

~~Преимущественно название произведения обнаруживает внутренний сюжет, связанный с испытаниями и искушениями персонажей. При этом определяющей особенностью поэтики романа является перерастание романного (любовного) сюжета в иконичный, отражающий путь человека к духовному спасению и возрождению. Духовная традиция определяет мировоззрение и мироощущение писателя, олицетворяя то прошлое, связь с которым служила для И.С.Шмелёва фундаментом творчества.~~

### ~~Список использованной литературы~~

- ~~1. Герчикова Н. А. Роман «Пути небесные» – итог творческого пути И. С. Шмелева / Н. А. Герчикова // Наследие И. С. Шмелева: проблемы изучения и издания: [сб. мат. лон межд. науч. конф. 2003 и 2005 гг.]. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 308–314.~~
- ~~2. Ильин И. А. О Тьме и Просветлении: книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев / И. А. Ильин. М.: Скифы, 1991. – 216 с.~~
- ~~3. Коршунова Е. А. Между классикой и модерном: традиция и интертекстуальность в поэтике прозы Ивана Шмелева / Е. А. Коршунова. Харьков: ФОН Бровин А. В., 2013. – 216 с.~~
- ~~4. Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелёв: [монография] / А. М. Любомудров. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 272 с.~~
- ~~5. Махновец Т. А. Концепция мира и человека в рассказах И. С. Шмелева о пореволюционной России // Концепция мира и человека в русской и зарубежной литературе. Йошкар-Ола, 1999. С. 94–125.~~
- ~~6. Спиридонова Л. А. Жизнь во свете»: национальная идея в творчестве И. С. Шмелева / Л. А. Спиридонова // «Поэзия русской жизни в творчестве И. С. Шмелева: Шмелевские чтения 2007 и 2009 гг.»: [материалы международных научных конференций]: [сб. ст.] / [отв. ред. Л. А. Спиридонова]. М.: ИМЛИ РАН, 2011. – С. 8–14.~~
- ~~7. Шмелев И. С. и О. А. Бредиус-Субботина: Роман в письмах: в 2 т. Т. 1. 1939–1942 / [предисл., подг. текста и коммент. О. В. Лекеиной, С. А. Мартыановой, Л. В. Хачатурян]. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 760 с.~~
- ~~8. Шмелев И. С. Собр. соч. : в 5 т. / Иван Шмелёв; [подгот. текста, вступ. ст. Е. А. Осьмининной; ред. тома В. П. Шагалова]. М.: Русская книга: Известия, 2004. – Т. 5. : Пути небесные: [роман]. – 480 с.~~

*Виктория Беспалова*

### **СИМВОЛИКА ЗЕРКАЛА В РАССКАЗЕ А.С. ГРИНА «БЕЗНОГИЙ»**

Личность и литературное наследие Александра Степановича Грина пользуются большой популярностью не только в нашей стране, но и за рубежом. А.С.Грина читают в Болгарии, Польше, Англии, США, Франции, Японии, Германии, Швейцарии и многих других странах мира. В России (г. Киров) и в Украине (г. Феодосия) регулярно проходят международные конференции, посвящённые творчеству писателя. Однако следует признать, что на сегодняшний день творчество А. С. Грина мало изучено. Недостаточно исследованы, в первую очередь, малые жанры в наследии А. С. Грина. Это относится и к рассказу, ставшему объектом нашего внимания.

Целью данной статьи является рассмотрение связи символики зеркала с авторской концепцией действительности, с пониманием А. Грином войны.

