

сейчас уделяется культурологии, лингвокультурологии, этнокультурологии, лингвострановедению.

Возникает закономерный вопрос: “Если всё это известно, почему же слабо отражается в школьном преподавании и в учебно–методическом обеспечении урока?”

Практика показывает, что чрезвычайно сложно преподавателю скорректировать все эти аспекты. Не в лучшем положении и авторы учебников, поскольку часов на изучение языка так мало, что не только вопросы культурологии, но и сопоставительного изучения языков отходят на второй план, носят фрагментарный характер. Чаще всего это не приносит пользы учащимся, даже сбивает их с толку.

Поскольку школьные программы по родному и второму (близкородственному) языкам создаются и реализуются автономно, независимо друг от друга, это не позволяет полноценно учитывать явления интерференции и транспозиции, осуществлять опору на родной язык (это касается как русского, так и украинского языков). Но для того чтобы успешно обучать родному и второму языкам, необходимо учитывать не только специфику усвоения каждого из них, но и не забывать о главном: усвоение системы близкородственного языка (как впрочем и иностранного) базируется на системе родного. Но при таком ничтожно малом количестве учебных часов, отведённых на изучение родного языка, невозможно добиться его качественного усвоения.

Выход, на наш взгляд, в создании интегрированных программ по русскому и украинскому (в идеале – ещё и иностранному) языкам, о чём мы уже неоднократно говорили и писали [2, с. 455–458].

Такие программы необходимо тщательно скоординировать. Во-первых, упорядочить основной материал, подлежащий изучению и на родном языке, и на втором языках. Во-вторых, предусмотреть использование транспозиции и интерференции при их изучении (заложив их в программы). В-третьих, ввести материалы по страноведению и культурологии, соотнеся их в родном и втором языках.

Наличие таких программ, как мы верим, поможет авторам учебников по украинскому и русскому языкам создать учебно–методическое обеспечение действительно нового поколения, отвечающее требованиям времени – началу 21 века.

Несомненно, это предполагает большую работу по созданию таких согласованных программ, которую и следует, на наш взгляд, взять на себя Министерству, поскольку проделать такую работу в одиночку не представляется возможным. Да и сами такие программы и учебники, реализующие их, предполагают толерантное отношение к изучаемым языкам, принятие двуязычия как неизбежности – на государственном уровне.

Выводы из данной статьи лежат на поверхности: необходимо перестать бороться между собой, доказывая, чей язык лучше – бессмысленное, бесперспективное занятие. Признать наличие двуязычия/многоязычия в Украине, постараться изменить сами подходы к изучению языков, попытаться, например, хотя бы для начала обсудить возможность совмещения школьных программ по языкам: украинского, русского и желательного – иностранного.

Источники и литература

1. Гуцал А. Украина на пороге третьего тысячелетия. Дороги, которые мы выбираем. //ЗН. – № 31(304)5 – 11 авг. – 2000.
2. Малыхина Е. В. Обучение русскому языку в Украине: решаемые и нерешаемые проблемы //Русский язык и литература: Проблемы изучения и преподавания в школе и вузе: С. науч. тр. – К., 2006.
3. Мечковская Н. Б. Социальная лингвистика. – М., 2000.
4. Рудяков А. Н. Двуязычие как предпосылка интеграции украинского общества //культура народов Причерноморья. – № 82. – Т. 1. – 2006.

Мусий В.Б.

