

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.111ЭЛИОТ.09:7.046.1

**ОБЪЕКТИВНЫЙ КОРРЕЛЯТ КАК СРЕДСТВО МИФОЛОГИЗАЦИИ
В ПОЭЗИИ Т. С. ЭЛИОТА****Е.С. БАЛТРУКОВА***(Представлено: д-р филол. наук, проф. А.А. ГУГНИН)*

Рассматривается творчество поэта и критика начала XX века Т. С. Элиота, в рамках теории архетипов К. Г. Юнга, для выявления взаимосвязи между понятиями «архетип» и «объективный коррелят».

Т. С. Элиот – поэт, критик и теоретик литературы XX века, разработавший новый подход к оценке литературных произведений, в основу которого легло понятие «объективный коррелят» – художественные образы, которые вызывали бы определенные эмоции, не называя и не описывая их [3, с. 4].

Новаторство Элиота, тем не менее, неотделимо от общего историко-культурного процесса, характерного для европейской культуры начала XX века. И в первую очередь это стремление к мифологизации: миф стал объектом изучения не только литературоведов и культурологов, но и историков, философов и психологов [4, с. 482]. Связано это, прежде всего с политическими процессами, а также с открытиями в области психологии и зарождением психоанализа. Действительность перестала быть логичной и понятной, все социальные процессы оказались лишь проявлением неосознанных животных инстинктов, мир погружался в хаос войны, а все попытки сохранить привычный уклад казались абсурдными. Именно из этих настроений и появилась тенденция к изучению мифа и процессу мифотворчества.

Несомненно, ни один писатель, будучи вовлеченным в этот процесс, не мог не отразить этих тенденций в своем творчестве. Не было исключением и Т. С. Элиот, утверждавший, что главная задача автора – объективно отражать основные культурные веяния своей эпохи. Его новый подход в оценке современного ему литературного процесса, предполагал, что поэзия должна быть имперсональной, то есть автор, при создании произведения, реализует свой личный опыт, как часть опыта его литературных предшественников, ограничивая при этом свое личностное «я» [4, с. 25]. По мнению Элиота, художественная реальность должна быть объективной, для достижения чего автор должен воздерживаться от субъективности при описании, а также от оценки всего происходящего, поскольку это нарушает литературную целостность произведения [2, с. 20]. Очевидно, что ни как критик, ни как поэт, Элиот не мог остаться в стороне от процесса мифотворчества, поскольку для мифологии также характерно отсутствие процесса оценки событий и явлений.

Мифу и мифологии было дано множество определений и толкований: Фрэзер определял миф как воспроизведение в вербальной форме древних ритуалов, Леви-Брюль рассматривал миф как феномен «пралогического» мышления, Фрейд интерпретирует миф как вытесненные в бессознательное табуированные желания и влечения. У Юнга мифология является порождением коллективного бессознательного. Согласно концепции, сформулированной А. Ф. Лосевым миф – не религиозный символ, а отождествление человека с окружающей средой, природой и обществом [7, с. 925].

С течением времени понятие мифа расширилось, субъективность, в том числе и групповая, при отражении объективных реалий и формировании общей картины мира, позволили говорить о непрекращающемся процессе мифотворчества. Таким образом, миф и мифология стали не только особой формой сознания первобытных людей, которые пытались упорядочить знания об окружающем мире, приводя их в некую систему образов и символов, но и особой системой, сложившейся в определенной группе и моделирующую в умах индивидуумов, входящих в группу, окружающий мир или его фрагменты [1, с. 561].

Одной из отличительных особенностей мифа является особая сюжетная композиция, ключевое значение которой отводится оппозициям, противопоставлениям. Дуализм характерен абсолютно для всех мифологий и зачастую является сюжетообразующим. Так конфликт возникает на высшем уровне как противостояние божественного и земного, а после развивается по спирали, затрагивая менее универсальные оппозиции: «высшее – низшее», «ночь – день», «жизнь – смерть», «добро – зло», «мы – чужеземцы» и т.д. Цель противопоставлений – представить логическую модель для разрешения некоего противоречия, что невозможно, если противоречие реально. Невозможность разрешить противоречие заключается во взаимосвязи частей оппозиции, что приводит к замене их другой парой и созданию очередного сюжетного витка. Поэтому, согласно Леви-Стросу, прием будет повторяться до тех пор, пока пока, наконец, конфликтующие противоположности не будут совмещены [7, с. 602].

С такой концепции мифа созвучна и теория М. М. Бахтина о метаморфозе, согласно которой превращение осуществляет идею скачкообразного развития. У Леви-Строса метаморфозу претерпевают оппозиции, Бахтин же добавляет к этому и метаморфозу событий, мотивов, героев. Кроме того, время в мифах не является линейным, оно также претерпевает метаморфозы и становится цикличным, обеспечивая тем самым возможность для остальных метаморфоз [6, с. 18].

Одним из приемов, обеспечивающих мифологическую преемственность в поэзии Т. С. Элиота, является метаморфоза, позволяющая художественно реализовать феномен метемпсихозы. У Т. С. Элиота метаморфоза является формой индивидуальной экзистенции в мифологическом, циклическом времени. Мифопоэтическая модель мира в его произведениях 20-х годов предполагает циклическую концепцию времени, в соответствии с которой события разворачиваются не в виде бесконечной последовательности событий, а по кругу: через какое-то время событие повторяется вновь, в новой форме, но сохраняя свои константные качества. Основными типами хронотопа в творчестве Т. С. Элиота были: «мифологический», круговорот бытия, и «геоцентрический», вневременная одновременность. Первая пространственно-временная модель характерна для раннего творчества поэта, вторая начинает доминировать с конца 1920-х годов [6, с. 19].

Определенным образом философия метаморфозы связана и с аналитической психологией К. Г. Юнга. Для Т. С. Элиота, как и для любого художника первых десятилетий XX века, периода интенсивного развития психологии, был свойствен интерес к «коллективному бессознательному». Согласно Юнгу, коллективное бессознательное – часть психики, отличающаяся от личного бессознательного тем, что не является продуктом личного опыта, индивидуальным приобретением, но обязана своим существованием наследственности. Если личное бессознательное состоит из комплексов, как результата предыдущего осознанного личного опыта, который был вытеснен сознанием, то коллективное бессознательное состоит из архетипов, общих для всех людей. Архетипами Юнг называл «мотивы», «первообразы», «типы», имевшие типическую природу, не являющиеся оформленными мифами, но при этом составляющие неотъемлемую их часть [9, с. 44].

При этом архетипическим формам присуща динамика: архетип, как и врожденные инстинкты, активизируется, когда возникает ситуация, ему соответствующая, и реализуется символически, не как конкретный образ или эмоция, а как некоторое врожденное предписание общего плана, побуждающее к активности или реагированию на ситуацию. Данные предписания приобретают конкретную, в том числе образную, форму уже в рамках той или иной культурной среды и могут выражаться в продуктах творческой деятельности как типичные персонажи мифов, сказок или священных писаниях [8, с. 46].

Особенностью же мифологического мышления, является его досознательность, иными словами, мифы не создавались намеренно: они проживались нашими предками, которые пытались объяснить пережитый опыт, используя доступные им образы и символы [9, с. 50].

Поэты и писатели-модернисты так же использовали уже накопленный культурный и исторический опыт для того, чтобы выразить в художественной форме то, что не было еще до конца осознано их современниками, что подразумевало под собой обращение к мифу. Это помогло им выразить важную в контексте философских и эстетических споров мысль о значении прошлого опыта для каждого человека, в том числе и «коллективного бессознательного». Практически каждый герой произведений модернистской литературы неразрывно связан с прошлым, представляет определенный архетип, имеет свою мифологическую судьбу, каждая индивидуальность представляет собой нечто большее, чем кажется [6, с. 19].

Очевидно, что персонажи поэзии Элиота также представляют собой архетипичные образы, учитывая их всеобщность, универсальность. Они являются собирательными образами отдельных представителей различных социальных слоев того времени. Но, помимо этого, в них присутствуют отсылки к более ранним персонажам, таким образом, отдельные герои Элиота вбирают в себя характеристики огромного пласта типажей и персонажей мировой культуры, являясь при этом актуальными и узнаваемыми для среднего читателя начала XX века. Лирический герой Элиота по мере творческой эволюции поэта предстает все более и более деиндивидуализированным. Человек, живущий не подлинной эмоцией, а эмоцией толпы, превращается в функцию и занимает место в мире, равноправное по отношению к бездушным предметам, которые его окружают.

Однако, помимо персонажей, Элиот наполнял свои произведения образами, рядом предметов, ситуациями и событиями, имплицитно вызывавшими определенные чувства, не называя и не описывая их [8, с. 86]. «Объективный коррелят» в своем действии удивительно похож на архетипичный образ: являясь символическим замещением некоего опыта, они передают его неточно, крайне размыто, приблизительно, они кажутся весьма индивидуальными, однако их отличительная особенность – универсальность. Они абсолютно одинаково воздействуют на всех реципиентов именно на бессознательном уровне, используя средства, понятные для определенной культурной парадигмы.

Элиот использует архетипы и при помощи приема аллюзии и реминисценции, прибегая к более древним мифологемам, таким как четверность в поэме «Четыре квартета» (Four Quartets 1942), как образ четырехкратной симметричной структуры, указывающий на идею целостности, или образ Короля-Рыбака, как символ умершего и воскресшего бога, в поэме «Бесплодная земля» (The Wasted Land 1922),

сюда же можно отнести и образ русалок в «Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока» (The Love Song of J. Alfred Prufrock 1917), как архетип Керы – богини-девушечницы.

Однако куда больший интерес для исследования представляют художественные образы, относящиеся непосредственно к «объективному корреляту», поскольку они являются частью более узкого пласта культурной парадигмы, в которой находился сам Элиот. Они, несомненно, будучи универсальными, оказывают наиболее сильное воздействие на современников автора. Их можно декодировать, проанализировать и объяснить, однако, вырванные из историко-культурного контекста они перестают выполнять свою основную функцию: воздействие на эмоции реципиента на бессознательном уровне. Поэтому даже само обнаружение образов и мотивов, коррелирующих с историческим, культурным и социальным опытом реципиента на эмоциональном уровне, становится затруднительным. Чем сильнее мы отдаляемся от культурной парадигмы, в которой творил Элиот, тем сложнее нам декодировать его произведения, если, к примеру, многие образы, мотивы и события в поэме «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока», такие как потеря волос, худоба лирического героя или сравнение его с насекомым, насаженным на булавку, и сейчас актуальны легко декодируются и, самое важное, вызывают тот же ассоциативный и эмоциональный отклик, поскольку напоминают нам о страхе перед старостью и смертью или о давлении общества, то образ одиноких мужчин без пиджаков, прислонившихся к окнам («lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows» [9, с. 132]), или трактиров, устланных устричною шелухой («sawdust restaurants with oyster-shells» [9, с. 130]), возможно проанализировать, но эмоционального воздействия они уже не оказывают. Таким образом перед нами встает ряд вопросов: насколько «объективный коррелят» соотносится с теорией архетипов, возможно ли отождествление этих понятий, сколько подобных образов в поэмах Элиота остается без внимания из-за того, что в современной культурной парадигме уже не являются «объективным коррелятом», является ли творчество Элиота переработкой и переосмыслением древних мифов, или поэт разрушает его и создает принципиально новый?

Поэтому, несмотря на высокий интерес к творчеству Т. С. Элиота и изученность его творчества, его произведения все еще являются объектом исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Мифы / С.С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. – М. : Сов. энцикл., 1962 – 1978. – Т. 4 : Лакшин. – Мураново. – 1967. – С. 876 – 881.
2. Аствацатуров, А.А. Работа «Назначение поэзии и назначение критики» в контексте литературно-критической теории Т.С. Элиота / А.А. Аствацатуров // Элиот Томас Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе. – Киев : AirLand, 1996. – С. 15 – 39.
3. Бент, М.М. Метафора в поэзии Томаса Стернза Элиота 1910-20-х гг. в свете его эстетической теории : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.М. Бент. – Челябинск, 2011. – 287 с.
4. Жуковский, А.Ю. Т.С. Элиот об оценке поэзии / А.Ю. Жуковский // Новая Юность. – 2014. – №4 (121).
5. История английской литературы. Т. 2 / под ред. И.М. Катарского. – М. : Акад. наук СССР, 1958. – 732 с.
6. Ушакова, О.М. Миф о Прокне и Филомеле в поэзии Т. С. Элиота / О.М. Ушакова // Известия УрГУ. – 2001. – № 21. – С. 17 – 33.
7. Меркулов, И.П. Миф / И.П. Меркулов // Философия : энцикл. словарь. – М. : Гардарики, 2004. – С. 925 – 933.
8. Элиот, Т. С. Назначение поэзии / Т. С. Элиот // Статьи о литературе / пер. с англ. ответ. ред. И. Булкина. – М. : Совершенство, 1997. – 350 с.
9. Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – СПб. : ИВО-Сид, 1991. – 208 с. – (Серия «Страницы мировой философии»).
10. Eliot, T. S. The Love Song of J. Alfred Prufrock / T. S. Eliot // Poetry Magazine. – Chicago. – June 1915. – P. 130 – 135.

УДК 821.111ЭЛИОТ.09:159.964.2

АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ ПОЭМЫ Т. С. ЭЛИОТА В СВЕТЕ ФРЕЙДИСТСКОЙ КОНЦЕПЦИИ

Е.С. БАЛТРУКОВА

(Представлено: д-р филол. наук, проф. А.А. ГУГНИН)

Проводится анализ поэмы Т. С. Элиота «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока». Производится попытка рассмотреть лирического героя произведения, применяя метод психоанализа Фрейда.

Открытия Фрейда в области психологии и основанный им метод психоанализа произвел переворот в начале XX века. Исследования Фрейда касались не только природы психических и невротических расстройств личности, но и природы творчества, скрытой символики в искусстве, происхождения и истолкования мифов [1, Стб. 139].

Психоаналитические воззрения на природу человека привлекли внимание практически всех значительных писателей XX века, и даже сегодня невозможно представить искусство и литературу вне фрейдистской концепции: не важно, поддерживают или опровергают авторы данную концепцию – проигнорировать ее нельзя. Психоаналитический метод ассоциирования оказал влияние на Джойса и Дёблина, строивших свои произведения на основе «потока сознания», на символистов, дадаистов, писателей, использовавших технику «автоматического» письма, некоторые авторы напрямую ссылались на Фрейда [1, Стб. 139]. Точки соприкосновения между психоанализом и литературой обнаруживаются и в самой тематической параллельности литературы и психоанализа, которые занимаются целенаправленной реконструкцией человеческих переживаний и поведения в определенных условиях.

Данные параллели позволяют искать тематическую аналогию между процессами психоаналитической реконструкции и современной литературой. Однако эта аналогия выходит за пределы тематического сходства. Еще в 1920 году Фрейд заметил, что метод свободных ассоциаций лежит в основе творчества некоторых писателей и поэтов, что помогало глубже понять личность писателя, его мотивы, страхи, комплексы [3, с. 832]. Позднее многие писатели-модернисты, вдохновившись идеей бессознательного, намеренно стали использовать эту концепцию при создании образов персонажей, а психоанализ стал одним из методов литературоведения.

Говоря о поэзии Т. С. Элиота, необходимо отметить свойственную ей полифонию и эклектизм: так в его творчестве прослеживаются влияния библейских текстов, классической античной литературы, Данте и Шекспира, а также – поэтов-метафизиков XVII века, у которых он позаимствовал технику создания метафор-концептов – «тотальных метафор», когда метафорой становится весь текст [4, С. 7]. При этом Элиот не оторван от современных ему течений, литературных, научных и философских концепций: Элиот включает в свое творчество теоретические позиции, которые считает релевантными – антропологическую мифологическую школу Дж.Дж. Фрэзера, философию Ф. Ницше, психоанализ Фрейда [2, с. 13]. Такое разнообразие идей и воззрений делает поэзию Элиота многоуровневой, насыщенной символами, концептами, аллюзиями, поэтому творчество Элиота нуждается в комментировании, толковании и анализе, а также дает возможность для различных подходов и интерпретаций.

Персонажи Элиота отличаются многогранностью, а также универсальностью и обобщенностью, поскольку они являются собирательными образами типичных представителей социальных слоев современного Элиоту общества. Однако, это делает их менее уникальными, индивидуальными. Их можно рассматривать не только как мифологемы или архетипы, но и анализировать их, используя метод психоанализа Фрейда.

«Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» («The Love Song of J. Alfred Prufrock») – стихотворение Т. С. Элиота, является отличным материалом для применения фрейдистского анализа. В частности, объектом анализа может стать сам лирический герой. К Пруфроку можно применить различные аспекты психоанализа, однако, наиболее интересным с литературной точки зрения станет анализ амбивалентности персонажа, а также его культурной фрустрации, вызванной доминированием супер-эго героя, в результате чего персонаж, созданный Т. С. Элиотом, становится прекрасным примером амбивалентности с явными признаками невроза [6, с. 6].

Прежде всего, необходимо отметить то, как автор подчеркивает тревогу Пруфрока, вызванную страхом перед мнением окружающих: больше всего его волнует то, что о нем подумают. Это отображается в постоянной нерешительности персонажа. [6, С. 8] В частности, через всю поэму проходят его вопросы: «Do I dare?», «Do I dare disturb the Universe?», «So how should I presume?» [7, с. 130 – 132]

Автор демонстрирует социальную тревожность и прямыми фразами, которых Пруфрок ожидает от других в свой адрес: «They will say: “How his hair is growing thin”, «They will say: “But how his arms and legs are thin!”» [7, с. 130]. Тем не менее, лучшим примером крайней социальной тревожности персонажа, являются описания его собственных ощущений в обществе:

And I have known the eyes already, known them all –
The eyes that fix you in a formulated phrase,
And when I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall,
Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my days and ways?
And how should I presume? [7, С. 133]

Образ насекомого, насаженного на булавку и прикрепленного к стене, является метафорой-концептом, намекающей на социальные ограничения. Пруфрок чувствует себя некомфортно в обществе, но не может бежать, попытки противостоять существующему укладу тщетны. У персонажа наблюдается высокий уровень социальной тревожности, он чувствует себя уязвимым, бессильным, загнанным в угол. [6, с. 8] Очевидно, что при таком уровне социальной обособленности, единственный человек, которому

Пруфрок может довериться, это он сам. Таким образом, текст поэмы, построенный как беседа с неким слушателем, превращается во внутренний монолог или поток сознания – один из любимых приемов писателей-модернистов той эпохи. Несмотря на то, что Пруфрок использует обращения к другому лицу, как например:

«Oh, do not ask, “What is it?”
Let us go and make our visit.» [7, с. 130]

«And time for all the works and days of hands
That lift and drop a question on your plate;
Time for you and time for me...» [7, с. 131]

Также используется множество вопросительных предложений, в связи с чем можно утверждать, что это риторический метод, используемый Пруфроком в качестве некой рефлексии, самоанализа. Таким образом, лирический герой Т. С. Элиота – классический пример того, что Фрейд описывал в своем трактате «Недовольство культурой» (1929) [6, с. 9]. Суть этого явления состоит в том, что личность страдает в течение жизни, а причиной этих страданий в современном мире являются, в основном, социальные ограничения. В связи с этим субъект накапливает агрессию, которую может проявлять только косвенно, что впоследствии приводит к неврозам и другим психическим расстройствам [7, с. 25].

Фрейд выделяет три источника страдания: само человеческое тело, которое подвержено болезни, старению и смерти; бессилие перед превосходством природы, невозможность контролировать стихии, предотвратить катастрофы; табу, которые накладывает общество, невозможность испытывать удовольствие от удовольствий [7, с. 9]. Из этих трех Пруфок постоянно испытывал беспокойство от первого и последнего.

Амбивалентность образа Пруфрока определяется этим нарастающим беспокойством и невозможностью устранить ни одну из причин: он не может замедлить процесс старения, а только с ужасом наблюдать за проявлениями этого процесса [6, с. 11]. С другой стороны, он не может позволить себе переступить черту рамок, в которые его заключает общество, при этом, чем дольше он медлит, тем меньше вероятность того, что он когда-нибудь на это решится. Сознание того, что его время уходит, заставляет Пруфрока сильнее испытывать потребность нарушить табу, что удваивает в нем чувство вины: с одной стороны – перед обществом за свои желания, с другой – перед собой за свою нерешительность.

Т. С. Элиот создает очень яркие образы, которые позволяют читателю декодировать переживания лирического героя. Автор не говорит о чувствах напрямую, не называет их, отмечает их лишь эпизодически, однако распознать их может каждый, у кого был подобный опыт:

Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a platter,
I am no prophet—and here’s no great matter;
I have seen the moment of my greatness flicker,
And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,
And in short, I was afraid [7, с. 133].

Пруфрок отлично понимает, что упустил все возможности на самореализацию, образ лысеющего человека, который встречается и в начале поэмы (40 строка) [6, с. 11], а также образ Вечного Стража, намекающий на смерть – указывают на страх Пруфрока перед старением, так же как и строки:

I grow old ... I grow old ...
I shall wear the bottoms of my trousers rolled [7, с. 135].

Осознание старения лирический герой пытается вытеснить, заменив его беспокойством о своем внешнем виде. Из этой строки становится очевидной тесная взаимосвязь между страхом смерти и желанием влиться в общество, хотя и одно и другое заставляет Пруфрока страдать.

Согласно Фрейду, амбивалентность возникает в результате конфликта между двумя первобытными инстинктами любви и агрессии/смерти [7, с. 28]. В поэме этот конфликт реализован на нескольких уровнях. Наиболее интересным его проявлением становится направленность его на себя. Поэма называется «любовной песнью», однако, как мы уже выяснили, представляет собой внутренний монолог. Это значит, что желание обладать и разрушать, которое, по Фрейду, направлено от одного индивидуума на другого, в поэме сосредоточено на самом персонаже. Пруфрок, в первую очередь, хочет реализовать себя, как полноценную личность, получить власть над собой, взять свою жизнь в свои руки, владеть ею. Однако, он не способен на принятие волевых решений, все его великие начинания «Disturb the

universe.../ To have squeezed the universe into a ball...» [7, с. 132] сводятся в итоге к пустым рассуждениям, нерешительным вопросам, мыслям о чае, светских беседах, одежде. Пруфрок осознает свою апатичность и несостоятельность, и это заставляет его злиться на себя. В поэме он говорит, что не принц Гамлет, а скорее шут:

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous –
Almost, at times, the Fool [7, с. 135].

Под этой самоиронией он скрывает презрение, разочарование в самом себе. У Пруфрока нет никаких иллюзий относительно своего места в мире, он не считает свои метания и раздумья признаком величия и глубины, как это было у Гамлета, однако он, очевидно, хочет, чтоб это было так. Его высокие ожидания сталкиваются с реальностью, порождая фрустрацию. Он полагает, что недостойн уважения ни в собственных глазах, ни в обществе, что можно увидеть в строках о русалках, которые поют друг другу, но не Пруфроку: «I do not think that they will sing to me.» [7, С 135] Здесь мы видим, что герою необходимо также и общественное признание, которого он не может и не решается добиваться.

