. Фесенко, чрезвычайно усложняет анализ. В связи с этим ряд ученых предлагает говорить не о языковой личности как таковой, а о ее речевом портрете, т.е. сугубо о языковой составляющей, проявляющейся в процессе коммуникации [28]. Так, по мнению социо- и психолингвиста С.В. Леорды, «Речевой портрет – это воплощенная в речи языковая личность» [1], а проблема речевого портрета является частным направлением исследования языковой личности.

Итак, параллельно с понятием «языковая личность» в лингвистике используется понятие «речевой портрет». Акцентируем различие между ними, обратившись к существующим определениям данного термина.

М.В. Китайгородская и Н.Н. Розанова в своей социолингвистической работе «Русский речевой портрет» толкуют «речевой портрет» как «функциональную модель языковой личности» [16]. Исследователи уделяли большое внимание языковой личности в разговорной речи.

Т.П. Тарасенко определяет «речевой портрет» как «совокупность языковых и речевых характеристик коммуникативной личности или определённого социума в отдельно взятый период существования» [26]. Исследователь выделяет ряд характеристик личности, отражающихся в речевом портрете: возрастные, гендерные, психологические, социальные, этнокультурные и лингвистические.

Г.Г. Матвеева понимает под речевым портретом «набор речевых предпочтений говорящего в конкретных обстоятельствах для актуализации определенных намерений



и стратегий воздействия на слушающего». Также исследователь полагает, что «с помощью речевого портрета фиксируется речевое поведение, которое автоматизируется в случае типичной повторяющейся ситуации общения» [22].

Итак, основным отличием понятия «языковая личность» от понятия «речевой портрет» являются временные рамки анализа функционально-коммуникативных характеристик человека. Речевой портрет можно описывать как статическую величину, которая рассматривается в определенный отрезок времени, и которая детерминируется условиями, задающимися особенностями жанра и регистра речи. «Языковой личности» же свойственна динамика в ее развитии. По мнению Д.С. Мухортова, в зависимости от многочисленных и постоянно меняющихся экстралингвистических параметров трансформируется репертуар языковых средств, меняются такие характеристики речи, как общее тематическое содержание, конфигурация межличностных отношений участников коммуникации, отражающаяся на использовании ими в речи «формальной» и «неформальной» лексики, формы речевого общения (устная/письменная, подготовленная/спонтанная речь, монолог/диалог) и т.д. В отличие от «языковой личности» «речевой портрет» предполагает некий срез в развитии коммуникативного потенциала человека, а, с другой стороны, его можно представить как совокупность характеристик, составляющих речевой имидж личности, это то, как традиционно воспринимает и оценивает данного человека общественность, то есть некий стереотипный образ [23].

Создавая образ персонажа, автор литературного произведения наделяет его речевой характеристикой, основные приметы и свойства которой, он, автор, стремится сохранить до конца произведения. Возникает возможность говорить о речевом портрете персонажа, о своеобразном идиолекте героя, как основе его художественно-образного единства [3].

В художественной литературе речевой портрет является средством создания художественного образа. Словарь-справочник лингвистических терминов фиксирует эту особенность, сближая понятия «речевой портрет» и «речевая характеристика»: «Речевая характеристика (речевой портрет) – это подбор особых для каждого действующего лица литературного произведения слов и выражений как средство художественного изображения персонажей. В одних случаях для этой цели используются слова и синтаксические конструкции книжной речи, в других средством речевой характеристики служат просторечная лексика и необработанный синтаксис и т. д., а также излюбленные “словечки” и обороты речи, пристрастие к которым характеризует литературный персонаж с той или иной стороны (общекультурной, социальной, профессиональной и т. п.)» [24].

Список литературы

1. Алюнина О.Г. Понятие речевого портрета в современных лингвистических исследованиях [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fconf.stavsu.ru%2F_WordDocs%2F1034.doc&name=1034.doc&lang=ru&c=5707816d64f1
2. Ачимова С., Проскурнин Б.М. Речевой портрет персонажа (на материале романа Ника Хорнби «Мой мальчик») // Мировая литература в контексте культуры: сборник материалов международной научной конференции «Иностранные языки и литературы : актуальные проблемы методологии исследования». Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2007. С. 179–185.
3. Ачимова С., Проскурнин Б.М. Речевой портрет персонажа (на материале романа Ника Хорнби «Мой мальчик») // Мировая литература в контексте культуры: сборник материалов международной научной конференции «Иностранные языки и

литературы: актуальные проблемы методологии исследования. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2007. С. 180.

4. Богин Г.И. Современная лингводидактика. Калинин: Кал. гос. ун-т, 1980. С. 3.
5. Богин Г.И. Современная лингводидактика. Калинин: Кал. гос. ун-т, 1980. С. 1.
6. Борунов А.Б. Средства создания речевой портретной характеристики персонажей в творчестве Р.Н. Митры // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. №8. С. 34–37.
7. Виноградов В.В. Избранные труды. Том 5. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. С.121.
8. Габоева З.М. Речевой портрет современного телеведущего // Наука и современность, 2011. №8 (3). С. 12-15.
9. Дзюбенко А.И., Елизарова Ю.С. К вопросу о способах создания речевого портрета персонажа (на примере романа Дж. Линдсея «Дремлющий демон Декстера») // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2014. №18. С. 154–158.
10. Дорофеев Ю.В. Антропоцентризм в лингвистике и предмет когнитивной грамматики // Актуальные проблемы современной когнитивной лингвистики: мат. XV Междунар. Лингвистической конф. «Язык и мир». Таврический национальный ун-т им. В.И. Вернадского, 2008. С. 302.
11. Дубах Т.М. Речевой портрет персонажей малой прозы А. Шницлера // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 8 (38), часть 2. С.61–64.
12. Ерёмкина С.А., Потысева А.Н. Речевой портрет Евгения Ройзмана // Политическая лингвистика, 2005. №15. С. 66-71.
13. Караулов Ю.Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения // Язык и личность. М., 1989. С. 3.
14. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Издательство ЛКИ, 2010. С. 56.
15. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. 261 с.
16. Китайгородская М.В.; Розанова Н.Н. Русский речевой портрет. М.: Фонохрестоматия, 1995. С. 13.
17. Кишина Е.В., Пыхтина Т.Л. Речевой портрет регионального журналиста // Вестник КемГУ, 2010. № 2 (42). С. 99-102.
18. Колокольцева Т.Н. Речевой портрет персонажа: синтаксический аспект // Известия ВГПУ. Филологические науки. 2015. №2. С. 88–94.
19. Кочеткова Т.В. Проблема изучения языковой личности носителя элитарной речевой культуры (обзор) // Вопросы стилистики. Саратов, 1996. № 26. С. 15.
20. Крысин Л.П. Современный русский интеллигент: попытка речевого портрета // Русский язык в научном освещении. М., 2001. №1. С. 90-106.
21. Леорда С.В. Речевой портрет современного студента: автореф. дис. канд. фил. н.: 10.02.01. Саратов, 2006. 19 с.
22. Матвеева Г.Г. Скрытые грамматические значения и идентификация социального лица («портрета») говорящего: дис. ...д-ра фил. н.: 10.02.10. СПб., 1993. С. 14.
23. Мухортов Д.С. Об общем и частном в понятиях «языковая личность», «речевой портрет», «идиостиль» и «идиолект» (на примере вербального поведения современных политических деятелей) // Политическая коммуникация: перспективы развития научного направления: материалы международной научной конференции. Екатеринбург, 2014. С. 169.
24. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. Изд. 2-е. М.: Просвещение, 1976.



