

Шубина Анна Олеговна

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О. ГЕНРИ

В статье рассматриваются различные определения и способы использования символических схем в художественном произведении. На материале нескольких коротких рассказов О. Генри исследуется роль символов в раскрытии образов героев, а также изучаются особенности символизма О. Генри, основной из которых является стремление автора к семиотической разгадке образов. Особое внимание в данной работе уделяется исследованию образа автора посредством раскрытия индивидуального способа создания символа.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2013/11-2/58.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (29): в 2-х ч. Ч. II. С. 216-219. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2013/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 82

Филологические науки

В статье рассматриваются различные определения и способы использования символических схем в художественном произведении. На материале нескольких коротких рассказов О. Генри исследуется роль символов в раскрытии образов героев, а также изучаются особенности символизма О. Генри, основной из которых является стремление автора к семиотической разгадке образов. Особое внимание в данной работе уделяется исследованию образа автора посредством раскрытия индивидуального способа создания символа.

Ключевые слова и фразы: художественный текст; символ; образ автора; символическая схема; сюжетный образ.

Шубина Анна Олеговна, к. филол. н.
Финансовый университет при правительстве РФ
anna.shubina.1981@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О. ГЕНРИ[©]

Анализ художественного текста всегда предполагает исследование способов выявления образа автора в литературном произведении, то есть изучение индивидуальных особенностей стиля повествования. Понятие стиля возникает везде, где складывается представление о неповторимой, характерной для конкретного писателя системе средств выражения. Поиск принципов и законов словесно-художественного построения образа автора представляется необходимым для решения круга задач, связанных с вопросами «символики» художественной речи, которую образуют органические элементы произведения, выявленные в процессе имманентного анализа. Процесс языкового понимания только помогает обозначить эстетическую ценность стилистических единиц, так как при их посредничестве и на фоне этого понимания соотносятся словесные ряды и концепции художественного организма. Условно такие стилистические единицы мы называем символами. В. В. Виноградов считал, что художественное произведение не представляет собой прямолинейного построения, в котором символы присоединялись бы один к другому. Напротив, символы, соприкасаясь, объединяются в большие концепты, которые, в свою очередь, следует рассматривать как новые символы, которые в своей целостности подчиняются новым эстетическим преобразованиям [3, с. 240-249].

По мнению Н. Д. Арутюновой [2, с. 339], в отличие от метафоры, неизменно связанной с конкретным субъектом, символ, также базирующийся на образе, способен выходить за пределы этого образа, приобретать высокие трансцендентные смыслы.

По мнению А. Ф. Лосева, символ вещи есть тождество, взаимопронизанность означаемой вещи и означающей ее идейной образности, но это символическое тождество есть единораздельная цельность, определенная тем или другим единым принципом, его порождающим и превращающим его в конечный или бесконечный ряд различных закономерно получаемых единичностей, которые и сливаются в общее тождество породившего их принципа или модели как в некий общий для них *предел* [8, с. 48].

А. И. Фомин считает, что в создании эстетического целого символ оперирует какой-то своей семантикой, не соотносимой с тем, что представлено данной лексемой как единицей лексической системы языка [11, с. 14].

О. М. Воробьева пишет: «Энергия символа заключается в том, что он устанавливает, создает сходство между любыми предметами, которые он связывает, и эта связь зависит от силы интуиции и богатства воображения человека, совершающего акт символизации. Таким образом, любой предмет обладает практически неограниченной символической валентностью и поэтому способен стать символом другого предмета» [4, с. 181].

Е. В. Шелестюк отмечает, что имеется три вида символов: культурно-стереотипные, архетипические и субъективно-авторские. «Культурно-стереотипные символы – символы современности, понятные всем представителям данной культуры, с прозрачным или полупрозрачным основанием переноса. Символы-архетипы – символы, основанные на древнейших пралогических, мифологических либо первичных бессознательных представлениях о мире, с затемненным основанием переноса. Субъективно-авторские символы отражают концепты, конструирующие картину мира отдельной личности, чаще всего в них своеобразно преломляются стереотипы и архетипы» [12, с. 32].