Это выливается также в конфликт между Пруфроком и обществом. Герой отчаянно хочет поразить других, свои откровения он представляет только в присутствии третьих лиц, он хочет возвыситься над ними, но сам понимает, что никогда не решится, боясь общественного осуждения:

Would it have been worth while
If one, settling a pillow or throwing off a shawl,
And turning toward the window, should say:
“That is not it at all,
That is not what I meant, at all.” [7, с 134]

Это желание воссоединения с обществом, желание принести другим пользу и совершенно противоположный инстинкт доминирования и обособления приводит к коллапсу, который выражается в презрении к женщинам, которые «говорят о Микеланжело» и «шелестят юбками по паркету», но при этом в этом выражается и страх показаться смешным тем самым женщинам, которых он так презирает [6, с. 13]. В этом есть также чисто фрейдистский намек на сексуальную неудовлетворенность, о котором свидетельствуют образы тех же русалок, отелей на разовый постой, устричная шелуха [6, с. 13]. В итоге, Пруфрок предпочитает уходить от проблем, подавлять себя. Это подтверждает строчка:

I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas. [7, с. 131]

Таким образом, враждебность к цивилизации, являющаяся следствием недовольства культурой у Пруфрока не имеет решения: он не решает ни одну из своих проблем, предпочитая прятаться и приспосабливаться, смиряться со своим положением. Это продолжается довольно долго, поскольку герой говорит: «I have measured out my life with coffee spoons» [7, с. 132]. Если сравнивать Пруфрока с тем же Гамлетом, которым он хочет, но не может быть, то можно заметить, что, несмотря на схожие предпосылки: наложение внутреннего конфликта на внешний, давление со стороны социума и желание пойти против установленных порядков, несмотря на то, что долгие патетические монологи героев могут свестись к короткому «Быть или не быть», персонажи имеют одно принципиальное различие. Пруфрок, конечно же, является примером распространенного гамлетовского персонажа, однако, в отличие от шекспировского прототипа, он выбирает «быть», что значит – подчиниться обстоятельствам и оставить все как есть, в то время как Гамлет, после таких же долгих сомнений и рассуждений, выбирает противостояние, что приводит к смерти, но все же решает конфликт.

Таким образом, с точки зрения психоанализа Фрейда, недовольство культурой Пруфрока вызвано постоянным подавлением его эго со стороны его супер-эго, при этом его агрессия вытесняется в бессознательное и заменяется внешними маловажными, но общепринятыми действиями. При этом персонаж испытывает угрызения совести за свои желания, что только усиливает его агрессию по отношению к себе

и окружающим. Герой испытывает потребность в признании, однако, чувство вины заставляет его презирать себя и сторониться других людей, которые, как он полагает, превосходят его.

Нельзя упускать из внимания и тот факт, что полное название книги, в которой опубликована поэма Т. С. Элиота – «Пруфрок и другие наблюдения». Значит, Пруфрок – одно из наблюдений Элиота, так же как и все лирические герои других стихотворений [6, с. 14]. Причем само слово «наблюдение» может быть истолковано в данном случае по-разному: возможно, это просто описание нескольких людей, случаев, свидетелем которых поэт стал, а может быть, наблюдение здесь употребляется как медицинский термин, в таком случае вся поэма представляет собой описание развития болезни [6, с. 14]. Учитывая стремление Элиота к универсальности, имперсональности, можно утверждать, что Пруфрок – не отдельно взятая личность, а обобщенный образ определенного типа людей, так называемый «маленький» человек. Этот типаж уже был широко распространен в литературе, однако Элиот показал его изнутри, представив свои наблюдения, как историю болезни. Таким образом, «маленький» человек в трактовке Элиота – болезнь его века, которая быстро распространяется. Он прочно укореняется в культурной парадигме, существуя среди мифологем и аллюзий, сам становится архетипом современной культуры. Элиот в своей поэме показывает не собственное разочарование в современной цивилизации, а всеобщее недовольство культурой, которое приводит к агрессии, апатии и упадку. Это вполне созвучно с современными ему историческими реалиями, однако, его поэзия – больше, чем реакция на войну. В данном случае война – следствие духовного упадка, который Элиот наблюдал на примере Пруфрока.

ЛИТЕРАТУРА

1. Додельцев, Р.Ф. Фрейд / Р.Ф. Додельцев // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. – М. : Сов. энцикл., 1962 – 1978. – Т. 8 : Флобер – Яшпал. – 1975. – Стб. 138 – 141.
2. Жуковский, А.Ю. Т.С. Элиот об оценке поэзии / А.Ю. Жуковский // Новая Юность. – 2014. – № 4 (121).
3. Козлов, А.С. Психологическая критика / А.С. Козлов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М. : Интенвак, 2001. – Стб. 830 – 834.
4. Толмачёв, В.М. Т. С. Элиот / В. М. Толмачёв // Вестн. ПСТГУ. Сер. 4, Филология. – 2011. – № 1 (23). – С. 7 – 64.
5. Фрейд, З. Неудовольствие культурой / З. Фрейд. – М. : Олимп, 1997. – 47 с.
6. Jessica Enzi. The Ambivalent, Culturally Frustrated Prufrock / Jessica Enzi // C LIT Midterm Paper. – Washington. – 2013. – 16 p.
7. T. S. Eliot. The Love Song of J. Alfred Prufrock / T. S. Eliot // Poetry Magazine. – Chicago. – June 1915. – P. 130 – 135.

УДК 821.11 “1837-1901”

ТВОРЧЕСТВО Р. БРАУНИНГА И Э. Б. БРАУНИНГ В КОНТЕКСТЕ АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ

М.Н. ГИЛЬ

(Представлено: канд. филол. наук, доц. Д.А. КОНДАКОВ)

Рассматриваются литературные традиции викторианской поэзии на примере таких авторов, как А. Теннисон, М. Арнольд. Сопоставляются новаторские стили Браунингов. Прослеживаются основные тенденции формирования женского письма.

Обращаясь к такому феномену культуры, как «викторианство», отметим, что данное понятие означает определённый комплекс нравственных и этических установок, определённую идеологию, образ мыслей и жизни, духовную атмосферу, которые показывают становление общества в определённый отрезок времени. В данном случае, общества, находящегося на новом пути своего развития в 1837 году, который именуется годом вступления на престол королевы Виктории [1, с. 56].

Однако новшества затрагивают не только социально-политическую сферу, но и культурную, где одно из главных мест занимает литература, как проводник между внешним и внутренним обликом общества. Интерес к глобальным проблемам, стоявшим в центре внимания в начале века, сменился интересом к внутреннему миру человека, что привело к пересмотру литературных традиций. Викторианское общество того периода отличалось своим оптимизмом, надеждой на нравственное возрождение социума и человека. Одновременно с этим, для викторианцев было характерно чувство одиночества и отчаяния от непознаваемости мира. Наивысшего расцвета в Англии того времени достигает роман, отражающий духовные потребности как общества, так и отдельного индивида. Но поэзия не остаётся незамеченной, она

также сосуществует с прозой, как и в предыдущей эпохе. Викторианскую поэзию принято считать пограничной. С одной стороны, она развивалась в контексте романтизма. С другой стороны, показывая жизнь такой, какой она есть в реальности, поэзия отождествлялась с реализмом [2, с. 151].

Таким образом, поэты викторианской эпохи были одновременно наследниками и противниками романтизма. Творчество таких великих викторианских поэтов, как Теннисона, Браунинга и Арнольда, можно охарактеризовать как постепенный уход от романтического воображения и обращения взора к реальной картине XIX в., где поэзия становится достойным голосом общественности.

Исследуя творчество Р. Браунинга, мы выявили, что одна из главных составляющих эстетики романтизма, которую унаследовал Роберт от романтиков, – интерес к постижению человеческой души. В первую очередь он был знаменит как мастер драматического монолога. Браунинг искал ключ к человеческой натуре, рассматривая свойства индивидуальных характеров и исследуя психологические мотивы поведения человека. В драматическом монологе автор ставил себе задачу раскрыть внутренний мир героя. Браунинг не отрицал наличия в жизни трагических конфликтов и даже часто изображал их. Но он искал их по преимуществу в прошлом, особенно охотно обращаясь к эпохе Возрождения, как к эпохе освобождения личности от феодальной зависимости и средневекового религиозного мировоззрения. В поисках героических тем и образов Браунинг тяготел к Ренессансу. Его привлекали образы цельных, богато одаренных людей того времени – мыслителей, художников, ученых, которые в недрах феодального общества, под властью церкви, закладывали основы гуманистического искусства и светской науки. Темой многих его драматических монологов и поэм является творческий подвиг первых гуманистов Возрождения. Из его самых знаменитых произведений следует упомянуть «Парацельс» (*Paracelsus*), «Пиппа проходит» (*Pippa Passes*), «Фра Липпо Липпи» (*Fra Lippo Lippi*) [3, с. 36].

Р. Браунинг приобретает популярность лишь в 1860-е годы. Его поэзия, довольно трудная для понимания, была чужда читающей публике и поддавалась суждению со стороны критики. Проследивая главные тенденции в творчестве Теннисона, нам удалось выявить, что по тематике и методу своей поэзии он во многом, как и Браунинг, примыкает к традициям «Озерной школы» (Кольридж, Вордсворт). Среди основных достоинств, которые он заимствует у своих предшественников – это умение чувствовать красоту природы и умение изображать лирические картины деревенской жизни («Королева мая», «Дочь мельника»).

Ранние стихотворения А. Теннисона, такие, как «Леди из Шалот» (*The Lady of Shalott*), «Вкушающие лотос» (*The Lotos Eaters*), «Мариана» (*Mariana*) представляют собой попытку проникновения в область отношений между сознанием и внешним миром. А его поэма "In memoriam" (1850) и вовсе излагала читателю утверждение веры в загробную жизнь, представляя собой полную противоположность убеждениям Браунинга. Зрелый Теннисон обращается к истории человечества. Питая интерес к героическому, он создаёт большой цикл поэм «Королевские идиллии» (*Idylls of the King*, 1859), где через сознание средневековых рыцарей показывалось мировосприятие викторианского общества. Однако Браунинг не идеализирует средневековье, как это делал Теннисон. Он показывал хищных и жадных епископов, властолюбивых феодальных князей. В монологах Роберта они открывают перед читателями темные страсти, владеющие их душой («Покойная герцогиня», «Епископ заказывает себе гробницу в церкви святой Пракседы», «Трагедия о еретике»).

Используя технику «драматического монолога», что роднит Теннисона с Браунингом, он создаёт такие произведения, как «Локсли Холл» (*Locksley Hall*) и «Локсли Холл шестьдесят лет спустя» (*Locksley Hall Sixty Years After*), которые представляют собой рассказы героя, испытавшего разочарования и утраты.

Ещё одним великим поэтом наряду с Теннисоном и Браунингом был М. Арнольд, который считал, что образцами для современных поэтов должны служить греческие и римские авторы. Однако ни Браунинг, ни Теннисон не были приверженцами данной идеи. Даже, не смотря на то, что для каждого нового веяния в мировой культуре и литературе античность была своего рода фундаментом для воплощения всевозможных идей и смыслов, отражающих сознание эпохи. Стержнем воззрений Арнольда стало убеждение, что в век скептицизма поэзия – единственный нравственный компас. Отражая многообразие жизни, она должна проникать в суть вещей глубже, чем это доступно научным методам исследования. Свои взгляды на значение критики как хранительницы культуры Арнольд наиболее четко изложил в сборнике эссе «Культура и анархия». Его поэтическое творчество в свою очередь остается волнующим свидетельством борьбы поэта с чувством отторженности от века [33, с. 45].

Во второй половине столетия выступила группа поэтов, чьё творчество провозглашало идею о том, что только искусство придает смысл жизни. Именно Д.Г. Россетти, У. Моррис и А.Ч. Суинберн полагали, что ценности искусства и ценности общества прямо противоположны.

Кроме того, мужская поэзия сосуществовала вместе с женской. Хотя, по всем представлениям викторианского общества, женщины не могли, да и не имели права заниматься творчеством, особенно поэзией. Любые попытки женской половины высказать своё мнение через творчество не воспринимались всерьёз. Стереотипы викторианского мира налагали на женское письмо своего рода табу, которые унич-

тожали индивидуальность женщины-писателя, ущемляя её права. Но и среди женщин нашлись те, которые отважились доказать свою значимость и встать на один пьедестал с великими поэтами того времени. Первой попыткой обратить на себя взгляды критической публики стали поэтические произведения на политические и социальные темы, которые, так или иначе, привлекали внимание общественности. Самыми знаменитыми из них были связаны с темами бедности (А. Э. Проктер «Бездомный»), проституции (С. Эллис «Одна из многих») и детского рабства (Э. Браунинг «Плач детей»). Некоторые женщины пытались использовать элементы мужского традиционного письма с целью повысить статус женщины-поэта, усовершенствовав при этом тот либо иной элемент. Однако большая часть не считали нужным подражать мужчинам в их стиле письма, так как были уверены, что женская поэзия – это новое веяние эпохи, способное отобразить чувственную сторону бытия. Во избежание критики со стороны мужского населения многие поэтессы придумывали себе псевдонимы, либо зашифровывали названия произведений, дабы не казаться высокомерными в своём творчестве. Прекрасным примером и подтверждением тому служит цикл сонетов Э. Браунинг «Сонеты с португальского». Вводя читателя в заблуждение, данное название оповещает его о том, что цикл содержит переводы сонетов, а не произведения собственного сочинения. Кроме того, сонет – это традиционная мужская форма передачи поэтической мысли, которая исходит ещё от Петрарки и Шекспира. Так, Элизабет, воссоздавая в сонетах своеобразный мир женской души, нарушает вековую традицию. Ещё одним примером служит цикл сонетов К. Россетти «Монна Бельмигранна», первый сборник которого посвящён не любви между мужчиной и женщиной, а любви к матери, что тоже становится в противовес с традицией относительно данной поэтической формы [4].

Таким образом, викторианская поэзия отмечена не только влиянием прежней школы, но и собственными изобретениями в области поэтических форм и в преобразовании старых. Р. Браунинг, например, берёт за основу форму драматического монолога, которая в полной мере способна передать читателю настроение того времени. Э. Браунинг в свою очередь возрождает традицию сонета. Кроме того, знаменитые поэтические произведения того времени носят имена не только мужчин-поэтов, но и женщин-поэтесс. И те и другие в равной степени способствовали появлению своеобразного мира поэзии викторианской эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толмачёв, В.М. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.М. Толмачёв [и др.] ; под ред. В.М. Толмачёва. – М. : Акад., 2003. – 496 с.
2. Соловьёва, Н.А. История зарубежной литературы XIX века : учеб. для вузов / Н.А. Соловьёва, А.С. Дмитриев, Е.А. Петрова. – М. : Высш. шк. ; Акад., 2000. – 559 с.
3. Елистратова, А.А. История английской литературы / А.А. Елистратова [и др.]. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1953. – Т. 2. – 396 с.
4. Walker, H. Elizabeth Barrett Browning / H. Walker // Stories of the Victorian Writers. – London : Cambridge University Press ; N.Y. : The Macmillan CO. ; Bombay, Calcutta, Madras : Macmillan & CO., Ltd. ; Toronto : The Macmillan CO. of Canada, Ltd. ; Tokyo : Maruzen-Kabushiki-Kaisha, 1922. – P. 53 – 59.

УДК 821.4 (401.1)

ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ Э. Б. БРАУНИНГ И Р. БРАУНИНГА

М.Н. ГИЛЬ

(Представлено: канд. филол. наук, доц. Д.А. КОНДАКОВ)

Дается интерпретация общих мотивов любовной лирики Браунингов, посредством которых формируется определенная схема эволюции их лирических героев. Подводятся итоги, указывающие на сходства и отличия в творческой манере авторов.

В своей любовной лирике Роберту и Элизабет Браунинг удастся воссоздать перед читателем не только мир викторианской эпохи, но и мир поэтов-философов, умеющих отобразить реальность в гармонии со своим внутренним миром. Так, в творчестве супругов имеются определенные мотивы, соединяющие в себе всю силу мысли и духа истинных творцов слова.

Жизнь поэта – это путешествие не только в пространстве, но и внутри себя самого. И мотив странствия становится одним из основных доказательств данного утверждения. Лирический герой Браунингов – вечный странник, которому дана возможность выбирать свой путь, следовать своему собственному маршруту. Однако обстоятельства, затмевая иллюзорность его сознания, делают его беззащитным, от-

крывая перед ним реальность бытия. Выбор лирического героя зависит от обстоятельств, которые изначально толкают его на непредвиденный им заранее шаг. Именно на данный фактор и обращает внимание читателя Р. Браунинг: «Then we would up and pace, / For a change, about the place: / 'Tis our quarter-deck, / We are seamen in woeful case. / Help in the ocean-space»¹ (*A Lovers' Quarrel*) [1, p. 167].

В данном случае, лирический герой, называя себя моряком, отождествляет свою жизнь с постоянными морскими путешествиями. Если море символизирует жизнь, то морские глубины – неизведанные тайны. Однако обстоятельства сбивают с пути лирического героя, вселяя в него страх неудач и потерь. Гонимый своими предрассудками, герой Браунинга боится надвигающейся волны, нового веяния жизни и своего нового «Я». Но, оказавшись на морской глубине, он готов наслаждаться захватывающим миром, который был скрыт от его глаз. Бурлящий поток энергии вселяется в кровь лирического героя, и он начинает поиски обетованной земли. А найдя ее, исследует, углубляясь во все тайны мироздания: «The gray sea and the long black land; / And the yellow half-moon large and low / And the startled little waves that leap / In fiery ringlets from their sleep, / As I gain the cove with pushing prow, / And quench its speed i' the slushy sand»² (*Meeting at Night*) [2, p. 281].

Атмосфера полна таинственности и тревоги. Луна, волны, песок создают образ, с одной стороны, спокойного и заброшенного места. Но, с другой стороны, ночь сменяется утром и, перед странником открывается совсем иная картина. Новое место кажется герою воплощением истины и, одновременно с тем, вызывает в нем отвращение. Будучи ослепленным незнакомой ему формой существования, герой Роберта становится уязвимым и наивным словно ребенок. Однако, не теряя равновесия, он причаливает к берегу, пытаясь постичь реальный мир.

У Элизабет мотив странствования связан непременно с духовным поиском. Она пытается изобразить человека в его вечных скитаниях по бескрайнему миру своей собственной души. И если Роберт ассоциировал образ странника с морем, то у Элизабет странник всегда изображается в пустыне: «When my fears would rise, / With thy broad heart serenely interpose: / Brood down with thy divine sufficiencies / These thoughts which tremble when bereft of those, / Like callow birds left desert to the skies»³ (*Sonnet XXXI*) [3, p. 218].

Здесь, странник уподобляется беспомощному птенцу, который желает покинуть пустыню, расстаться со своими страхами и, расправляя крылья, научиться летать. Пустыня для поэтессы – это безмолвный мир человеческой души, где царит вечный покой. И человек лишь тогда выходит за ее грани, когда встречает другого странника, готового показать ему выход. Несоизмеримо пространство той внутренней пустыни, в которой обитает лирический герой поэтессы изо дня в день. И ему требуется величие духа, чтобы найти в себе силы покинуть его ради пространства другой души, искренне верующей в достоинства героя. Иная душа, встретившись на пути лирического героя, указывает ему на путь дальнейшего существования: «Then I, long tried / By nature ill, received the comfort fast, / While budding, at thy sight, my pilgrim's staff / Gave out green leaves with morning dews impearled»⁴ (*Sonnet XLIII*) [3, p. 218].

Посох пилигрима, дающий новые победы, в данном случае, символизирует надежду и жизненную силу. Утренняя роса словно благословение свыше дарит герою Элизабет умиротворение, которое возможно обрести лишь в душе себе подобного.

Не менее важным в творчестве поэтов является мотив грехопадения. У Элизабет данный мотив тесно связан с образом мирового дерева, которое является одновременно и древом жизни, и древом бессмертия. Дерево представляет собой воплощение трех миров: верхнего – небесного (крона), среднего – земного (ствол) и нижнего – подземного (корни). Для лирического героя поэтессы, жаждущего познания, не достаточно одного лишь среднего мира, где, как ему кажется, все им изведано. Он стремится постичь тайны и остальных двух, еще не ведая верного пути: «Bring a shadow green and still / From the chestnut-forest, / Bring a purple from the hill, / When the heat is sorest»⁵ (*The house of Clouds*) [4, p. 283].

В данном случае, жара, которую описывает Элизабет, представляет собой предупреждение об опасности. Оттого она и оказывается для лирического героя мучительной. Пытаясь укрыться в тени каштановых деревьев, он наслаждается прохладой, исходящей от зеленых крон. Тень, в данном случае, сим-

¹ «Затем мы встали и шагнули навстречу переменам. И эта наша палуба, а мы моряки в несчастных обстоятельствах. Помогите в океаническом пространстве». Здесь и далее перевод с англ. наш – М. Г.

² «Море серо, и кромка земли черна; серп луны над водой и желт, и широк. И юркие волны, спросонья кружась, плещут за кормой дрожащую вязь, когда в бухте в шуршащий и влажный песок я врезаюсь упругим телом челна». Перевод Э. Линецкой [5, с. 53].

³ «Мои страхи тихо проникли в твоё широкое сердце, размышляя над твоим божественным обоснованием мыслей. Но эти мысли дрожат, лишившись моих страхов, подобно птенцу, покинувшему пустыню ради небес». Перевод наш – М. Г.

⁴ «Затем, долго мучаясь в болезнях, я получила утешение в твоём взгляде, который дарил мне надежду. И мой посох пилигрима дал зелёные побеги, орошённые жемчугом утренней росы». Перевод наш – М. Г.

⁵ «Принеси зелёную и безмолвную тень из каштанового леса. Принеси пурпур с холмов, когда жара мучительна». Перевод наш – М. Г.

волизирует духовную жизнь дерева, неотделимую от физической оболочки. И лирический герой, соединяя свое физическое тело с духовной оболочкой дерева, осознает, что в нем также имеется духовное начало, которое нуждается в познании.

Так, мировое древо как оберег от хаоса, защищает героиню Элизабет от проникновения в ее душу греха. Еще в Библии образ дерева был одновременно символом жизни и смерти. Храня в себе вечность, оно обрекало на смерть тех, кто касался устами его плодов. Поэтесса достаточно точно описывает события грехопадения: «Back-looking Memory / And prophet Hope both sprang from out the ground; / One, where the flashing of cherubie sword»⁶ (*Memory and Hope*) [4, p. 290].

Элизабет старается изобразить жизнь грешников после их изгнания. Известно, что после того как Адам и Ева вкусили запретный плод, они утратили доступ к древу жизни, а значит утратили вечность. И изгнав их, Бог поставил у входа в рай Ангела-херувима с пламенным мечом, чтобы не допустить их возвращения. Но Бог не стер из памяти грешников воспоминания о райской жизни, дабы они смогли поминать о содеянном, тем самым удвоив их наказание. Затем поэтесса знакомит нас с образом Евы, возлагая на нее всю вину: «In her smile doth go a mood of deeper woe»⁷ (*Memory and Hope*) [4, p. 290].

Улыбка Евы носит двоякий характер. С одной стороны, утратив рай, Ева должна бы была страдать и мучиться, предаваясь угрызениям совести. Но на ее лице улыбка, которая отображает не только радость, но и блаженное спокойствие, ничем не встревоженной души. Так, радость свободы, переходящая в сумасшествие, делает Еву беззащитной как перед земным миром, так и перед самой собой. Но, с другой стороны, улыбка Евы может быть и отражением раскаянья, вызванного великим горем, утратой. В данном случае, скорбь по утраченному есть скорбь по изведенному.

Поэтесса показывает Еву отдельно от Адама, ее переживания отдельно от его переживаний. Как будто Элизабет хочет убедить читателя в независимости женщины, в ее превосходстве над мужчиной, наделяя ее храбростью и стойкостью. Кроме того, Адам изображается как несведущий. Происходящее скрыто от него, и лишь символ их любви с Евой способен пробудить в нем некие воспоминания о прошлой жизни: «Whereat the Eden crown she saw not whitening / A time ago, though whitening all the while, / Reddened with life to hear the Voice which talked / To Adam as he walked»⁸ [4, p. 290].

Венок в данном случае символизирует союз двух сердец, соединенных духовной любовью. Из белого он превращается в красный, подобно тому, как духовная любовь сменяется плотской. Отпечаток греха на венке – знак могущества Творца.

