

Μνήμη ενός πέπλου, // άδειου χιτώνα
ζωντανεμένου // απ' τον αέρα
κενό κινούμενο // κρύβει η κουρτίνα
σ' ένα παράθυρο, // μες στην ομίχλη

το δωρικό, // άσπρο φεγγάρι,
πάνω από θάλασσα // τρικυμισμένη,
κομψά γερμένο // στέφει τη νύχτα,
πέτρινη πόρπη. // 'Ακου το πέρασμα
το φτερωτό // πώς πλαταγίζει
κάτι αθέατο // που αργοπέταξε,
πλάσμα του ανέμου. // Κι ύστερα του ύπνου
άλλα όνειρα // που δεν αρκούνε.

«Если провести параллель с традиционными греческими размерами, то можно предположить, что это удвоенный 5-ти-сложник, аналогичный по ритму с двойным 7-ми-сложником «героических» стихов Андреаса Кальвуса [2, с. 15].

Нам кажется, что этот прием используется в данном случае для создания полиритмического эффекта неопределенности между традиционной метрикой и свободным стихом. С одной стороны, четкость повторов ритмической фразы очевидна, но с другой, присутствуют морфологические особенности, которые ослабляют ощущение стабильности повтора, и строфичность чисто орнаментального характера. Посередине строфы находится цезура, но отсутствует рифма, присущая строфике.

Ямбический ритм в современной поэзии, «который можно встретить в большинстве стихотворений – основывается на присутствии ямбического ритма в незначительной или большей части текста» [4, с. 477], но это, в основном числе своем, время от времени появляющиеся и исчезающие повторы на фоне свободного стиха («Без света» Танасиоса Хатзопулоса [8, с. 22], «Стеклянный г. Янина» Михалиса Ганаса [9, 44]). Также используется 15-ти-сложник со времен Сефериса и до наших дней, но не ради его развития или усовершенствования, а, как правило, для придания оттенка ностальгии и возвышенности текста [11, с. 165]. «Используют его для подчеркивания иронии в народных песнях, представленных в виде свободного стиха» [4, 469].

Итак, современная греческая поэзия исключает строгую традиционную ритмику. Относительная ритмическая упорядоченность является результатом поиска средств выражения поэтической мысли за рамками общепринятого свободного стиха, среди размеров забытых и давно не использовавшихся, или если того требует содержание текста.

Источники и литература

1. Пол Оппенгеймер. Эссе о поэзии. Эпоха подлинности: американский поэт в Англии. «Alea», П8А, 1992
// <http://www.olevsky.com/poetry/1990th/paulopengeimer.htm>
2. Παντελής Μπουκαλας. Οι ποιητες σαν περιηγητες ονειρων. Η καθημερινη, 25 Ιουνιου
3. Σαββιδης Γ. Π. Νυχτοπεταχτες ασκησεις. Μηχαλη Γκανα– Διονυση Καψαλη–Γιωργου Κοροπουλη–Ηλια Λαγιου. Τα Νεα–2, 1993
4. Ευριπιδης Γαραντουδης. Απο τον μοντερνισμο στη συγχρονη ποιηση. 1930–2006. Αθηνα, Καστανιωτης, 2007
5. Γεωργος Μπλανας. Νυχτα. Αθηνα, Νεφελη, 1991
6. Τακης Σινοπουλος. Συλλογη II, 1965–1980, Αθηνα, Επμης, 1980
7. Μαρια Κυρτζακη. Ημερια νυχτα, Αθηνα, Υψιλον/βιβλια 1989
8. Θανασης Χατζοπουλος. Το αφωτο. Αθηνα, Καστανιωτης, 1990
9. Μιχαλης Γκανας. Γυαλενα Γιαννενα. Αθηνα, Καστανιωτης, 1989
10. Στρατης Πασχαλης. Μια νυχτα Ερμαφροδιτου. Αθηνα, Ικαρος, 1989
11. Λινος Πολιτης. Για τον Σεφερη: «Ο δεκαπεντασυλλαβος του 'Ερωτικου Λογου'», Ερμης, 1961

Симонова Э.В.

