

Татарина Людмила Николаевна

МИФОЛОГЕМА РАЯ В РОМАНАХ ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ "РАЙСКИЙ САД" И ОСКАРА УАЙЛЬДА "ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ"

В статье сопоставляются два романа крупнейших писателей XIX и XX века - Оскара Уайльда "Портрет Дориана Грея" и посмертно опубликованный роман Эрнеста Хемингуэя "Райский сад" - с точки зрения присутствия в них библейских образов и мотивов, центральным из которых является мотив Райского Сада. Таким образом, научная новизна заключается в неожиданном контексте исследования. Несмотря на различие творческих методов двух рассматриваемых авторов, прослеживается удивительное сходство в решении этой темы. И Уайльд, и Хемингуэй говорят в своих произведениях о неизбежной утрате Рая (чистоты Души и помыслов), но также и о его возвращении. И у того, и у другого райское блаженство связано с процессом творчества. И у того, и у другого звучит тема искушения и выстраиваются треугольники героев. Это сходство автор статьи объясняет принадлежностью двух писателей к парадигме христианской культуры.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/11-2/8.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 11(77): в 3-х ч. Ч. 2. С. 33-36. ISSN 1997-2911.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/11-2/

© 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: phil@gramota.net

УДК 82-31

В статье сопоставляются два романа крупнейших писателей XIX и XX века – Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» и посмертно опубликованный роман Эрнеста Хемингуэя «Райский сад» – с точки зрения присутствия в них библейских образов и мотивов, центральным из которых является мотив Райского Сада. Таким образом, научная новизна заключается в неожиданном контексте исследования. Несмотря на различие творческих методов двух рассматриваемых авторов, прослеживается удивительное сходство в решении этой темы. И Уайльд, и Хемингуэй говорят в своих произведениях о неизбежной утрате Рая (чистоты Души и помыслов), но также и о его возвращении. И у того, и у другого райское блаженство связано с процессом творчества. И у того, и у другого звучит тема искушения и выстраиваются треугольники героев. Это сходство автор статьи объясняет принадлежностью двух писателей к парадигме христианской культуры.

Ключевые слова и фразы: Рай; Ад; триада; мотив цветов; мотив зеркала; Э. Хемингуэй; О. Уайльд; христианская парадигма; Добро; Зло; Сад; символизм; реалистический метод.

Татарина Людмила Николаевна, д. филол. н., профессор
Кубанский государственный университет, г. Краснодар
tatarinova.lyuda@yandex.ru

МИФОЛОГЕМА РАЯ В РОМАНАХ ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ «РАЙСКИЙ САД» И ОСКАРА УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»

Роман Эрнеста Хемингуэя «Райский сад» (“The Garden of Eden”) принадлежит к позднему периоду творчества американского классика: он был начат в 1946 году, не закончен при жизни, а опубликован через 25 лет после смерти писателя – в 1986. Некоторые американские исследователи считают его частью трилогии: две другие – «Острова в океане», «Праздник, который всегда с тобой». Также часто отмечается незаконченность романа, участие в его публикации редакторов. «На первый взгляд, тут мало достоинств», – пишет в своей рецензии видный исследователь Р. З. Шепард [6, с. 187]. Известный американский писатель Доктороу вообще говорит о «полной неудаче», заявляя, что вставной рассказ о слонах является подражанием повести Уильяма Фолкнера «Медведь» [8, р. 44-45]. Такие характеристики нам кажутся крайне несправедливыми. На наш взгляд, здесь писатель остается узнаваемым – простота предложений, характерные диалоги, точность деталей, – и в то же время это новый Хемингуэй: его поздние произведения приобретают характер моральной притчи (в том числе, конечно, и знаменитая повесть «Старик и море») и во многом углубляют найденное им в ранние годы.

Задача данной статьи – через анализ одного из центральных образов романа – образа РАЯ – и в контексте знаменитого произведения XIX века – романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» – раскрыть подробнее новые черты позднего творчества Хемингуэя, в частности, обращение к библейским мотивам.