С.С. Аверинцев определяет художественный **символ** следующим образом: «Символ художественный (греч. σύμβολον – знак, опознавательная примета) – универсальная категория эстетики, лучше всего поддающаяся раскрытию через сопоставление со смежными категориями образа, с одной стороны, и знака – с другой. Беря слова расширительно, можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа. Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символ делает акцент на другой стороне той же сути – на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, невысказанные один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя» [2, 155 – 156]. Понятие «**символика**» в толковом словаре Ожегова описывается следующим образом: «1. Символическое значение, приписываемое чему-нибудь. 2. Совокупность каких-нибудь символов» [4, с. 167 – 169]. Зеркало относится к разряду таких атрибутов нашей жизни, которые наделены богатой символикой. В энциклопедии «Символы. Знаки. Эмблемы» приводится следующее определение зеркала: «Зеркало – поливалентный и противоречивый символ: с одной стороны, оно фиксирует многообразие мира, с другой – рассматривается как проекция сознания и познания. Это символ воображения или сознания, способного фиксировать предметы внешнего мира, ясно отображая истину. Кроме того, зеркало содержит в себе идею «двойника» - зримого эха. Его отражательная способность порождает символическую аналогию с глазом и водой. Подобным образом космос вглядывается в своё отражение в человеческом сознании.

Воспроизводя образы, зеркало удерживает и как бы хранит их. На этом основано магическое применение зеркала для вызывания духов-образов, которые были ими восприняты в прошлом и которые будто бы хранятся в нём. В древних концепциях зеркало – символ души, удерживающей и хранящей все впечатления, и осуществляющая таким образом связь с этим миром. Зеркало также воспринимается как дверь, через которую душа освобождается от власти этого мира, попадая в другой» [8, 196 – 199].

Иное понимание семантики зеркала предлагает Ю. И. Левин, который определяет его как "объект, создающий точное (в определённых отношениях) воспроизведение (копию) видимого облика любого предмета (оригинала) и его движения, если этот оригинал находится в определённых пространственных отношениях с зеркалом (грубо говоря "перед" зеркалом) и с глазом наблюдателя; копия и её движения синхронны оригиналу и его движениям; она доступна только зрению; она пространственно отделена от оригинала; она воспроизводит оригинал с точностью до отношения правое/левое; видимая часть копии определённым - диктуемым законами геометрической оптики - образом зависит от положения оригинала и глаза наблюдателя относительно зеркала (а также размеров последнего)" [5, 513 – 517].

В рассказе А.С. Грина видение зеркала дается в восприятии героя, то есть в произведении субъективная форма повествования. Сопоставляя рассказ «Безногий» с биографией Грина, мы приходим к выводу, что выбор типа повествования был обусловлен необходимостью сосредоточить внимание на понимании войны рядовым человеком, и в то же время не просто человеком массы, но тем, кто стал жертвой войны. Тем самым писателю удалось выразить оценку войны как явления, несущего хаос отношениям между людьми, разрушающего мир души человека и самого этого человека.

О войне Грин знал не понаслышке. В 1919 г. Грина мобилизовали в Красную армию «как не достигшего окончания призывного возраста. На передовую он не попал по состоянию здоровья и был назначен связистом» [7, 70]. Как вспоминает вторая жена Грина Нина Николаевна, «...в тридцати километрах от него был фронт» [7, 70] Отсюда следует, что тема войны Грину была близка, нельзя исключить, что в рассказе «Безногий» повествуется о товарище Грина с фронта, который лишился ног.

В рассказе А.С. Грина «Безногий» в самом начале сообщается об уличном зеркале. Герою кажется, что оно из-за «неточности вертикала» жутко искажает мир и создаёт другой, иной мир зазеркалья. Зеркало не просто оживает, но и меняет реальный мир. После этого в поле его зрения попадает калека, который сидел в тележке-ящике и просил у прохожих денег. Как обнаруживается в заключительных абзацах рассказа, этот калека и есть рассказчик. Поскольку же до некоторых пор герой смотрит на этого калеку со стороны, возникает мотив двойничества и тема двойника.

В литературе встречаются разные варианты двойничества, согласно классификации произведений, предложенной В.Б. Мусий, это:

1. Произведения, основанные на так называемых "близнечных мифах" - это мифы о близнецах братьях или брате и сестре. Действие в таких произведениях строится на раскрытии тайны рождения героя, объясняющей ряд странных совпадений, путаницы наличием у него брата-двойника.