У Элизабет лирический герой утверждает, что жизнь каждого человека – это не его собственная жизнь, это всего лишь продолжение жизни поколений. Он ищет, а найдя, отрекается, он желает, а обретая, уничтожает, он воспитает в себе добродетель, и наконец-то став добродетельным, умирает. Для него всегда есть ограничения, которые не казались бы такими устрашающими, если бы изначально он знал свое место и предназначение на Земле. Так, через лирического героя, Элизабет определяет грешность каждого человека, пришедшего в мир: «We vibrate to the pant and thrill / Wherewith Eternity has curled / In serpent-twine about God's seat»⁹ (*Human Life's Mystery*) [4, p. 291].

Чтобы человек не делал, как бы ни был уверен в своих силах, он всегда испытывает страх, заложенный в нем с самого рождения. Так, герой Элизабет вновь и вновь видит пред собой пропасть, и, не имея значения, упадет он туда, либо нет. Если упадет, то утратит тело, останется стоять – утратит душу.

У Роберта Браунинга мотив грехопадения раскрывается по-другому. В одном из его поэтических произведений, он избирает образ Евы как идеал женщины: «What shall arrive with the cycle's change? / A novel grace and a beauty strange. / I will make an Eve be the artist that began her. / Shaped her to his mind»¹⁰ (*Women and Roses*) [42, p. 314].

Лирический герой, испытывая любовные страдания, пытается воссоздать в ее образе божественное совершенство. Он готов вновь и вновь переделывать Еву словно скульптуру. Однако нарушая гармонию единства целого, лирический герой не только тешит свою гордыню, но и уничтожает сам образ, искажая его формы. Но чем совершеннее для него становится скульптура, тем глубже он погружается в грех. И лишь тогда блеклая дымка иллюзии спадает с его глаз, когда скульптура утрачивает свою естественную красоту.

В одном из драматических монологов Браунинга, написанного от лица женщины, интерпретируется библейская история. Но если Элизабет описывает судьбу Адама и Евы после совершенного ими греха,

⁶ «Воспоминание из прошлого и пророческая надежда покидают землю; один из них там, где и пламенный меч херувима». Перевод наш – М. Г.

⁷ «В её улыбке – отражение глубокой скорби». Перевод наш – М. Г.

⁸ «Спустя время, она не увидела белый венок Рая, окрашенный тем временем жизнью в красный цвет, чтобы услышать голос, который расскажет Адаму, как он появился». Перевод наш – М. Г.

⁹ «Мы сомневаемся до одышки и нервной дрожи, из-за чего вечность превращается в змеинный клубок у трона самого Бога». Перевод наш – М. Г.

¹⁰ «Что же прибудет? А будет потом – новая грация, странный бутон. Я сделаю Еву, исправлю хоть сто раз, как скульптор»! Перевод наш – М. Г.

то Роберт излагает события предшествующие искушению: «What so false as truth is, / False to thee? / Where the serpent's tooth is / Shun the tree»¹¹ (*A Woman's Last Word*) [1, p. 120].

У Роберта инициатором греха становится не Ева, а Адам. В данном случае можно наблюдать, как Ева умоляет его не касаться запретных плодов, дабы не упасть в бездну греха, послушавшись Божьего указания. Однако Адам вкушает иной грех, позволив пороку гнева овладеть им. Отсюда следует, что Роберт изображает Адама грешным еще до появления змея-искусителя. Ева же предупреждает его о предстоящем несчастье: «Where the apple reddens / Never pry – / Lest we lose our Edens, / Eve and I»¹² (*A Woman's Last Word*) [1, p. 121].

Однако Адам хоть и испытывает грех духовный, но остается в Раю, и Бог не карает его за это. Данное обстоятельство становится доказательством того, что в Раю так же существовали смертные грехи, однако телесная оболочка была неприкосновенна. Если Элизабет называет Раем все, что связано с духовной жизнью, то у Роберта – это телесная оболочка жизни. Сотворенный по подобию Бога, но ступив на путь греха, Адам утрачивает власть над Евой: «Be a god and hold me / With a charm! / Be a man and fold me / With thine arm»¹³ (*A Woman's Last Word*) [1, p. 122].

В Библии именно Бог сделал тело человека из глины, поместив туда душу. Отсюда, глина является символом материального тела. Таким образом, Ева, отказываясь от Адама, обрекает себя на немилость Творца. А значит, до появления самого искушения, и Адам и Ева были грешны – он, тем, что поддавался гневу, она же, в свое очередь, тем, что посмела отречься от Адама.

Еще один не менее значимый мотив в творчестве Браунингов – это мотив смерти. Лирические герои Браунингов видят смерть, знают о ее существовании, но осознать ее они не в силах. Жизнь потеряла бы для них смысл, если бы они заранее знали, что их ждет за чертой смерти.

У Роберта чаще всего образ смерти приобретает либо любовь, либо мука, либо слава: «Has some plague a longer lease, / Proffering its help uncouth / Can't one even die in peace? / As one shuts one's eyes on youth, / Is that face the last one sees»¹⁴ (*A Serenade at the Villa*) [1, p. 26].

В данном случае, смерть выступает как один из возможных вариантов спасения человека от вечных мук. Для лирического героя нет сегодня, завтра, вчера, он не отсчитывает часы, он лишь находится в ожидании духовного покоя, который, по его мнению, можно обрести, лишь испив из чаши самой смерти. По мнению Роберта, абсурдность состоит не в том, что каждому уготовано свое время на земле, а в том, что люди хотели бы жить вечно, хотели бы встретить бесчисленное число себе подобных, прожить бесчисленное количество дней и совершить тысячи ошибок. Жажда жизни исчезла бы, а с ней угасло бы и желание созидать и творить.

Чтобы размышлять о смерти как источнике славы, непременно нужно хоть раз испытать эту славу при жизни, почувствовав ее превосходство над всей сущностью бытия: «See, as the prettiest graves will do in time, / Our poet's wants the freshness of its prime; / How the minute grey lichens, plate o'er plate, / Have softened down the crisp-cut name and date»¹⁵ (*Earth's Immortalities*) [1, p. 89].

По мнению Роберта, все, что может остаться от поэта после его смерти – это слава, которая дает ему возможность запечатлеть свой образ в веках. Иметь славу, оставаясь преданным самому себе, а не своему самолюбию – вот истинная тропа к вечности.

Обращаясь к мотиву смерти у Элизабет Браунинг, стоит отметить схожесть в его интерпретации у Роберта Браунинга. Она также понимает уход в иной мир как избавление от мук. Для лирической героини жизнь и смерть сосуществуют бок о бок, дополняя друг друга: «Grief taught to me this smile, she said, / And Wrong did teach this jesting bold; / These flowers were plucked from garden-bed / While a death-chime was tolled»¹⁶ (*The Mask*) [4, p. 287].

Колокола, в данном случае, с одной стороны, предвестники смерти, с другой стороны, они символизируют ход времени, которого лирическая героиня не замечает. Лишь время награждает героиню терпением, вселив в нее надежду: «And would the sun for thee more coldly shine / Because of grave-damps falling round my head»¹⁷ (*Sonnet XXIII*) [3, p. 210].

Таким образом, проведя анализ мотивов любовной лирики Браунингов, мы можем сделать следующие выводы. И у Роберта, и у Элизабет они представляют собой схему эволюции их лирических ге-

¹¹ «Ты ложь и правду в гневе отождествил. Не тронь плоды на древе, что змеей обвил». Перед наш – М. Г.

¹² «Ладонь к яблоку познания не простирай, не то мы в наказание утратим рай».

¹³ «Будь богом, будь мужчиной, и я вновь покорной глиной тебе сумею стать».

¹⁴ «Или мука силы в том, что сама целить сулит? Смерть, – так и она с трудом? Юность кончится – стоит образ твой перед концом».

¹⁵ «Представь себе, какие прекрасные могилы появятся со временем. Наш поэтический дух желает свежести их расцвета. До какой степени серый лишайник скроет плиту за плитой, имя и дату смерти».

¹⁶ «Горе обучило меня этой улыбке, сказала она. И зло научило меня этой шутилой смелости. Эти цветы были сорваны с клумб, в то время как звонили колокола смерти».

¹⁷ «Не перестанет ли солнце согревать тебя из-за могильной сырости вокруг моей головы?»

роев. Становление лирического героя, который находится в поисках себя, происходит посредством мотива странствования. Если у Роберта лирический герой ищет себя в материальном мире, то для героя Элизабет поиск себя осуществляется через мир собственной души. Переходя от мотива странствования к мотиву грехопадения, Браунинги показывают читателю, что каждый человек грешен, так как изначально несет в себе первородный грех своих предков. Элизабет изображает Адама и Еву после грехопадения. Однако Роберт, изображая Еву и Адама, показывает их до изгнания из рая. И если у Элизабет виновницей, как и в Библии, выступает Ева, то Роберт возлагает всю вину на Адама, так как изначально его гнев стал толчком для дальнейших мук и несчастий Евы. Что касается мотива смерти, то у поэтов смерть – это избавление от мук. Все различие между поэтами заключается в том, что Элизабет видит в смерти вечность, продолжение земной жизни. Роберт сомневается в уместности этого образа, так как для него вечность – образ слишком размытый и иллюзорный. По его мнению, человек утратил бы смысл своего существования, если бы знал о продолжении своей жизни после смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Roma, A. King, Jack, W. Herring. The complete works of R. Browning, volume V. – Texas : Ohio University Press and Baylor University, 1981. – 421 p.
2. Browning, R. The Poetical Works / R. Browning. – London, Melbourne and Toronto : Ward, Lock & Co., Limited, 1911. – 1038 p.
3. Barret Browning, E. Elizabeth Barret Browning's Poetical Works. – 12th ed. In five volumes / E. Barret Browning. – London: Smith, Elder & Co, 1880. – Vol. III. – 328 p.
5. Barrett Browning, E. Poetical works / E. Barrett Browning. – London, N.-Y., Toronto : Henry Frowde Oxford University Press, 1908. – 667 p.

УДК 821.11“19“

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ СБОРНИКА «ЛИРИЧЕСКИЕ БАЛЛАДЫ» (1798)

С.В. ГОЧАКОВ

(Представлено: д-р филол. наук, проф. А.А. ГУГНИН)

Рассматривается история создания сборника «Лирические баллады». Дается краткий анализ основных мотивов сборника «Лирические баллады». Разбираются основные стилистические и художественные особенности поэтического сборника.

Нужно заметить, что произведения У. Вордсворта «will be very obscure to those persons who are not acquainted with the circumstances of his life, and they will be perused with greater pleasure and profit by all who are conversant with his history»¹⁸ [1, p. 44], а также отметим, что произведения У. Вордсворта «are no visionary dreams, but practical realities. He wrote as he lived, and he lived as he wrote. His poetry had its heart in his life, and his life found a voice in his poetry»¹⁹ [1, p. 34].

На данный момент времени тяжело переоценить всю глубину и важность общения У. Вордсворта и С. Т. Кольриджа. Пожалуй, одним из самых ярких источников английской романтической поэзии были «творческий опыт и интенсивное духовное общение двух молодых поэтов, обязанных своей встречей счастливому случаю. Кольридж впервые встретил Вордсворта осенью 1795 г. Двумя годами позже завязалось более тесное их знакомство: около года оба поэта жили неподалеку друг от друга в Сомерсете. Первым результатом их дружбы было издание «Лирических баллад» («Lyrical Ballads»)» [2, с. 144].

В XIV главе своей «Biographia Literaria» С. Т. Кольридж пишет: «В первый год, когда мы стали соседями с мистером Вордсвортом, беседы наши часто касались двух кардинальных пунктов поэзии: ее способности пробуждать сочувствие читателя путем верного следования правде жизни и способности придавать ей интерес новизны изменчивыми красками воображения. <...> Так появилась мысль (не припомню, у кого из нас) сочинить серию стихотворений двух родов. В стихотворениях первого рода события и действующие лица должны были хотя бы частично быть сверхъестественными; достоинство этих произведений должно было состоять в том, чтобы вызвать симпатию читателей драматической истинностью эмоций, какие, естественно, возникали бы в по-

¹⁸ «будут непонятными для тех, кто не знаком с обстоятельствами его жизни, и они смогут быть внимательно рассмотрены с большим удовольствием и пользой теми, кто будет ознакомлен с историей его жизни». – Перевод с английского языка мой. – С. Г.

¹⁹ «не визионерские мечтания, а фактическая реальность. Он писал так, как жил, и жил так, как писал. Сердце его поэзии заключено в его жизни, а его жизнь нашла свой голос в его поэзии».

добных ситуациях, имея они место в действительности. А в известном смысле они и казались действительными каждому человеку, который по каким-либо причинам обманывался, веря, что пребывает во власти сверхъестественных сил. Предмет стихов второго рода надлежало выбрать из повседневной жизни; здесь следовало представить события и персонажи, какие можно было бы обнаружить в любой деревне и ее окрестностях, где только отыщется чувствительный и склонный к размышлениям ум, готовый отыскать или заметить их появление» [3, С. 227-228]. Как нам известно, У. Вордсворт для сборника «Лирические баллады» должен был писать стихи второго рода. Большинство стихов в принципе отражают суть сказанного, но мы обязаны добавить, что баллады «Гуди Блейк и Гарри Джилл» и «Тёрн» в действительности являются частично сверхъестественными, поэтому, как нам кажется, У. Вордсворт в этом сборнике затронул и первый род стихов.

Одним из основополагающих мотивов анализируемых произведений является мотив страдания и освобождения от этого страдания. В принципе подобное утверждение относится ко всему сборнику в целом. Нужно особым образом выделить следующие произведения из сборника, а именно «Странница» (The Female Vagrant, 1793-94), «Саймон Ли» (Simon Lee, 1798) и баллада «Последний из стада» (The Last of the Flock, 1798). В произведении «Странница» рассказывается трагичная история женщины, которая в виду внешних неблагоприятных обстоятельств потеряла все, что можно только представить и стала бродягой. «Саймон Ли» – это история старого больного егеря, который к концу своей жизни остался совсем один, что делает его существование не жизнью, а борьбой за выживание. «Последний из стада» – это история о пастухе, потерявшем всех своих овец, чтобы прокормить семью. Горе бедности и несправедливости отчетливо отражается в образе плачущего старика. Все эти произведения наполнены страдающими персонажами. Страдают они из-за вполне тривиальных, но горестных ситуаций. Бедность, болезни, старость, одиночество, социальная несправедливость – вот лишь несколько ключевых понятий, в которых заключается основная причина их страданий. Таким образом, У. Вордсворт изобразил или создал словесный портрет целого пласта простого народа. Этот народ практически всегда безмолвствует, всегда находится где-то позади или вне искусства, ведь он озабочен преодолением первостепенных нужд. Страдание, горе и несправедливость давят тяжелейшим грузом на жизнь простого народа. Именно поэтому голос народа очень хорошо слышится во время кровавых революций и восстаний. Энергия, которая собирается с течением времени, попросту не может найти иного выхода. Здесь сразу вспоминается, что У. Вордсворт, будучи еще совсем юным, посещает Францию и поддерживает революцию, но уже затем, повзрослев и увидев, во что превратилось это искреннее вначале желание равноправия и свободы, отрицает полезность такого глобального мероприятия. Может быть, именно в этом скрыто его желание дать высказаться этому простому народу при помощи повседневного языка в своих произведениях. Молодой У. Вордсворт словно чувствует глас народа, понимает, что это единый организм, который способен рождать яркие поэтические образы, который требует, чтобы его заметили, изобразили, но изобразили не вычурно и витиевато, а прямо и искренне, потому что их жизни сами по себе просты и искренни. Они естественны по своей натуре и тесно связаны с природой, поэтому и требуют естественности, требуют повседневности.

В своем предисловии к «Лирическим балладам» (1798) У. Вордсворт пишет: «Большинство из представленных здесь стихотворений надо рассматривать как эксперимент. В основном они были написаны для того, чтобы установить, насколько язык среднего и низшего сословий удовлетворяет цели поэтического наслаждения» [3, с. 31]. Таким образом, «Вордсворт стремится к непосредственности эмоционального выражения; <...> Примером такой безыскусности является стихотворение «Нас семеро» <...> Это стихотворение, как известно, представляет собой разговор поэта с маленькой девочкой, которая продолжала считать своих умерших брата и сестру живыми. Сам Вордсворт задумал эту балладу как иллюстрацию психологического факта: ребенок, полный жизни, не может воспринять факта смерти, детское жизненное любопытство слишком сильно для этого. <...> Простота стихотворений Вордсворта часто обманчива, безыскусное повествование позволяет различные символические интерпретации, так как слой обыденности убран и наши глаза открыты прелестям и чудесам предстоящего нам мира» [2, с. 147]. Можем заключить, что основополагающим аспектом теории и практики У. Вордсворта является сочетание двух идей, а именно соблюдения верности правде природы и предоставления свободы воображению.

Нужно также отметить, что С. Т. Кольридж «прав, отрицая претензию Вордсворта на то, что простой разговорный стиль, извлеченный из того языка, на котором действительно говорят люди, есть наилучшее выразительное средство для всей или, по крайней мере, самой высокой и действенной поэзии. Но он не отдает должного новаторскому содержанию учения своего друга и недооценивает его поэтических достижений, осуществленных в простой неприкрашенной манере. Хотя взгляды Вордсворта на поэзию и спорны в деталях, в основе своей они справедливы и находятся на главной магистрали общественного и литературного развития. Он протестовал против неестественных, «фантастических» прикрас поэзии классицизма, продемонстрировал в теории и на практике, что наиболее важные человеческие эмоции и переживания могут быть правдиво и выразительно описаны на языке простых людей» [2, с. 162]. Можно сказать, что У. Вордсворт, создавая свою новую поэтическую форму и стиль, отрицает искусственные барьеры, созданные преимущественно аристократической традицией. М. Сенци своей работе утвержда-

ет, что «Вордсворт убежден в «природном и неприкрытом достоинстве человека, в его глазах поэт – это оплот человеческой природы» [2, с. 163].

И действительно, идеи У. Вордсворта насчет природы и места в ней человека имеют определенные предпосылки в национальной поэзии предшествующего периода. Так исследователь Б. Вилли «рассматривает Вордсворта как завершителя поэзии природы XVIII века» [4, с. 209]. К. Хорват в своей работе пишет: «С понятием природы в эпоху Просвещения тесно связана мысль о человеке «естественном», живущем в примитивных условиях и превосходящем современное общество морально. Известна роль Руссо в образовании этого представления, оказавшего большое влияние на романтиков. <...> Так, у Вордсворта образцом выступает человек, жизнь которого близка к природе, довольный своей простой судьбой» [4, с. 209].

Сборник «Лирические баллады» имеет значение не только из-за того, что является первым литературным памятником английского романтизма, но еще и потому, что для У. Вордсворта создание этого сборника стало своеобразным этапом выработки собственного стиля, где главенствующую роль играет романтическое воображение. Наиболее полно этот особенный вордсвортский стиль раскрылся в объемной двенадцатикнижной поэме «Прелюдия», которая создавалась несколько десятилетий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Wordsworth, C. Memoirs of W. Wordsworth / C. Wordsworth. – Boston; Ticknor, Reed, and Fields, 1851. – 451 p.
2. Сенци, М. Воображение и верность природе. Философские основы литературной критики Кольриджа / М. Сенци // Европ. романтизм / под ред. И. Неупкоевой, И. Шетер. – М. : Наука, 1973. – С. 128 – 178.
3. Поэты «Озерной школы» / сост. Л.И. Володарская. – СПб. : Наука, 2008. – 606 с.
4. Хорват, К. Романтические воззрения на природу / К. Хорват // Европейский романтизм / под ред. И. Неупкоевой, И. Шетер. – М. : Наука, 1973. – С. 204 – 252.

УДК 821.11“19“

РОЛЬ ПРИРОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ У. ВОРДСВОРТА НА ОСНОВЕ ЕГО РАННЕЙ ПЕРЕПИСКИ

С.В. ГОЧАКОВ

(Представлено: д-р филол. наук, проф. А.А. ГУГНИН)

Дается интерпретация ранней переписки У. Вордсворта. Подробно анализируется письмо У. Вордсворта во время его путешествия в Альпах. Разбираются аспекты и принципы подходов к изучению художественного текста.

Нужно отметить, что связь между событиями при определенных обстоятельствах имеет отличный от причинного характер и требует другого принципа объяснения. Особенно отчетливо это заметно при изучении творческого процесса. Может ли человек довольно точно предсказать свою будущую жизнь? Мы уверены, что может. Есть ли в этом что-то сверхъестественное? Определенно, что нет. Данный вопрос возникает обычно у обывателя, или же закрадывается в голову ученому, находящемуся в ловушке «обыденного научного сознания» [1, с. 9]. Метафизический бой в его голове, как правило, заставляет его разум отступить в крепость остервенелого материализма. В предсказании же, по сути, нет ничего необычного. Предсказание – это конкретное проявление у человека поисковой активности, избирательности, выбора и опережающего отражения действительности. Все это сопряжено у человека с его субъективным ощущением неполноты, зыбкости и неопределенности существования в данный момент времени. Предсказание также связано с элементом страха, с поиском, направленным в настоящее и будущее, и с продуктивным воображением, а также с фантазией. Предсказание – это одно из возможных проявлений предвидения.

Исходя из представленных идей, считаем полезным и необходимым обратиться к ранней переписке У. Вордсворта, а именно к письму, адресованному его сестре Дороти [2, р.11-19], в котором Вордсворт делает по поводу себя самого одно интересное предсказание. Это письмо было написано во время его путешествия по Франции и Италии. Но прежде всего, необходимо обратить внимание на несколько общих моментов, а также вникнуть в некоторые частности.

Итак, нужно отметить, что в 1790-е годы в Англии происходит взрыв массовой поэзии. Множество безымянных авторов сочиняли песни или стихотворные листовки, которые получили очень широкое распространение. Именно в 1790 году У. Вордсворт совершает свое путешествие. Также нужно отметить, что это время Великой французской революции, влияние которой на Европу, да и на весь мир в целом тяжело

переоценить. Революция косвенным образом привела к массовому увлечению поэзией. Поэзия «перестала быть искусством элитарным, рассчитанным лишь на подготовленных людей, но стала средством распространения новых идей в сообществах, далеких от университетского образования» [3, р. 8]. Л. И. Володарская в своей статье «Свобода и порядок» утверждает: «Однако не будет преувеличением сказать и то, что вся Европа в XIX столетии стала такой, какой она стала, потому, что в 1789–1794 годах произошла Великая французская революция. Если на мгновение представить, что ее не было бы или она пошла по какому-то иному пути, то мы говорили бы о совсем иной Европе и совсем иной литературе Франции, Англии, России и других европейских стран» [3, р. 10]. В. Вордсворт в своем письме делает такую заметку по поводу революции: «But I must remind you that we crossed at the time when the whole nation was mad with joy in consequence of the revolution. It was a most interesting period to be in France»²⁰ [2, р. 17].

Мы также должны заметить, что В. Вордсворт далеко не первый англичанин, который путешествует по Альпам. В XVII и XVIII веках англичане предпринимали множество попыток исследовать эти места. Здесь нужно в особенности вспомнить об путевых заметках Томаса Грея, Уильяма Коллинса, Джеймса Томсона, Уильяма Кокса и др. Е.В. Халтрин-Халтурина в своей работе, посвященной этому знаменитому переходу Вордсворта через Альпы, пишет: «Двадцатилетний Уильям Вордсворт, хорошо знавший путевые очерки современников, сам совершил переход через Альпы, приблизив горный опыт путешественника к романтическому мировосприятию. Как и Грей, он шел в Альпы за вдохновением и смотрел на горы не через призму аллегорий, а своими собственными глазами. Как и Коксу, увиденное приносит Вордсворту разочарование» [4, с. 125]. Готовясь к путешествию, «Вордсворт руководствовался рядом общепризнанных путеводителей и очерков. Среди них была неоднократно переиздававшаяся в 1776-1789 гг. книга Уильяма Кокса “Sketches on the Natural, Civil, and Political State of Switzerland”, откуда Вордворт и Джонс позаимствовали маршрут, значительно его сократив и большей частью двигаясь по нему в обратном направлении: от южной Швейцарии к северной, в среднем ежедневно проделывая путь длиной в 30 миль» [4, с. 127].