Исследуя творчество А. П. Чехова, Ю. И. Еранова заключает: «Символический план произведений представлен различными уровнями: символические собирательные образы героев, символические мотивы, символика пространства и времени, символика пейзажа, символические события, действия, ситуации, отдельные символические детали. Среди многочисленных символических уровней писатель намеренно выделяет главенствующий символ, непосредственно связанный с художественной концепцией героя. Доминирующий символический уровень, как правило, обозначен через название произведения» [5, с. 40]. По мнению Н. В. Алефиренко, «символ родственен образу (не случайно говорят о символическом образе), а также, по типу смысловой связи между абстрактным и предметным элементами его содержания, символ близок к знакам непрямого номинации» [1, с. 127].

Л. В. Карасев отмечает, что в художественном тексте выявляются «неочевидные структуры, – символические схемы – смыслообразующие и формообразующие конструкции, которые участвуют в процессе

создания текста как единого эстетического целого» [6, с. 11]. Л. В. Карасев развивает понятие символической схемы на примере произведений Достоевского: «люди и предметы <...> как бы уравниваются в своих правах, реально влияют друг на друга, разговаривают на выдуманном им языке вещества, телесности или запаха. И хотя человек больше вещи, он все же может попасть под ее власть, так как сам состоит не только из ума и воли, но из вещественного тела, быстро находящего общий язык с другими телами и веществами [7, с. 97].

Символизм в рассказах О. Генри прослеживается по ходу всего повествования, играя основную роль не только в развитии главного образа, но и связанных с ним второстепенных образов, которые воспринимаются в аспекте переосмысления символа, иллюстрируют заложенное в нем иное начало. Целью данной работы является изучение особенностей символики О. Генри как характерной черты индивидуального стиля автора, где все элементы художественного построения объединяются в одну типичную для него систему форм изображения.

Рассказ О. Генри «Последний лист» («The Last Leaf») является продолжением темы «маленького человека» в творчестве писателя. Его герой – старый художник-неудачник. Действие рассказа разворачивается на фоне холодного осеннего пейзажа, когда герой становится свидетелем страданий молодой девушки, заболевшей пневмонией. Единственное, что она может видеть из окна, лежа в своей постели, – старый плющ с голыми ветвями, похожий на скелет. Ветер оставил на нем лишь один листок, ставший для больной символом слабой надежды на продолжение жизни и выздоровление: «When the last leaf falls I must go, too» [13, p. 180]. / *Когда упадет последний лист, я умру* [10, с. 102]. Она была уверена, что, как только сорвется этот лист, настанет и ее последний час. В ту же ночь главный герой рассказа (его образ раскрывается в описании уже практически лишённого жизни дерева с подгнившим у корней стволом и оголенными ветвями) создает свой шедевр – нарисованный с потрясающим правдоподобием лист. Поздней ночью в дождливую и ветреную погоду он прикрепляет его к старому дереву так, чтобы, глядя на него, больная девушка получила надежду на выздоровление. Сам герой погибает от воспаления легких вследствие переохлаждения через два дня.

В составе символической схемы данного рассказа плющ является концептуальным символом произведения, в то время как больная девушка оказывается раскрывающим его сюжетным образом. То есть подлинный символ, в отличие от сюжетного образа, который используется автором для развития главного характера, представляется избыточным, незначимым для развития хода повествования, но исключительно важным для понимания авторского замысла, нравственной сути произведения. Писатель не дает подробного словесного описания трагизма истории старого художника: она воспринимается острее, благодаря присутствию в рассказе образа листка плюща – символа его последней надежды на оправдание никчемной жизни: «Ah, darling, it's Behrman's masterpiece – he painted it there the night that the last leaf fell» [13, p. 183]. / *Да, милая, это и есть шедевр Бермана – он написал его в ту ночь, когда слетел последний лист* [9, с. 125]. За столкновением сюжетных образов (старика и больной девушки, которые абсолютно по-разному воспринимают описываемую действительность и не понимают отношения к ней друг друга) нам открывается главный символ произведения: старый плющ как печальный образ бессмысленно растраченного таланта и уходящей жизни. Данный символ, по теории Е. В. Шестюка, можно отнести к субъективно-авторским.