БЪОНДЕТТА ИЛИ СИЛЬФИДА? (ПОВЕСТЬ Е.В.КОЛОГРИВОВОЙ «ХОЗЯЙКА» В КОНТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПИСАТЕЛЕЙ–РОМАНТИКОВ О ХУДОЖНИКЕ)

В статье идет речь об особенностях художественного мышления романтиков. Объектом исследования является повесть русской писательницы, которая пока не была изучена ни с точки зрения авторской концепции искусства, выразившейся в ней, ни с точки зрения особенностей ее поэтики. Повесть «Хозяйка» (1843) была написана в те годы, когда романтизм утратил положение массового художественного явления в русской литературе. Но, с другой стороны, к этому времени уже выразился со всей определенностью романтический миф о творце. Основываясь на исследованиях, в которых идет речь о романтической концепции искусства, в первую очередь, работах И.В.Карташовой [5], Е.Гнедовой [2], В.М.Марковича [7], автор предлагаемой статьи ставит перед собой задачу рассмотреть повесть Е.В.Кологрировой «Хозяйка» с точки зрения выраженного в ней романтического представления об избранничестве художника.

Тема этой повести – художник и действительность, чуждость творца всему бытовому, даже если оно благородно и прекрасно. То есть следует вести речь не о традиционной для романтиков оппозиции «художник–толпа», а скорее – о «художник – посюсторонний мир». В связи с этим с самого начала произведения возникает мотив одиночества. Оказывается, «товарищи мало видали Константина», называли его «иступленным художником» [6, с.220]. В друзьях молодого человека, тоже посвятивших себя живописи, гораздо сильнее, чем склонность к искусству, была выражена жажда жизни, упоения земным, телесным. Поэтому Колизей, который они должны были рисовать, казался им «вековым скелетом» с «полусгнившими ребрами»

и «головищей, поросшей мхом» [6, с.214]. И лишь одному Константину удалось «схватить счастливую игру луча в расселине здания». И если его товарищи переживали восторг, вспоминая о своих любовницах или же заставив идущих на рынок красавиц откупаться от них поцелуями, то по телу героя «лихорадочная дрожь» пробежала в тот момент, когда ему наконец удалось «перевести» на бумагу «портрет седых развалин» [6, 215].

Однако это не означает чуждости Константина земным наслаждениям, по крайней мере, до тех пор, пока он не определил для себя окончательно, в чем же его призвание. Поэтому когда юная красавица Беппа выбрала именно его для своего первого поцелуя, его сердце вспыхнуло, «как порох» [6, с.218]. Переживая не меньший восторг, чем после создания рисунка, он торопится в свою мастерскую для того, чтобы повторить восторг перед красотой девушки, нарисовав ее портрет. Исполнившись жажды «приковать поскорее к полотну эту безотвязную Беппу», он тут же принимается за дело. И впервые терпит крах. «Глаза, – сообщает повествователь, – вышли лиловые, а брови зеленые». У него внезапно (чего никогда еще не случалось) не оказалось под рукой нужной краски, в мастерской неожиданно воцарился беспорядок, работа не ладилась. Наконец ему удается передать и дивные черные глазки, и «свежие щеки», и «чудо» носик своей внезапной знакомой. Но когда он начинает представлять себе новый, еще более сладкий поцелуй девушки, под ним ломается стул, а нарисованный только что портрет оказывается «карикатурой на бедную Беппу» [6, с.223].