ΚΟΝЦΕΠЦИЯ ΤΡΑΓΙЧЕСΚΟΓΟ В РОΜΑΝΕ ΤΟΜΑСА ХАРДИ «ДЖУД НЕЗАМЕТНЫЙ»

По мнению большинства зарубежных и отечественных литературоведов, английская литература XIX века, как культурный феномен представляет собой необычайный интерес, т.к. в своем роде является синтезом различных литературных течений: романтизм (рубеж XVIII – XIX веков), реализм (40–60-е годы), натурализм и модернизм (рубеж XIX–XX веков).

Актуальность настоящей работы определяется, прежде всего, иным ракурсом интерпретации романа Томаса Харди «Джуд Незаметный», так как на протяжении долгого времени заложенную в основе рассматриваемого романа и других романов, объединенных циклом под названием «Романы характера и среды», концепцию трагического и вытекающие принципы и особенности построения сюжета и идеи романа на основе законов трагедии как вида драмы считали второстепенными.

Научная новизна данного исследования заключается в акцентировании и выявлении концепции трагического как главенствующей в интерпретации романа и понимании идей автора, определяющей своеобразие художественного мира романиста.

Цель исследования – определить влияние концепции трагического на построение сюжета романа «Джуд Незаметный» и выявить элементы трагического как главного инструмента образности в романе Томаса Харди.

Методика, применявшаяся в ходе исследования, включает в себя методы тщательного прочтения, символической интерпретации и метод интертекстового прочтения произведения.

Методологической базой исследования являются работы литературоведов М.В. Урнова, А.А. Федорова («Идейно-эстетические аспекты развития английской прозы»), Дэйвида Сесила («Hardy The Novelist») и др.

«Джуд Незаметный», своего рода «прощальный роман» был последним романом Харди, ведь именно после выхода в свет «Джуда» возмущенный и уязвленный хулой критиков, Харди заявил, что оставляет прозу и отныне полностью посвящает себя поэзии.

По мнению критика М.В. Урнова, творчество Томаса Харди отмечено хронологическим парадоксом: он – романист XIX века и поэт XX века. Исток этой двойственности – в противоположных устремлениях самого Харди: эмоционального – к историческому прошлому, рационального – к новым идеям в науке, философии и искусстве. Критик также отмечает, что Харди – художник трагического мироощущения, создатель трагических характеров и конфликтов. Тщетно было бы искать причины такого трагического жизнеощущения в личной судьбе писателя, так как факты его биографии не дают к тому оснований [1, с. 192–193].

Литературный критик А.А. Федоров отмечает, что Трагическое в творчестве Харди неразрывно связано с объективным складом современной английской действительности и особенностями сознания людей. В последних романах Харди преимущественное внимание уделено не только объективному, но, прежде всего, субъективно-гносеологическому аспекту трагического. Идея относительности знания, которую в противовес абсолютной Божественной истинности выдвинул позитивизм, сплошь и рядом оборачивается в сознании отдельного человека драматическими поворотами, ведущими его иногда к губительным последствиям. Поэтому трагическое в романах Харди имеет всегда свое не только конкретное социальное, но и мировоззренческое и гуманистическое выражение.

Развитие категории трагического в мировоззрении и эстетике Харди было связано с его пристальным вниманием к процессам, происходившим в английской деревне в последней трети XIX века [2, с. 40–41].

Дэйвид Сесил (Lord David Cecil) в своей работе “Hardy The Novelist” высказывает мнение о том, что к своей концепции трагического Харди шел через признание острого драматизма в сознании, в духовном мире современной личности. В каждом отдельном случае трагическое существует как «психологический феномен», и в своей социальной сути оно раскрывается лишь в преломлении через мировосприятие и духовную жизнь человека. Трагедия заключается в том, что, оказавшись в мире, где законы действуют с последовательностью и непреклонностью механизма, человек остается живым существом, с неповторимым духовным обликом, со своими надеждами на достижение счастья [3].

По мнению самого Томаса Харди, честный романист должен изображать жизнь со всеми ее страстями также правдиво и искренне, как это делали в своих трагедиях Эсхил, Софокл, Еврипид и Шекспир. Романист должен обращаться к глубочайшим трагическим конфликтам общества и показать их откровенно и смело.