В рассказе «Адское пламя» («The Plutonian Fire») к культурно-стереотипному типу символов можно отнести символ искусства, истинного таланта, творческого вдохновения – священный огонь, пламя, дающее поэту силу всеобъемлющей страсти, сокрушающей все препятствия на своем пути: «This is the divine fire that is supposed to ignite genius» [13, с. 568]. / *И это – священное пламя, которое, как утверждают, дает пищу гению* [9, с. 455]. Начиная писатель сталкивается с проблемой описания чувства любви. Потерпев поражение в попытке передать все грани этого чувства, он понимает, что необходимо «списать» его с другого, любящего человека, причинив ему боль, заставив «сгорать» от неутолимой боли и тоски (в данном рассказе это образ безответно влюбленной в героя девушки). В рассматриваемом произведении О. Генри дает разноплановое описание символа искусства. С одной стороны, это «священное внутреннее» пламя, дающее силы творить, а с другой, – подлость, обман, «торговля» подаренным тебе чувством, так как создание шедевра неминуемо причинит боль тому, кто испытывает истинное чувство, влюбленному человеку.

Другое произведение О. Генри, где символизм служит основным способом раскрытия характеров персонажей и замысла писателя, – рассказ «Волшебный профиль» («The Enchanted Profile»), который повествует о том, как жажда накопления, стремление к богатству стирают в сознании человека представление о подлинных ценностях в жизни людей – доброте, любви, искренней привязанности. В рассказе происходит столкновение символа высокого и благородного начала в человеке (образ одинокой, великодушной и отзывчивой девушки – работницы отеля) и символа алчности, воплощенного в образе миссис Браун – богатой дамы. Девушка так и не смогла понять, почему пожилая состоятельная женщина так нуждается в ее обществе и практически не сводит с нее глаз: «You have a face exactly like a dear friend of mine – the best friend I ever had» [13, p. 533]. / *Лицо у вас точь-в-точь такое, как у моего дорогого друга, лучшего друга, какой у меня был* [9, с. 599]. Лишь в конце рассказа автор раскрывает истинную причину симпатии пожилой миссис Браун к девушке: в подвечном платье и венке профиль героини был очень похож на портрет, изображенный на серебряном долларе, предмет поклонения одинокой миллионерши. То есть деньги оказываются единственным предметом обожания и привязанности этой женщины. Так, писатель подводит нас к разгадке символа богатства – доллара, который стал для героини заменой утраченных ею подлинных ценностей. Данный символ также можно отнести к культурно-стереотипному виду символов.

В рассказе «Меблированная комната» («The Furnished Room») автор создает атмосферу ужаса, который охватывает героя, блуждающего по мрачному городу в поисках пропавшей возлюбленной: «He was sure that since her disappearance from home this great water-girt city held her somewhere, but it was like a monstrous