Только в 1793 году Вордсворт издал в Лондоне маленький томик стихов под названием «Descriptive Sketches Taken during a Pedestrian Tour among the Alps». Эта работа, сочиненная еще 1791 году, безусловно, связана с поэтической традицией предшествующего столетия и полна традиционных поэтических оборотов и фигур речи. Именно эта публикация была замечена Кольриджем, который позже описал ее в своей «Biographia Literaria». По поводу других произведений относящихся к переходу через Альпы, Е. В. Халтрин-Халтурина пишет: «Небольшая поэтическая зарисовка “Симплонский перевал” (законченная в 1804 г. и впервые опубликованная в 1845 г.) только напоминает об этом переходе. Подробное, глубоко осмысленное, описание горного путешествия поэт приводит в шестой книге автобиографической поэмы “The Prelude”» [4, с. 125].

В упомянутом выше письме наше внимание привлекает довольно реалистичное описание природы. Вордсворт пишет: «It was with regret that we passed every turn of this charming path, where every new picture was purchased by the loss of another which we should never have been tired of gazing upon. The shores of the lake consist of steep, covered with large sweeping woods of chestnut, spotted with villages; some clinging from the summits of the advancing rocks, and others hiding themselves within their recesses. Nor was the surface of the lake less interesting than its shores; half of it glowing with the richest green and gold, the reflection of the illuminated wood and path shaded with a soft blue tint»²¹ [2, р. 13-14]. Далее Вордсворт делает интересное и знаковое замечание: «It was impossible not to contrast that repose, that complacency of spirit, produced by these lovely scenes, with the sensations I had experienced two or three days before, in passing the Alps. At the lake of Como, my mind ran through a thousand dreams of happiness, which might be enjoyed upon its banks, if heightened by conversation and the exercise of the social affections. Among the more awful scenes of the Alps, I had not a thought of man, or a single created being; my whole soul was turned to Him who produced the terrible majesty before me»²² [2, р. 14].

²⁰ «Но я должен напомнить тебе, что мы совершали свое путешествие во время когда вся нация сходилась с ума от радости в связи с революцией. Это был наиболее интересный период для пребывания во Франции» Перевод с английского языка мой – С. Г.

²¹ «С сожалением мы проходили каждый поворот этой завораживающей тропы, на которой каждый новый пейзаж значил потерю предыдущего, на который мы не должны были прекращать взирать. Крутые берега озера покрыты густым лесом каштанов с целой кучей деревень. Некоторые из них расположены на вершинах выступающих скал, другие прячутся в лесных тайниках. Поверхность озера была не менее интересной, чем его берега. Одна часть поверхности отражала освещенные деревья, что делало ее наполненной яркими насыщенными золотыми и зелеными цветами. Другая половина отражала тропу, затененную мягким голубым оттенком».

²² «Невозможно было не противопоставить этот покой, это благодушие духа, вызванное этими прекрасными сценами, ощущениям, которые я испытал два или три дня до этого, путешествуя по Альпам. На озере Комо мое сознание наполнилось тысячами счастливых мечтаний, которыми я удовлетворялся на его берегах. Среди наиболее величест-

Хорошо известно, что Вордсворт в процессе осмысления и описания своего альпийского путешествия осознал различие между фантазией и воображением. Как справедливо отмечает Е. В. Халтрин-Халтурина: «Оказавшись в Альпах, юный Вордсворт прилежно изучал ландшафт с наблюдательных позиций, указанных в путеводителях, – но даже Монблан не произвел на него должного возвышенного впечатления. Вордсворт испытал глубочайшее разочарование. Однако эпохальным переход Вордсворта через Альпы стал не из-за этого. Пытаясь преодолеть состояние разочарования, поэт отходит от эмпиризма и создает английскую версию трансцендентального идеализма, схожую с кантовской и превосходящую религиозный экзистенциализм. Вордсворт разрабатывает теорию воображения, во многом определившую развитие романтических идей и поэзии в Англии» [4, с. 122]. Молодой Вордсворт считает, что природа не ведет путешественников по натопанной тропинке эстетического созерцания. Путешественники должны сам возжелать проникнуться дарами природы. Е. В. Халтрин-Халтурина также замечает: «Итак, Уильям Вордсворт всей своей поэзией утверждал, что абсурдно предположение, будто существуют объекты, которые являются возвышенными сами по себе, в отрыве от созерцающего их субъекта» [4, с. 137].

Далее в своем письме молодой У. Вордсворт делает поистине удивительное замечание. Поэт очень точно и лаконично предвидит свою будущую роль в мире поэзии. Он пишет: «We are now, as I observed above, upon the point of quitting these most sublime and beautiful parts ; and you cannot imagine the melancholy regret which I feel at the idea. I am a perfect enthusiast in my admiration of Nature in all her various forms ; and I have looked upon, and as it were conversed with, the objects which this country has presented to my view so long, and with such increasing pleasure, that the idea of parting from them oppresses me with a sadness similar to what I have always felt in quitting a beloved friend»²³ [2, p. 16]. Здесь следует обратить внимания на употребленные Вордсвортом слова «sublime» и «beautiful», ведь в то время эти понятия являлись эстетическими категориями, каждая из которых имело свое четкое значение. Если прекрасное ассоциировалось с непрерывными линиями, округлыми формами, плавными движениями, ровными долинами, то возвышенное связывали ощущение бесконечности и грандиозности. Слово энтузиаст, происходящее от слова энтузиазм, в этом месте, скорее всего, употребляется в значении, в котором оно употреблялось со времён поздней античности и практически до новейшего времени, а именно как эстетическая категория, характеризующая реакцию субъекта на возвышенное, прекрасное. Вот так вот, в довольно простом письме, адресованном своей сестре, Вордсворт довольно четко описывает свою поэтическую суть. В момент написания, он еще поддерживал Французскую революцию, но позже промышленный переворот в Англии, вызвали разочарование в революции, а позже привел к полному ее отрицанию [5, с. 43]. Прошло немного лет, вместе с Кольриджем в 1798 году он опубликует анализируемый в данной работе сборник «Лирические баллады», который, по сути, являлся рождением нового направления в английской литературе. У. Вордсворт в своем творчестве изображает окружающий мир, чувства, характер и жизнь людей в их неразрывной связи, оставаясь при этом «a perfect enthusiast in his admiration of Nature in all her various forms».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гугнин, А.А. «Магическое» литературоведение А.В. Михайлова и некоторые идеи В.И. Вернадского: попытка приближения к проблеме / А.А. Гугнин // Романо-германская филология в контексте науки и культуры : Междунар. сб. науч. ст. – Новополоцк : ПГУ, 2013. – С. 3 – 18.
2. Letters of the Wordsworth family from 1787 to 1855 : in 3 vol. / ed. : W. Knight. – Boston and London. : Ginn and Company, publishers, 1907. – Vol. 1. – 542 p.
3. Володарская, Л.И. Свобода и порядок / Л.И. Володарская // Поэты «Озерной школы» / Сост. Л.И. Володарская. – СПб. : Наука, 2008. – С. 5 – 28.
5. Романтизм: вечное странствие / отв. ред. Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М. : Наука, 2005. – 398 с.
6. Судленкова, О.А. 100 писателей Великобритании / О.А. Судленкова, Л.П. Кортес. – Минск : Выш. шк., 1997. – 247 с.

венных пейзажей Альп я не думал про человека или про какое-либо живое существо. Вся моя душа была открыта перед Тем, кто создал это ужасающее величие передо мной».

²³ «Сейчас мы, как я заключал выше, покидаем эти самые возвышенные и прекрасные места. Ты не можешь представить печального сожаления, которое я испытываю, думая об этом. Я идеальный энтузиаст в своем восхищении природой в любой ее форме. Я осматривал эти места, будто общаясь с ними. Места, которыми эта страна так долго услаждала мой взор, так мне понравились, что идея расставания с ними угнетала меня с такой силой, что мне казалось будто я покидаю любимого друга».

УДК 821.112.28

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ «ПЕСНИ О НИБЕЛУНГАХ»

Ю.А. КАМИЛОВА

(Представлено: Е.В. ЛУШНЕВСКАЯ)

Рассматриваются элементы мифологического и исторического в героическом эпосе «Песнь о Нибелунгах». Прослеживается связь и взаимовлияние этих элементов в произведении.

Безусловно, «Песнь о Нибелунгах» является одним из ценнейших памятников древнего национального эпоса Германии, который до сих пор привлекает внимание ученых.

Одной из привлекающих внимание проблем является синтез мифологического и исторического. Первая черта эпоса уже заложена в самом названии. О значении и происхождении наименования «Нибелунги» ученые до сих пор ведут споры, несмотря на наличие многочисленных работ, посвященных этимологии названия произведения.

По одной из версий, «nebulones» – это обозначение франков. Само же слово «Nebel» с немецкого переводится, как туман. Оттуда и наименование народа Нибелунгов, как туманного племени. Также существует версия, что это – наименование древнего бургундского рода, ведь не зря события в песне связаны с его падением. Согласно следующей версии, Нибелунгов связывают с древнеисландским словом «Niflheim», что значило «мир мрака», а исследователи на основе этого истолковали несколько по-иному, а именно, как «подземных хранителей клада».

Тайной происхождения окутан клад Нибелунгов. Борьба за сокровища – ведущий мотив в эпосе. Добыча Зигфридом клада, встреча с великанами и последующая гибель героя из-за несметных богатств – все это только доказывает связь «Нибелунгов» с мифом.

«...Однажды ехал Зигфрид и гору видит вдруг,
А под горой толпятся какие-то бойцы.
Тогда еще не ведал он, кто эти храбрецы.

То были нибелунги, которые когда-то
Там, на горе, в пещере, зарыли клад богатый» [5, с. 26].

Согласно сказаниям о Зигфриде, герой появляется на свет при мифических обстоятельствах и воспитывается не в семье королевской четы Зиглинды и Зигмунда, а обладающим тайными знаниями кузнецом. В «Песни о Нибелунгах» автор эпоса умалчивает происхождение героя. Скороговоркой сообщается и о юношеских подвигах Зигфрида.

Подвиги занимают особое место в героическом эпосе. Зигфрид победил великанов, которым принадлежал таинственный клад. Об этом мы узнаем из рассказа Хагена. Это демонстрирует и героичность Зигфрида, и, несомненно еще и то, что молва о нем разнеслась далеко за пределы его королевства. Сами великаны – существа мифологического происхождения, как и карлик Альберих, хранитель клада Нибелунгов. Добыв себе клад, Зигфрид отнимает у Альбериха плащ-невидимку, а его назначает охранять сокровища от недоброжелателей:

«Расправившись со всеми, кто с ним вступил в сражение,
Распорядился витязь, чтоб клад на сохраненье
В пещеру потайную был вновь перенесен,
И Альбриха к сокровищу приставил стражем он» [5, с. 27].

Плащ имеет особые свойства: делает человека невидимым. Именно этот мифический атрибут помогает Зигфриду выдержать ряд испытаний в Исландии:

«...Чтоб быть всегда готовым к опасности любой,
Плащ-невидимку Зигфрид в дорогу взял с собой» [5, с. 57].

«...Конец копья каленый сквозь щит прошел, звеня,
И грянул в прочный панцирь, исторгнув сноп огня.
Толчок поверг бы наземь воителей лихих,
Но спас от верной гибели плащ-невидимка их» [5, с. 73].

Немаловажную роль в эпосе играет сказ о добывании жены для Гунтера. Брюнхильда – королева Исландии – не только не дурна собой, она также обладает великой силой, которая в бою не уступала опытным воинам. Отсюда следовало то, что Брюнхильда желала видеть рядом с собой сильного мужчину, который превзойдет ее по силе. По этой причине и были придуманы трудные испытания для кандидатов в мужья. Необходимо было бросить камень, догнать его в прыжке и поразить противника копьем, которым являлась Брюнхильда. Воинов, не выдержавших испытаний, королева приказывала казнить:

«Он бросить должен камень, догнать его прыжком,
Затмить меня в уменье цель поражать копьем.
С решением не спешите, – добавила она, –
Не то вас ждет бесчестие и смерть вам суждена» [5, с. 69].

Из-за этого Гунтеру и понадобилась помощь Зигфрида, ведь он желал заполучить Брюнхильду в жены, но он понимал, что своих сил ему не хватит, чтобы одолеть деву-воительницу. Зигфрид же готов выполнить просьбу Гунтера, чтобы заслужить его доверие. Ведь герой был влюблен в сестру Гунтера, а потому он, долго не раздумывая, соглашается помочь.

«Так вот, когда предстанем мы девушке пригожей,
Вам надлежит, герои, твердить одно и то же:
Что Гунтер – мой владыка, а я – вассал его.
Тогда уж он наверняка добьется своего» [5, с. 64].

Уже само количество испытаний указывает на мифологическую черту произведения, которая только подтверждается при самом процессе исполнения условий.

Зигфрид исполняет данное слово брату возлюбленной, но на этом все не заканчивается. Помощь волшебного предмета нужна не единожды герою. В первую брачную ночь Гунтеру не удастся одолеть своенравную Брюнхильду, а потому он проводит время до самого утра подвешенный за сорочку на крюке. Из-за этого Гунтеру снова пришлось обратиться за помощью к Зигфриду, который вновь использовал плащ-невидимку. Воин победил Брюнхильду, оставляя деву в неведении о том, кто по-настоящему выиграл в этом бою. Гунтер исполняет свой супружеский долг, а теперь его жена теряет свою недюжинную силу, которая была связана с ее невинностью. Эта сцена является прямым доказательством мифологического в эпосе. Существование магического предмета, потеря силы девушки в брачную ночь – все это, несомненно, соотносится с мифами германских народов.

Нужно отметить, что это не единственный подвиг Зигфрида, благодаря которому он стал знаменит. Существовала молва о том, что королевич одолел дракона. Кроме победы над чудовищем, Зигфрид приобрел неуязвимость, так как герой омылся в крови дракона:

«Он страшного дракона убил своим мечом,
В крови его омылся и весь ороговел.
С тех пор, чем ни рази его, он остается цел» [5, с. 27].

К мифологическим, сверхъестественным, качествам героя относятся его физические возможности. Герой обладает недюжинной силой и носит соответствующее имя. Этимологически имя Зигфрида восходит к Sieg – победа и Fried – мир. Это имя символично, так как по ходу сюжета эпоса, мы узнаем о ратных подвигах героя из которых он выходил победителем:

«Носил он имя Зигфрид и, к славе сердцем рьян,
Перевидал немало чужих краев и стран,
Отвагою и мощью везде дивя людей» [5, с. 17].

«Еще юнцом безусым был королевич смелый,
А уж везде и всюду хвала ему гремела.
Был так высок он духом и так пригож лицом,
Что не одной красавице пришлось вздыхать о нем» [5, с. 18].

Приведенные строки подтверждают выше сказанное. Зигфрид типичный представитель храброго, благородного и красивого юноши, который не боится подвигов и различных битв. Он не просто воин, который путешествует в разных странах и краях, он сын короля, а это также наделяет героя определенными качествами. Одно из которых – ответственность за свой народ. Зигфрид с готовностью отправится

на войну защищать свой народ от врага, если потребуется. Одновременно с этим Зигфрид не собирается притязать на трон, пока его родители живы. Это говорит о Зигфриде не только, как о благороднейшем из героев, но как прекрасном сыне.

Подвиги характеризуют эпос, как героический и мифологический. Вспомним о великанах, драконов, которых победил Зигфрид. Современному читателю понятно, что таких существ нет в природе, но эпос допускает такую вольность в передаче истории, дабы подчеркнуть героичность персонажа и его индивидуальность в отличие от других.

Из приведенных ранее цитат можно с уверенностью сказать, что «Песнь о Нибелунгах» содержит в себе следующие мифологические черты эпоса:

- героический характер: чаще всего главным героем является воин-герой;
- типовой характер: существование типичных героев того времени, примером такого служит строптивая невеста на брачном ложе;
- фрагментарность проявляется в отступлениях от главной сюжетной линии, а также вставке отдельных событий;
- объективная манера повествования: автор не дает оценок поведению героев;
- синтез в эпосе фантастического и реального: очень часто грань между реальностью и мифом исчезает;

Данные черты доказывают связь эпоса с мифом, которая прослеживается на протяжении всей сюжетной линии произведения. Несомненно, «Песнь о Нибелунгах» представляет собой большую ценность для немецкой национальной литературы, а также и для всей западноевропейской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуревич, А.Я. Эдда и Сага / А.Я. Гуревич. – М.: Наука, 1979. – 192 с.
2. Гуревич, А.Я. Средневековая литература и ее современное восприятие. О переводе «Песни о нибелунгах» / А.Я. Гуревич // Из истории культуры средних веков и Возрождения / отв. ред. В.А. Карпушин. – М.: Наука, 1976. – С. 276 – 314.
3. Жирмунский, В.М. Народный героический эпос: сравнительно-исторические очерки. – М.–Л., 1962. – 491 с.
4. Лушневская, Е.В. Топография «Песни о Нибелунгах» / Е.В. Лушневская // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Серия А, Гуманитарные науки. – 2011. – № 2. – С. 28 – 34.
5. Песнь о Нибелунгах: Эпос / пер. со средневерхненем. Ю. Корнеева. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 384 с.
6. Хойслер, А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах / А. Хойслер. – М.: Иностран. лит., 1960. – 447 с.

УДК 821.111.09

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПОЭМЫ У. ВОРДСВОРТА «МАЙКЛ»

А.В. КОЗЛОВСКАЯ

(Представлено: канд. филол. наук, доц. Д.А. КОНДАКОВ)

Анализируются особенности художественного времени и пространства в поэме У. Вордсворта «Майкл» и их отображение через «места времени». Также исследуется образ героя-странника и его связь с пространственными элементами произведения.

В условиях, когда воображение становится основным источником вдохновения, романтики искали что-то новое, способное пробудить их разум и поспособствовать дальнейшему творчеству. Любование прекрасными, живописными и возвышенными видами природы во время прогулки или путешествия было традиционным времяпрепровождением для поэтов-романтиков. Молодые поэты, вооружившись путеводителями, отправлялись за новыми впечатлениями.

Так в свои двадцать лет и Вордсворт решил совершить переход через Альпы. Отправляясь за вдохновением, он не находит его в местах, указанных в руководствах. На первых парах его постигает разочарование, но поэт принимает решение следовать лишь за собственными чувствами относительно окружающего пейзажа и, в конечном итоге, это приносит свои плоды. Неожиданно для себя, Вордсворт вдохновляется, созерцая совершенно неожиданные ландшафты. Под влиянием этого путешествия автор разрабатывает собственную теорию о воображении, хотя до этого в Англии «воображение» и «фантазия» являлись практически синонимичными понятиями. Идеи, принесённые фантазией, в отличие от идей

воображения, Вордсворт считал слишком многочисленными, чтобы быть качественными. В то время как воображение способствовало возникновению вдохновения и понимания глубокой и возвышенной сущности вещей [1, с. 182].

Для Вордсворта воображение являлось главной силой направляющей поэтическое творчество. Моменты наиболее яркого проявления воображения поэт называл «местами времени» (spots of time). Это совершенно новое понятие для современной Вордсворту поэзии, совмещающее в себе обозначение как времени, так и неких конкретных «мест», обозначающих пространство, но одновременно выступающих и как параметр пространства. Соединение этих двух мер может происходить лишь в сознании лирического героя.

В книге «Поэтика озарений в литературе английского романтизма» Е. В. Халтрин-Халтурина даёт определение данному термину: «Итак, «места времени» – это слившиеся в момент личного потрясения пространства внешнего и внутреннего мира, куда поэт (находясь в «состоянии покоя») может мысленно возвращаться, переосмысливая былое. Живительное свойство «мест времени» – в их способности «пробуждать героя» от бесчувственной дремоты, оживлять воображение и мысль.» [2, с. 39–41]

В поэме «Майкл» «места времени» проявляются в путешествии лирического героя через ущелье Гринхед к долине, где на берегу ручья высится груда камней, которая привлекает внимание путника и становится проводником от одной ступени повествования к другой. Герой-странник останавливается и, погружившись в воспоминания, объединяет увиденное место с тем, что возникло в воображении:

But for one object which you might pass by.
Might see and notice not. Beside the brook
Appears a straggling heap of unhewn stones!
And to that simple object appertains
A story — unenriched with strange events.

[3, с.269]

Легко б могли тогда вы миновать
И не заметить: грубых камней груду,
Что высится на берегу ручья.
Своя у них история; чудес
И тайн в ней нет...

[4, с. 129]

Повествование плавно переходит от описания горной долины, склонов и прочих красот природы, где нет людских жилищ, к месту из легенды когда-то рассказанной герою. Физическое странствие героя переходит в странствие духовное. Здесь время идёт своим чередом, и, если быть точнее, предстаёт перед читателем скорее как неразрывный круг, потому что не имеет начала. Лирический герой произведения – это герой-странник, который, совершает так же и странствие умственное, изменяя тем самым ход повествования. Он останавливается, погружаясь в воспоминания и, таким образом, переходит из времени «объективного» во время «субъективно-переживаемое». [5, с. 120–141]

Когда-то рассказанная ему легенда полна бытовых подробностей и простых эмоций, испытываемых её героями. Эпизоды из жизни этой семьи повторяются неоднократно, всё кажется привычным и обыденным. Время идёт, но оно пока что не имеет влияния ни на героев поэмы, ни на окружающий их ландшафт.

Майкл живёт в своей хижине, которую люди прозвали Вечернею звездой за «немеркнущий свет» лампы в окне, вместе с любящей женой и сыном. Ничто не прерывает их тихую размеренную жизнь. Выполнив свою дневную работу, старик с сыном привыкли возвращаться домой к ужину, после которого садились за работу у очага; жена старого пастуха занималась работой по дому: готовила еду, пряла. Даже природа казалась подчинившейся механизму жизни семьи пастуха:

And, truly, at all times, the storm, that drives
The traveller to a shelter, summoned him
Up to the mountains: he had been alone
Amid the heart of many thousand mists.
That came to him, and left him, on the heights.
So lived he till his eightieth year was past.

[3, с. 270]

Досужих странников торопит буря
Искать укрытья – а его она
Звала на скалы гор, и сколько раз он
Один бывал там в сердце мглы,
И чередой неслись над ним туманы.
Так жил он добрых восемьдесят лет.

[4, с. 130]

Но в дом Майкла приходит беда, и привычный ход жизни разрушается. Старый пастух вынужден отправить Люка в город. Заканчивается идиллическое время проведённое в отчем доме и события на мгновение приостанавливаются, когда Майкл заводит разговор с женой о судьбе сына, и отступают в спять, когда Исабел окунается в воспоминания о прошлом. В представлении родителей Люка, город является местом лишенным всех тяготей сельской жизни. Они идеализируют его по причине своего неведения и, вспоминая о человеке, которому когда-то давно повезло хорошо влиться в городскую жизнь:

There's Richard Bateman,
thought she to herself.
He was a parish-boy – at the church-door
They made a gathering for him, shillings, pence
And halfpennies,
wherewith the neighbours bought
A basket, which they filled with pedlar's wares;
And, with this basket on his arm, the lad
Went up to London, found a master there.
Who, out of many, chose the trusty boy
To go and overlook his merchandise
Beyond the seas.