25. Рощина О.В. Речевой портрет персонажа как типизирующее средство в очерковой прозе В.М. Дорошевича // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2012. № 4. С. 76–80.
26. Тарасенко Т.П. Языковая личность старшеклассника в аспекте ее речевых реализаций (на материале данных ассоциативного эксперимента и социолекта школьников Краснодара): автореф. дис. канд. фил. н.: 10.02.01 Краснодар, 2007. С. 8.
27. Татаринцева Е.Н. О некоторых теоретико-методологических вопросах современной антропоцентрической лингвистики // Вестник Алтайской академии экономики и права, 2011. №1. С. 45-49.
28. Фесенко О.П. От языковой личности к речевому портрету, или еще раз о терминологическом многообразии в лингвистике // Актуальные проблемы лингвистики и методики преподавания иностранных языков: материалы международной научно-практической конференции. Омск: Омская юридическая академия, 2013. С. 159.



ОБРАЗ ЕЛЕНЫ В ЛИТЕРАТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Семченко Л.В.

научный руководитель канд. филол. наук, доц. Нипа Т.С.

Сибирский федеральный университет

Среди античных сюжетов, к которым обращались художники слова, самым привлекаемым был цикл мифов о Троянской войне. Проблематика, затронутая в данном цикле, освещалась многими писателями, которые принадлежали к разным эпохам, литературным направлениям. Каждый из них по-своему интерпретировал события, воспетые Гомером.

Рисуя героев, их славные подвиги, античные поэты, драматурги и ораторы, пытались внести свои изменения в характеры, образы, искали новые приемы изображения известного сюжета. На первый план выходила героика, сфера же чувств, эмоций оставалась в тени.

Так, миф о Троянской войне нашел свое воплощение в следующих произведениях: Ликофрон «Александра», Катулл «Свадьба Пелея и Фетиды», Квинт Смириский «О событиях после Гомера», Иосиф Исканский «О Троянской войне», Бенуа де Сент-Мор «Роман о Трое», Гвидо де Колумна «О разрушение Трои». Мы решили остановиться на поэме Гомера «Илиада», трагедии Эсхила «Агамемнон» и трактате Горгия «Похвала Елене», трагедиях Еврипида «Троянки», «Елена», «Орест».

Новую интерпретацию Троянский сюжет находит в литературе Нового и Новейшего времени. В XX веке интерес к данной теме во многом был обусловлен историческими событиями. Две мировые войны, которые всколыхнули всё человечество, заставили задуматься о мере ответственности перед народами. В связи с этим Троянский миф принял актуальное звучание; проблема войны была перенесена на современность.

Именно поэтому во временной промежуток между войнами и после писатели обращались к известному сюжету. Воссоздавая миф, авторы стремились найти ответы на вопросы своего времени: ««Произведения классики воспринимаются не как модель или образец, а как своеобразный «банк идей», плодотворно «работающий» в условиях современности» [7: 342].

С развитием психологизма писатели уделяют внимание не только самоотверженным поступкам героев, батальным сценам, но и сфере любви, эмоций; поднимается проблема духовного мира. Женские образы выходят на первый план, играют более весомую роль.

Из всех античных героинь Елена вызывает самые противоречивые характеристики. Ещё в классическую эпоху её образ предстает амбивалентным, соединяющим противоположные качества. Елена воспринималась как источник бед для двух народов. Вследствие этого существовали разные оценки поведения героини, ее роли в развязывании кровопролитной Троянской войны, соответственно, формируются разные линии в интерпретации образа спартанской царицы, которые находят своё развитие и в последующей литературной традиции. Мы попытаемся проследить, как трансформируется Троянский сюжет в трагедии Гете «Фауст», трагедии Ж. Жироду «Троянская война не будет», повести К. Варналиса «Дневник Пенелопы», радиопьесе В. Хильдесхаймера «Жертвоприношение Елены», романе К. Вольф «Кассандра»

Обращаясь к образу Елену, еще античные писатели сформировали ряд мотивов. Первый и самый главный мотив, который пронизывает все художественные тексты – это мотив красоты. Перед нами пленяющая, чарующая красота, перед которой

невозможно устоять. Так, Гете, создавая образ героини, гиперболизирует его. Поэт отмечает могущество, невероятную силу притягательной внешности Елены. Ее красота невольно заставляет опасаться: «*Так вот она какая! Я бесстрашно / Любуюсь ей. Она мне не опасна*»; «*...склоняется самый упрямый гордец / Пред могуществом красоты*» - произнесет Мефистофель [3]. Такое представление об образе спартанской царицы неслучайно. Для Гете Елена становится символом художественного идеала, символом красоты.

Представление о необычной, божественной красоте Елены позволяет ввести в заблуждение троянцев в романе К. Вольф «Кассандра». Когда Парис возвращается из Спарты, он несет Елену (как считает народ) покрытую тканями: «*В каждом возник образ прекраснейшей из женщин, такой сияющей, что доведись нам его увидеть, он ослепил бы всех*» [2].

Такая ослепляющая красота встречается и в радиопьесе В. Хильдесхаймера «Жертвоприношение Елены»: «*Меня вдохновляет твоя ослепительная красота*» [6].

Менелай: «*Ни один брак не может быть настолько счастлив, чтобы ты не могла его разрушить*».

Елена: «*По-моему, ты слишком высокого обо мне мнения*»

Менелай: «*О твоих чарах...*» [6].

В трагедии Ж. Жироду при виде Елены троянцы восклицают: «*Да здравствует красота!*»; «*Это шествие красоты*» [5]. Драматург подчеркивает и оболстительность героини: «*когда появляется Елена, меня охватывает вдохновение. Я брежу, схожу с ума, импровизирую*». «*Мужчины всегда так льнут ко мне, что стоит лишь пошевелить губами*» - скажет Елена [5].

Такое видение Елены как воплощение неземной, обворожительной красоты, разрушается под пером К. Варналиса в повести «Дневник Пенелопы». Супруга Одиссея выступает с обличительной речью, направленной на всех, кто «*превратили (Елену) в символ и идею*» [1]. Пенелопа словно срывает с нее мнимую «оболочку», показывая душевную пустоту спартанской царицы: «*Я могу поступать дурно, но не делаю этого. Она же не может, а поступает. Слабая воля и слабый ум. Потому и отчаянная. Пусть мир рушится, а ей на все наплевать*» [1].