В «Райском саде» автор вспоминает дни своей молодости (своего первого или, возможно, второго брака): пара молодоженов проводит медовый месяц на побережье Франции, затем Испании. Но в конце романа герой продолжает путешествие уже с другой женщиной.

Казалось бы, что общего может быть у эстета, позера Оскара Уайльда и реалистичного и политизированного Эрнеста Хемингуэя? У английского декадента и американского натуралиста? Предварительно ответим: обращение к библейскому образу Рая и Райского Сада.

Он возникает уже в самом начале обоих текстов. Вот первые слова романа Оскара Уайльда: “The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there come through the open door more delicate perfume of the pink flowering thorn” [11]. / «Густой аромат роз наполнял мастерскую художника, а когда в саду поднимался летний ветерок, он, влетая в открытую дверь, приносил с собой то пьянящий запах сирени, то нежное благоухание алых цветов боярышника» [3, с. 7]. Этот сад примыкает к комнате Бэзила Хэлуорда, где он создает свой знаменитый портрет. Прекрасные цветы (их в романе упоминается очень много; причем это не только живые растения, но и изображения на книгах, диванах, одежде, а также постоянные сравнения людей и части их тел с различными цветами) – символ творчества, символ счастья (Рая).

Роман Хемингуэя также начинается идиллической картиной – поздней весной (в период цветения и благоухания) молодые американцы поселяются в уединенной деревушке Ле-Гро-Руа (во Франции) в маленькой гостинице, где кроме них никто не живет. У Хемингуэя называются только мимозы и магнолии, но, тем не менее, мотив цветов (как признака сада) также присутствует.

Заканчиваются романы уже с другим пейзажем. У Хемингуэя наступает осень, конец курортного сезона, идут дожди; у Оскара Уайльда не обозначено время года в финале повествования, но совершенно определенно можно сказать, что по мере развития сюжета цветы появляются все реже и реже, преобладают пасмурные тона и тусклые краски. Вот начало 16 главы (всего в романе – 20): “A cold rain began to fall, and the blurred street lamps looked ghastly on the dripping mist” [11]. / «Полил холодный дождь, и сквозь его туманную завесу тусклый свет уличных фонарей казался жутко-мертвенным». Дориан отправляется на окраины Лондона в подозрительные притоны, в кабаки, где находятся курильщики опиума. Одна из впечатляющих сцен романа – поездка Дориана в одно из таких злчных мест, куда возница долго отказывается ехать. Очень красочно описана сама дорога – грязь, ухабы, темнота. Возможно, это аллюзия на Диккенса («Рождественская Песнь» или «Холодный дом»). Это уже не Рай и даже не Чистилище, это – Ад. Герои, утрачивая райское блаженство, ниспадают в глубины и пропасти иного пространства.

А начинается это отпадение (и у Уайльда, и у Хемингуэя) с появлением третьего лица. В «Портрете Дориана Грея» Рай – это невинность молодого Грея, гармония с самим собой и с миром, общение с художником Бэзиллом. Их – двое (как было двое в библейском Раю – Адам и Ева). Но вот появляется лорд Генри – искуситель (как искуситель Змей в Книге Бытия).

То же в романе Хемингуэя: сначала двое (молодые супруги Бернс наслаждаются своей любовью, своим счастьем), затем появляется еще одна женщина и разрушает его.

Итак, в каждом из романов три основных героя: у Уайльда – Бэзил, Дориан и Генри; у Хемингуэя – Дэвид, Катрин и Марита. О треугольниках в творчестве Хемингуэя пишет американский исследователь Роберт Флеминг в Кембриджском издании Хемингуэя [9].