[3, c. 278]

Вот Ричард Бейтман, думалось ей:
 Был приходским сироткой; для него
 На паперти соседи собирали
 Монетки, а потом купили короб
 И мелочь всякую к нему – вразнос.
 Тот с коробом до лондона добрёл,
 А там купец сыскался сердобольный,
 Смышлёного приметив паренька,
 На службу взял и за море послал
 Приказчиком в делах своих торговых.

[4, с. 136]

Вспоминая пример человека, который смог вести честную и добропорядочную жизнь в городе и при этом помогал своему приходу, родители окончательно принимают решение о судьбе сына.

Время возобновляет свой ход, но оно больше не похоже на идущие в одном темпе часы: оно уско-
ряется под описанием радостных сборов Люка, замедляется во время его последней совместной работы с
отцом и снова возвращается назад в прошлое, в воспоминания Майкла, которые привязаны к склонам

But we were playmates, Luke: among
these hills.
As well thou knowest, in us the old and young
Have played together, nor with me didst thou
Lack any pleasure which a boy can know.

[3, c. 282]

Но мы ведь и играли вместе, Люк,
на склонах этих разве не играли?
И молодость, и старость в нас с тобой?
И отказал ли я тебе когда
Хоть в малом удовольствии ребячем?

[4, c. 138]

Люк уезжает и, казалось бы, жизнь становится прежней, родители получают хорошие вести от сына. Но времена изменились и даже из «мужественного» и «твёрдого» душою Люка «беспутный» город смог сделать нечестного человека. И, с одной стороны, даже это не может изменить привычную жизнь старого пастуха, он всё так же погружён в повседневные заботы о своём стаде и земле, но оно останавливает свой привычный ход каждый раз, когда Майкл приходит к загону, первый камень которого был заложен его сыном. Окончательно круг обрывается после смерти пастуха с женой и продажи их надела:

There, by the Sheepfold, sometimes was
he seen
 Sitting alone, or with his faithful Dog,
 Then old, beside him, lying at his feet.
 The length of full seven years, from time
to time.
 He at the building of this Sheepfold wrought.
 And left the work unfinished when he died.

[3, c. 286]

Сидел он там на берегу потока
Один как перст или с собакой верной,
Что смиренно у его лежала ног.
Семь долгих лет загон он строил свой
И умер, так его и не достроив.

[4, c. 141]

На протяжении целых семи лет Майкл терпеливо добавляет по камню к загону для овец, в ожидании, что сын вернётся и получит в наследство последний оставшийся клочок земли.

Уход Люка из родных мест – это отдаление от идиллии настоящей к ложной. Происходит разрушение семейных отношений и падение нравственных устоев. Город, как место ложного благополучия противопоставляется деревне – где, по мнению автора, истинные радости жизни проявляются в добродетельной жизни и труде на лоне природы. Прошлое противопоставляется настоящему, природа – цивилизации и ее влиянию на человека

«История Майкла открывается и завершается картиной бурного горного потока Гринхед-Гилл, на берегу которого возвышается бесформенная гряда камней — развалины недостроенной овчарни. «Хижина, которая звалась Вечерней звездой, больше нет; плуг прошел по земле, где она стояла», — лаконично сообщает поэт. И возникающий в этом контексте образ стремительного потока не просто дополняет рассказ о гибели крестьянской семьи, но по-своему углубляет его эмоциональный смысл.» – пишет в своём труде А. А. Елистратов. [6, с. 149]

Фигура лирического героя–странника вводится в повествование неспроста. Это излюбленный тип героя как у романтиков, так и у их предшественников – сентименталистов. Совершая своё путешествие, герой любит природу, т.е. элементами пространства, и через, в данном случае, его воспоминания

читатель получает возможность понять, что хотел сказать автор. Так, если обычно в лирике Вордсворта странник узнаёт что-то через истории, рассказанные первыми встречными («Нас семеро», «Последний из стада»), то здесь акцент сделан на заброшенности когда-то жилой местности. «Воистину глубокое безлюдье» – говорит лирический герой. Вордсворт снова показывает трагедию крестьянства, которое насильно сгоняли с их родных земель. Автор сочувствует горю других, и на примере лирического героя призывает и читателя «...сострадать // Несчастью не своему – чужому...». Эта является той истиной, которую хочет показать читателю автор через фигуру лирического героя, его странствие физическое и духовное и через уход из родного дома Люка.

Таким образом, в поэме «Майкл» художественное время и художественное пространство неразрывно связаны и образуют так называемые «места времени». Через традиционный для романтической поэзии образ героя странника, читатель видит происходящее и проникается сочувствием к героям поэмы. Данный образ помогает акцентировать внимание читателя на пространстве идеальном истинном (жизнь крестьян в деревне) и идеальном ложном (развращённая городская жизнь). Кроме того, любой элемент повествования влияет на пространственно-временную организацию поэмы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Романтизм: вечное странствие / отв. ред. Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М. : Наука, 2005. – 398 с.
2. Халтрин-Халтурина, Е.В. Поэтика «озарений» в литературе английского романтизма: Романтические суждения о воображении и художественная практика / Е.В. Халтрин-Халтурина. – М. : Наука, 2009. – 350 с.
3. The complete poetical works of William Wordsworth II, 1798-1800. – Boston and New York : Houghton Mifflin Company, 1919. – 358 p.
4. Поэты «Озёрной школы» / сост. Л.И. Володарская. – СПб. : Наука, 2008. – 606 с.
5. Теория литературы : учеб. пособие для студентов. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. – М. : Академия, 2004. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – 2004. – 512 с.
6. Елистратова, А.А. Наследие английского романтизма и современность / А.А. Елистратова. – М. : Изд-во акад. наук СССР, 1960. – 507 с.

УДК 821.112.2 (091)

ЛИТЕРАТУРА МИГРАНТОВ КАК ЯВЛЕНИЕ В ИСТОРИИ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Е.В. КУЗНЕЧИК

(Представлено: д-р филол. наук, проф. А.А. ГУГНИН)

Даются сведения об авторах-мигрантах, прибывших в Германию в различное время. В соответствии с чем проводится деление писателей-мигрантов на группы по гендерным признакам, временным рамкам, а также в соответствии с основными темами их произведений.

С началом трудовой миграции рабочие делились своими проблемами, стремлениями и ожиданиями не только в письмах и дневниках, но и в рассказах и в стихотворной форме. Понятие "литература мигрантов" впервые появилось в Германии в начале 1980-х годов, но спор о времени возникновения данного явления продолжается до сих пор.

В настоящее время термин «литература гастарбайтеров» используется не так часто, а потому под «немецко-турецкой литературой», как правило, рассматривается творчество представителей второго и третьего поколения мигрантов, показывая тем самым, что эти поколения в настоящее время считаются частью немецкой литературной традиции, хотя литературные критики до сих пор не пришли к общему мнению по данному вопросу. [1, с.20] Исходя из этого, считаю необходимым использовать термин «литература мигрантов», тем самым признавая, что писатели второго и третьего поколений внесли больший вклад в развитие немецкой литературы, отчасти и потому, что их произведения писались и издавались на немецком языке.

Усиление процесса миграции и увеличение количества мигрантов породило возникновение новой субкультуры в немецком обществе, которая находит свое выражение в различных областях искусства. Культура трудящихся-мигрантов стала источником вдохновения в литературе, в кино, в театре, в живописи, в музыке. С так называемой «Gastarbeiterliteratur» («литература гастарбайтеров») мигранты преломили свое молчание и начали говорить. Положение рабочих, проблема их отчуждения, этнические предрассудки, культурный шок, бездомность, перспективы пребывания мигрантов в чужой стране стали излюбленными темами писателей первого поколения в конце 1960-х годов и в начале 1970-х. В своих литературных произведениях они описывали процесс получения разрешения на въезд в Германию, особенный упор был сделан на такие темы, как обследование у врача, в процессе которого мигранты подвергались тщательному медицинскому осмотру, в

том числе даже осмотру зубов. [2, с.173-175] Экономическая и политическая реальность в родной стране, а также трудовая миграция становились своеобразными предпосылками для поиска новых перспектив и лучшей жизни в Германии. Этот путь не выбирался охотно, он был вынужденным.

В середине 1980-х годов были введены новые термины, определявшие творчество иностранных рабочих в немецкой литературе. Один из учредителей литературной премии им. Адельберта фон Шамиссо, определял творчество мигрантов как «немецкую литературу из-за рубежа» или «не только немецкую литературу». Другой термин, используемый в этот период, «литература национальных меньшинств».[3] Среди всех этих конкурирующих определений позиция писателя Юкселя Пазаркая является наиболее интересной и оригинальной, им переведены на немецкий язык произведения писателей современной турецкой литературы (например, Орхана Вели, Назыма Хикмета), чтобы показать немецким читателям, что турецкая культура намного больше, чем «культура гастарбайтеров». [3] Пазаркая пишет о переживаниях трудящихся мигрантов с 1961 года, но отвергает все варианты определений. Он считает, что немецкий язык – это дорога гуманистических и литературных традиций Лессинга и Шиллера, Гейне и Брехта, Лейбница и Фейербаха, Гегеля и Маркса. Независимо от того, насколько сильно Пазаркая подчеркивает универсальность и интернационализм литературы, неоспоримым остается тот факт, что произведения писателей-мигрантов, как правило, не рассматривались немецкой общественностью в качестве вклада в немецкую литературу.

Начиная с 2000 года, термин "немецко-турецкая литература" стал определять литературные произведения авторов турецкого происхождения.

Первыми авторами-мигрантами из Турции и наиболее важными представителями являются Невзат Устюн, Бекир Йылдыз, Юксель Пазаркая и Арас Орен. Написанные на турецком языке произведения первого поколения повествовали о проблемах, связанных с миграцией, и выполняли своего рода терапевтическую функцию. Основная тема произведений первого поколения может быть лучше выражена немецким словом «Betroffenheit» - что можно перевести как «печаль», «шок» или «недоумение». Эта «литература печали» основывается на боли и страданиях мигрантов, а также на ностальгии и мечтах возврата на Родину.

Первое поколение авторов-мигрантов состоит как из профессиональных писателей, которые начинали свою карьеру в качестве писателей в Турции (Арас Орен, Юксель Пазаркая, Гюней Дал и Факир Байкурт), так и из писателей, которые приехали в Германию в качестве рабочих и начали свою писательскую карьеру на чужбине (Хабиб Бекташ, Шинаси Дикмен, Яшар Мирадж, Фетхи Савашчы, Юджель Фейзиоглу). [4,р.126] Такие авторы как Юксель Пазаркая, Кемаль Курт пишут как на немецком, так и на турецком языке. Два других автора Шинаси Дикмен и Салиха Шайнхардт, принадлежащих к первому поколению, пишут только на немецком. Дикмен живет в Германии с 1972 года, и, можно сказать, является единственным представителем первого поколения, кто работает в сатирическом жанре. Его последователем в жанре сатиры является представитель второго поколения Осман Энгин. Ему удастся заставить своих читателей смеяться и думать. К основным темам его произведений можно отнести предрассудки немцев по отношению к туркам и наоборот, проблемы интеграции турок в немецкое общество. Салиха Шайнхардт, женщина-писатель, которая живет в Германии с 1967 года. В своих произведениях она рассказывает о страданиях турецких женщин, проживающих в Германии.[3]

Писатели второго поколения получили образование в Германии, являются билингвами, и пишут по-немецки. К ним относятся Осман Энгин, Зехра Чырак, Зафер Шеноджак, Феридун Заимоглу, Акиф Пиринчджи, Ренан Демиркан, Невфель Джумарт и Селим Оздоган. Обычно второе поколение писателей-мигрантов рассматривается как потерянное поколение, находящееся между двумя культурами, как дерево с листьями и ветвями, но без корней, или как поколение с личностными проблемами [5, р. 203]. Несмотря на то, что представители второго поколения рассматривают проблемы самоидентификации и интеграции, встречаются среди них и такие, кто не затрагивает миграционных вопросов вообще: например, Акиф Пиринчджи и Селим Оздоган, которые работают в жанре криминальных романов.

В рамках второго поколения писателей-мигрантов писатели-женщины могут быть помещены в отдельную группу. Создавая произведения на немецком языке, Салиха Шайнхардт, Эмине Севги Оздамар, Алев Текинай и Ренан Демиркан описывают патриархальное общество с критической точки зрения, сосредотачиваясь на жанре прозы и используя автобиографические элементы. В творчестве Эмине Севги Оздамар и Алев Текинай язык играет важную роль. Мысля по-турецки и стараясь передать эти мысли посредством немецкого языка, особенно в случае с Оздамар, писательницы доставляют оригинальный экзотический вкус немецким читателям. Например, «ana dili» (нем. «Mutter-sprache»), Оздамар переводит как «Mutterzunge» («родной язык»), а Текинай «içim yanıyoğ» («я много страдаю») переводит как «es brennt ein Feuer in mir» («пожар горит во мне»). [3] Для читателя, который не обладает знаниями в турецком языке эти образы, конечно, интересны и напоминают сказки из «Тысячи и одной ночи».

Наконец писатели и поэты, которые были вынуждены покинуть Турцию после военной интервенции 12 сентября 1980 года, составляют отдельную группу: Юсуф Зия Бахадынлы, Айсель Озакын, А. Кадир, Сервет Зия Чораклы; их произведения посвящены темам об изгнания и миграции. [4, с. 169]

Подводя итог, следует отметить, что произведения писателей-мигрантов второго поколения можно рассматривать как часть немецкой литературы. Авторы пытаются привлечь внимание своих читателей, описывая аспекты обеих культур. Благодаря смешиванию турецких и европейских методов повествования и слиянию реалистических и магических деталей литературные произведения наполняются особой экзотикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Schmitz, Helmut. Von der nationalen zur internationalen Literatur / Helmut Schmitz // Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration. Amsterdam – New York: Rodopi, 2009. – 369 p.
2. Молодые востоковеды стран Содружества Независимых Государств: сборник статей ; под ред. А.Д. Васильев [и др.]. – М., ИВ РАН, 2010. – 280 с.
3. German-Turkish Literature: an Analysis of Emine Sevgi Özdamar's The Bridge of the Golden Horn [Electronic resource] / M. Göbenli. – Mode of access : http://septet.yeditepe.edu.tr/septet_content/contents/Mediha.pdf. – Date of access : 29.11.2014.
4. Adelson, L.A. The Turkish turn in contemporary German literature: toward a new critical grammar of migration / L.A. Adelson. – Palgrave Macmillan, 2005. – 264 p.
5. Beutin, W. A History of German literature: from the beginnings to the present day/ W. Beutin, K. Ehlert, W. Emmerig. – Taylor and Francis e-Library, 2005. – 690 p.

УДК 82.09(430)

ПРОБЛЕМА ПИСАТЕЛЕЙ-ЭМИГРАНТОВ В ИСТОРИИ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Е.В. КУЗНЕЧИК

(Представлено: д-р филол. наук, проф. А.А. ГУГНИН)

Даются сведения о представителях немецкой литературы XX века, эмигрировавших за пределы Родины по разным причинам, а также рассматриваются этапы развития немецкой литературы XX века.

Как известно, все события, протекающие в политической и социально-экономической жизни общества, находят свое отражение в первую очередь в литературе. Двадцатый век стал для немецкой литературы веком ее интенсивной политизации. В этих условиях писатели часто вовлекались в борьбу различных партий, групп, идеологий. Но даже если они пытались остаться в стороне от этой борьбы, жизнь насильственно втягивала их в свой круговорот. Различные драматические события определяли судьбу Германии и немецкой литературы в прошедшем веке: первая мировая война, годы фашистской диктатуры, раскол страны сначала на четыре оккупационные зоны, а затем на два государства — ФРГ и ГДР, различные социально-экономические события. Все это оставило свой след в развитии немецкой литературы.

Необходимо отметить, что с понятием «миграция» немецкое общество столкнулось ещё до начала Второй мировой войны. В первую очередь она коснулась представителей творческой интеллигенции. К примеру, Генрих Гейне провел в эмиграции четверть века. Георг Бюхнер провел свои последние дни в Швейцарии. Количество вынужденных эмигрантов возросло после революции 1848 года. Даже Гофман фон Фаллерслебен, автор «Песни немцев» (1841), ставшей впоследствии национальным гимном, разделил печальную участь изгнанников[1, с.21-22]. Мировоззрение некоторых писателей не смогло противостоять идеям правящей нацистской партии, и они были вынуждены эмигрировать за границу. Одним из таких писателей был Эрих Мария Ремарк, который никогда ни к какой партии не примыкал и даже гордился своим индифферентизмом. И хотя в эмиграции у него было все: модные автомобили, великолепные дома, дорогое собрание картин, все же его что-то тянуло назад. К сожалению, он не вернулся в Германию, а переехал в Швейцарию и остался там до конца своих дней, не участвуя ни в строительстве ГДР, ни в буржуазно-демократических преобразованиях в ФРГ. Ремарк любил свою Родину, но она стала для него чужой[2, с.27]. Покинуть пределы Германии удалось и Бертольту Брехту с семьей, они нашли пристанище в США. Дважды нелегально пересекал швейцарскую границу и Эдуард Клаудиус. Но жизнь на чужбине тоже таила в себе много проблем и опасностей. Постоянное ощущение страха, неуверенности в завтрашнем дне, постоянная угроза расправы – все это заставляло эмигранта чувствовать себя «инородным телом». После начала Второй мировой войны такая вероятность расправы или интернирования резко возросла. В Голландии были задержаны, а затем удушены в газовых камерах Освенцима Фриц Гейман и Георг Гейман, в Венгрии был арестован и казнен Вальтер Бертрам, в Люксембурге был схвачен Карл Шног. Многие, не выдержав горести и бед, добровольно уходили из жизни, например, Стефан Цвейг, Эрнст Толлер, Курт Тухольский, Эрнст Вайс[1, с.24 -25].

Годы изгнания были нелегкими, писателей-эмигрантов разбросало по всему свету. Некоторые из них перестали печататься, но были и те, кто, находясь за пределами своей Родины, продолжали вести литературную борьбу с фашистским режимом. Такие писатели старались объединиться в группы, наиболее значительными из которых возникли в СССР, Франции, Чехословакии, США, Мексике, Палестине, Голландии и Англии. Важную роль в объединении сыграли и Международные конгрессы, проходившие трижды, где мракобесию фашизма противопоставлялась вера в торжество человечности и разума [1, с. 26].

Те немногие, кто решил остаться в фашистской Германии, писали «для ящиков письменного стола», либо на такие темы, которые не имели антифашистских настроений. К числу тех, кто остался, относится, Эрих Кестнер. Его книги публично сжигали, на его публикации был наложен запрет, а его жизнь ежедневно находилась под угрозой, но он мужественно пережил все испытания, которые выпали на его судьбу в период военных лет. Его звездный час как писателя настал после окончания войны [2, с. 31–32].

После окончания Второй мировой войны и раскола Германии на ФРГ и ГДР многие писатели вернулись из далекой эмиграции. На территории ГДР писатели пользовались большим уважением и поддержкой со стороны властей, особенно те, кто решил вернуться из эмиграции не в ФРГ, а на территорию нового государства. Такими представителями литературы являлись Иоганнес Бехер, Арнольд Цвейг, Анна Зегерс, Бертольт Брехт [2, с. 38 – 41].

Новым этапом в развитии немецкой литературы стало объединение немецкоязычных авторов в группу единомышленников с общей трагической судьбой. Уже в 1947 году они образовали «Группу 47». Инициаторами объединения выступили Ганс Вернер Рихтер, Альфред Андерш. «Группа 47» устраивала ежегодные собрания, на которых читались и обсуждались произведения начинающих и уже известных авторов. Постепенно это объединение стало своеобразным центром литературной жизни ФРГ. Одними из ярких представителей данного объединения являлись Генрих Бёлль, Ингеборг Бахманн [2, с. 52 – 55; с. 62].

«Группа 47» просуществовала около 20 лет, за это время членство в ней получили и многие другие известные писатели. Так Гюнтер Грасс впервые примкнул к объединению в 1955 году. Его по праву можно считать представителем второго поколения «Группы 47». Мировую известность ему принес послевоенный роман «Жестяной барабан» (1959), за который Грасс получил премию «Группы 47» [2, с. 91–92].

Начиная с 1960-х годов, в немецкой литературе появляются имена таких писателей, которые не являются немцами по происхождению. К примеру, норвежец В.Г.Зебалд, будучи профессором немецкой литературы в университете в городе Суффолк, начал писать в возрасте 40 лет. В основном он писал об эмигрантах, которым пришлось покинуть родные края, о судьбах евреев и об их вечных страданиях в истории [3, с. 182 – 185].

В 90-х немецкоязычная литература переживала бум на новые имена дебютантов. Это связано в первую очередь с тем, что немецкоязычную литературу стали представлять писатели-мигранты, прибывшие в Германию из различных стран: Терезия Мора (Венгрия), Максим Биллер (Чехия), Феридун Заимоглу (Турция) [4] [5]. Таким образом, возникает такое явление как *литература мигрантов* или *мигрантская литература* – понятие, которое употребляется по отношению к литературе, созданной теми авторами, которые мигрировали в другую страну. Мигрантская литература зачастую хоть и не ставит своей задачей, но выполняет функцию объединения двух разных культурных пространств, поскольку любой автор, хоть он и пишет на иностранном языке, привносит нечто свое родное в чужую культуру.

Современная немецкая литература прошла достаточно долгий путь развития и становления: от послевоенных писателей, которые в основном освещали трудности и горести пережитого во время войны или эмиграции, до современных писателей, которые затрагивают в своих произведениях насущные проблемы и наиболее важные вопросы современности.

Подводя итог, необходимо отметить, что все социально-экономические и политические события, протекавшие в немецком обществе, внесли свой вклад в развитие немецкой литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Девекин, В.Н. Не сгоревшие на костре : немецкая антифашистская литература 1933 – 1945 годов / В.Н. Девекин. – М. : Советский писатель, 1979. – 438 с.
2. Weidemann, V. Lichtjahre : eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute / V. Weidemann. – 1. Aufl. – Köln : Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2006. – 326 S.
3. Kühn, G. Deutsch für Ausländer in der Arbeits- und Berufswelt/ G. Kühn, T.M. Mielke. – Bonn : Bundesinstitut für Berufsbildung, 2006. – 245 S.
4. Слободенюк, В.В. Художественная литература турецкой диаспоры в Германии во второй половине XX – начале XXI века: к вопросу о проблеме «культуры пограничья» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-literatura-turetskoy-diaspory-v-germanii-vo-vtoroy-pолоvine-hh-nachale-xxi-veka-k-voprosu-o-probleme-kultury-pogranichya>. – Дата доступа: 16. 05. 2014.
5. Türkischdeutsche Literatur [Electronic resource] : Chronik literarischer Wanderungen. – Hinweis : <http://www.tuerkischdeutsche-literatur.de/tuerkischdeutsche-literatur/articles/tuerkischdeutsche-literatur.html>. Zutrittsdatum : 08. 04. 2014.

УДК 821.111-32(73)

**КРАСНЫЙ ЦВЕТ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦВЕТОВАЯ ДЕТАЛЬ
В ВОЕННОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ АМБРОЗА БИРСА****В.С. КУСКОВСКАЯ***(Представлено: канд. филол. наук, доц. Д.А. КОНДАКОВ)*

Дается исследование работы цветовой художественной детали (красного цвета) в новеллистической прозе Амброза Бирса, анализируется ее особая роль в военных произведениях автора. Красный цвет рассматривается как главный цветовой акцент в новеллах писателя о Гражданской войне в США.