Нечто похожее произошло однажды с другим художником и поэтом в душе – Онуфриусом, героем новеллы французского романтика Теофиля Готье (1831). Как и Константин, он вел уединенный образ жизни в своем «убежище», но, правда, не только из-за поглощенности искусством. Дело в том, что он очень легко превращал едва знакомых людей в «злейших врагов», слыл среди большинства знакомых «сумасшедшим или, по крайней мере, оригиналом». Но и не очень сокрушался по этому поведению. Для него большинство людей – это «глупцы», а сам он «жемчуг», который они не способны разглядеть за «уродливой раковиной» [3, с.382]. Константин в повести Е.В.Кологриовой лишен подобного чувства превосходства над окружающими. Но главное заключается не в этом. В отличие от Константина, Онуфриус сосредоточен на чудесном и inferнальном. «Он, – сообщается в новелле Т.Готье, – читал только исторические легенды, старинные рыцарские романы, мистическую поэзию, каббалистические трактаты, немецкие баллады, книги о ведьмах и демонографии». Он, скорее, находился в мире этих видений, чем образов искусства. А, кроме того, вступил в конфликт с дьяволом, написав картину, на которой был изображен «святой Дунстан, ухвативший дьявола за нос раскаленными щипцами» [3, с.385]. Поэтому месть его живописцу за столь «унизительное положение» была вполне мотивированной. Именно происками дьявола Онуфриус склонен был объяснить, почему на портрете его возлюбленной Джачинты «рядом с чистым, тонким лицом девушки» появилась гримасничающая «отвратительная физиономия», а ее нос внезапно приобрел орлиные очертания [3, с.385]. Самой же жестокой была выходка дьявола, когда он пририсовал «громадные усищи» над «прелестными губками Джачинты». Безусловно, новелла Т.Готье не может быть подвергнута однозначному толкованию. В первую очередь, потому, что романтик проявил в ней иронию как «способ художественного обнаружения ... бесконечного превосходства субъективности над созданным ею объектом – в данном случае над собственным произведением», отнесясь иронически ко всему изображаемому, он и процесс создания произведения превратил в способ «игры в мир» [1, с.58; 61]. Автору «Хозяйки» подобная ирония не была свойственна. Но сходство переживаемого ее героем, Константином, и Онуфриусом позволяет предположить, что и в его судьбу вмешался дьявол, хотя он и не совершал чего-то, провоцирующего inferнальные силы на мщение.

Порядок в мастерской Константина восстанавливается лишь через какой-то промежуток времени, когда он, сосредоточившись на любви к Беппе, начинает испытывать «ужасную пустоту», и в его душе поселяется страх перед «бесцветностью и бесцельем будущего». Оппозиция «жизнь–искусство» имеет приобретает абсолютный характер. Их синтез для Константина невозможен. И он избирает искусство. Теперь жизнь и творчество сливаются как явления тождественные. Поэтому и уничтожение картины, над которой он трудился длительное время он воспринимает как самоубийство [6, с.227]. Он относится к той категории художников, которые бросаются в соиздание картины, «будто в бездну пламени, в ней он погибнет или из бrenного пепла возродится бессмертным фениксом» [6, с.225]. Мысли вернувшегося к живописи юноши начинают «попослушнее ложиться на полотно», рождается план будущей картины, и начинает кипеть работа. Два последующих эпизода возвращают его к попытке объяснить происходящее в мастерской вмешательством потустороннего. Вначале на почти законченной картине именно в том месте, где находилась срисованная с Беппы фигура, сливаются «невероятным образом» краски, уничтожив «не только новую фигуру, но и многое другое» [6, с.227]. А позже порыв ветра вырывает из его рук письмо из России, как только он, сидя в мастерской, доходит до чтения известий о Лизе М., в которую был влюблен. «Непостижимо» – думает молодой художник, когда понимает, что на улице в это время никакого ветра не было. Иначе как вмешательством сверхъестественного это не объяснить.

Включение мифологического, в данном случае – вмешательства в судьбу человека духа – было традиционным для литературы романтизма. «Мифологическая или квазимифологическая фантастика, – пишет в связи с этим Е.М.Мелетинский, – помогает романтикам создать атмосферу таинственного, причудливого, чудесного, трансцендентного и противопоставить ее жизненной реальности ... как область демонических влияний, исподволь определяющих судьбы людей, как борьбу светлых и темных сил, стоящих за видимыми жизненными коллизиями» [8, с.286]. Но только каков характер того демона, который управляет происходящим с Константином? Судя по всему, он гневется лишь тогда, когда Константин дает ему повод для ревности. Таким образом, это влюбленный демон. Но он гораздо безудержнее, чем казотовская «бедняжка»

Бьондетта, которая смиренно терпела муки ревности и смела поведать свою тоску лишь клавесину. Что же касается демона Константина, то лишь только художник позволил себе сомнение в праве хорошенькой «хозяйки» наказать его за поцелуй Беппы, в его мастерскую будто налетает «стая ведьм держать свой шабаш». «Казалось, – сообщает повествователь, – какой-то враждебный ураган подул на мастерскую и грозил конечным разрушением всему, что в ней находилось» [6, с.231].