quicksand, shifting its particles constantly, with no foundation, its upper granules of today buried tomorrow in ooze and slime» [13, p. 76]. / *Он был уверен, что после ее исчезновения из дома этот большой, опоясанный водою город прячет ее где-то, но город как необъятное пространство зыбучего песка, те песчинки, что вчера еще были на виду, завтра затянет илом и тиной* [9, с. 237]. Являясь внешним фоном повествования, образ города становится символом смертельной опасности, близкой гибели. Попав в очередной доходный дом в надежде найти свою девушку, герой мгновенно ощущает царящий там дух смерти и уже предчувствует трагическую потерю: «And he breathed the breath of the house – a dank savour rather than a smell – a cold, musty effluvia as from underground vaults mingled with the reeking exhalations of linoleum and mildewed and rotten woodwork» [13, p. 77-78]. / *И он вдыхал дыхание дома – скорее даже не запах, а промозглый вкус – холодные влажные испарения, словно из погребка, смешанные со зловонием линолеума и трухлявого, гниющего дерева* [9, с. 238]. Дом представляется герою символом ада, и ради любимой он готов туда войти: «At each turn of the stairs were vacant niches in the wall. Perhaps plants had once been set within them. If so they had died in that foul and tainted air. It may be that statues of the saints had stood there, but it was not difficult to conceive that imps and devils had dragged them forth in the darkness and down to the unholy depths of some furnished pit below» [13, p. 75]. / *На каждом повороте лестницы в стене была пустая ниша. Здесь, возможно, стояли когда-то цветы. Если так, то цветы, должно быть, погибли в этом нечистом, зловонном воздухе. Возможно также, что когда-нибудь в этих нишах помещались статуи святых, но легко было представить себе, что черти с чертенятами, выбрав ночь потемнее, выволокли их оттуда и ввергли в нечестивую глубь какой-нибудь меблированной преисподней* [9, с. 235-236]. И вдруг в эту жуткую атмосферу склепа сквозь запах плесени проникает аромат резеды – символ надежды на жизнь, спасения от мира тьмы: «Then, suddenly, as he rested there, the room was filled with the strong, sweet odour of mignonette. It came ... with such sureness and fragrance and emphasis that it almost seemed a living visitant» [13, p. 78]. / *И вдруг, пока он сидел все также неподвижно, комнату наполнил сильный, сладкий запах резеды. Он вошел ... такой уверенный, проникновенный и яркий, что почти казался живым* [9, с. 238]. Для героя он становится иллюзией воссоединения с любимой, ведь именно этот аромат она любила во времена их счастливого жизни. После нескольких часов безуспешных поисков герой теряет веру в возможность встречи, с исчезновением аромата он вновь погружается во мрак, окутанный тяжелым духом тления. Сомнений нет: в этом мире они уже друг друга не увидят: «The room was dead. The essence that had vivified it was gone. The perfume of mignonette had departed. In its place was the old, stale odour of mouldy house furniture, of atmosphere in storage» [13, p. 79]. / *Комната умерла. Того, что вдохнуло в нее жизнь, больше не было. Аромат резеды исчез. Как прежде, пахло погребом и отсыревшей мебелью* [9, с. 240]. Здесь просматривается очевидная символическая схема, включающая город как символ опасности, дом как символ смерти и аромат резеды как символ надежды. Все данные символы являются субъективно-авторскими.