Многие из исследователей творчества Амброза Бирса в той или иной степени обращались к проблеме изучения роли художественной детали в произведениях писателя. В работах А. Бирса ключевыми являются психологические и пейзажные детали, как микроэлементы текста, которые несут в себе символический характер, дополняя друг друга при создании более крупного целостного образа. Особая роль отводится цветопередаче, как значимой и зрительно представляемой, по мнению В.И.Тюпа, подробности изображенного мира [1, с. 54]. Кроме физиологической и эстетической реакций, цвет вызывает интеллектуальную рефлексию, как попытку осмыслить действие цвета, таким образом, согласно Л.Н.Мироновой, цвет становится носителем некоторого сообщения [2, с. 6].

Наиболее востребованной и доминирующей цветовой художественной деталью в творчестве А. Бирса становится красный цвет, который активно сочетается и одновременно контрастирует с другими цветами (белым, черным) и взаимодействует с пейзажными художественными деталями, тем самым, образуя важный фрагмент целого для создания особой обстановки новеллы и предания ей необходимой окраски. Красный, психологический, цвет, с такими его оттенками как багровый, огненный, кровавый, алый, по Ж.Агостону, несет в себе не только традиционную символичность, но и универсальную функцию передачи психоэмоционального состояния человека [3, с. 26]. В военной новеллистике А. Бирса красный цвет, согласно Л.И.Луниной, обыгрывается и работает как символ трагического, ужасного, необычного [5, с. 67]. Несмотря на разную расшифровку, присутствие красного цвета в новелле вырастает в символ смертельно опасного, пугающего, неожиданного, сохраняя с одной стороны прямое и понятное значение, ассоциируя красный с цветом крови, с другой стороны, иносказательно, используя его как общее символическое выражение чувства страха смерти.

Красный цвет выступает как главный цветовой акцент военной новеллы, вводится как цветовая метафора, которая, по мнению Б.А.Базымы, в основном определяется видом крови [6]. Амброз Бирс выстраивает образную систему ассоциаций, используя красный цвет как ключевую, повторяющуюся цветовую художественную деталь, переходящую в символ – кровь, который, в свою очередь, вполне естественным образом, становится лейтмотивом и мотивом целого ряда произведений – смерть. За свою преданность трагическому мотиву смерти, А.Бирс получил мрачные характеристики критиков и даже прозвище «горький Бирс» (Bitter Bierce) [7, р. 45], а, по И.А.Кашкину, был признан мономаном этой темы [8, с. 106]. В цепочке «красный – кровь – смерть» кровь предстает с ее отрицательной коннотацией, а красный обладает исключительно агрессивным значением, что предстает в военной новелле писателя как чувственно – эмоциональное, даже осязаемое, согласно Е.Добину, подтверждение достоверности, правдивости, жизненной полноты художественного образа [9, с. 300]. Кровь, предметы красного цвета, являясь сильным, наиболее амбивалентным, даже противоречивым символом, объединяют в себе романтическую двойственность в военно-фантастической новелле А. Бирса: добро и зло, жизнь и смерть, само двоемирие как союз реального и вымышленного. Феномен неоднозначного красного цвета передает всю полноту картины зрительного впечатления и, по мнению Р.М.Ивенса, объективное значение с одной стороны, но в то же время его присутствие заключает в себе субъективное психофизическое ощущение, которое воплощается в эмоциональные состояния, различные у разных людей [11, с. 5-6].

Эмоции и чувства, особенности поведения и болезненные психические состояния человека в критической военной обстановке – именно это интересует А. Бирса. Изображение войны настоящей, ужасной как нечеловеческого, жестокого испытания было бы невозможным без цветового эффекта, который дает автору возможность в полной мере использовать воображение читателя. Писатель точно и детально воспроизводит весь ужас военных действий. Так, в новелле «Добей меня» (*The Coup de Grace*) все вокруг пропитано запахом битвы, везде трупы, стоны и братские могилы, среди которых Капитан Мэдзуэлл пытается отыскать своего друга. А. Бирс обращается к цвету, учитывая его вспомогательную роль, что непосредственно предвещает трагедию: «Он пошел прямо в лес, навстречу кровавому закату, багряный закат изукрасил кровавыми пятнами лицо офицера; красные лучи заходящего солнца беспорядочно тянулись, край садившегося огненного диска солнца практически догорел» (*he walked straight away into the*

forest toward the red west, its light staining his face like blood; the rays of the setting sun straggled redly...the fringe of sunset fire had now nearly burned itself out) [12, p. 61, 66]. Красное, заходящее солнце символизирует смертельную агонию солдата, которого еще возможно было бы спасти, если бы не красномордые кабаны на поле сражения, которые и стали причиной появления смертельных увечий. Автор не дает прямого пояснения, умалчивая истинную причину происходящего, но благодаря красному цвету все становится очевидным. Закат солнца, окрашенный красным, обладающий, согласно Н.Д.Арутюновой, наиболее очевидной метафорической потенцией, по аналогии признаков означает трагическое завершение жизни и неизбежную смерть [13, с. 361-362]. Так, начиная повествование с банальных, ироничных и циничных замечаний о войне, А.Бирс открывает совершенно другую сторону военных действий, где смертельно раненые, брошенные и беспомощные люди, показаны как отработанный материал, чья участь мучительная и долгая смерть. Здесь, как ни странно, автору оказывается недостаточно драматизма в необходимости застрелить собственного друга, чтобы спасти от невыносимых страданий, оружие дает осечку (последним патроном убита израненная лошадь), герой вынужден убивать близкого человека в прямом смысле слова собственными руками, задыхаясь от слез.

Цветовая красная и кровавая деталь поражает в новелле «Чикамога» (*Chickamauga*), которую по праву называют жестокой и мрачной новеллой ужаса. Война неожиданно предстает перед читателем через восприятие и мироощущение ребенка (сына бывшего солдата), беззаботно и весело играющего в войну на фоне сначала прекрасного пейзажа и описания красоты природы, а затем контрастирующих ему исторически реальных, жесточайших военных событий. Маленький мальчик, потерявшийся в лесу, охваченный инстинктом самосохранения и одновременно любопытством, не способный до конца осознать всей опасности ситуации, оказывается в окружении истекающих кровью, живых мертвецов, напоминающих рой огромных черных жуков. Перед глазами ребенка возникают фигуры ползущих людей, со сломанными костями, вывернутыми челюстями, изорванной плотью, с красными пятнами и дырами на одежде: «Они ползли на руках и коленях; приближались сотнями; бледные лица были окрашены красным; Все было красным от крови вокруг, красные камни и красная от крови вода в ручье» (*They crept upon their hands and knees. They came by dozens and hundreds ... All their faces were singularly white and many were streaked and gouted with red... the water gleamed with dashes of red and red, too, were many of stones*) [12, p. 20]. Буйство красного, его повсеместное распространение приводит героя повествования, маленького и глухонемого (важная деталь!) мальчика к самой страшной находке. Труп его матери точно также покрыт кровью, которая своим ярким цветом контрастирует с мертвым, белым лицом и темными волосами. Иной ракурс принимает здесь авторское видение войны, где определяется судьба и место гражданского населения во время ведения боевых действий. Усиление трагизма достигается циничным описанием смерти тех, кого принято защищать прежде всего даже в мирной жизни – женщин и детей, а красная цветовая деталь наилучшим образом передает ужас картины. Абсолютная незащищенность невинного ребенка, испуганного даже видом длинноухого кролика, символизирует беспомощность человека перед смертельной военной машиной, которая беспощадно перемалывает всех и вся без разбора.

Неожиданной развязке, которая является главной характерной чертой произведений А. Бирса, зачастую предшествует на первый взгляд незначительная, даже отстраняющая художественная деталь, при помощи которой, согласно Шкловскому В.Б., автор неспешно рассматривает мир, поместив героя в совершенно экстремальную ситуацию [4, с. 67]. В новелле «Случай на мосту через совиный ручей» (*An Occurrence at Owl Creek Bridge*), которая по праву считается одним из самых удачных произведений писателя, как знаменитая, психологическая, готическая новелла, поток сознания со смешением во времени, которая описывает последние минуты жизни военнопленного перед казнью, детальное описание предметов, их цветовой характеристики и ощущений человека, казалось, уводит в сторону от самого основного, от смерти, настигшей человека гораздо раньше самого осознания ее прихода. Ленивый ручей (*sluggish stream*), дрейфующее бревно (*drifting wood*), странное металлическое постукивание, как похоронный звон (*tolling of a death knell*), обретают новую окраску, переосмысливаются позднее, на фоне катастрофической концовки, как предвестники смерти. Эффектная развязка, иногда двойная, прием ретардации, умалчивания, невероятные совпадения характерны для техники построения сюжета большинства новелл писателя о столкновении со смертью. Смерть у А.Бирса приобретает не только цветовую характеристику, но становится практически реально ощутимой, наглядно представленной через объединение метафор, образов, символов и бесконечное множество художественных деталей. Так в тексте работает традиционная, как определяет ее В.А. Маслова, устойчивая метафора время – река, чье ускоренное течение у Бирса явно говорит о приближении смерти [18, с. 94]. Представление об огне, считает Н.Д.Арутюнова, как о пылающей, красной стихии имеет непосредственную связь некоторых эмоций (страха, ужаса) с ощущением жжения, боли, сгорания, что представлено автором в моменте предсмертных мучений героя [13, с.393]. Механизм ухода из жизни описан, как ужасный, нестерпимый жар, обжигающие потоки огня, прилив крови к голове, когда мысли не участвуют в ощущениях, сознание уничтожено, он (герой новеллы) чувствует только собственное огненное сердце, а чувства работают как

пытка. Художественно интересен момент, в котором значимость цветового и светового восприятия доведена автором до предела, когда все объекты размыты и представлены только цветом. Герой «вдруг почувствовал, что его закружило. Вода, оба берега, лес, уже далекий мост, солдаты – все смешалось и расплылось. Предметы были представлены только цветом. Закрученные горизонтальные полосы цвета – это все, что он видел. Он попал в водоворот, его крутило так быстро, что он испытывал головокружение и тошноту» (*Suddenly he felt himself whirled round and round – spinning like a top. The water, the banks, the forests, the now distant bridge, fort and men – all were commingled and blurred. Objects were represented by their colors only; circular horizontal streaks of color – that was all he saw. He had been caught in a vortex and was being whirled on with a velocity of advance and gyration that made him giddy and sick*) [12, p. 16]. Ужас ожидания смерти, оптимизм попытки выжить и страх неизбежности перед лицом судьбы запускают особый механизм работы мозга и воображения у умирающего человека, что ненадолго дает надежду на спасение – повествование перегружается эмоциями, ощущениями, мыслями, а время замирает.

Несомненно, что мотивированное использование даже мельчайшей художественной детали, по мнению В.В.Брукса, красного цветового кода в том числе, придает событиям новелл Бирса особую драматическую окраску и ощущение правдоподобия [14, с. 65]. Одну из новелл писатель полностью посвящает синестезии, что, согласно А.В.Житкову, задействует и совмещает ассоциации, связанные с раздражением разных органов чувств [15, с. 14-15]. Так, «Проклятой твари» (*The Damned Thing*) звуки и цвета ночи мрак и свет огня свечи, вой койота и крики птиц, таинственный хор звуков используются как фон для описания трупа человека, заскорузлого от крови, павшего в неравной схватке с невидимым, злоеущим существом, чье присутствие мог почувствовать только нос собаки. Писатель позволяет очевидцу кошмарных событий размышлять вместе с мертвецом о существовании чего-то нереального, фантастического, несущего с собой ужас и смерть: «Я нашел решение загадки: это случилось сегодня ночью – внезапно, как откровение. Как просто, как ужасно просто! Есть звуки, которых мы не слышим. На концах гаммы есть ноты, которые не задевают струн такого несовершенного инструмента, как человеческое ухо. Они слишком высоки или слишком низки. То же самое происходит не только со звуком, но и с цветом. На обоих концах солнечного спектра химик может обнаружить то, что известно под именем актинических лучей. Это тоже цвета-лучи, неотделимо входящие в состав видимого света, которые мы не можем различить. Человеческий глаз несовершенный инструмент; его диапазон всего несколько октав "хроматической гаммы". Я не сошел с ума; есть цвета, которые мы не можем видеть. И да поможет мне бог! Проклятая тварь как раз такого цвета» (*There are sounds that we cannot hear. At either end of the scale are notes that stir no chord of that imperfect instrument, the human ear. They are too high or too grave. As with sounds, so with colors. At each end of the solar spectrum the chemist can detect the presence of what are known as actinic rays. They represent colors – integral colors in the composition of light – which we are unable to discern. The human eye is an imperfect instrument; its range is but a few octaves of the real 'chromatic scale. I am not mad; there are colors that we cannot see. "And, God help me! the Damned Thing is of such a color* [21, p. 148]. А.Бирс размышляет о существовании чего-то нереального, фантастического, несущего с собой ужас и смерть, обладающего специфическими цветовыми характеристиками, так автор некоторым образом подтверждает особую роль цвета в своем творчестве.

Во всем разнообразии и множестве элементов художественного мира Амброза Бирса микрообраз цветовой детали влияет на степень понимания и восприятия произведения. Красный цветовой код (термин Ю.М.Бабича) вербализирует более сложные образы. А.А.Потебня определяет сущность данного художественного приема как возможность через простое, понятное дать информацию о сложном, более глубоко, а наглядное заменить неясным и сложно уловимым [17, с. 163]. Присутствие красного цветового концепта (образа – символа), согласно Масловой, в тексте является сигналом, функция которого – пробудить человеческое сознание, затронуть в нем определенные концепты, готовые откликнуться на этот сигнал [18, с. 111]. Психолингвистический термин «концепт», обозначающий слияние образа и понятия, в полной мере отражает функциональную значимость употребления цветовой лексики в тексте, максимально концентрируя внимание читателя на цветовой детали – символе и доводя драматизм новеллы до предела.

Так, новелла «Сражение в ущелье Коултера» (*The Affair at Coulters Notch*) благодаря цветовым художественным деталям приобретает особую глубину. Повествование наполнено описанием боя одного орудия против двенадцати, в котором полет металла быстрее молнии, его прикосновение несет в себе смерть, артиллеристы похожи на дьяволов из преисподней: «Все были без фуражек, все обнажены до пояса. Их покрытые испариной тела были черны от пороховых пятен и обрызганы кровью. Они, точно одержимые, забивали заряд, орудовали банником и шнуром. Всякий раз при откате орудия они, упираясь в колеса распухшими плечами и окровавленными руками, толкали его на прежнее место» (*All were hatless, all stripped to the waist, their reeking skins black with blotches of powder and spattered with gouts of blood. They worked like madmen, with rammer and cartridge, lever and lanyard. They set their swollen shoulders and bleeding hands against the wheels at each recoil and heaved the heavy gun back to its place*)

[12, p. 58]. Красными от крови были не только тела солдат, но и пушка была ужасающе кроваво красной, из ее жерла текла кровь, банник орудия из-за отсутствия воды приходилось смачивать в луже крови своих товарищей, что выглядело шокирующе неестественным. Война у Бирса до крайности реалистична, неразрывно связана с образом смерти, зачастую лишена торжественной и героической окраски. Автор не склонен идеализировать войну, для него война – это «потoki людской крови», где «многим не удается избежать смерти» [15, 195-196].

Символом братоубийственной гражданской войны стала новелла «Пересмешник» (*The Mockingbird*), в которой писатель обращается к форме сновидения, где прошлое и настоящее противопоставляются, контрастируют как счастливое и трагическое, как жизнь и смерть, добро и зло, как мирное и военное. Тема двойника прослеживается через случайное убийство собственного брата-близнеца. Красный цвет сопутствует чувству отчаяния и безысходности, осознания всего ужаса содеянного, кровавого поступка. Стрелок находит свою жертву, опускается на колени перед мертвым, на груди которого темнеет красное пятно, все это происходит на фоне зарева заката, как апофеоз гражданской войны: «Человек остановился, точно пораженный громом. Он уронил винтовку, взглянул вверх на птицу, закрыл лицо руками и зарыдал, как ребенок! Там, на земле, раскинув руки, запрокинув голову и отвернув в сторону бледное лицо, лежал его двойник! На груди его, на серой солдатской форме, темнело единственное пятнышко крови. Это был труп Джона Грейрока, умершего от огнестрельной раны. Он еще не успел остыть. Он нашел свою жертву» (*The man stopped as if struck – stopped and let fall his rifle, looked upward at the bird, covered his eyes with his hands and wept like a child! Passing an opening that reached into the heart of the little thicket he looked in, and there, supine upon the earth, its arms all abroad, its gray uniform stained with a single spot of blood upon the breast, its white face turned sharply upward and backward, lay the image of himself! – the body of John Grayrock, dead of a gunshot wound, and still warm! He had found his man*). Писатель не дает явной оценки или комментария происходящему, но, воздействуя на читателя при помощи красной цветовой детали в том числе, контрастирующей с другими цветовыми деталями текста, оставляет возможность размышлять о нравственном аспекте войны.

Тема страха, особенно страха перед лицом смерти присутствует в каждой военной новелле А. Бирса. Согласно И.Е. Луниной, парализующий, способный охватить любого, даже самого отважного человека, страх смерти выступает как главный враг в новелле «Один офицер, один солдат» (*One Officer, One Man*) [20, с. 104]. Появлению, переживанию и развитию чувства страха способствует цветовая художественная деталь, которую автор использует для полноты описания поведения солдата в первом бою. Выстрелы, клубы дыма над лесом, звуки взрывов, лягание, страшный скрежет, убитые люди с расплюснутыми лицами – это приводило в ужас. Едва сражение началось где-то вдалеке, «его представление о войне успело измениться, и он самым радикальным образом сознавал, что смятение, овладевшее им, очевидно всем. Его непрестанно кидало в жар. В горле пересохло, он чувствовал, что если бы ему пришлось сейчас дать команду, то ее никто бы не расслышал или не понял. Рука, которой он сжимал эфес своей сабли, дрожала, другой он в смятении шарил по мундиру. Он с трудом заставлял себя стоять на месте, и ему казалось, что солдаты видят это. Неужели это – страх? Он сам боялся признаться себе в том, что это так» (*conception of war had already undergone a profound change, and he was conscious that his new feeling was manifesting itself in visible perturbation. His blood was boiling in his veins; he had a choking sensation and felt that if he had a command to give it would be inaudible, or at least unintelligible. The hand in which he held his sword trembled; the other moved automatically, clutching at various parts of his clothing. He found a difficulty in standing still and fancied that his men observed it. Was it fear? He feared it was*) [12, p. 109]. Волнение перед сражением переходит в ужасное напряжение, мучительное ожидание, от которого кружится голова, становится трудно дышать, кидает то в жар, то в холод. Смех и взгляды товарищей заставляют бледное лицо главного героя сильно покраснеть, а кровь кипеть в венах, так судорожные мысли о роке, героизме, собственной трусости доводят до самоубийства, которое читатель видит глазами сержанта: «Сначала внимание его привлекло непонятное движение капитана, который выкинул руки вперед, затем энергично развел локти в стороны, словно гребец в лодке, и тут он увидел, как между лопатками капитана высунулся блестящий металлический кончик, который затем выдвинулся приблизительно на фут и оказался лезвием. Оно было окрашено ярко красным, острие его с такой быстротой приблизилось к груди сержанта, что тот в испуге отскочил назад. В этот момент капитан Граффенрейд тяжело повалился вперед, прямо на мертвеца, и умер» (*His attention drawn by an uncommon movement made by the captain – a sudden reaching forward of the hands and their energetic withdrawal, throwing the elbows out, as in pulling an oar – he saw spring from between the officer's shoulders a bright point of metal which prolonged itself outward, nearly a half-arm's length – a blade! It was faintly streaked with crimson, and its point approached so near to the sergeant's breast, and with so quick a movement, that he shrank backward in alarm. That moment Captain Graffenreid pitched heavily forward upon the dead man and died*) [12, p. 108].

«Сын Богов» (*A Son of the Gods*) – редкий случай в новеллистике А.Бирса. Это проявления героики, где военное происшествие все-таки подверглось определенной романтизации. В характерной манере

военного профессионала писатель начинает описание местности, в котором неизменно присутствуют типичные пейзажные детали. Так, согласно Бруксу, остроконечные утесы, сосновые рощи, заросли ели и лавра, холмы, с ключьями тумана, восходящим или заходящим солнцем или каплями дождя – это неотъемлемая часть картины ландшафта, а звуковой фон новеллы складывался из пения незнакомых птиц, шороха листьев, жалобного писка зверьков [14, с. 64]. Прекрасное знание военного материала, конкретные детали военной жизни, цветовые детали окунают читателя в реальную атмосферу боевых действий. По мнению П.С. Балашова, военный топограф Бирс воскрешает в тонко увиденных подробностях реальную атмосферу сражений, с верным пластичным рисунком и чеканностью скупой формы [19, с. 195]. Повествование ведется от первого лица, но во множественном числе, что придает дополнительное правдоподобие, так местоимение «мы» вводится, как соединяющее автора, героев и читателя новеллы в одно целое. Остро и болезненно звучит вопрос «свой – чужой» в контексте Гражданской войны, когда в качестве врага выступают соотечественники, а по Бирсу «солдату трудно представить, что его враг такой же как и он человек, а не мистический и неизвестный убийца, совершенно иное существо» (*soldier never becomes wholly familiar with the conception of his foes as men like himself. Everything had related something of the mysterious personality of those strange men who had been killing us*) [12, с. 26]. Цветовые художественные детали дают возможность представить образ богоподобного всадника на белоснежной лошади, с алой постилкой седла, которое оказалось «красной тряпкой для быка» – предвестником разгоревшейся битвы. «Быстро несясь вдоль края траншеи молодой офицер на белоснежной лошади. Седло было окрашено в ярко красный, каждое ружье поворачивалось вслед, но никто не заметил, как этот красный спровоцировал быка сражения» (*Gallop rapidly along in the edge of the open ground comes a young officer on a snow – white horse. His saddle blanket is scarlet... every rifle turns toward the man; no one but has observed how a bit of red enrages the bull of battle*) [12, с. 26]. С присущей ему иронией и театральностью, А.Бирс говорит о красоте и парадном образе молодого человека, что вызвало смех у солдат, смотрящих вслед: «В полном обмундировании, как сине-золотое дополнение к Поэзии войны. Как славно! Как он прекрасен!» (*In full uniform – a blue – and – gold edition to the Poetry of War. How glorious! But how handsome he is!*) [12, с. 26, 27]. Тональность новеллы резко меняется, когда, несмотря на усмешки, солдаты, наблюдающие за своим товарищем, начинают понимать всю опасность ситуации.