Сюжеты развиваются также по трехчастному принципу: пребывание в Раю – потеря Рая – возвращение. Это напоминает гегелевскую триаду: тезис – антитезис – синтез. О применении подобной диалектики в художественном произведении (правда, на других примерах) очень интересно пишет А. Бондарев. В статье «Социальная мифология в романе Бальзака “Шагреневая кожа”» [2] исследователь заявляет: «Комедия Данте – эпос средневекового мира, сакральная история человечества. Триада Ада, Чистилища и Рая, распадаясь на тезис, антитезис и синтез, прочитывается как захватывающий по глубине и смелости романтический силлогизм» [Там же, с. 69]. Далее критик цитирует Ф. Шеллинга, который в статье «О Данте в философском отношении» (1803) так раскрывает этот романтический силлогизм: «Природа как рождение всех вещей есть вечная ночь, или то единство, через которое вещи суть сами и себе, – афелий универсума, место наибольшего удаления от Бога как истинного центра. Жизнь и история, природа которых состоит в поступательном движении по ступеням, суть только очищение, переход к абсолютному состоянию. Последнее присутствует лишь в искусстве, предвосхищающем вечность, которое есть рай жизни и поистине пребывает в центре» [5, с. 450-451].

Этот силлогизм присутствует и в рассматриваемых нами романах. Рай Дориана – это его чистота и невинность, дружба с художником; отпадение – аморальные поступки (в результате продажи души за молодость и красоту, т.е. временные блага); в конце повествования, когда Дориан набрасывается на портрет, пытаясь его уничтожить, он сам падает замертво, а на портрете восстанавливается его прекрасный образ, что можно рассматривать как возвращение утраченного Рая. Уайльд верит, что душа человека бессмертна, что идеальный человек (образ Божий) неуничтожим.

В романе Хемингуэя Рай – любовь и гармония двух людей – Кэтрин и Дэвида Бернс. Вот один из характерных еще для раннего Хемингуэя диалогов: “What are you thinking – the girl asked. – Nothing. – You have to think some thing. – I was just feeling. – How? – Happy” [10]. / «О чем ты думаешь – спросила девушка. – Ни о чем. – Но ты должен думать о чем-то. – Я просто чувствую. – Что? – Чувствую себя счастливым». Но в данном случае он передает не отказ говорить о войне, а безоблачное счастье. Утрата Рая – сексуальные эксперименты, брак втроем, сложные отношения персонажей; Кэтрин ревнует мужа к его творчеству, не дает работать, а потом и вовсе сжигает его произведения; обретение Рая – это восстановление текстов Дэвидом (в целом, его работа за письменным столом показана как блаженство, как подлинное существование и в гораздо большей степени реальность, чем развлечения с девушками и загорание на пляже). Вот как звучит последний абзац «Райского сада»: «Дэвид писал уверенно, легко, и уже найденные раньше фразы ложились на бумагу четкими и завершенными, а он исправлял и перекраивал их так, точно работал над корректурой. Он не потерял ни единого предложения, и многие фразы оставались без изменения, такими, как он их запомнил. К двум часам дня Дэвид восстановил, исправил и доработал столько, сколько раньше мог написать лишь за пять дней. Он попробовал работать дальше и впервые перестал сомневаться, что все утраченное возвратится к нему полностью» [4, с. 180].

Таким образом, и у Уайльда, и у Хемингуэя Рай связан с искусством, с творческим процессом. Только концепция Уайльда более романтическая и идеалистическая (Искусство – это категория Вечности, Красоты и Подлинности). У Хемингуэя преобладает скорее аспект нравственности (искусство как труд, служение).

Важность темы искусства можно продемонстрировать также мотивом *книги в книге*, который присутствует в обоих текстах. У О. Уайльда французский роман, подаренный Дориану лордом Генри, который производит огромное впечатление на юношу (скорее всего, имеется в виду «Наоборот» Гюисманса); у Хемингуэя – вставной рассказ об африканской охоте на слонов (его пишет Дэвид по утрам). Формируются как бы два параллельных мира; причем придуманный выглядит более реальным, более мощным.

Следует заметить, что обретенный Рай отличается от изначального состояния – скорее физического, детского, бездумного блаженства. Этот новый Рай связан с совершенно иной реальностью: портрет в «Дориане» и рассказ в «Райском саде» – это некие идеальные пространства – Вечность, божественность. Это то, чего здесь (в Лондоне, на французском курорте) нет и не может быть.