Харди был убежден в том, что трагедии современного человека и современного общества отнюдь не уступают по своему величию, своему возвышенному характеру древнегреческой трагедии. Он считал, что сельские труженики современной ему Англии переживают трагедии, который были не менее значительными, чем человеческие трагедии, изображенные Софоклом. Свое понимание трагического Харди высказал в следующих словах: «Трагедия. Кратко можно сказать таким образом: трагедия раскрывает такое положение в жизни индивида, которое неизбежно приводит к тому, что какое-либо естественное желание кончается катастрофой именно тогда, оно осуществляется» [4, с. 323].

Роман–трагедию характеризует целеустремленное, четкое, законченное построение. Драматизированному эпосу свойственны строгие, резко обозначенные контуры. Харди писал по поводу своего романа «Джуд Незаметный»: «...сюжет построен почти геометрически – я не должен говорить «построен», так как в определенный момент характеры сами обусловили такое строение и я просто подчинился этому». «Геометрические линии сюжета не были предумышленны, они возникли сами собой... в работе над «Джудом» моя мысль была сосредоточена на развязке» [4, с. 323].

Роман, однако, не мог удержаться на одной высокой трагической ноте. Харди понимал это, поэтому он не отгораживал трагического от комического, хотя в его романах трагическое доминирует. В дневнике Харди есть интересная запись: «Если вы взглянете в фарс повнимательней, то вы увидите трагедию, и наоборот, если вы закроете глаза на глубокие проблемы трагедии, вы увидите фарс». В трагической теме самого писателя сказались английская традиция сатиры и юмора [4, с. 325].

При более детальном рассмотрении сюжетной линии романа, представляется возможным выделить несколько этапов развития и становления главного героя Джуда Фаули, помогающих лучше понять и почувствовать ту тонкую грань пересечения мечты и действительности, патетики, обыденности и трагизма судьбы, так тесно сосуществовавшие в сознании молодого человека.

Первый выделенный этап сам по себе уже является трагичным и завязкой неизбежной, по всем признакам, трагедии, так как в условиях современной ему Англии было невозможным простому

провинциальному жителю, не имеющему средств не то, что на обучение, но даже на достойное существование, получить блестящее образование, о котором грезил Джуд. Сосуществование понятий бедность и образование, провинциальность и мир науки являются несовместимыми в условиях жизни общества в Англии в конце XIX века, и, при попытке объединения или тесного сосуществования происходит не просто коллапс, а настоящая трагедия в жизни человека, усиленная искренней неосознанностью человеком трагедии его судьбы.

Одержимый своей страстной мечтой Джуд занимается самообразованием, нелегко добывая книги и грамматики, погружаясь в мир Цезаря, Вергилия или Горация, но в тоже время, стремясь стать не только ученым, но и христианским богословом. Его мысли шли дальше: «... добравшись в Кристминстер я изучу Ливия, Тацита, Геродота, Софокла, Еврипида, Платона, Лукреция, Аристотеля, а потом отцов церкви – в совершенстве. Беду и историю церкви в общих чертах. Да, Кристминстер станет моей *alta mater*, а я – ее возлюбленным сыном, которым она останется довольна» [5, с. 65].

Временами Джуд понимает, как далек он в действительности от предмета этих мечтаний. Всего лишь стена отделяла его от счастливых сверстников, с которыми он жил одной духовной жизнью, но, увы, не имел счастья сидеть за одной партой, всего лишь одна стена, но и великая Китайская стена была ничто по сравнению с той, которая перегородила Джуду путь к осуществлению мечты. Трагедия ситуации заключается в упорном нежелании принимать тот *status quo*, который существовал в общественной жизни Англии в то время: существование иерархии в обществе, непонимание неизменности законов общества, по которым перед бедным простым каменотесом из глухой деревни (хотя и одаренным), двери храмов науки навсегда закрыты. Но иллюзии и амбиции способны завести человека далеко, так далеко, что трагедия становится неизбежной, но у человека всегда есть выбор и шанс, вопрос заключается лишь в том, хочет ли человек воспользоваться этим шансом и миновать или избежать кары провидения. В мыслях же Джуд считал совершенно по-другому.