Безразличие Елены к возможной гибели людей, к горю и страданиям двух народов ярко показано в трагедии Ж. Жироду. Она остается равнодушной даже к эпизоду, когда представляет картину, где возле убитого Гектора сидит маленький его сын:

Гектор: «*И вы видите разрушенный и пылающий город? Не так ли?*»

Елена: «*Да. Это окрашено в ярко-красный цвет*» <...>.

Гектор: «*...А между рыдающей матерью и распростертым телом отца вы видите сына?*»

Елена: «*Да...Он играет спутанными волосами отца... Он очарователен*» [5].

Совмещение внешней привлекательности и духовной безнравственности в создании образов становится характерной чертой Ж. Жироду и В. Хильдесхаймера. Так, в трагедии греческого драматурга мы встречаем сравнения Елены с Венерой: «*...она родилась из пены морской. Холодность, подобно Венеры родилась из пены*» [5]. Представление о Парисе, которое было в сознании героини, указывает на связь между героями: «*...он (Парис) четко вырисовывается на фоне неба, земли, он всегда был передо мной, словно высеченная из мрамора скульптура*» [5]. Выстраивается следующая ассоциативная цепочка: мрамор – камень – холод души; красота и духовная пустота.

Интересно, как подобное явление находит свою реализацию в радиопьесе В. Хильдесхаймера. Елена обличит Париса в его двойственности: «*...за его старательной*

любезностью – если это была она! – скрывалась какая-то гордая самоуверенность – опять-таки если это была она! И потом, он все же был так прекрасен» [6]. Отсюда – внешнее очарование, привлекательность и неизвестный духовный мир, пустой мир.

Так, постепенно наряду с идеализированной красотой появляется обратная ее сторона. Перед нами красота, которая обладает не созидательной, а разрушительной силой. В трагедии Ж. Жироду Елена становится воплощением всего мира с его низменными наслаждениями, безнравственностью, жестокостью, интеллектуальной ограниченностью: «...он (Парис) избрал самый ограниченный ум, самое жестокое сердце, самую сладостную женщину! ...Вы погибли» [5].

Связь героини с окружающей действительностью в пьесе подчеркивается и Гектором, когда он сравнивает Елену с зеркалом, а ее глаза с «глазами мира»:

Гектор: «Каким чудом зеркало мира попало в голову этой тупицы?»

Елена: «Конечно, это очень прискорбно. Но каким способом можно преодолеть эту упрямую способность зеркала отражать действительность?»

Гектор: «ничего, кроме пепла и пожарниц; изумруды и золото, превращенные в пепел. Как чисты очи мира. Ведь не слезами же омыты они» [5].

В произведение К. Вольф Елена, а точнее ее имя, становится олицетворением войны: «имя, которое все сильнее отдавало пеплом, пожаром, разорением» [2]. Писательница идет вслед за античными поэтами, в текстах которых имя спартанской царицы было связано с гибелью, горем и муками: «Пал Илион, и обломки / **Жаркое пламя пожрало**... / Тьмы я мужей сгубила... / Их унесло Елены / Полное муки имя» [4].

Второй важный мотив – мотив многожества Елены. Свое яркое воплощение он нашел в трагедии Гете, где мы узнаем о многочисленных похищениях героини: «Обманом, силою, захватом в плен / Меня герои, боги, полубоги / И демоны таскали за собой / В своих походах, битвах, отступленьях» [3].

В отличие от поэта К. Вольф не использует данный мотив; В. Хильдесхаймер не останавливается на ее связях с мужчинами, лишь косвенно упоминает о них. Менелай – «я семнадцать лет терпеливо сносил все твои увлечения, где бы ты их не искала»; «Я принял решение не принимать в будущем никого моложе семидесяти лет, чтобы удержать тебя от соблазна» [6]. О слабостях Елены в пьесе Ж. Жироду мы узнаем через сравнение героини с Венерой. Венера (Афродита) – богиня любви и красоты, которая славилась неверностью своему мужу Гефесту. Она любила богов Ареса, Диониса, Посейдона, Гермеса и смертных Адониса и Анхиза.

Гектор: «А много было этих других, до Париса?»

Елена: «Были».

Гектор: «И будут еще другие после него, не правда ли? ...Вы не любите Париса, Елена! Вы любите мужчин!»

Елена: «Да, они мне не противны. Приятно потереться о мужчину, как об огромный кусок мыла. От этого становишься чище» [5].

Разные точки зрения писателей на причастность Елены к Троянской войне позволили выделить мотив, связанный с существованием призрака героини. В отображении этого мотива Гете следует античным поэтам: «Сперва я голову кружила всем / В одном лице, потом в двойном, / В тройном и четвертом...» [3]. Когда Ахилл приходил к Елене из царства мертвых, она «как призрак с призраком с ним сочеталась... / как с духом дух, как с видимостью видимость» [3].

Многие писатели XX века не стремились изобразить данный мотив. Ж. Жироду и В. Хильдесхаймер вовсе не упоминают о возможном существовании призрака. В произведение К. Вольф вопрос о местонахождении Елены остается открытым. Парис возвращается в Трою без супруги Менелая, ее отбирает у него египетский царь. Для того чтобы сохранить тайну перед народом, троянский царевич привозит с собой

девушку, облаченную в ткани и представляет ее как Елену. Можно предположить, что спартанская царица не была похищена Парисом, чему свидетельствует заинтересованность 2-х народов в войне. А Елена представляет собой хороший повод для развязывания кровопролитных событий. На наш взгляд, это ярко обыгрывается в радиопьесе В. Хильдесхаймера:

Елена: «... Ты хочешь, чтобы я использовала все свои чары, чтобы он меня похитил и чтобы у вас появился наконец повод начать войну».

Менелай: «Но согласись, дорогая...лучшего повода невозможно найти».

Елена: «...ты хочешь променять меня на войну...».

Менелай: «Не на войну, а на добычу, частью которой будешь ты сама» [8].

Когда Елена сбегает с Парисом, молодой царевич признается ей:

Парис: «...Пора уже раскрыть карты. Тебя жду в Трое <...> А еще с большим нетерпением ждут греческий флот, который последует за тобой».

Елена: «А зачем вам греческий флот?»

Парис: «Чтобы началась война»

Елена: «Как, вы хотите войны?»

Парис: «Поскольку вы, греки, сами не предлагаете нам свои земли, то – да, мы хотим войны» [8].