Есть еще один момент, сближающий двух авторов: потеря Рая понимается как удаление от Бога, а значит, и от самого себя. Оба героя в результате падения делают не свойственные им вещи (разврат Дориана, безделье и потеря воли у Дэвида). *Обретение Рая есть возвращение к себе*. Тема предательства особенно явно звучит у Хемингуэя, и не только в основном, но и во вставном сюжете (Дэвид пишет рассказ об охоте на слона, где мальчик предает большого старого слона, пришедшего на могилу его погибшего друга, где его и убивают ради наживы).

Проблема идентичности находит художественное решение у обоих авторов в *мотиве зеркала*. Этот мотив проходит и в «Портрете» и в «Райском саде» от начала и до конца. Уже в предисловии к роману «Портрет Дориана Грея» мы находим образ зеркала: «Искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрит, а вовсе не жизнь» [3, с. 6]. Правда, в романе эта мысль опровергается, так как в портрете Дориана отражается именно жизнь, т.е. реальное положение вещей.

После самоубийства Сибилы Вэйн Дориан впервые видит на портрете изменения, авторский комментарий звучит так: «...словно Дориан смотрелся в зеркало после какого-то совершенного им преступления» [Там же, с. 76]. В романе неоднократно упоминается подарок лорда Генри – зеркало с купидонами; Дориан берет его в руки и сравнивает свое изображение с портретом: «Он вздрогнул и, торопливо взяв со стола овальное ручное зеркало в украшенной купидонами рамке слоновой кости (один из многочисленных подарков лорда Генри), погляделся в него» [Там же]. Парадоксально, но зеркало отражает живую реальность – маску, а не личность. А вот портрет является истинным зеркалом: «Портрет даст ему возможность изучать самые сокровенные свои помыслы. Портрет станет для него волшебным зеркалом» [Там же, с. 88]. Здесь можно вспомнить статью Оскара Уайльда «Искусство лжи», где он провозглашает правду вымысла, волшебного, чудесного.

Читая Гюисманса, Дориан замечает, что у него есть одно преимущество перед героем: он не испытывает страх перед зеркалами, так как видит себя всегда неизменно красивым. Но вот в последней главе, когда Дориан начинает понимать свою трагедию, когда он испытывает «страстную тоску по незапятнанной чистоте своей юности» [Там же, с. 175], он снова берет в руки то же зеркало (и его снова подробно описывает автор), а затем бросает и разбивает на мелкие куски: Дориана погубило стремление к красоте и вечной молодости, он обманут!

Звучит тема предательства и самопознания. Утрата Рая – это утрата подлинного я.

Зеркало становится символом и в романе Хемингуэя «Райский сад». В него постоянно смотрит Кэтрин, которая одержима мечтой изменить свой облик, она хочет быть похожей на мальчика, на своего мужа, она уговаривает Дэвида сделать новую стрижку, покрасить волосы. Они отправляются к модному парикмахеру, и там на них из зеркала смотрят новые лица: «Она смотрела в зеркало так, словно перед нею была совершенно незнакомая девушка» [4, с. 59]. «Дэвид посмотрел на Кэтрин, потом в зеркало. Он был таким же загорелым, как она, и прически у них стали одинаковые» [Там же].

Грехопадение связано с утратой идентичности: «Из зеркала на него смотрело чужое лицо...» [Там же, с. 61].

Кэтрин с Маритой хотят повесить большое зеркало в баре, чтобы почаще смотреть на себя: ведь в баре они проводят очень много времени. Это им, наконец, удастся, но они испытывают чувство разочарования. Зеркало висит и в ванной комнате, вот одна из характерных зарисовок: «Когда она вернулась, Дэвида в комнате не было. Она постояла, глядя на пустую постель, потом подошла к ванной комнате, открыла дверь и долго смотрела на себя в высокое зеркало. Лицо ее ничего не выражало. Таким же безличным взглядом она оглядела себя с головы до ног. Когда она вошла в ванную и прикрыла за собой дверь, на улице было уже темно» [Там же, с. 85].