Параллельно сюжетной линии трагизма жизни молодого человека, обусловленной прежде всего особенностями его жизненных убеждений и внутреннего мира, идет линия его отношений с женщинами, которая также по всем признакам обречена на трагический конец и полный крах. Первый, не увенчавшийся успехом, семейный опыт с Арабеллой, как бы навсегда оставляет отпечаток обреченности, по крайней мере Харди мастерски вызывает подобное чувство у читателя. Вторая попытка устроить свою жизнь с любимой женщиной Сью, являющаяся двоюродной сестрой Джуда на некоторое время поворачивает его жизнь несколько в иное русло, но как и в первый раз предпосылки также создают впечатление обреченности ввиду бытующего мнения о гнетущем проклятии семейства Фаули, согласно которому, Фаули вообще не созданы для брака, а всякая попытка приведет лишь к одному – к неминуемой гибели, физической и духовной. Таким образом, мы видим, что две данные линии, безусловно, пересекаются и тесно сосуществуют, но в то же время они представляют две абсолютно разные жизненные линии, объединенные одной общей чертой – трагизмом, которым они обрываются.

Цепочка нарастающих горестных событий: горе мужа Сью, которого она оставила ради Джуда, несладкая жизнь, появление в их семье сына Джуда от первого брака, сцена на одной из улиц Кристминстера – монолог Джуда среди незнакомых людей являющийся криком души, его финальной исповедью, классическим монологом человека, конец которого, судя по всем признакам не так уж и далек, трагедия которого заключается в том, что он так и не понял, что замахнулся на нечто недостижимое. Смерть его детей, нарочно умерщвленных ребенком от первого брака, покончившего жизнь самоубийством из нежелания обременять не без того нелегкую жизнь своего отца и Сью, приводит к соответствующему финалу – кульминации трагедии, то есть самой смерти Джуда.

Даже в последние минуты своей жизни Джуд так и не понял, за что наказан. «Не преклонюсь теперь уже не перед кем. Все это теологи, апологеты и их братья метафизики, деспотические государственные деятели прочие меня больше не интересуют. Суровая действительность беспощадно развенчала их в моих глазах» [5, с. 372].

Не переставая грезить университетским образованием, Джуд питал тайную страсть к старинному Кристминстеру, совсем как тогда, в детстве, а может даже еще сильнее, когда он задумчиво вглядывался в манящие таинственные огни города, так и не ставшим приютом для его несчастной души: города несбывшихся надежд и замыслов, города, который по праву может считаться его колыбелью и могилой, вечной гробницей. Можно ли считать трагизм его судьбы, смерть волей провидения или карой за безнравственно проведенную жизнь, или можно просто перевести всю трагедию на счет проклятия или фатализма, по неведомой причине нависшего над родом Фаули? Можно найти еще массу причин с религиозной точки зрения или еще с какой-либо, но не изменить того, что это трагедия одаренного юноши из глухой провинции, который взвалил себе на плечи непосильную ношу изменить общественный строй, существовавший в Англии в то время. Джуд замахнулся на то, что ему было не по силам. Движимый дерзкими замыслами и принципами, а также гордыней и, от части, амбициозностью, он решил, что изменит годами устоявшиеся принципы поведения в обществе. Вся трагедия заключалась в том, что жизнь пыталась доказать ему противное, и доказала окружающим, но только не ему. Его мечта шла вразрез с действительностью, пройдя нелегкий путь, обращаясь от одной концепции к другой, от одних принципов к другим: от идеи стать благочестивым богословом и верным поборником веры до богохульника и почти состоявшегося противника церкви, от Тацита и Вергилия до Беды, отцов церкви и изучения Святого письма и наоборот. Джуд не покорился, не раскаялся и в глубине души остался верным своей мечте.

Таким образом, проводя параллели между античной трагедией и трагедией Харди, можно выявить ряд общих признаков: целеустремленное, четкое, законченное построение; близость Харди мироощущению и

мировосприятию Эсхила, Софокла, Еврипида, которая заключается в убеждении в необходимости изображать жизнь со всеми ее страстями правдиво и искренне, обращаясь к глубочайшим трагическим конфликтам общества, и показать их откровенно и смело. Можно с уверенностью сказать, что восприятие античных трагиков было довольно близко концепции трагического Харди, их литературное наследие сыграло значительную роль и оказало влияние на литературную деятельность романиста.