Иное видение мотива дает нам К. Варналис. Призрак связан не с ее образом, а с внутренним миром Елены. Призрачным, несуществующим становятся черты, не свойственные героине, но провозглашаемые народами: «Вы создаете ее в своем сердце и убиваете друг друга из-за какого-то призрака!»; «Они уплыли сражаться за честь какой-то бесчестной женщины. То есть за то, чего нет!» [1].

Таким образом, в литературе Нового и Новейшего времени образ Елены претерпевает некоторые изменения. Писатели уделяют внимание не только красоте спартанской царицы, но и ее внутреннему миру. Главными чертами Елены становятся стремление к удовлетворению низменных желаний, безразличие к происходящим событиям, духовная пустота. Тесно связывая античный сюжет с современностью, авторы поднимают вопрос об ответственности каждого человека перед народом, своей страной в развязывании войн, обличают лицемерие политиков. Елена же предстает жертвой политических интриг, «орудием» в руках не богов, а самих людей.

Список литературы

1. Варналис К. Дневник Пенелопы / пер. Т. Кокурина, М. Трандас. М.: Известия, 1983. 128 с.
2. Вольф К. Кассандра [Электронный ресурс]. URL: http://royallib.com/book/volf_krista/kassandra.html (дата обращения: 25.02.2015).
3. Гёте И. В. Фауст. М.: Худож. лит., 1969. 520 с.
4. Еврипид. Трагедии: в 2 т. М.: Худож. лит., 1969. Т. 2. 718 с.
5. Жироду Ж. Пьесы / пер. с фр. А. Д. Михайлова. М.: Искусство, 1981. 648с.
6. Хильдесхаймер В. Жертвоприношение Елены / пер. Ю. Архипов [Электронный ресурс] 1955. URL: <http://teatredorado.narod.ru/performances/zhertvopr.html> (дата обращения: 15. 11. 2015).
7. Шарыпина Т. А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX в. (троянский цикл мифов): дис. ... д-ра филол. наук. М., 1998. 532 с.



ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА ОБ ЭДИПЕ В ПЬЕСЕ А. ЖИДА «ЭДИП»**Филиппова Е.В.****научный руководитель канд. филол. наук, доц. Нипа Т.С.***Сибирский федеральный университет*

В начале двадцатого века образы античных мифов вновь стали актуальны в европейском искусстве по ряду причин. Как известно, период конца XIX – начала XX веков характеризуется декадансным мировоззрением: недовольство общественными и политическими проблемами, желание изменить прежние жизненные устои и неверие в свои возможности привели к душевной апатии, пассивности, пессимизму, стремлению убежать от сложной действительности. Кроме того, этот период характеризуется революциями, падениями империй, индустриализацией, развитием науки, расширением представлений о человеке и о мире. Среди постоянных изменений человек ощутил насущную потребность в связи времён. Как отмечает Т. А. Шарыпина в монографии «Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XX века» «миф, особенно в кризисные эпохи, как опыт поколений всегда представляет память веков и сохраняет её как гарант стабильности и закономерности»^[1]. Также причинами пробуждения интереса к античности можно назвать специфику мифомышления и мифологического образа, направленному к человеку, его внутреннему миру, природе против индустриального дегуманизирующего начала, поиск новых путей для изображения человека и мира^[1].

Декаданство породило такое течение в искусстве, как модернизм. Одним из его эстетических принципов становится условность во всех аспектах. Миф полисемантичен и может рассматриваться по-разному, поэтому он оказывается гибким инструментом для выражения замысла автора^[2]. Древнегреческий миф о царе Эдипе тоже можно считать пластичным: толковать можно в традиционном плане как конфликт судьбы и человеческой воли, в политическом плане (царь Эдип пожертвовал собой ради народа), в социальном плане (самонаказание за аморальность) и т.д. Трансформация мировоззрения человека XX века и, следовательно, эстетических взглядов повлияла на расширение трактовок древних мифов.

Одним из ярких представителей модернизма и символизма во Франции стал Андре Жид. Мифология встречается во многих произведениях всех периодов творчества автора, начиная от ранних произведений («Трактат о Нарциссе» (1891), «Саул» (1898), «Плохо прикованный Прометей» (1899)) и заканчивая поздними работами 1930-1940-х гг. («Эдип» (1831), «Тесей» (1946)). Пьеса «Эдип», как сказано ранее, была написана в 1931 году. Этот этап характеризуется увлечением коммунизмом и идеями самоотречения: «Я хотел бы добиться не только личного счастья, но и счастья для других. Я думаю, что оно состоит в самоотречении»^[3]. Образ царя Эдипа, пожертвовавшего собой ради счастья фиванского народа (одна из причин развертывания этого сюжета), мог заинтересовать писателя.

Для начала стоит обратиться к первоначальной трактовке мифа об Эдипе в литературе. Одной из сохранившихся трагедий, основанных на данном мифологическом сюжете, является драма Софокла «Эдип». Идея драмы заключается в ограниченности человеческих возможностей, зависимости человеческой жизни от силы, определяющей судьбу. Софокл использовал миф о царе Эдипе в целях показа столкновения воли богов и воли человека. Человек не может сбежать от предназначенных бед, но причина этих бед – характер, который проявляется в действиях, ведущих к исполнению воли богов. Главное противоречие – свободная воля

человека и его обреченность ^[4]. Более того, Софокл пытался показать относительность и двойственность удачи, её «ложный блеск» и неминуемый «закат» славы ^[5].

В «Эдипе» Жид традиционные идейные мотивы сохранились. Эдип подчиняется силе, но в своей судьбе признает и свой вклад: «Благодаря моим рукам, я – у вершины счастья», «Да, если мне иногда удастся поверить в то, что я руководим богами, я становлюсь скромнее и отношу за их счет свою счастливую судьбу», «Я действую всегда словно по внушению бога». После раскрытия тайны о predetermined связи с матерью и убийстве отца виновным в своих бедах он считает себя: борьба с судьбой, слепая вера в заполученное только собой счастье лишь усугубили последствия злого рока («Я казался достаточно сильным, чтобы устоять даже против него. Я хотел от него отвернуться, когда направлялся к Сфинксу <...> Я соглашался быть ему покорным, пока он вёл меня к славе, но не к преступлению, весь ужас которого от меня он скрыл»). Для Эдипа неверие в высшие силы оказалось главной причиной несчастий.

Важно отметить, что современное мышление изменило само поведение героев: Эдипу свойственна саморефлексия, он самостоятельно рассуждает о своей жизни, судьбе, своём характере. В древнегреческих версиях герой не анализировал случившееся с ним глубоко. Он испытывает стыд, клянет судьбу, но не осмысливает происходящее с ним. Для сравнения: «<...> позорней // События не видела земля...» (1376-1377), «Горе! Горе! Увы! О, несчастье мое! // О, куда ж я бедою своей заведен // И куда мой уносится голос? // Ты привел меня, Рок мой, куда?» (1281-1284), «Я трижды проклят меж людей» (1317) – «О, страшная награда за разгадку! Как? Вот что таилось по ту сторону Сфинкса! А я-то радовался, что родителей не знаю», «Когда ещё на свет я не родился, уже был готов капкан, чтоб я в него попался. Или оракул твой солгал, или я бы спастись не мог», «Все, все не так, как раньше мне казалось. Ведь я был сыном царя, и, чтобы царствовать, я мог не убивать, лишь подождать».