В духе своего раннего творчества (приема подтекста: ведь здесь сугубо простыми предложениями перечисляются только внешние вещи) Хемингуэй говорит о трагедии потери идентичности.

Итак, у обоих писателей утрата Рая – это нравственное падение, потеря чистоты, невинности. При этом Уайльд и Хемингуэй остаются совершенно разными художниками, с разными эстетиками – символистской у Оскара Уайльда и реалистической у Хемингуэя. Трудно согласиться с английским исследователем Дж. Дээ, автором интересной диссертации «Опыт и чувства у Т. С. Элиота и Э. Хемингуэя», который называет метод Хемингуэя «мифологическим» (причем именно в том смысле, о котором говорит Т. С. Элиот в статье о Джойсе «“Улисс”: порядок и миф») только на том основании, что в романе «И восходит солнце» описываются «языческие ритуалы боя быков» [7, р. 176]. На наш взгляд, Хемингуэй описывает их как внимательный наблюдатель, а не как мифологический автор.

Вернемся к постановке проблемы: в чем же тогда причина сходства некоторых мотивов и их решения в двух рассматриваемых романах? По нашему мнению, она заключается в принадлежности двух столь различных по своему методу и мировоззрению авторов к одной парадигме – парадигме христианской культуры. Энтони Берджес в небольшой рецензии на «Райский сад» отмечает, что у Хемингуэя, формально принадлежащего к Католической церкви, немало произведений с религиозными названиями [1, с. 189].

Ставя проблему греха, Уайльд и Хемингуэй неизбежно обращаются к библейским источникам и следуют логике религиозного восприятия. У обоих авторов звучит тема внутреннего голоса человека – тема совести. Грехопадение древнее получает проекцию на современность, но духовные законы остаются неизменными.

Список источников

1. Берджес Э. Радости нового брака // Хемингуэй Э. Райский сад. М.: ТО «Современная опера», 1991. С. 188-190.
2. Бондарев А. П. Социальная мифология в романе Бальзака «Шагренова кожа» (к вопросу о преемственности и взаимосвязи литературных направлений) // Художественное произведение в литературном процессе (1750-1850): Межвузовский сборник научных трудов. М.: МГПИ имени В. И. Ленина, 1987. С. 68-80.
3. Уайльд О. Портрет Дориана Грея // Уайльд О. Избранное. М.: Просвещение, 1992. С. 5-178.
4. Хемингуэй Э. Райский сад. М.: ТО «Современная опера», 1991. 190 с.
5. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
6. Шенпард Р. З. Старик и перемены: послесловие // Хемингуэй Э. Райский сад. М.: ТО «Современная опера», 1991. С. 185-187.
7. Daz G. Experience and Feeling in T. S. Eliot and E. Hemingway. Bristol University of West England, 2015. 286 p.
8. Doctorow E. L. “Braver Than We Thought” // New York Times. Book Review. 1986. May 18.
9. Fleming R. E. Hemingway’s Late Fiction: Breaking New Ground // The Cambridge Companion to Hemingway / ed. by S. Donaldson. Cambridge University Press, 1996. P. 128-149.
10. Hemingway E. The Garden of Eden [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litres.ru/max-brand/the-garden-of-eden/> (дата обращения: 10.07.2017).
11. Wilde O. The Picture of Dorian Gray [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gutenberg.org/files/174/174-h/174-h.htm> (дата обращения: 11.07.2017).