У нас нет непосредственных доказательств ориентации Е. Кологривовой на «Влюбленного дьявола» Жака Казота. Однако, учитывая его популярность, считаем возможным провести некоторые параллели. Характеризуя предромантическую повесть Казота с точки зрения отразившегося в нем кризиса просветительского рационализма, В.М.Жирмунский и Н.А.Сигал отметили выраженное в ней принципиально новое представление о дьяволе и злых демонах. «На смену религиозной абстракции добра и зла, – писали ученые, – приходит загадочный и сложный, поэтизированный и фантастический мир сверхъестественных существ – сильфид, эльфов, «духов стихий», могущественных, но не всесильных, бессмертных, но открытых страстям и страданиям, а главное – не поддающихся однозначной нравственной оценке с точки зрения традиционных критериев добра и зла. Эти существа оказываются таинственным образом связанными с человеком: он может вступать с ними в общение и даже подчинять своей воле, хотя бы на время» [4, с.265–266]. Правда, казотовская Бьондетта лишь внешнее подобие духам стихий, одна из масок Вельзевула. Поскольку молодой офицер проявил бесстрашие при явлении ему Дьявола в его ужасном облике, тот был вынужден подчинить себе человека иным путем – через любовь. Герой признается, что в свое время дал клятву матери, впервые вручившей ему шпагу, служить женщине и не обидеть ни одной. Дон Альвар остается верным своей клятве даже в те минуты, когда уверенность, что перед ним дух, а не достойная обожания женщина, побеждает все его чувства. Что же касается самого духа, то суть его на всем протяжении истории приключений дон Альвара одна и та же – он как был, так и остается источником зла, стремящимся к тому, чтобы царить во вселенной.

Представляется, что характер «хозяйки» Константина иной. Она готовит не «нравственное падение» героя, а, напротив, его творческий взлет. Увидев ее впервые, герой переживает примерно то же, что и Лугин в «Штоссе» М.Ю.Лермонтова. Пока все лица людей казались ему желтыми, а иногда даже напоминали лимоны, он не мог закончить свою картину. После того, как ему удалось разглядеть, кто сопровождал его противника по карточной игре, он, по всей видимости, наконец, нашел модель для портрета женщины-ангела.