Большую роль играет образ Сфинкса. Эдип постоянно подчеркивает значимость своей победы над чудовищем: «Если б я не трепетал перед сфинксом, то не смог бы ему ответить и не был бы теперь царем», «Я понял, один я понял, что единственный пароль, защищающий от сфинкса, слово Человек». Сфинкс – то, что отделяет Эдипа от своей судьбы, это инструмент свободы: благодаря разгаданной загадке он обретает ложное счастье, без победы он не стал бы царем, что не было предсказано.

Андре Жид также дополнил мотив родового проклятия. Кроме традиционной смерти вводится и «наследственный» инцест среди детей: сыновья Полиник и Этеокл испытывают влечение к их сестре Исмене (Этеокл: «...я ищу слов, разрешающих мне спать с Исменой», Полиник: «если ты найдешь, скажи мне, тогда...»).

Требует внимания поступок Эдипа с выкалыванием глаз и самоизгнанием. В традиционной версии Эдипом двигало не только благосостояние народа, но и стыд, желание кары за совершенное им преступление. В драме Жид Эдип совершает осознанный геройский поступок, он хочет выстрадать для народа: «Нечто сверхчеловеческое, героическое меня терзает. Я хотел бы изобрести какую-то новую муку. Придумать сумасшедший жест, который поразит всех, поразит меня самого и богов», «<...> кто бы они ни были – это люди. Мне сладостно ценой своих страданий им дать счастье». Кроме того, наказание связано с предательством бога, неверием, попыткой уйти от своего истинного пути: «О, низкое предательство божье, тебя нельзя стерпеть!», «Я покарал эти очи, не сумевшие меня просветить». Это раскаяние. Мотив сочетания физической слепоты и духовного просветления становится ярко выраженным: «Теперь ты доволен, Тирезий? Ревнуя к моему свету, ты хотел увлечь меня в ночь. Как ты, я теперь созерцаю божественный мрак».

Таким образом, можно сказать, что Жид не изменил миф полностью, но развил некоторые аспекты. Во-первых, он усилил конфликт человеческой свободы и бога:

отречение от веры, самоуверенность стали главной причиной трагедии жизни. Герой стал прагматичным, способным к самоанализу и анализу внешнего мира, а не только устремленным в свои чувства. Был усилен мотив родового проклятия: греховность родителей переносится на детей. Также становится более явным мотив самоотречения: Эдип самостоятельно готов стать героем, принести себя в жертву ради счастья своего народа.

Список литературы

1. Шарыпина Т. А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX – XX вв. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1995. С. 6.
2. Дудова Л. В., Михальская Н. П., Трыков В. П. Модернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта, 1998. С. 3.
3. Никитин В. А. Андре Жид: веки творческого пути // Жид А. Собрание сочинений: в 7 т. / сост. В. А. Никитин. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. Т. 1. С. 23.
4. Лосев А. Ф. Софокл // Античная литература: учебник / под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Просвещение, 1986. С. 125-128.
5. Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность / под ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М.: Наука, 1972. С. 91.



ИЗУЧЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КИТАЕ

Чжао Сюе

научный руководитель д-р филол. наук, проф. Говорухина Ю.А.

Сибирский федеральный университет

С 1978 года Китай последовательно проводит политику «реформы и открытости», которая предполагает активное сотрудничество с другими странами. Россия является одним из приоритетных направлений межкультурного диалога (заключен Договор о добрососедстве, дружбе и сотрудничестве, создание ШОС в 2001 г.; 2006 год был объявлен Годом России в Китае, 2009 год – Годом русского языка в Китае и др.).

Китай имеет более чем трехсотлетний опыт рецепции русской культуры, литературы. Изучение русской культуры в Китае начинается с династии Цин, периода, когда император Канси в 1708 году создал Дом русской филологии для обучения переводчиков. По сути, это была первая школа русского языка. В 1798 г. в Срединной империи был издан первый учебник русского языка для китайских студентов, а 64 года спустя начало свою работу первое в Китае училище по изучению иностранных языков (училище русского языка). В конце XIX века была основана Большая столичная академия, при которой функционировал институт иностранных языков с курсами русского языка. После Октябрьской революции распространение марксизма в Китае еще более стимулировало изучение русской культуры. С момента образования нового Китая (1949) и до конца 1980-х годов соцреалистическая литература, создававшаяся по эстетическому образцу русской советской, занимала ведущее место. Идеологически ангажированная русистика в это время игнорирует достижения Серебряного века, неофициальный литературный поток. Таким образом, формируется неполная картина русской литературы XX века. В XXI веке китайская русистика осознает ошибки и стремится заполнить лакуны. Этот же процесс переживает русское литературоведение в 1990-е годы, переписывая советскую литературную историю.

В настоящее время в Китае функционируют три типа учреждений, исследующих русскую литературу.

1. Университеты и институты, которые осуществляют подготовку бакалавров по направлению «Русский язык», магистров по программе «Русский язык и литература», докторов филологии по специальности «Русская литература». В настоящий момент таких учреждений около 120.

Наибольший объем дисциплин учебного плана по программе бакалавриата имеет историко-литературный блок. В результате освоения этих курсов студент овладевает самыми общими представлениями об истории русской литературы, причем в большей степени – литературы XIX века. Более глубокое представление о русской литературе студенты получают в магистратуре. Ниже представлен фрагмент учебного плана магистрантов, изучающих русскую литературу в Пекинском университете иностранных языков.

Наименование дисциплины	Разделы
История русской прозы XIX века	Реалистическая проза идейного возрождения; Барочная реалистическая проза; Просветительная реалистическая проза; Расцвет критической реалистической прозы
Русские идейно-эстетические течения и направления в XX веке	Литература на рубеже XIX-XX веков; Литература 1920 – середины 1930-х годов ((не)реалистическая литература, соцреализм, литература эмиграции); Литература 1930 – середины 1950-х годов; Литература оттепели и начало нового плюрализма; Литература после распада СССР (новый реализм, возвращение модернизма, расцвет и распад постмодернистской литературы)
История русской поэзии	Русская поэзия до XVIII в.; русская поэзия в XIX в.; русская поэзия в XX веке.
Чтение русской классики	«Евгений Онегин» А.С.Пушкина, «Мертвые души» Н.В.Гоголя, «Анна Каренина» Л.Н.Толстого, «Вишневый сад» А.П.Чехова, «Двадцать шесть и одна» М.Горького, «Господин из Сан-Франциско» И.Бунина, «Доктор Живаго» Б.Пастернака, «Матренин двор» А.Солженицына, «В ту землю» В.Распутина, «Ключарев и Алимускин» В.Маканина, «Время ночь» Л.Петрушевской.