В ходе исследования особенностей символических схем в творчестве О. Генри, особенно в его юмористических рассказах, выявляется неоднозначность трактовки образов, их роли в развитии сюжетной линии и раскрытии характеров действующих лиц. В произведении «Любовь и золото» («The Mammon and the Archer») главный герой, старик, владелец компании, занимающейся изготовлением мыла, считает накопление главной жизненной целью, он практически обожествляет деньги: «Don't forget to burn a few punk sticks in the joss – house to the great God Mazuma from time to time» [13, p. 48]. / *Не забывай только время от времени воскурять фимиам на алтаре великого Бога Маммоны* [9, с. 210]. В то же время он осознает, что богатству нередко сопутствуют преступления и забвение высших ценностей. В разговоре с сыном он подтверждает: «You're a decent boy. Your hands are clean. You've got no Eureka soap on them» [13, p. 47]. / *Ты славный мальчик. Руки у тебя чистые, они не запачканы мылом «Эврика»* [9, с. 209]. В заглавии рассказа присутствует слово mammon, которое имеет отрицательную коннотацию, обозначая состояние, нажитое незаконным путем. Это символ алчности, неутолимой жажды наживы. По сюжету его сын влюбляется в девушку из аристократической семьи. Несмотря на солидное состояние, он, осознавая свое неблагородное происхождение, долго не решался признаться ей в своих чувствах. Она должна уехать на несколько лет, и у юноши есть лишь несколько минут, чтобы проводить ее. Этого не достаточно, чтобы объяснить в любви. Ему необходимо время – единственное, что не могут купить деньги его отца. Оказывается все, ради чего старик наживал свое богатство, бессмысленно: «This is one tangle that your money can't unravel. We can't buy one minute of time with cash. You can't order eternity wrapped up and delivered at your residence for a price» [13, p. 48]. / *... деньги тут не помогут. Ни одной минуты времени нельзя купить за наличные. Нельзя заказать, чтобы вечность завернули тебе в бумажку и доставили на дом за такую-то цену* [9, с. 210]. Но отец все же находит способ использовать деньги для достижения счастья сына. Нить, которая может связать богатство и бескорыстную любовь, прослеживается в образе времени: «I've seen Father Time get pretty bad stone bruises on his heels when he walked through the gold diggings» [13, p. 48]. / *Я сам видел, какие мозоли на пятках натер себе старик Хронос, гуляя по золотым приискам* [9, с. 210]. Герой решает нанять человека, чтобы выследить экипаж сына и его девушки и подстроить забор на их пути и, таким образом, предоставить им необходимое время для разговора. И тогда обручальное кольцо, символ искренней, бескорыстной любви, «an emblem of true love – a little ring that symbolized unending and unmercenarary affection» [13, p. 50], / *маленькая эмблема истинной любви, колечко, знаменующее собой бесконечную и бескорыстную преданность», играет свою роль лишь благодаря задержке в дороге* [9, с. 213].

Анализируя данное произведение, можно отметить противоречивость авторской концепции. С одной стороны, писатель говорит о деньгах как о корне зла, а с другой стороны, описывает ситуацию, где их использование становится единственным способом реализации мечты героя – соединения с любимой. Слова рассказчика «we must go to the bottom of the well for truth» [13, p. 50] / «спуститься на дно колодца за истиной» могут рассматриваться и

буквально, и символично. Подлинное счастье принято не связывать и даже противопоставлять материальному благополучию, но в ходе повествования выясняется, что наличие денег вполне может способствовать осуществлению высоких целей. Примечательно, что традиционный символ любви, образ Купидона, упоминается лишь в заглавии рассказа и в словах главного героя, который, не рассчитывая на его помощь, сделал все, чтобы сын обрел счастье: «You didn't notice a boy ... on shooting arrows around with a bow, did you? I thought the little rascal wouldn't be on hand» [13, p. 51]. / *Вы не заметили там где - нибудь в толпе пухлого мальчишку с луком и стрелами...? Я так и думал, что этого озорника на месте не окажется* [9, с. 214]. Здесь можно говорить о присутствии символической схемы – сложной смыслообразующей конструкции, объединяющей несовместимые понятия.

Исключительно важное значение приобретает авторский символизм в произведении «Сердце и крест» («Hearts and Crosses»). Главные действующие лица – супруги, чья любовь и верность подвергаются серьезным испытаниям. В рассказе дается подробное описание того, как зарождались их отношения. Богатый отец девушки был против ее связи с бедным работником его фермы, запрещая им даже видеться. Единственным выходом для молодых людей было общение при помощи знаков. Символом их любви стало изображение сердца и креста (то есть любви и страдания): «They are always together ... hearts and crosses. Our sign – to love and to suffer – that's what they mean» [13, p. 88-89]. / *Они всегда вместе ... любовь и страдание, наш знак ... сердце и крест, вот что он обозначает* [9, с. 246]. Это изображение героиня рисовала на чем угодно, что могло оказаться перед глазами у любимого. Заметив его, герой мчался туда, где она ждала его. Преодолев со временем все трудности и создав семью, молодые люди оказались на грани разрыва. Страдая от разлуки, они не находят слов, чтобы сказать другу другу о желании начать все заново. И тогда спасением становится символ их любви, навсегда скрепивший их в борьбе за счастье, – изображение креста и сердца, которое жена посылает мужу в виде клейма для скота, посланного на его ранчо. Этот знак помогает герою забыть все обиды и, как много лет назад, заставляет его нести к любимой. Так, образ выстрадавшей любви – крест на сердце – символизирует надежду на воссоединение героев и обретение долгожданного счастья. Данный символ можно назвать субъективно-авторским.