Таким образом, красный цвет как художественная цветовая деталь и его прямая ассоциация по цвету с кровью, взаимодействуя со множеством деталей-символов в тексте, помогают реализовать специфическую авторскую идею, для понимания которой важны когнитивные и психологические аспекты человеческой реакции на цвет. Красная цветовая художественная деталь в военной новеллистике Амброза Бирса не только представляет собой элемент мировосприятия автора, источник новых, неожиданных образов, но является своего рода универсальной, доминирующей и традиционной единицей его цветовой системы. При всем многообразии значений красного цвета, существующая негативная эмоциональная окраска позволяет рассматривать данный цветовой код в творчестве писателя как предвестник и символ трагических, смертельно опасных событий, в ходе которых судьба человека всегда предопределена: его ждет неминуемая и мучительная смерть, как единственно возможное разрешение существующего конфликта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тюпа, В.И. Деталь художественная / В.И. Тюпа // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / Н.Д. Тамарченко – М. : Изд-во Кулагинной; Intrada, 2008. – С. 54-55.
2. Миронова, Л.Н. Учение о цвете / Л.Н. Миронова. – Минск : Выш. шк., 1984. – 463 с.
3. Агостон, Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне / Ж. Агостон ; пер. с англ. – М. : Мир, 1982. – 182 с.
4. Шкловский, В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1983. – 366 с.
5. Лунина, И.Е. Традиции Э.А. По в новеллистике А. Бирса / И.Е. Лунина // Проблемы истории литературы : сб. ст. ; отв. ред. А.А. Гугнин. – 1999. – Вып. восьмой. – С. 56 – 69.
6. Базыма, Б.А. Цвет и психика [Электронный ресурс] : моногр. / Б.А. Базыма. – Харьков, 2001. – Режим доступа: <http://www.psyfactor.org/lib/colorpsy.htm>. – Дата доступа: 10.02.2015.
7. Neal, W. Life of Ambrose Bierce. Walter Neal Publisher, 1929. – 475 p.
8. Кашкин, И.А. Для читателя-современника. Статьи и исследования / И.А. Кашкин. – М. : Сов. писатель, 1977. – 560с.
9. Добин, Е. Сюжет и действительность. Искусство детали / Е. Добин. – Л. : Сов. писатель, 1981. – 430 с.
10. Прокофьева Л.П. Звуко-цветовая ассоциативность в языковом сознании и художественном тексте: универсальный, национальный, индивидуальный аспекты [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л.П. Прокофьева. – Саратов, 2009. Режим доступа: oldvak.ed.gov.ru/common/img/uploaded/files/vak.
11. Ивенс, Р.М. Введение в теорию цвета Р.М. Ивенс. – М. : Мир, 1964. – 441 с.
12. Bierce, A. The Collected Works of Ambrose Bierce. Volume 2 / A. Bierce. – Dodo Press Publisher, 1909. – 221 p.
13. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – 2-е изд., испр. – М. : Языки рус. культуры, 1999. – 896 с.
14. Брукс, В.В. Писатель и американская жизнь. Т. 2 / В.В. Брукс. – М. : Прогресс, 1971. – 243 с.

15. Житков, А.В. Функционально-семантическое поле восприятия запаха и синестезия одорической лексики в произведениях И.А. Бунина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / А.В. Житков. – Киев, 1984. – 23 с.
16. Бабіч, Ю.М. Колерава і світлава естэтыка у мове твораў Я. Коласа : манагр. / Ю.М. Бабіч. – Віцебск : Віцеб. дзярж. ун-т імя П.М. Машэрава, 2002. – 127 с.
17. Потебня, А.А. Теоретическая поэтика : сб. / А.А. Потебня. – 2-е изд., испр. – М. : Академия ; СПб. : Филол. фак. СПбГУ, 2003. – 372 с.
18. Маслова, В.А. Лингвокультурология : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / В.А. Маслова. – М. : Академия, 2001. – 208 с.
19. Балашов, П.С. Писатели-реалисты XX века на Западе. Очерки жизни и творчества / П.С. Балашов. – М. : Наука, 1984. – 252 с.
20. Лунина, И.Е. Романтизм и реализм в фантастических новеллах Амброза Бирса / И.Е. Лунина // Проблемы истории литературы : сб. ст. ; отв. ред. А.А. Гугнин. – 1998. – Вып. шестой. – С. 56 – 69.
21. Bierce, A. Can such Things Be? / A. Bierce. – Dodo Press Publisher, 1909. – 164 p.

УДК 821. 111-32(73)

ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА В США И ЕЕ ПОСЛЕДСТВИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АМБРОЗА БИРСА

В.С. КУСКОВСКАЯ

(Представлено: канд. филол. наук, доц. Д.А. КОНДАКОВ)

Рассматривается влияние Гражданской войны в США на творчество Амброза Бирса, как непосредственного участника исторически важных и трагических событий в истории страны. Исследуется специфическое авторское видение национального прошлого.

Разностороннее влияние, которое оказывают Соединенные Штаты Америки на мировые процессы и культуру, обуславливает повышенное внимание и интерес к американской истории, культуре, литературной традиции. Национальное самосознание и самоидентификация американцев формировались под влиянием совокупности ряда факторов (географических, исторических, социальных, экономических), которые в свою очередь обусловили появление специфических национальных идей, традиций, а иногда и стереотипов. Художественная литература Америки, с ее уникальными особенностями становления и развития, стала особым отражением национального развития и оказала непосредственное влияние на самоопределение и мировоззрение американского народа. Характерными литературными чертами на пути от провинциальности, европоцентризма к америкацентризму, самостоятельности и мультикультурализму выступали довольно противоречивые явления. Так, согласно Танасейчуку А.Б., это прагматизм мышления и наивный оптимизм «американской мечты», свободное выражение религиозности, наряду с пуританским началом, индивидуализм и гуманизм, консерватизм и революционность, стремление к объединению и региональность, фрагментарность, которая стала предпосылкой разнообразия литературных форм и жанров, а также длительное господство романтической художественной системы, с присущим ей высоким уровнем национального самосознания, наряду с реалистическими тенденциями. [1, с. 14 – 16]. Самостоятельности, независимости, общности и единства нации США добивались в ходе Войны за Независимость и Гражданской войны между Севером и Югом, таким образом утвердив себя как единое государство.

Гражданская война, как трагическая веха в национальной истории страны, безусловно, повлияла на формирование американского самосознания. Военная новелла Амброза Бирса второй половины XIX столетия, непосредственного участника и свидетеля кровавых событий, является специфическим авторским видением исторически значимых событий для народа США. Писатель не дает однозначной оценки политической подоплеки военных действий, явных комментариев и прямых ответов на вопросы, кто прав или виноват. Наиболее важным моментом для автора становится правда о нечеловеческой жестокости, ужасах братоубийственной войны, беспрецедентном количестве жертв. Новелла Бирса, основанная на романтической литературной традиции, представляет собой совершенно новаторское для рубежа веков, натуралистически точное, детализированное изображение природы страха и эмоциональных состояний человека. Так, по мнению большинства американских исследователей, включая С.Т. Джоши, новеллы Бирса – это работы о глубоком психологическом ужасе, временами крайне циничные исследования эмоциональных травм при столкновении с войной, где страх полностью сокрушает героя [2, р. 418-419].

Исследования, посвященные творчеству писателя, неоднократно характеризуют его, как мастера американского короткого рассказа о войне (short story), опередившего время, который получил широкое признание после Первой мировой войны, в эпоху всеобщего разочарования. В.В. Брукс считает, что военные события занимали огромное место в жизни писателя-«провозвестника послевоенной эпохи», и не мог-

ли сгладиться в его памяти даже много лет спустя [3, с. 66]. Совершенно очевидно, что А. Бирс не только увековечил исторические события национального прошлого, но и задал новое направление американской военной прозы начала XX столетия, по словам П.В. Балдицына, словно предсказывая ее безысходно-трагический психологизм, сухую стилистику официального документа с эффектом отстранения [4, с. 579]. Так, работы писателя максимально лаконичны и лишены пафоса, точно передают шок от познания истинной сущности и смысла войны, состояние психологической, внутренней омертвелости, непреодолимого ужаса перед насилием и смертью, что по мнению А.М. Зверева, предвосхищает военную прозу С. Крейна, Дж. Дос Пасоса, Э.Хемингуэя [5, с. 29]. Военное столкновение в творчестве писателя, так же как и острое столкновение драматических судеб являют собой типичные приметы времени, черты американского характера, утверждает Балашов, где в гротескно-причудливых сочетаниях страшная фантастика Бирса по-своему отражает противоречия реальности, а в зеркале фантастики Бирса своеобразно преломляются социальные контрасты Америки; ее истоки уходят корнями в социальную почву» [6, с. 192, 201].

Настоящий эксперимент А. Бирс проводит с военной тематикой, на грани вероятного и переносимого, с профессиональной военной точностью, стремительностью, он, согласно И.А. Кашкину, анатомирует человеческие кошмары, анализирует механизм зарождения страха, окутывает героев и читателя маревом ужаса, привносит в военную новеллу фантастический элемент [7, с. 110, 122]. Автора интересуют интенсивные эмоциональные реакции и переживания, связанные с поведением людей в военной обстановке, когда происходит изменение, беспощадная ломка привычных и естественных установок личности. Большинство военных новелл писателя представляют собой стройную картину работы эмоций, как психического и физиологического процесса в ситуации ожидания или во время переживания значимых событий, что в свою очередь вызывает сначала эмоциональную скованность, напряжение, как кульминационный момент, а затем разрешение напряжения, выплеск эмоций, как развязку. Герои повествований А. Бирса часто оказываются в одиночестве, на боевом посту, в дозоре или в бою, их преследуют воспоминания и мечты, о мирной жизни, семье, размышления о долге и судьбе, невыносимое и мучительное ожидание смерти. Используя форму сновидений и видений, внутренний монолог автор обращается к духовному миру героя, мыслям и скрытым мотивам его поступков.

Эффектная развязка, иногда двойная, прием ретардации, умалчивание, открытый финал, невероятные совпадения характерны для техники построения сюжета большинства новелл о столкновении со смертью. Так знаменитая, психологическая, согласно Г. Томсону, готическая новелла «Случай на мосту через Совиный ручей», как поток сознания со смещением во времени описывает последние минуты жизни военнопленного перед казнью, наполненные жадью жизни. Жестокая и мрачная новелла ужаса «Чикамога» показывает страшную войну глазами глухонемого ребенка [8, р. 13-14]. Фантастическая «Проклятая тварь», дает вполне научные характеристики цвета и звука, которые человеческие органы чувств не способны воспринимать. «Без вести пропавший» звучит как приговор, вынесенный судьбой бесстрашному снайперу – убийце. Новелла «Пересмешник» с ее темой двойничества, представляет собой символ братоубийственной войны. В новеллах «Сражение в ущелье Коултера», «Всадник в небе» наиболее остро звучит тема долга солдата. «Один офицер, один солдат» раскрывает тему трусости и самоубийства на войне.

Несмотря на все разнообразие и многоплановость, в каждой новелле война, по мнению С. Пинаева, рассматривается как страшная трагедия отступления от природы человеческих отношений, высшего нравственного кода, что так или иначе, рано или поздно, приводит к расплате и возмездью [9, с. 346]. Некоторым образом предсказывая, теперь уже универсальную характеристику, «потерянность» послевоенного времени, А. Бирс создает новеллу «Заполненный пробел» (Resumed Identity). (Мы предлагаем собственный перевод, который более точно передает смысл оригинального заглавия – «Обретение себя»). Уникальное умение автора показать войну с совершенно разных перспектив, приобретает здесь форму личных переживаний и размышлений, затрагивая такой аспект военной проблематики, как послевоенная адаптация солдата и посттравматический синдром. В отличие от множества работ писателя о физической смерти, читатель сталкивается здесь с не менее страшным последствием войны – духовной гибелью, забвением, одиночеством и опустошенностью. Неоднозначный сюжет произведения, строго выверенная, четкая структура (в данном случае циклическая, как символ повторения, бесконечности, безысходности, структурированная по главам), возможность разной интерпретации благодаря традиционной фантастической двойственности сюжета – все это полностью соответствует неординарной и самобытной манере А. Бирса.

Тема одиночества и изоляции прослеживается в самых первых строчках повествования. Перед человеком, стоящим на холме под чистым небом, простираются дорога, поле, лес, совершенно незнакомые, неопределенные, без признаков жизни вокруг. Здесь пейзаж, как и в любой новелле Бирса, выполняет свою психологическую функцию создания эмоциональной атмосферы: «Одной летней ночью на невысоком холме, поднимавшемся над пространством лесов и равнин, стоял человек. Полная луна клонилась к западу, и по этому признаку человек понял, что близок час рассвета, по-другому это трудно было определить. Легкий туман стлался по земле, затягивая низины, но над пеленой тумана четко выделялись на

чистом небе темные массы отдельных деревьев. Сквозь туман смутно виднелись два-три фермерских домика, но ни в одном из них не было света. Нигде не было ни признака жизни, только лай собаки, доносившийся вдаль и повторялся через равные промежутки времени; он скорее сгущал, чем рассеивал впечатление заброшенности и безлюдья»²⁴ [10, р. 84]. Даже лай собаки вдалеке, который нарушил тишину, охарактеризовал путника как чужака для всего окружающего. Описание пейзажа, спокойного и величественного, которое всегда служит автору романтическим фоном повествования, дополняется характерной для писателя символикой и реалистичной тонкостью использования художественной детали. Туман и темнота летней ночи выступают в новелле как мистические символы неизвестности, неясности и тревожные предвестники будущего таинственного и в то же время страшного происшествия. Человек не в силах определить себя и свое местонахождение, как в прямом, так и в переносном смысле, не знает, кто он и куда идет. В данном случае хронотоп новеллы – это любое место, а безымянный (что редко встречается у Бирса) герой, с его невозможностью определить себя в пространстве и времени – любой человек.

Бирс сравнивает главного героя с мертвецом, восставшим из могилы, ожидающим страшного суда. Видения, галлюцинации, неопределенность положения героя, загадочное шествие призрачного войска из ниоткуда в никуда по темной дороге представлены как элементы фантастики в новелле, стирающие границы между реальным миром и вымышленным, ирреальным. Так, герой увидел «отряд кавалерии, который направлялся на север. За ним шла колонна пехоты с поблескивавшими винтовками за спиной. Колонна двигалась медленно и неслышно. Еще отряд кавалерии, еще полк пехоты, за ним еще и еще, непрерывным потоком двигались они к тому месту, откуда на них смотрел человек, мимо него и дальше на север. Проехала батарея; канониры, скрестив на груди руки, сидели на лафетах и ящиках. И вся эта бесконечная процессия, отряд за отрядом, выступала из тьмы с юга и уходила во тьму на север, но не слышно было ни разговора, ни стука копыт, ни грохота колес»²⁵ [10, р. 84]. Сама бесконечная дорога и молчаливое передвижение отрядов символизируют жизненный путь. Символический характер у А. Бирса часто приобретают звуки или наоборот их полное отсутствие. Тишина, зловещая и непонятная в движении огромного количества людей и орудий на дороге, еще больше настораживает человека. Тревожное ощущение страха приходит в момент, когда собственный голос, прозвучавший в тишине, его тембр звучит, как незнакомый звук. Не обходится здесь без характерной позитивистской попытки научно объяснить происходящее непостижимое явление. Так на глазах у читателя возникает один из вариантов расшифровки событий – «acoustic shadow», как феномен глухоты в какой-то точке пространства. Присутствие «отстраненного» автора обнаруживает себя, когда А. Бирс приводит свои собственные примеры из опыта Гражданской войны и в то же время со спокойствием и безразличием стороннего наблюдателя говорит о том, что его герой таких фактов, к сожалению, не знает. Волнение растерянного, одинокого и беспомощного человека на дороге становится символом безысходности, которая постепенно перерастает в страх смерти. «Надо уходить, – подумал он, – не то меня заметят и возьмут в плен. Боже мой, – сказал он себе, и опять ему показалось, что кто-то другой выражает вслух его мысли, – если это действительно южане, – значит, мы проиграли сражение и они двигаются к Нэшвиллу!»²⁶ [10, р. 85]. Как символ надежды, в какой-то степени предвестник возможной счастливой развязки, контрастируя с затемненным сознанием героя и мраком ночи, наступает рассвет. «Сосредоточив все свои силы, он стал искать решения загадки, но напрасно. Когда наконец он отвлекся от волнующих его мыслей, в которые был погружен, над холмами уже показался край солнца, но солнечные лучи не рассеяли его сомнений»²⁷ [10, р. 86].

Не обходится и без излюбленной игры Бирса со временем, в которой время будто останавливается и растягивается, подчеркивая значимость авторского послания, что играет немаловажную

²⁴ One summer night a man stood on a low hill overlooking a wide expanse of forest and field. By the full moon hanging low in the west he knew what he might not have known otherwise: that it was near the hour of dawn. A light mist lay along the earth, partly veiling the lower features of the landscape, but above it the taller trees showed in well defined masses against a clear sky. Two or three farmhouses were visible through the haze, but in none of them, naturally, was a light. Nowhere, indeed, was any sign or suggestion of life except the barking of a distant dog, which, repeated with mechanical iteration, served rather to accentuate than dispel the loneliness of the scene

²⁵ A group of horsemen riding to the north. Behind them were men afoot, marching in column, with dimly gleaming rifles aslant above their shoulders. They moved slowly and in silence. Another group of horsemen, another regiment of infantry, another and another – all in unceasing motion toward the man's point of view, past it, and beyond. A battery of artillery followed, the cannoneers riding with folded arms on limber and caisson. And still the interminable procession came out of the obscurity to south and passed into the obscurity to north, with never a sound of voice, nor hoof, nor wheel.

²⁶ I must get away from here... We have lost the battle and they are moving on Nashville...

²⁷ Puzzled before, he was now inexpressibly astonished. So swift a passing of so slow an army! – he could not comprehend it. Minute after minute passed unnoted; he had lost his sense of time. He sought with a terrible earnestness a solution of the mystery, but sought in vain. When at last he roused himself from his abstraction the sun's rim was visible above the hills, but in the new conditions he found no other light than that of day; his understanding was involved as darkly in doubt as before.

роль в понимании военной проблематики: «Незаметно проходила минута за минутой – он утратил ощущение времени, уставившись на картинку перед ним»²⁸ [10, р. 86] У войны не должно быть срока давности, как у преступления, которое нельзя оправдать. Парадоксальный и глубоко пессимистичный А. Бирс использует амнезию (lost identity) бывшего солдата – жертвы войны, чтобы рассказать о том, что невозможно забыть и забывать нельзя. Иронично звучит название второй части новеллы «Потеряв собственную жизнь, проконсультируйтесь с врачом» (When You Lost Your Life Consult a Physician). В лице проезжающего мимо доктора, случайного свидетеля трагедии, чьи вопросы звучат как издевка, герой и читатель встречаются с абсолютным безразличием общества, отсутствием сострадания, с неспособностью и нежеланием понять и помочь. Людское бездействие и равнодушие получают у автора характеристику преступных действий.

Символично и название заключительной части новеллистического произведения «Смотреть в воду опасно» (The Danger of Looking into a Pool of Water). В воде, как в зеркале, отражается правда, которая зачастую бывает опасной и неожиданно страшной. К герою приходит осознание того, что он намного старше солдата, с которым себя ассоциирует, рана на голове, возможная причина нездоровья, отсутствует, как и возможность оправдать потерю памяти, даже время года битвы, последнего события, оставшегося в сознании, не совпадает с текущим временем. «Как странно! Развалина? Битва была в декабре, а сейчас лето! – он рассмеялся»²⁹ [10, р.88]. Смех и волнение перерастают в истерику и разрушающее чувство страха, что приводит к невыносимой усталости, в которой растворяется жажда борьбы и жизни – механизм смертельной машины Бирса запущен. Обобщение для передачи человеческих состояний и эмоций в стрессовой ситуации является редким случаем для А. Бирса. Так, солдат без имени как анонимный свидетель военной трагедии народа представляет в повествовании и самого писателя. Таким своеобразным образом раскрывается тема двойничества в новелле. Согласно Ш. Тэлли, именно в этой двойственности, сознательно или бессознательно, А. Бирс пытается защитить собственные амбивалентные чувства и чувства читателя по отношению к смерти, войне, героизму, чувству долга, забвению, в том числе и авторскому, как страху остаться неизвестным, непонятым, забытым [11, р. 43]. Живя в настоящем, человек по-прежнему связан мучительными воспоминаниями с травмирующим военным прошлым, что справедливо и по отношению к самому писателю, и к целому поколению американских ветеранов. В одном из своих писем А. Бирс признается: «Когда я спрашиваю себя, что случилось с юным Амброзом Бирсом, который сражался под Чикамогой, мне приходится отвечать, что он умер. Что-то от него живет в моей памяти, но все равно, он совершенно мертв. Его просто нет» [цит. по 12, р. 3].

А. Бирс нетипично для самого себя отходит слишком далеко от конкретной военной ситуации, обращая внимание на собственную трагедию, личные переживания и кошмары, совершенно общие нравственные, морально-этические проблемы всего человечества. Монумен из камня возникает в повествовании как кульминация, как символ людской памяти: потемневший и заброшенный, разрушенный временем, всеми забытый, как ответ на вопросы героя, совершенно запутавшегося, не в силах решить загадку. Солдат, последнее связующее звено прошлого с настоящим, внешне и внутренне искалеченный, умирает, а с ним и надежда, и память о войне. Он сам по сути стал призраком минувшей войны, как и памятник, заросший травой, и давно погибшие товарищи, потеряв связь с реальным миром, но болезненные воспоминания оказались сильнее повседневной, мирной жизни. «Он увидел собственное отражение, как в зеркале, издал ужасный крик, так закончилась та жизнь, которая вмещала еще одну»³⁰ [10, р. 89]. Ужасный предсмертный крик, обрывающий обе жизни, прозвучал как зловещее предупреждение, наизидание и прощание. Так катастрофические события сохраняются в памяти «в отдельных, наиболее поразивших чертах, что образует большое, сгущенное, расширенное и углубленное, даже более острое и содержательное, чем действительность, воспоминание» [13, с. 237]. Традиционно используя прием умолчания, автор рассказывает о гораздо большем и значимом, задает вечные и всегда актуальные вопросы «кто я? зачем я здесь?», предельно сокращает новеллу, но сохраняет возможность представить широкий спектр человеческих чувств. Новелла «Обретение себя» с ее острым психологизмом является своего рода личным откровением писателя, которое справедливо отражает боль, страдания, скорбь послевоенного общества США.

²⁸ He has lost his sense of time...minute after minute passed unnoted ...The hero of this tale stared stupidly at the pastoral picture.

²⁹ How strange! Physical wreck? The battle was in December and its now summer! He laughed

³⁰ He saw the reflection of his face, as in a mirror... he uttered a terrible cry...he yielded up the life that had spanned another life.

ЛИТЕРАТУРА

1. Танасейчук, А.Б. Культурная самоидентификация американской цивилизации : автореф. дис. ... д-ра культурологии / А.Б. Танасейчук. – Саранск, 2008. – 41 с.
2. Joshi, S.T. The West Coast School / S.T. Joshi // American History Through Literature (1870 – 1920) : ed. T. Quirk, G. Scharnhorst. – Thomson Gale Publishing. 2006. – Vol. 3. – 1423 p.
3. Брукс, В.В. Писатель и американская жизнь. Т. 2 / В.В. Брукс. – М. : Прогресс, 1971. – 243 с.
4. Балдицын, П.В. Новеллистика Амброза Бирса / П.В. Балдицын // История литературы США. Т. 5 / под. ред. Я.Н. Засурского [и др.]. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 988 с.
5. Зверев, А. Писатели США. Краткие творческие биографии. А.Бирс / А. Зверев ; отв. ред. Я. Засурский. – М. : Радуга, 1990. – С. 49 – 51.
6. Балашов, П.С. Писатели-реалисты XX века на Западе. Очерки жизни и творчества / П.С. Балашов. – М. : Наука, 1984. – 252 с.
7. Кашкин, И.А. Для читателя-современника. Статьи и исследования / И.А. Кашкин. – М. : Сов. писатель, 1977. – 560 с.
8. Thompson, G.R. Reading The American Novel. 1865 – 1914 / G.R. Thompson. – First Edition. Blackwell Publishing Ltd. – 2012. – 423 p.
9. Пинаев, С. Нравственные коллизии и трагическая судьба в новеллах А. Бирса о Гражданской войне / С. Пинаев. – Polilog. Studia Neofilologiczne, nr. 2, 2012. – С. 337 – 345.
10. Bierce, A. Can such Things Be? / A. Bierce. – Dodo Press Publisher, 1909. – 164 p.
11. Talley, Sh. Ambrose Bierce and The Dance of Death / Sh. Talley. – Knoxville : University of Tennessee Press, 2010. – 160 p.
12. Morris, R. Jr. Ambrose Bierce. Alone in Bad Company / R.Jr. Morris. – Oxford : University Press, 1998. – 299 p.
13. Станиславский, К.С. Собрание сочинений. Т. 2. Психология. Виды памяти / К.С. Станиславский ; под ред. П.А. Рудика. – М. : Физкультура и спорт, 1974. – С. 53 – 59.