2. Произведения, в которых вопрос о происхождении героя не ставится, однако действие в них зачастую строится на цепи загадочных совпадений. Центральной в них является тайна человеческой природы.

3. Произведения, в которых сознание автора или же героя, пытающегося объяснить загадочное, как бы раздваивается, т.е. для него одинаково допустимыми могут быть абсолютно противоположные точки зрения.

4. Произведения, в которых речь идёт о патологических процессах в душе героя, о разрушении его сознания. Центр - анализ состояния души, сознания героя; таким произведениям в наибольшей степени присущ психологизм.

5. Произведения, в которых образ двойника возникает, когда по какой-то причине часть "я" оказывается отчуждённой от человека и стремится к самостоятельности. Здесь отношения с Двойником принимают характер противостояния [6, 127 – 130].

Постараемся определить, к какому варианту двойничества относится история героя А. Грина. Сразу обращает на себя внимание тесная связь между выделенным нами ранее мотивом зеркала и двойничеством. Они и в самом деле часто взаимодействуют. Об этом, в частности, писал Ю.И. Левин. «Зеркало, отметил учёный, даёт человеку уникальную возможность видеть себя, своё лицо, свои глаза, давая ему тем самым повод для диалога с самим собой. Отсюда вытекает много важных семиотических потенций: 1) возникает тема двойника, чрезвычайно богатая своими собственными возможностями; 2) отражение связывается с «рефлексией», самосознанием; 3) появляется оппозиция: смотреть в себя / на

себя. Если первый член этой оппозиции даёт возможность осознать уникальность Я, божественное, неограниченное в себе, то второй, скорее, снимает это ощущение уникальности: я оказываюсь подобен другим. Со смотрением на себя со стороны могут быть связаны различные импликации, от нарциссизма до отвращения к собственному изображению. Последнее может объясняться тем, что отражение замкнуто в себе, непроцессуально, полностью предсказуемо, словом, это нечто тупиковое, т. е. противоположное тому, как человек в норме воспринимает своё Я» [5, 513 – 517].

Тема разлада героя с самим собой намечается с самого начала. Герой прямо говорит: «Я не люблю калек». А в дальнейшем обнаруживается, что он сам – калека. Следовательно, это переживание негативного отношения к «другому» (калеке, не такому, как все, из-за утраты им целостности тела) распространяется на собственное «Я». То есть, «другой» извне переходит в пространство «Я» героя, что ведёт к внутренней дисгармонии. Итак, мотив двойничества – знак отчуждения частицы «Я» героя. Речь идёт не просто о дисгармонии, отсутствии связи героя с миром, но и о более опасном состоянии – утрате человеком согласия с самим собой. Эту ситуацию можно объяснить так: связывая тему искалеченного тела, с темой разрушения гармонии, герой хочет видеть гармонию во всём, но он не может найти эту самую гармонию в своём отражении, он – калека. Образ искалеченного тела разрушает гармонию, поэтому вызывает отторжение.

Уже в сцене разглядывания героем калеки в зеркале присутствует намёк на их безусловную связь: мы видим, с одной стороны, что калека в ящике неподвижен, а, с другой стороны, герой «не мог отойти от зеркала». Далее момент с собиранием калекой денег – герой подражает жестам калеки: «Между тем я замечал, что, по впечатлительности или особой нервности, машинально двигаю руками, подражая калеке, когда он возился с деньгами или меня в чём-нибудь своё положение».