Особенностью символики О. Генри является присутствие ненавязчивого, но всегда осязаемого авторского отношения к описываемым событиям. Даже в случае, когда писатель выбирает общеизвестный, традиционный символ в построении образа главного героя, читателю открываются новые грани его интерпретации, многоплановость его оценки, которая оказывается всегда индивидуальной. Таким образом, писателю удается создать уникальный образ в процессе постепенного подведения читателя к неожиданной семиотической разгадке символа, когда проясняется заложенный автором нравственный смысл произведения.

Создание ярких образов, непредсказуемых развязок сюжета обусловлено присущей О. Генри способностью раскрытия экспрессии образов посредством определенной системы символов и символических схем. Автором используются как культурно-стереотипные, так и субъективно-авторские символы. Чаще всего в коротких рассказах О. Генри доминирующий символический уровень обозначен через название произведения. Образ автора раскрывается в индивидуальном способе создания символа с целью усиления драматичности происходящего, более глубокого воздействия на читателя.

Список литературы

1. **Алефиренко Н. Ф.** Спорные проблемы семантики. М.: Гнозис, 2005. 326 с.
2. **Арутюнова Н. Д.** Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999. 896 с.
3. **Виноградов В. В.** О языке художественной прозы. Избранные труды. М.: Наука, 1980. 360 с.
4. **Воробьева О. М.** Понятие символа. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2010. № 7. С. 180-181.
5. **Еранова Ю. И.** Формы проявления художественной символики в ранней прозе А. П. Чехова // Гуманитарные исследования: журнал фундаментальных и прикладных исследований. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2006. № 2. С. 40-43.
6. **Карасев Л. В.** Символические схемы в художественном тексте (эстетико-герменевтический анализ): автореф. дисс. ... д. филос. н. Москва, 2007. 48 с.
7. **Карасев Л. В.** О символах Достоевского // Вопросы философии. М.: Наука, 1994. № 10. С. 90-111.
8. **Лосев А. Ф.** Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
9. **О. Генри.** Малое собрание сочинений. СПб.: Издательская группа «Азбука-Классика», 2010. 944 с.
10. **О. Генри.** Рассказы. М.: Мир книги; Литература, 2006. 448 с.
11. **Фомин А. И.** Символика прозы Василия Розанова. СПб.: Изд-во СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2010. 143 с.
12. **Шелестюк Е. В.** Представленность символа в структуре понятия // *Mentalität und Mentales* / Hrsg. von E. A. Pimenov, M. V. Pimenova. Landau: Verlag Empirische Padagogik, 2003. С. 32-45.
13. **O. Henry.** 100 Selected Stories. London: Wordsworth Editions Limited, 1995. 735 p.

LITERARY SYMBOLISM IN O. HENRY'S WORKS

Shubina Anna Olegovna, Ph. D. in Philology
Financial University under the Government of the Russian Federation
 anna.shubina.1981@mail.ru

The article considers the different definitions and methods of using the symbolic patterns in the works of fiction. By the material of several short stories by O. Henry the role of symbols in the revelation of heroes' images is researched, and the features of O. Henry's symbolism, where the author's disposition towards semiotic unraveling of images is the main one, are studied. Special attention is paid to the study of the author's image by revealing an individual method for creating a symbol.

Key words and phrases: symbol; image of author; symbolic pattern; narrative image.