УДК 821.112.28

ГУМАНИЗМ ШВАНКОВ И ФАСТНАХТШПИЛЕЙ ГАНСА САКСА

Е.А. ЛАЗАРЕНКО

(Представлено: Е.В. ЛУШНЕВСКАЯ)

Рассматриваются гуманистические идеи и критика общественных устоев в шванках и фастнахтшпилях Ганса Сакса, упоминаются особенности гуманизма в Германии эпохи Возрождения.

Своего наибольшего расцвета в Германии гуманизм достиг в начале XVI века. В это время в Германии наблюдается значительное буржуазное развитие страны, а также складывается новая культура, позволяющая говорить о немецком Ренессансе. У приверженцев гуманизма было особое отношение к классической древности. Главной идеей гуманизма являлась идея переосмысления ценностей. Сторонники гуманизма ставили в центр внимания человека, и не просто человека, а человека с большой буквы. Гуманизм воспевал его достоинство, величие и могущество, а также иронизировал над догмами церкви. Помимо этого существовал интерес к природе, к реальному миру, в котором живет человек. Приверженцами гуманизма давалась высокая оценка искусства как деятельности, которая облагораживает человека и является непосредственным проявлением творческого божественного начала. Ренессансный гуманизм можно назвать сложным явлением, которое создает свою особую концепцию человека, новое мировоззрение, заставляет изменить взгляд на истоки морали, на роль и место искусства в культуре.

Немецкий гуманизм, кроме того, обладал рядом специфических черт. Нельзя забывать тот факт, что ему пришлось развиваться в атмосфере приближающейся Реформации, когда в обществе нарастало недовольство. С этим, несомненно, связано тяготение немецких гуманистов к сатире. Особенно их увлекала антиклерикальная сатира. Среди писателей были и филистеры, но вместе с ними творили и иные одаренные личности, видевшие недостатки общества и желающие с ними бороться. Это были смелые люди, которые не боялись прослыть вольнодумцами. Социальный состав был разнороден. Большинство из них было выходцами из бюргерских кругов. Гуманисты Германии нападали на алчность, развращенность и обскурантизм католического клира ярко и резко, не щадя при этом официального богословия. В этом и заключалась их особая заслуга перед эпохой Возрождения [1, с. 178; 3, с. 75].

Идеи гуманизма сопровождают Ганса Сакса на протяжении всего творческого пути. Основная идея гуманистического движения заключается в стремлении личности выбиться из традиционного средневекового догматизма, схоластики и установлении своего личного отношения к миру, однако, существовало и множество второстепенных идей. Очень ярко они проявляются в мейстерзингерских песнях, шванках – коротких рассказах, напоминающих анекдот, и фастнахтшпилях – масленичных фарсах. Поэта заботит жизнь народа, поэтому в этих произведениях Ганс Сакс повествует о простых немецких горожанах, о семейных

неурядицах и ловких проделках плутов. Названия произведений говорят за себя: «Дворянин, шут и истина», «Девять шкур злой жены», «Короткая беседа о пьянстве – вреднейшем пороке», «Глупый мельник и мошенники», «Бедный башмачник и богатый жадный бюргер» и т.д. Эти произведения показывают жизнь в реалистичных красках и при этом они не лишены критической колкости, которая направлена против отрицательных явлений действительности. Задача мейстерзингерских песен, шванков и фастнахтшпилей морализаторская, дидактическая и, прежде всего, развлекательная. Трактовку главной задачи рассматриваемого литературного жанра мы видим в шванке «Собачий хвост»:

Хороший шванк не докучает:
Он, забавляя, поучает
И часто бьет не в бровь, а в глаз.
Ганс Сакс в том заверяет вас [4, с. 205].

Поэт стремится вмешаться в жизнь народа, хочет научить людей каким-то иным, более нравственным и целесообразным, с точки зрения общественного блага, формам жизни и мышления. Например, в шванке «Бедный башмачник и богатый жадный бюргер» Сакс раскрывает всю внутреннюю сущность героев:

Жил бюргер в Любеке когда-то –
Купец скупой и пребогатый,
С людей кругом три шкуры драл [4, с. 162].

Жадность, скупость, а порой и глупость являются движущей силой героев. Мир шванка – это борьба за материальные блага. В некоторых произведениях поступки героев обусловлены тяжелой жизненной ситуацией. Например, в шванке «Два вора и баран» из-за нищеты двум студентам приходится воровать:

Не знали двое школяров,
Как в Эрфурте сыскать им кров.
Нужда их ждала, и нужда же
Толкнула на ночные кражи [4, с. 138].

Своеобразие шванка заключается в том, что «правильным» формам жизни автор учит на отрицательных примерах. Типичные герои шванков – сластолюбивые монахи, жадные священники, неверные жены, скупые хозяева и ленивые работники. Все они практически не задумываются об общем благе, их волнует лишь личная выгода. Герои произведений живут проблемами дня насущного, личными интересами и животными инстинктами. Например, в шванке «Кухарка-лакомка» рассказывается о хитрой служанке, которая сумела обмануть судью и его гостя-посла. Кухарка подвижна легкой наживой, судья же доверчив и глуп:

Кухарка у него жила,
Прожорлива, хитра и зла.
Что ей по вкусу, то всегда
Она тащила без стыда.
Но прятала концы так ловко,
Что честно слыла воровка.
Хозяин доверял всему,
Что лгунья ни плела ему [4, с. 268].

Но какими аморальными не были бы герои произведений, за пределами этой бытовой суетности жизни гуманный и добрый Ганс Сакс учит читателей не забывать общего блага, помнить о том, что есть некая высокая правда, о которой забыли те, кто слепо потакает своим желаниям и потребностям.

Если Ганс Сакс изображает глуповатого крестьянина или жуликоватого монаха, то он делает это потому, что такова была репутация их в бюргерской среде. Здесь мы снова видим черты гуманизма. Когда речь идет о пороках, таких, например, как пьянство, скупость, сладострастие и т.д., поэт рассматривает их как дурную привычку, как нечто, от чего возможно излечиться, если человек поймет свою ошибку. По мнению Ганса Сакса, человека можно убедить и наставить на путь добродетели. Мы видим явные черты гуманизма в этом принятии человеческих слабостей и вере в то, что человек может измениться. Это можно наблюдать, например, в шванках «Семь жалующихся жен» и «Семь жалующихся мужей». В конце оказывается, что самые различные пороки – ревность, скупость, буйство, увлечение азартными играми, распущенность и т.д. – могут быть быстро устранены, если умная и тактичная жена сумеет должным образом повлиять на своего супруга:

Добро и ласку обнаружа,
Вы переделаете мужа.
Хотя б он был и неудачник.
Так говорит Ганс Сакс, башмачник [4, с. 96].

Пороки жены же с легкостью может исправить муж, если последует совету поэта:
Чтоб мир в семье был укреплен,
Воспитывать должны вы жен.
За честным мужем и жена
Сама становится честна [4, с. 101].

В произведениях Ганса Сакса проявляются явные реалистические черты, где наглядно видна зависимость человека от его общественного положения и потребностей его тела. Мы можем наблюдать разрыв между реальными поступками героев и системой общественной морали, которая напрямую связана с религиозными догмами. В шванках видна явная издевка над попыткой современного общества противостоять естественным потребностям человека. В этом можно обнаружить одну из черт гуманизма с его стремлением частично освободиться от церковных догм. Шванк обнажает примитивную психологию героев с их наивным эгоизмом, глупостью и в то же время изощренным пренебрежением нормами нравственности. Эгоистические стремления в комической и зачастую невеселой форме сталкиваются друг с другом. Многое зависит от силы противника, от случая, ситуации, удачи. Мы видим, что не всегда сила берет верх, иногда важнее и другие качества: находчивый ум, острая сообразительность. Излюбленные герои шванка – это плут, ловкий пройдоха и одураченный им простака. В качестве примера можно привести шванк «Глупый мельник и мошенники», в котором с помощью своей изощренности и по воле случая мошенникам удастся обокрасть и обмануть доверчивого мельника, изображая апостолов Христа:

Орава жуликов – немало
В земле Саксонской их живет,
Все главным образом за счет
Игры нечистой, дутых сделок,
Да тех отчаянных проделок,
Которыми во все века
Мошенник ловит простака [4, с. 181].

В произведениях Ганса Сакса действие движется не волей богов, не чудесами волшебников, не сверхъестественными способностями героев, а столкновением реальных интересов. В этом проявляется следующая идея гуманизма: принятие того, что человек вправе сам отвечать за себя и самостоятельно устраивать свою жизнь. Мы постоянно наблюдаем культ предприимчивости и личной инициативы, любование ловким плутом и насмешку над пострадавшим простаком. Даже сами герои часто смеются над глупостью, как в стихотворении «Повар и журавль», в котором глупый повар, попытавшись обмануть своего хозяина рыцаря, терпит поражение:

Над дурнем рыцарь посмеялся,
И шуткой обернулось дело [4, с. 124].

В конце каждого шванка имеется ярко выраженное поучение, так называемый «Beschuß» – «вывод», «мораль». Вывод этот показывает, что кроме откровенно эгоистического сознания героя в шванках Сакса присутствует и иное, более высокое сознание самого автора, которое основывается на позициях «общей пользы». И если действие шванка показывает жизнь, какой она есть, то «мораль» учит, какой должна быть жизнь, как люди должны себя вести, чтобы их совместная жизнь была более приятной. Например, в шванке под названием «Священник в ризе», где купец по недоразумению убивает священника, Сакс порицает купца за вспыльчивость и советует читателю сначала основательно разобраться в том, виновен ли человек, а уж потом решать, наказывать ли его. Мораль стихотворения такова:

С умом нам действовать пристало,
Вредом не умножая вред.
Ганс Сакс дает такой совет [4, с. 209].

Эта «мораль» составляет ту идеальную норму, которая спасает произведения Ганса Сакса от плоского натурализма и позволяет говорить о поэте как о зачинателе реалистического метода в немецкой

литературе, ведь реализм, в общем-то, тем и отличается от натурализма, что не просто копирует прозу жизни, а показывает меру и степень ее несоответствия идеалу [1, с. 24].

Подобно другим писателям эпохи Возрождения Ганс Сакс верит в добрую природу человека. Он не теоретик, он не вдается в тонкости метафизики и не умеет обосновать своих взглядов теоретически. Но, несмотря на обилие плутов и озорников в его произведениях, он верит в человека как существо нравственное и видит смысл своего искусства в том, чтобы поддерживать в людях это нравственное начало [1, с. 27].

В одном из своих шванков «Отшельник и кувшин с медом» Сакс пишет:

Мы будем на земле кружиться,
Покуда жизнь земная длится.
Дух ввысь влечет нас от земли,
А плоть томит в земной пыли,
Пока в могиле не истлела...
Сначала умирает тело,
Затем от смерти вновь очнется
И вместе с духом вознесется,
Чтоб в жизни вечной воссиять...
Вот что Ганс Сакс хотел сказать [4, с. 280]!

Немалый интерес представляют и фастнахтшпили Ганса Сакса. Масленичные песни по своей сути являются инсценированными шванками. Герои его фастнахтшпилей не отличаются умом и снова и снова мы наблюдаем порочные черты их характера. В фастнахтшпиле «Школяр в раю» имеется целый ряд героев, обладающих человеческими пороками: странствующий школяр-плут, глупая крестьянка и не менее глупый ее крестьянин-муж, который к тому же отличается скупостью и желанием разбогатеть. Ганс Сакс показывает в произведении то, как глупость может дойти до абсурда, когда крестьянка верит в слова школяра о том, что он побывал в раю и видел ее покойного первого мужа:

Крестьянка
Школяр зашел к нам отдохнуть, –
Из рая прямо держит путь.
Он видел мужа моего
И рассказал мне про него [4, с. 333].

Глупость и хитрость являются главными «героями» фастнахтшпилей Г. Сакса. В одном из произведений под названием «Извлечение дураков» глупость буквально вырезают по кускам из тела:

Врач
А ну, слуга, подай-ка склянку.
Авось найдем причину бед...
Мне это снится или нет?!
Да ты – прощупай сам руками –
Набит по горло дураками.
Их целый полк в тебя залез.
Слуга
Сейчас мы сделаем надрез.
Небось полпуда выйдет грязи [4, с. 369].

Не менее изощренные проявления имеет хитрость. Например, в фастнахтшпиле «Испытание каленым железом» недоверчивая жена хочет испытать своего мужа на верность, хотя ее саму с трудом можно назвать верной женой. Муж, который не раз изменял своей жене, придумывает выход из непростой ситуации:

Муж
...Постой, я ей устрою штуку!
От жара защищу я руку,
Засуну щепку я в рукав.
Железо этой щепкой взяв,
Я вынесу его из круга.
Без ран, без боли, без испуга
И верность докажу притом [4, с. 344]...

В своих фастнахтспилях Ганс Сакс относится к своим героям с прощающей улыбкой гуманиста, жившего в тяжелые, кровавые времена и видевшего на своем веку много гораздо более страшного, чем наивные проделки мелких плутов и неверных жен [4, с. 22-23]. Как и в шванках, в конце каждого фастнахтспиля Ганс Сакс обращается к морализирующей концовке, которая напоминает зрителям о моральных нормах и имеет целью ослабить восхищение хитрецом и пренебрежительную насмешку над обманутым.

Оставаясь убежденным сторонником житейской мудрости, основанной на требованиях здравого смысла, Ганс Сакс проповедует в своих произведениях трудолюбие, честность и умеренность

[2, с. 314-315]. Богачей он хочет видеть щедрыми и отзывчивыми, а не скрягами и ростовщиками, детей – послушными родителям, воспитанными и добронравными; к браку он относился как к святыне, а дружбу считал украшением жизни.

Но самой главной его заслугой является то, что поэт давал людям надежду на светлое будущее, которой им порой так не хватало. В подтверждение можно вспомнить строки из стихотворения «Разговор богов о смутах в священной Римской империи»:

Я верю: провиденье
Само уймёт волненья,
Сплотит в единый стан
Князей и горожан
И к миру приучив их.
Дожить до дней счастливых,
Которые, опять
Сумев единой стать,
Империя узнает,
Ганс Сакс вам всем желает [4, с. 85].

Таким образом, посредством своих произведений поэт передает читателями собственные опыт и мудрость. Из великого множества гуманистических идей у Ганса Сакса преобладает преимущественно частный аспект. О приверженности поэта к племени гуманистов говорит его свободный от религиозного догматизма подход к вопросам морали, уважение к человеку и вера в его добрую природу, а также целый ряд частных высказываний Сакса по поводу морали.

ЛИТЕРАТУРА

1. История всемирной литературы : в 9 т. / редкол. : Г.П. Бердников [и др.]. – М. : Наука, 1985. – Т. 3 : История всемирной литературы / Г.П. Бердников [и др.] – 816 с.
2. Пронин, В.А. История немецкой литературы : учеб. пособ. / В.А. Пронин. – М. : Ун-т. кн. ; Логос, 2007. – 383 с.
3. Пуришев, Б.И. Очерки немецкой литературы / Б.И. Пуришев. – М. : Гос. изд-во художеств. лит., 1955. – 391 с.
4. Сакс, Г. Избранное / Г. Сакс. – М. : Гос. изд-во художеств. лит., 1959. – 403 с.

УДК 821.111.09

ИСТОРИЧЕСКАЯ ОСНОВА «ОДЫ УХОДЯЩЕМУ ГОДУ» ТЭЙЛОРА СЭМЮЭЛЯ КОЛРИДЖА

Е.С. РЫЖЕНКОВА

(Представлено: канд. филол. наук, доц. Д.А. КОНДАКОВ)

Рассматриваются политические события в Европе и на других континентах, которые Тэйлор Сэмюэль Колридж освещает в «Оде уходящему году», а также отношение автора к этим событиям.

Несомненно, «Ода уходящему году» Тэйлора Сэмюэля Колриджа отражает политическую ситуацию в Англии и в других странах.

Действия на политической арене России привлекли внимание поэта. Например, третью строфу оды Колридж посвятил смерти Екатерины II. Поэт поистине рад смерти тирана:

I marked Ambition in his war-array!
I heard the mailed Monarch's troublous cry –
'Ah! Wherefore does the Northern Conqueress stay!
Groans not her chariot on its onward way?'
Fly, mailed monarch, fly!
Stunned by Death's twice mortal mace,
No more on murder's lurid face
The insatiate hag shall gloat with drunken eye! [1, с. 98]

Я видел в шлеме Властолюбья лик!
Царей я слышал беспокойный крик –
«О, где ж Богиня Северных границ?
Где гром ее победных колесниц?»
Беги, Царей собор!
Секирой смерти сражена,
Вовеки не вперит она
В лицо Убийства охмелевший взор! [2, с. 86]

Екатерина II перед смертью подписала дополнительный договор с Англией, чтобы направить свои войска для войны с революционной Францией. Произошло это в феврале 1795 года. По этому договору страны были обязаны предоставить или войска на помощь друг другу в войне или субсидии в размере 500 тысяч рублей. Договор также содержал секретную статью, по условиям которой Россия выделит эскадру для взаимодействия с британским флотом в Ла-Манше и в Атлантике. В других секретных статьях говорилось о размещении британской эскадры в Балтийском море в случае нападения врагов на Россию. Но соответствующие распоряжения императрица не успела отдать: в ноябре 1796 года она умерла от апоплексического удара [2, с. 84; 3, с. 715-716].

В этой же строфе поэт сочувствует участи Польши, крепости Измаил:

Manes of the unnumbered slain!
Ye that gasped on Warsaw's plain!
Ye that erst at Ismail's tower,
When human ruin choked the streams,
Fell in conquest's gluttied hour,
Mid women's shrieks and infant's screams! [1, с. 98]

Души павших без числа,
Тех, что Висла унесла,
Тех, что с башен Измаила,
Где ров телами запружен,
Ярость дикая скосила
Под крик детей и вопли жен! [2, с. 86]

В Польше, которая уже пережила два раздела в 1772 и 1793, вспыхнуло освободительное восстание во главе с Тадеушем Костюшко. Оно было вдохновлено примером Франции. Костюшко даже издал манифест, в котором провозглашалась личная свобода крестьян и опровергались обещания Екатерины II о хорошей жизни крепостных. В период с марта по апрель 1794 года восстание распространилось по Литве и Польше. Повстанцы перебили половину русского гарнизона, состоявшего из 7 тысяч солдат, остальных взяли в плен. В ответ на это Екатерина II созвала войска Австрии и Пруссии (которые были более чем заинтересованы в разделе Польши) для окончательного подавления восстания. Количество жертв было большое: 20 тысяч поляков были убиты, 10 тысяч пленены [3, с. 708–712].

Штурм Измаила произошёл в 1790 году. Это был переломный момент в русско-турецкой войне 1787 – 1791 годов. Это событие стало наиболее кровопролитным в русской истории. Потери турецкой стороны были огромны. Исабель де Мадариага пишет: «...26 тыс. убитых, 9 тыс. пленённых, все 265 орудий захвачены русскими. Как Суворов и обещал своим солдатам (и турецкому гарнизону), разграбление крепости продлилось три дня и принесло победителям добычи примерно на 2 млн. рублей помимо пленённых, невольников, продовольствия и боеприпасов из турецких складов» [3, с. 662-663].

Колридж обращает внимание и на другие континенты. Он сочувствует бедам Африки, которая терпела рабство и угнетение. Поэт просит восстать Дух Мщения, чтобы он отомстил порабощенным [2, с. 219]:

And hunger's bosom to the frost-winds bared!
But chief by Afric's wrongs,
Strange, horrible, and foul!
By what deep guilt belongs
To the deaf Synod, 'full of gifts and lies!'
By wealth's insensate laugh! by torture's howl!
Avenger, rise! [1, с. 99]

И Голода, который стонет сирот!
Во имя страшных пут,
Что Африку томят,
Пока творит свой суд
Глухой Синод, берущий кровью дань!
Во имя смеха тех, кто сыт и рад!
Отмститель, встань! [2, с. 88]

В «Оде уходящему году» Тэйлор Сэмюэль Колридж выступает в первую очередь как друг народа. Он жестоко осуждает тиранию и рабство. Также поэт определённо против войны и кровопролития [4, с. 9].

Departing Year! 'twas on no earthly shore
My soul beheld thy vision! Where alone,
Voiceless and stern, before the cloudy throne,
Aye Memory sits: thy robe inscribed with gore,
With many an unimaginable groan
Thou storiedest thy sad hours! Silence ensued,
Deep silence o'er the ethereal multitude,
Whose locks with wreaths, whose wreaths with glories shone.
Then his eye wild ardors glancing,
From the choired gods advancing,
The Spirit of the Earth made reverence meet,
And stood up, beautiful, before the cloudy seat [1, с. 99].

Отшедший Год! Не на земных берегах
Тебя душа узрела! Где одна
Пред троном облачным, тиха, мрачна,
Ждет память, ты со стоном и в слезах,
Кровавой ризой кроя рамена,
Свои часы поведал! Тишиной,
Внимая, сонм облекся неземной,
Чьи волосы венчают пламена.
Тут огнем очей блистая,
Хор бесплотный покидая,
Ступил вперед прекрасный Дух Земли
И стал у ступеней, где тучи залегли [2, с. 87].

В данной строфе перед читателем предстаёт образ Уходящего Года, обогранный кровью.

Ода была написана в 1796 году, следовательно, она посвящена 1795 году, который не обошелся без войн. Колридж имеет в виду войну против Франции, в которой Англия занимала ведущие позиции.

Флот англичан вёл кровопролитные бои с французским флотом. Так, на протяжении 1795 года французам ни разу не удалось победить врагов на море. Английский адмирал Хотэм в период с марта по июнь одерживал победы над французскими судами у мыса Ноли. Адмирал Нельсон в июле 1795 года преуспел в морском бою, захватив французский корабль, который намного превосходил по мощи его собственный. Адмирал Корнуоллис захватил 8 торговых французских судов в июне 1795 года. К тому же в 1795 году Англия вступила в войну с Голландией, которая превратилась в Батавскую республику и стала союзницей Франции [5, с. 619 – 621].

До того, как Колридж написал свою «Оду уходящему году» в 1796 году, он уже начал разочаровываться во Французской революции и в её идеалах. Поэт увидел, что освободительные войны Франции превратились в захватнические. Но всё-таки он пылко осуждал контрреволюционную войну против Франции, которую объявил Питт. Во взглядах Колриджа царило полное смятение, которое поэт и выразил в оде. Франция с её освободительными лозунгами, так ярко восхвалялась многими поэтами-романтиками (в том числе Тэйлором Сэмюэлем Колриджем). В результате из антипода. Российской империи, которая в данном произведении описывается как враг свободы и справедливости, Франция превратилась в страну, целью которой стал захват всей Европы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Samuel Taylor Coleridge. With a Critical and Biographical Introduction by Hamilton W. Mabie, and a Frontispiece in Color by W. J. Aylward/ ed. R. Heaven. – New York: The co-oprative publication sosciety. – 642 p.
2. Колридж, С.Т. Стихи / С.Т. Колридж ; под общ. ред. А.А. Елистратовой. – М. : Наука, 1974. – 281 с.
3. Мадариага, И. Россия в эпоху Екатерины Великой / И. де Мадариага. – М. : Нов. литературное обозрение, 2002. – 976 с.
4. Дьяконова, Н.Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики / Н.Я. Дьяконова ; под ред. М.П. Алексеева. – М. : Наука, 1978. – 210 с.
5. Военная энциклопедия : в 18 т. / под ред. : В.О. Новицкого [и др.]. – СПб. : Типография т-ва И.Д. Сытина, 1911 – 1915. – Т. 12. – 1913. – 349 с.