Как видно, реализм как эстетическое явление в разных своих формах является сквозной темой всего историко-литературного блока, очевидно также, что доля современной русской литературы в представленном блоке очень мала.

Изучив китайские магистерские и докторские диссертации, написанные в 2000-е годы и посвященные современной русской литературе, мы обнаружили следующие исследовательские приоритеты: женская проза, постмодернизм, традиционализм. Исследований, посвященных женской прозе, большинство. Кроме того, названные литературные явления персонально ограничены: женская проза – Л. Улицкая, Л. Петрушевская и Т. Толстая, постмодернизм – В. Пелевин, В. Маканин, традиционализм – В. Распутин.

2. Научный отдел русской литературы института зарубежной литературы академии общественных наук КНР (создан в 1964 году). Академия как одна из ведущих научных организаций в Китае представлена институтом зарубежной литературы, в структуре которого функционирует научный отдел русской литературы. Им руководит Лю Вэнфэй, известный в Китае русист. В отделе русской литературы сотрудники Хоу Вэйхун и Чжан Цзе активно изучают современную русскую литературу, публикуют монографии и статьи, которые считаются авторитетными в китайском литературоведении. Например, Чжан Цзе в 2011 году опубликовал монографию «Русская литература после распада СССР (1992-2001)», в 2013 году Хоу Вэйхун написала монографию «Современная русская проза». Эти труды – репрезентация китайского взгляда на современную русскую литературу.

3. Ассоциация китайских исследователей русской литературы (Лю Вэнфэй –

председатель ассоциации) является в Китае самой большой и самой авторитетной организацией в области изучения русской литературы. Она объединяет множество китайских русистов, занимающихся не только русской литературой, но и лингвистикой, переводоведением. Опираясь на поддержку университетов и издательств, почти каждый год ассоциация организует научные собрания и конференции, посвященные русской литературе, к которым привлекает молодых учёных. Значительными конференциями, организованными Ассоциацией и посвященным современной русской литературе, являются следующие: «Русская литература после распада СССР» (2001), «Современная русская литература в контексте культуры рубежа веков» (2007), «Русская литература: традиция и современность» (2011), «Русская литература и культура в контексте глобализации» (2015).

Исследования в области современной русской литературы осуществляются в Китае и в рамках государственных проектов (особенно активно в последние 5 лет). Отметим, что значительная часть таких проектов посвящена реализму и его новейшим трансформациям. Так, в 1997 году профессор Нанчанского университета Ли Хаочжи руководил проектом «Стилевое исследование современной русской новой реалистической прозы», в 2012 году Хоу Вэйхун завершила проект «Новые тенденции современной русской реалистической прозы», в 2009 году профессор Шанхайского университета иностранных языков Лю Тао возглавлял проект «Изучение эсхатологических идей в русской литературе». В 2011 году профессор Хэйлунцзянского университета Сун Чао руководил проектом «Текстуальный анализ современной русской прозы», в 2013 году профессор Чиндаоского технического университета Тянь Хунминь возглавил проект «Изучение имиджа Китая в современной русской литературе», в 2014 году профессор Столичного педагогического университета Линь Цзинхуа выполняет проект «Процесс урбанизации в России и русская массовая литература».

Политика «реформы и открытости» позволяет китайскому литературоведению занять позицию открытости мировому теоретико-литературному опыту. Большое количество исследований, написанных в рамках известных западных академических школ, было переведено на китайский язык. Эта позиция открытости потребовала от китайских ученых готовности и способности перестроить свои гносеологические установки, сформированные позитивистской марксистской эстетикой. Развитие современного китайского литературоведения в значительной степени зависит от западной теории литературы. Китайский литературовед Сунь Шаочжэнь отмечает, что «история китайской теории литературы за ближайшие 100 лет является монологом западной теории литературы, в том числе русско-советская теория литературы» [4]. В связи с этим китайский литературовед Сао Шуньчин выдвинул понятие «афазии» по отношению к теории литературы. Он поставил своего рода диагноз китайскому литературоведению: «отсутствие метода, особенностей, неспособность мыслить самостоятельно без западной теории. Китайская литература и литературоведение потеряли традицию и историю, мы стали неполным человеком» [3]. Этап знакомства и экстраполяции западных теоретико-литературных концепций на рубеже XX-XXI веков сменяется на этап адаптации (китаизации). Опыт адаптации западной теории литературы связан с рецепцией идеи русского формализма, теории Ю. Лотмана, М. Бахтина.



Распространение русского формализма в Китае начинается в 1980-е годы. Многие китайские ученые обсуждали литературность, теорию остранения, теорию поэтического языка и др. и пришли к выводу о непродуктивности формализма как методологического подхода: «содержание и форма литературного искусства едины, поэтому в критической практике только подчеркивается форма или содержание, это не настоящая научная критика» (Чань Цзяоюэ [5]). Рецепция теории Ю.М. Лотмана в Китае приходится на середину 1990-х годов. Однако из-за неполного перевода научного наследия Ю. Лотмана, существенной разности методологических традиций рецепция ограничилась усвоением базовых понятий и положений.

Идеи М. Бахтина активно исследуются и используются в китайском литературоведении. В 1982 году Ся Чжунни перевёл первую часть книги «Проблемы поэтики Достоевского», так впервые в Китае возникает имя Бахтина. В 1980-е годы китайские учёные переводят «Фрейдизм. Критический очерк» (Чжан Цзе и Фань Цзиньсинь, 1987), «Формальный метод в литературоведении» (Ли Хуайфань и Чжан Цзе, 1989), «Проблемы поэтики Достоевского» (Бай Чунжэн и Гу Ялинь, 1988). В 1998 году появилось 6-е издание «Полное собрание сочинений Бахтина», в 2009 году оно дополнилось 7-м томом. Были организованы несколько конференций, посвященных концепции Бахтина. В начале 1990-х годов центральное внимание китайских ученых было сосредоточено на теории полифонии, диалога, карнавализации, методологии изучения литературы и теории романа. Повышенный интерес к теории М. Бахтина, ее возрастающий авторитет объясняют сами китайские литературоведы. Чэн Чжэнминь считает, что культурная поэтика Бахтина опирается на народную почву и является выражением народного сознания. Личностная заслуга Бахтина в том, что он, русский интеллигент, оказался способным понять переживания народа, истинно народную культуру [4]. По мнению Ли Бинь, «теория литературы Бахтина, направленная на культуру периода перехода, оказывается востребованной Китаем, переживающим переходные процессы, таким образом, она обладает высоким потенциалом для самопонимания, создания современной китайской теории литературы» [2]. Бахтинская концепция и ее понятийное поле оказались наиболее востребованными в Китае, они позволили изучить как классические, так и новейшие произведения китайской литературы в новом ракурсе. Кроме русской теории литературы китайские литературоведы активно переводят и анализируют достижения западной теории литературы («новая критика», структурализм и нарратология, феминистская критика, западный марксизм и др.).