Когда герой отводит взгляд от зеркала – он возвращается к реальности, однако мотив двойничества остаётся: он всегда будет отделать себя в памяти от себя в настоящем. Даже когда герой бьёт зеркало, автор употребляет две формы действия: «Бей его, я бью – раз!», одна из них относится к двойнику героя, а другая непосредственно к герою. Сцену разбивания зеркала можно понять так: герой хочет избавиться от своего двойника с помощью зеркала, он думает, что если исчезнет его двойник-калека, то он станет нормальным, полноценным человеком. В последнем предложении автор выделил слово «в с е равно». С одной стороны, оно выступает как символ обречённости героя, а с другой стороны – как символ телесной целостности.

Итак, мы можем сделать вывод, что наш герой и его отражение относятся к тому типу двойничества, когда «образ двойника возникает, когда по какой-то причине часть «я» оказывается отчуждённой от человека и стремится к самостоятельности. Здесь отношения с Двойником принимают характер противостояния» [9, 129].

Следует отметить, что «Безногий» – не единственное произведение Грина, в котором присутствует мотив зеркала. Писатель использует этот символический образ в таких произведениях, как «Фанданго» (1926), где зазеркалье появляется как четвёртое измерение, роман «Зеркало и алмаз» (впоследствии «Джесси Клермон» и окончательно – «Джесси и Моргана»), в котором присутствует Речидел – человек, владеющий тайной проникновения в зазеркалье; рассказ «Элда и Анготей», в котором также возникает Зазеркалье – в него уходит Мильвит.

Итак, рассказ «Безногий» - лишь маленькая частичка той страны Зазеркалье, которую создаёт в своём творчестве Александр Степанович Грин, и каждый раз включение мотива зеркала направлено на более глубокое проникновение в тайны человека.

### Список использованной литературы:

1. Грин А. С. Собрание сочинений: В 5-ти т. / А. С. Грин. – М.: Художественная литература, 1991. – Т. 3.: Безногий. – С. 320 – 322.
2. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. - К.: Дух і Літера, 2001. - С. 155 – 161.
3. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000. – С. 134 – 135.
4. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: словарь / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М.: Азъ, 1992. – С. 167 – 169.
5. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект / Ю. И. Левин // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 513 – 517.
6. Мусий В. Б. "Об архетипах и вариантах темы двойничества в художественном произведении" / В. Б. Мусий // Науковий вісник Ізмаїльського державного педагогічного інституту. – Вып.11. – 2001. – С.127 – 130.
7. Первова Ю. А.: Александр Грин и его творчество в первые послевоенные годы / Первова Ю. А., Верхман А. А. // Александр Грин: Человек и художник. Материалы XIV международной научной конференции. – Симферополь: Крымский Архив, 2000. - С. 65 – 82.
8. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. – М.: Астрель, АСТ, 2004. – 556 с.

*Наталья Ближина*

### АВТОР И ГЕРОЙ В ИНТИМНОЙ ЛИРИКЕ В. В. МАЯКОВСКОГО

Владимир Владимирович Маяковский - один из крупнейших поэтов Серебряного века. Однако мало назвать его великим поэтом. Перед нами знаковая фигура своей эпохи. Заявил он о себе не только как поэт. Маяковский известен и как драматург, кинорежиссёр, редактор, киносценарист.

Обращение к раннему периоду творчества Маяковского в контексте биографического подхода позволит смоделировать аксиологическую парадигму авторского сознания на этапе самых ранних форм ее художественного воплощения. В чем и усматриваем научную актуальность нашей работы.

Объектом исследования стали поэтические тексты Маяковского, в которых образ лирического героя является главной формой выражения авторского сознания.

Цель – моделирование семантической парадигмы концептов «человек» и «любовь» – доминантных экзистенциалов в ценностной системе лирического героя ранней лирики В. Маяковского.

Большое творческое наследие поэта на протяжении многих лет вызывает интерес и многочисленные споры. Констатируем многообразие взглядов и критических отзывов, неограниченное количество как положительных, так и отрицательных оценок исследователей. Б. Гончаров в монографии «Поэтика Маяковского. Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения», придерживаясь традиционной периодизации творчества поэта (дореволюционный период, 1917-1924 гг.,