Так и Константин обнаруживает не только то, что явившаяся ему «хозяйка» была «красоты ослепительной», но, что еще более важно, оказалось, что она была так же стройна, «как творческая мысль гениального художника-поэта» [6, с.229]. У него создается впечатление, что все его фантазии с помощью ее кисти превращаются в образы картин. «Она, – чудится Константину, – ловко владела кистью и продолжала начатый очерк, все, сообразуясь с мыслью художника. Но вдруг рука ее остановилась, в последних чертах видимо отразился беспорядок идей, овладевших в эту минуту Константином». «По-видимому, – сообщается далее, – девушка ожидала только нового побуждения, то есть дальнейшего решения мысли живописца...» [6, с.230]. «Хозяйка» посвящает его в тайны искусства: «...она казалась ему благодетельным гением, учителем живописи, каких не бывало; наконец, самым вдохновением, облеченным в самый вдохновительный образ!». После встречи с «хозяйкой» Константин обретает зрелость как творец, поскольку возрастает не только его совершенство в искусстве, но и требовательность к себе. Поэтому дух, явившийся герою повести Е.В.Кологривовой, гораздо ближе по своему характеру и влиянию на судьбу человека Сильфиде в повести В.Ф.Одоевского. Оба героя отчуждаются от мира. Михаил Платонович запирается у себя в комнате, никого к себе не пускает и даже еду требует передавать ему не иначе, как через окно. Мастерская Константина, превратившаяся для него в сокровище, не отпиралась уже ни для кого и сам он все больше чуждался общества товарищей. И Сильфида, и «хозяйка» вводят героев в недоступный для других мир искусства. Переживая отчаяние из-за невозможности вернуться к прежнему состоянию, Михаил Платонович вспоминает, как прелестное существо слетало к нему «из невидимого мира» и обещало ему возможность открыть человечеству «такое искусство, которое еще не существует, которое не есть ни поэзия, ни музыка, ни живопись». Картину, которую Константин писал, вдохновленный ожиданием новой встречи с «хозяйкой», его друг Ренцо рассматривает «с изумлением». «Она до такой степени превосходила все его ожидания, – сообщает повествователь, – что он долго бы еще любовался ею, если бы художник с лихорадочной поспешностью не напомнил ему, что время уходит» [6, с.239]. Оба, и Михаил Платонович, и Константин готовы перейти в иной мир, тот, где они смогут не расставаться с явившимися им духами. Когда приятель Михаила Платоновича приезжает к нему, уже несколько дней не принимавшему никакой пищи, он видит изможденного, «худого и бледного» человека, но по его горящим «каким-то диким огнем» глазам ясно, что он не страдает, что, хотя он и отделил себя от всего земного, он находится в состоянии экстаза, душа проникнута энтузиазмом и верой в лучшее. Приятель Константина тоже угадывает «беспокойное состояние его души», усиливающееся к полуночи. Ренцо отмечает признаки этого душевного состояния в бледности, покрывающей лицо Константина, в глазах, которые «сверкали лихорадочным огнем» [6, с.239].

То воздействие, которое производит «хозяйка» на Константина, позволяет нам уточнить характер этого духа. Это, скорее всего, демон искусства. С точки зрения земной жизни, места художника в действительном мире, он представляет опасность для героя. Чем завершилась попытка Константина увидеть вновь свою «хозяйку», остается тайной. Действие последней, восьмой главы повести происходит через три месяца после смерти героя. Очевидно, он нарушил запрет на встречу со своим призрачным помощником и, как и предчувствовала «хозяйка», погиб. Есть и реальная мотивировка смерти героя – воспаление мозга. В любом случае сообщение об оплакивающих его Беппе и Лизе усиливает ощущение трагизма случившегося. И в то же время заключающие произведение размышления повествователя о том, кем на самом деле была «хозяй-

**БЪОНДЕТТА ИЛИ СИЛЬФИДА? (ПОВЕСТЬ Е.В.КОЛОГРИВОВОЙ «ХОЗЯЙКА» В КОНТЕКСТЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПИСАТЕЛЕЙ–РОМАНТИКОВ О ХУДОЖНИКЕ)**

ка», вводят читателя в иной смысл истории Константина. Попытки выяснить ее «имя и отчество» оцениваются иронически, поскольку «эта странная и причудливая хозяйка живет в таком мире, откуда нелегко добыть языка» [6, с.244]. Читателя меньше всего должны занимать детали. Цель художественной условности – переключить конкретные частные события в общечеловеческий план, сосредоточить читателя на том, что имеет отношение к любому живописцу или же любому человеку, которому нужно решить в чем же смысл жизни. Согласно романтической философии, пишет Е.Г.Милюгина, «в том, чтобы помочь человеку вырваться из тесного, душного круга сугубо эмпирического существования на простор творческой, артистической жизни, увидеть за отдельными внешними явлениями кажущегося дисгармоническим бытия его глубинную, сложную и многогранную гармоническую сущность» [9, с.122]. Это в особенной степени касается той ситуации, когда в романтическом художественном произведении идет речь об отношении к действительному миру человека искусства. «Хозяйка» Е.В.Кологрировой – это романтическая модель судьбы человека искусства. Родившийся живописцем, не может принадлежать миру действительности, ни одной, даже самой верной и нежной женщине в нем. Он живет в мире воображения, красоты, творчества, трансцендентного, а не земного. И в данном случае следует вести речь о предопределенной самим родом его занятий встрече Художника и Духа Живописи. В творческом порыве к сверхчувственному душа художника не просто вырывается за пределы реального опыта, но зачастую и за пределы реального мира.