Опыт изучения русской литературы в Китае, состояние китайского литературоведения являются важными компонентами рецептивной ситуации, которые определяют направление интерпретации и оценки современной русской литературы. На наш взгляд, существенными оказываются следующие установки: установка на заполнение лакун, на анализ русского опыта переживания переходного периода, сходного с китайской социокультурной ситуацией, гносеологический литературоведческий принцип восприятия текста как социально детерминированного формально-содержательного единства.

Список литературы

1. Ван Цзечжи Рецепция русского формализма в Китае // Сравнительная литература в Китае. 2005. №. 3. С. 169–180.
2. Ли Бинь Обзор изучения М. Бахтина в Китае // Исследование теории литературы. 1998. №. 4. С. 92–96.
3. Сао Шуньчин Эффективный способ воссоздания китайской теории литературы – китаизация западных теорий литературы // Исследование зарубежной литературы. 2004. №. 5. С. 120–127.
4. Сунь Шаочжэнь От монолога западной теории литературы до диалога между китайско-западными теориями литературы // Литературная критика. 2001. №. 1. С. 71–78.
5. Чань Цзяожу Литературность и остранение – два центра русского формализма // Критика зарубежной литературы. 1989. №. 1. С. 28–34.
6. Чэн Чжэнминь Культурная поэтика М. Бахтина // Литературная критика. 2000. №. 1. С. 120–127.



**МУЗЫКА В ЭСТЕТИКЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ
СОВРЕМЕННЫХ АНГЛИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА И. КАДЗУО И Н. ХОРНБИ)**

Штегеран Е.В.

научный руководитель канд. филол. наук, доц. Нипа Т.С.

Сибирский федеральный университет

Существование и развитие различных видов искусства всегда было обусловлено их частичным взаимопроникновением или взаимосвязью: каждый из них опирается в своих теоретических основаниях, а часто и практических претворениях, на опыт близкого в той или иной степени ему типа творчества, частично усваивая его. Музыка и литература также не стали исключением. По словам А.Е. Махова, «*между музыкой и словом лежит огромная область музыкального, которая находится в постоянном интенсивном взаимодействии со словесным искусством*»^[3]. Однако, кроме подтверждения их связи, это также означает, что музыкальность не имеет не только чётких рамок, но даже и определённого места в уравнении «*музыка-плюс-словесное искусство*»: это явление заведомо периферийное, а значит постоянно подвергаемое разного рода воздействиям и, соответственно, дополнениям, расширяющим его границы.

Категория музыкальности формировалась на протяжении всех культурно-исторических эпох становления человечества, образовав к середине XX века сложное явление, частично включающее в себя эстетические принципы каждой из них. На современном этапе музыкальность можно определить как синтез подходов к литературно-музыкальной категории, так как она несет в себе память обо всех метаморфозах словесной музыки. И в то же время выделяется её доминантная черта, в некоторой степени специфическая для этой эпохи – вера «*в универсальность принципов формообразования, которые казались одинаковыми для музыки и литературы*»^[3].

Литературный текст, как результат деятельности художника слова, представляет собой комбинацию различных элементов: композиционных, идейных, тематических и т.д. Категория музыкальности может обнаруживаться на любом из его уровней. По мнению М. Плющенко онтологическое, генетическое и историческое родство музыкального и словесного искусств не вызывает сомнений. Музыкальность может проникать в сюжетную и мотивную структуру произведения, обнаруживать себя в интонации и ритме, если речь идёт о лирическом тексте, и т.д.^[4]

Таким образом, существует достаточно большое количество форм и функций, которые признаются общими или, как отмечают некоторые исследователи, сходными для музыкального и словесного творчества. Они могут вводиться в текст: через систему персонажей и точки зрения; через включение в пространственно-временную организацию текста; интерполяцией в объёмно-прагматическое членение текста; через авторскую идею, базирующуюся на образе музыканта; посредством превращения музыкальной темы в сюжетный стержень произведения и т.д.

Конец XX века в Англии – эпоха «музыкальной революции». Музыка в этот период перестаёт быть только способом передачи абстрактных эмоций и универсальных идей. В начале 90-х гг. она представляет собой образ жизни молодых людей: их взгляды, предпочтения, стиль жизни, характер, мировоззрение и противостояние. Получают развитие такие музыкальные течения, как house; soul; hip-hop; dubstep дополняется звучанием «wobble bass» (среднечастотным агрессивным звуком) и т.д., а также, с появлением группы Klaxons, активно развивается nu rave/ new-

rave/ neu-rave (музыкальный жанр, отличающийся смесью насыщенного электронного звучания новой волны с элементами альтернативного рока, диско, эйсид-хауса и других стилей) и др.

Соответственно, в английской литературе конца XX-начала XXI вв. существует целый корпус текстов, в той или иной степени маркированных музыкой. Роман Терри Пратчетта “Роковая музыка”: произведение, где настоящая музыка создаёт собственный мир, вызывает к глубинам сознания и на каждого человека оказывает непосредственное, но исключительно индивидуальное влияние. “Морверн Каллар” Алана Уорнера – одна из самых ярких иллюстраций того, насколько точно музыка может подчёркивать абсурдность ситуации и отражать состояние души. Главный герой романа “Заводной апельсин” Энтони Бёрджесса, Алекс, предпочитает слушать фрагмент симфонии №9 Бетховена – “Оду к радости”, так автор подчёркивает его холерический темперамент и т.д.

Большое количество литературы – как правило, non-fiction, посвящено всемирно известным музыкальным группам: The Beatles (например, Ian MacDonald “Revolution in the Head” (Иэн МакДональд “Революция в голове”) – история песен группы), The Fall (Mark E. Smith “Renegade” (Марк Э. Смит “Отступник” – автобиография лидера)), а также отдельным легендарным исполнителям – “Леннон” (“Lennon”) Рэя Колемана, “Жизнь” Кита Ричардса (мемуары гитариста The Rolling Stones), “45” Билла Драммонда (мемуары лидера The KLF) и мн.др.

Однако творчество некоторых авторов представляется наиболее интересным с точки зрения не музыки в целом (тематической связи с ней, единичного упоминания и т.п.), но определённых музыкальных форм и функций, органически вплетающихся в текст и составляющих не второстепенный пласт повествования, а неотъемлемую его часть.