**MYTHOLOGEME OF PARADISE IN E. HEMINGWAY'S NOVEL "THE GARDEN OF EDEN"
AND IN O. WILDE'S NOVEL "THE PICTURE OF DORIAN GRAY"**

Tatarinova Lyudmila Nikolaevna, Doctor in Philology, Professor
Kuban State University, Krasnodar
tatarinova.lyuda@yandex.ru

The article compares two novels of the greatest writers of the XIX and XX centuries – Oscar Wilde's "The Picture of Dorian Gray" and the posthumously published novel by Ernest Hemingway "The Garden of Eden" – in terms of the presence of biblical images and motives in them, the central theme of which is the motive of the Garden of Eden. Thus, the scientific novelty is in the unexpected context of research. Despite the difference in the creative methods of the two authors under study, there is a surprising similarity in the solution of this topic. Both Wilde and Hemingway write in their works about the inevitable loss of Paradise (the purity of the Soul and thoughts), but also about its return. Both authors associate heavenly bliss with the process of creativity. Both describe the theme of temptation and form triangles of characters. This similarity is explained by the writers' belonging to the paradigm of Christian culture.

Key words and phrases: Paradise; Hell; triad; flower motive; motive of mirror; E. Hemingway; O. Wilde; Christian paradigm; Good; Evil; Garden; symbolism; realistic method.

УДК 398.21

Историко-героические песни представляют собой целый пласт народного словесного искусства, в котором запечатлены события, определившие социально-историческое, культурное направление развития адыгских народов. Основная направленность историко-героических песен – отображение определяющих качеств идеального образа воина-рыцаря, среди которых особое место занимало мужество. Идеалы рыцарской морали включали в себя неукоснительное следование данным стандартам. Мужество в системе традиционных адыгских этических ценностей связывалось с чертами образа «настоящего мужчины», воина-рыцаря. В этой связи для исследования и анализа привлекается материал адыгских историко-героических песен.

Ключевые слова и фразы: историко-героические песни; адыгэ хабзэ (адыгский этикет); воин-рыцарь; мужество; стойкость.

Хагожеева Лиана Славовна

*Институт гуманитарных исследований –
филиал Кабардино-Балкарского центра Российской академии наук, г. Нальчик*
Liana1771@mail.ru

**НРАВСТВЕННОЕ ПОНИМАНИЕ МУЖЕСТВА
В АДЫГСКИХ ИСТОРИКО-ГЕРОИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ**

Историко-героические песни представляют собой целый пласт народного словесного искусства, в котором запечатлены события, определившие социально-историческое, культурное направление развития адыгских народов. Обращение к историко-героическим песням и плачам для характеристики такого специфического компонента адыгской этнической культуры, как образ и формы существования военно-феодалного сословия, состоящего из князей (пщы) и дворян различных степеней (уэркъ), их мировоззрения, законов, принципов и норм их поведения связано с тем, что они являются одним из немногих источников, позволяющих составить представление о мировоззрении, социальном опыте создавшего их народа, его ценностных установках и ориентирах.

Героические и трагические образы, своеобразный стиль изложения, выразительность поэтического языка, многочисленные исторические реминисценции: конкретные исторические личности, территориальные названия, описание быта и нравов – делают историко-героические песни неисчерпаемым источником сведений для филологов, историков, этнографов.

В историко-героических песнях и плачах, как и других жанрах фольклора, нашли отражение нравственно-этические нормы, лежащие в основе традиционной духовной культуры народа. Краеугольным камнем духовно-нравственной культуры была система нравственных, моральных ценностей – адыгагэ – букв.: "адыгство", "адыгская этика", представлявшая собой квинтэссенцию «нравственного опыта народа, выработавшийся веками механизм его культурной самоорганизации» [3, с. 6].

Песни в нашем исследовании служат материалом, в котором нашли отражение характерные особенности и основополагающие принципы традиционной национальной культуры.

В обществе, в котором главным достоинством мужчины являлась воинская доблесть, а самой большой наградой становилась песня в честь героя, проявление бесстрашия, мужества, стойкости, воинских навыков было явлением естественным и закономерным.

«Во многих случаях, – отмечал Н. Дубровин, – черкес брался за оружие, не знал отдыха, презирал опасности во время хищничества и боя для того только, чтобы стать героем песни, предметом былин и длинного рассказа у очага бедной сакли» [5, с. 67].