Источники и литература

1. Урнов М.В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начала XX). – М.: Наука, 1970. – 432с.
2. Федоров А.А. Идеино–эстетические аспекты развития английской прозы (70-е – 90-е годы XIX века). – Свердловск: Уральск. ун-т, 1990ю – 188с Урнов М.В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начала XX). – М.: Наука, 1970. – 432с.
3. Cecil, Lord David. Hardy The Novelist. London: Constable 1954 (www. Victorianweb. org)
4. Аникин П.В., Михальская Н.П.
5. История английской литературы. Учебное пособие для студентов педаг. Ин-тов и фак-ов ин. яз.– М.: Высшая школа, 1975. – 528с.
6. Томас Гарди. Джуд Незаметный. Роман. Перевод с англ. Н. Маркович, Н. Шерешевской; примечания М. Гордышевской. – М.: Художественная литература, 1973. – 412с.

Соболевская Т.Е.

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ПОВЕСТИ ДЭВИДА ГЕРБЕРТА ЛОУРЕНСА «ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ УМЕР»

Во многом опыт писателей и поэтов связан с работами их предшественников по перу, а также с произведениями, которые не имеют авторов, но играют важную роль в развитии цивилизации на протяжении многих лет. Современные авторы переосмысливают символы, образы, главных героев, добавляя свое видение того или иного явления. Это обогащает мировую литературу инновациями.

Подобное заимствование и переосмысление какого–либо феномена из любой сферы в том или ином литературном произведении называется аллюзией. Термин «аллюзия» определяется исследователем И.С. Христенко как заимствование некоего элемента из инородного текста, служащее отсылкой к тексту–источнику, являющееся знаком ситуации, функционирующее как средство для отождествления определенных фиксированных характеристик. Аллюзивное слово выступает в качестве знака ситуационной модели, с которой, посредством ассоциаций соотносится текст, содержащий аллюзию. Таким образом и происходит взаимодействие между литературно–художественными произведениями, которое называют аллюзивным процессом [1, с. 42–43].

Произведения Дэвида Герберта Лоуренса, признанного классика английской литературы, насыщены аллюзиями различного характера. Они получают оригинальную интерпретацию в его рассказах, повестях и романах, благодаря чему Лоуренса во многом считают одним из самых значительных писателей Великобритании XX века. Это обуславливает во многом актуальность данного исследования.

Новизна работы состоит в том, что в литературоведческом и символическом аспектах исследуется малоизученная повесть Д.Г. Лоуренса «Человек, который умер». Целью статьи является анализ аллюзий в произведении и их символическая интерпретация.

Перу Дэвида Герберта Лоуренса принадлежит повесть «Человек, который умер», которая не поддается однозначной трактовке. Это отмечается, в частности, отечественным ученым Н.М. Пальцевым, он пишет, что повесть написана с протестантских позиций и сложно воспринимается представителями ортодоксальной культуры [2, 77]. В ней писатель на свой манер трактует события Нового Завета, что, соответственно, является причиной того, что данное произведение изобилует различными аллюзиями на Библию, а также на мифы разных культур.

Окоченевший от холода, изнемогающий от боли ноющих ран, просыпается человек. Его пробуждение – воскрешение, сам же человек – олицетворение Иисуса Христа и Осириса. На своём пути неизвестно куда он встречает крестьянина, который предлагает ему укрыться в своём доме. Однажды вернувшись домой, добрый крестьянин приносит весть о том, что гробница Христа пуста, и женщины среди которых была и Мария Магдалена, оплакивали его, а проклятые солдаты–римляне уже были на страже. Тогда на рассвете человек, который умер, отправляется в сад, где его предали, и где он был похоронен. Там он встречает Марию Магдалену и говорит ей о том, что его миссия как учителя и спасителя закончена, что благие деяния ничто иное, как правонарушения, которые приводят к смерти. Он также не готов вступить в контакт с людьми, пока не заживут его раны. Мария Магдалена разочарована: человек, который умер, положил конец её мечте. Он решает отправиться в путешествие по миру. Покидает Израиль и идёт в Ливан, где встречает жрицу богини Изиды, которая была в поисках частей тела Осириса, для того чтобы воскресить его и зачать ребёнка. Девушка даёт приют человеку, который умер. Она очарована его необычной красотой и поддается заблуждению, что это Осирис. По приглашению человек, который умер, приходит ночью в храм, где она исцеляет его раны, пробуждая в нём желание. Он познаёт блаженство отношений между мужчиной и женщиной, но не может остаться, так как боится снова быть распятым.