Исигуро Кадзуо – британский автор японского происхождения – отводит музыке значительное место в своём творчестве. Во многих его произведениях проводятся аналогии между образами или воспоминаниями героев и музыкальными инструментами. Так, например, в первом романе “Там, где в дымке холмы” (“A Pale View of Hills”, 1982), через воспоминания главной героини, вдовы Эцуко, об игре на скрипке в её памяти отзывается личная трагедия – потеря семьи во время бомбардировки Нагасаки. Роман “Безутешные” (“The Unconsoled”, 1995) наполнен многочисленными литературными и музыкальными аллюзиями; а все предметы, связываемые с музыкой, встречаются в контексте ярко выраженной эмоциональности^[1].

Но наиболее значимым произведением в плане музыкальности является сборник рассказов Исигуро “Ноктюрны: Пять историй о музыке и сумерках” (“Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall”, 2009). Книга состоит из пяти новелл, каждая из которых так или иначе связана музыкой: через персонажей, композицию, эмоциональный контекст и т.д. Так, например, объём новеллы, “Звезда эстрады” аналогичен объёму ноктюрна – небольшого музыкального произведения лирического характера, а также повторяет его структуру: нейтральные и характеризующиеся эмоциональным напряжением фрагменты чередуются между собой в плавных переходах. Также в отдельных эпизодах можно провести аналогии между текстом новеллы и исполнением музыкального произведения. Момент, когда герои плывут в гондоле по венецианским каналам, открывается такими словами: *«Минут пять мы плыли в тишине – мимо темных зданий, под низкими мостами»,* за которыми следует следующее описание: *«Витторио обогнул еще один угол, и вдруг раздались смех и музыка: мы проплывали мимо большого, ярко освещенного ресторана. Все столики, как видно, были заняты, по залу суетились официанты, посетители шумно веселились...»*^[2]. “Темп” развития

событий в несколько строк изменяется от спокойного, плавного к повышенно динамичному, но затем возвращается обратно. Кроме того, многие фрагменты текста имеют рондическую форму: *«Насчет выступлений. Как профессионал с профессионалом. Секрет самый простой. Необходимо знать...<...> Вот и весь мой секрет. Делюсь с вами как профессионал с профессионалом»*^[2]. А определённые слова и фразы произвольно воспринимаются как музыкальные по преимуществу: *«гондола медленно кружила по каналам», «мы медленно плыли сквозь тьму под мерные всплески весла Витторио»*^[2] и т.д.

Новелла “Молверн-Хиллз” практически полностью построена на мировосприятии начинающего музыканта, талантливого гитариста. Повествование – это совокупность его взглядов на события, взаимоотношения людей, отвлечённых мыслей, размышлений о музыкальном творчестве и т.д., за которыми стоят авторские идеи. Своё первое впечатление от Морвен-Хиллз главный герой описывает так: *«После моего прибытия погода по утрам стояла особенно ясная, и у меня возникало восхитительное ощущение, будто можно смотреть в окно бесконечно и, когда я касаюсь струн, звуки долетают во все концы страны. И лишь повернувшись и высунувшись из окна, я видел внизу террасу кафе и спящих туда-сюда посетителей с собаками и детскими стульчиками на колесах»*^[2]. В этом коротком эпизоде словно бы сталкиваются две музыкальные темы: одна из них разворачивается медленно, передавая мгновения восхода солнца и пробуждения природы, а вторая пересекает её, разбивая мирную картину отрывистым шумом разговоров, собачьего лая и детского смеха.

В целом, все новеллы в сборнике по существу музыкальны: в каждой из них присутствуют как отсылки к известным музыкантам и определённым музыкальным композициям (то есть тематическая составляющая), так и различные реминисценции, а также элементы, вызывающие ассоциации с музыкой на уровне подсознания.

Принципиально новым явлением XXI века стала музыкальная литература pop-fiction (то есть литература, обладающая всеми признаками художественности, но исключая категорию вымысла). Ник Хорнби – современный британский писатель – один из самых ярких представителей такой литературы. Его художественное творчество также преимущественно музыкально (романы *Hi-Fi* (1995), *Juliet, Naked: a novel* (2009) и др.), но «31 песня» – сборник эссе, в котором через призму тридцати одной песни автор рассказывает о значении музыки в его жизни – произведение, разрушающее традиционное представление о музыке в словесном творчестве.

В предисловии к книге Хорнби пишет: *«...я не хочу писать о воспоминаниях; книга не о них. <...> Мне больше хочется писать о том, что заставило меня полюбить эти песни, а не о том, что я сам к ним прицепил»*^[5]. Произведение, безусловно, представляет собой музыкальную автобиографию и выстраивается по принципу compact disc (компакт-диска) – содержание глав-композиций распределяется от наиболее личных размышлений и частных вопросов к более общим. Однако музыка выступает здесь не средством (не служит в качестве характеристики, не является “рупором” авторских идей и т.п.), но самоценным элементом – маркером определенных ситуаций, обогащающий семантическое поле текста, но практически не влияющий на него структурно.

Автор допускает, что музыка, как и другие виды искусства, может становиться отражением черт характера, настроения, мировоззрения и пр.: *«...иногда, хотя и очень редко, песни, и книги, и фильмы, и картины являются совершенным выражением твоей сущности»*. Но даже в этом случае музыкальный элемент не становится субстратом для формирования личности, поскольку *«...связь эта отнюдь не*

прямолинейна и осознаваема» – она возможна, но не обязательна^[5]. Не человек выражает себя через музыку, но музыка проявляет себя в человеческой жизни.

«Культура, которой я окружаю себя, есть выражение моей личности и обстоятельств моей жизни, и, скорее всего, так оно и должно быть»^[5] – то есть культура, в данном произведении музыкальная, позволяет писателю выстроить повествование: о своей жизни; о людях, её составляющих; о личном опыте; и т.д. (*«...без отдалённого музыкального аккомпанемента писать мне было бы труднее»*^[5]). Она не вспомогательная категория сюжета – она и есть сюжет. Такой подход к литературно-музыкальной интеграции вносит определённый вклад в новаторское понимание этой категории.

Таким образом, музыкальность в творчестве современных английских писателей воплощается в двух направлениях: одно из них реализует опыт многовековой традиции в соответствии с актуальными тенденциями; второе – качественно новое явление, не имеющее под собой достаточных теоретических оснований и продолжающее формироваться.

Список литературы

1. Джумайло О. А. За границами игры: английский постмодернистский роман 1980–2000 // Вопросы литературы. 2007, №5. [Эл. ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/5/dzh2.html> (дата обращения: 19.03.16).
2. Кадзуо И. Ноктюрны: пять историй о музыке и сумерках. М.: Эксмо, 2010. [Эл. ресурс]. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1000685> (дата обращения: 01.02.16).
3. Махов А.Е. Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.
4. Плющенко М. К проблеме музыкальности литературы: музыкальные принципы построения художественного текста // Слово – текст – смысл. Екатеринбург, 2006. Вып. 2. С. 42-46.
5. Хорнби Н. 31 песня. СПб.: Ред Фиш, ТИД Амфора, 2005. 290 с.