Источники и литература

1. Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
2. Гнедова Е. Романтическая мифологема «универсум в образе искусства» // Мир романтизма. Тверь, 2003. – Вып.8 (32). – С.19–25.
3. Готье Т. Онуфриус // *Infernaliana*. Французская готическая проза XVIII–XIX веков. – М.: Ладомир, 1999. – С.379–400.
4. Жирмунский В.М., Сигал Н.А. У истоков европейского романтизма // Гораций Уолпол. Замок Отранто. Жак Казот. Влюбленный дьявол. Уильям Бекфорд. Ватек. – Л.: Наука, 1967. – С.249–284.
5. Карташова И.В. Этюды о романтизме. –Тверь: Твер.гос.ун-т, 2002. – 189с.
6. Кологрилова Е.В. Хозяйка // Дача на Петергофской дороге. Проза русских писательниц первой половины XIX века. – М.: Современник, 1986. – С.213–244.
7. Маркович В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сб. произведений. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1989. – С.5–42.
8. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
9. Милюгина Е.Г. Романтики о жизни, смерти и бессмертии // Романтизм: грани и судьбы. – Тверь, 1998. – Ч.II. – С.118–126.

Мустафаева А.Х.

ОНОМАСТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ КЛЕМЕНСА БРЕНТАНО КАК ОСОБЕННОСТЬ ПОЭТИКИ

Существенной частью лексического фонда произведений известного немецкого писателя – романтика Клеменса Брентано являются имена собственные, это личные имена героев, топонимы, наименования исторических лиц, писателей, поэтов, древних и современных, и др. Называя субъект и объект действия, время и топографию повествования, имена собственные, автор реализует свой замысел. Его пристрастие к описанию процессов, шествий и парадов, к перечням, которые тоже являются парадом –названий и имен, как строфы в его поэме «Романсы о розах» о Якопоне, ученом правоведе, сплошь унизанные латинскими именами книг, им изученных, латинскими именами его учителей и предшественников в науке, подчеркивал Н.Берковский, крупнейший исследователь немецкого романтизма. Но речь не в том, что имен собственных у Брентано много. Количество здесь переходит в новое качество, как говорил В.Турбин об именах, только в поэмах Маяковского, в особенность, в феномен поэтики, в существенный элемент системы, восходящей и к окружающей писателя реальности, и к его художественным убеждениям, и к его сложному мироощущению. То же самое можно сказать и о Брентано. Ономастические группы присутствуют во всех его произведениях, но получают разную семантико–стилистическую разработку и функциональную значимость. Имена собственные можно считать особенностью поэтики его произведений. В том, как он давал имена, лучше всего сказывается его индивидуальное словотворчество.

Целью данной работы является определение значения имен в произведениях К. Брентано как особенности их поэтики, а также этимологизация имен и выделение значения этимологизируемых слов и используемых автором при этом приемов.

О том же, какое большое значение он придавал именам и их толкованию свидетельствует один из эпизодов его жизни, касающийся даты его рождения. Как известно, он родился 9 сентября 1778г. Но он не мог обойтись без игры, переплетающейся с католической набожностью и не передвинуть свой день рождения на один день раньше, чтобы иметь честь родиться в один день с Девой Марией, чье имя входило в число его имен. Так «*Virgo dulcis, clemens pia*» означает в переводе с латинского «Дева сладостная, милостивая, благая». Этим же именем он подписал свой «одичалый роман» «Годви», который нельзя назвать ни благочестивым, ни благонравным, и это вносит неизбежную для Брентано диссонирующую ноту. Тут мы видим тесное сближение вымысла и реальности, и не в книге, а в самой жизни. По словам С.Аверинцева, здесь скры-