

вірша строфи, забезпечуючи їхню архітектонічну єдність, зв'язок і гармонічність усіх елементів та створюючи ефект очікування наступної думки. Рима в поезії виконує змістову функцію, акцентуючи увагу на ідейно значимих частинах твору.

Архітектонічні особливості сонетних творів В. Брюсова становлять тісне сплетіння традиції і новаторства. Тяжіння лідера російського символізму до версифікаційних пошуків стає основою поетичного мислення сучасних і наступних поколінь.

Детальне дослідження архітектонічних особливостей поезії В. Брюсова може породжувати нові наукові розвідки. Дослідження метрики і строфіки інших канонізованих форм визначатимуть прерогативи подальших перспективних досліджень спеціального, уточнюючого й узагальнюючого характеру.

Список використаних джерел

1. Герасимов К.С. Диалектика канонов сонета / Герасимов К. // Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. Тбилиси :Изд-во Тбил. ун-та, 1985. –С. 17-52.
2. Бехер И.Р. Философия сонета или маленькое наставление по сонету / И.Р.Бехер // Вопросы литературы. – 1965. – № 10. – С. 101-112.
3. Гиршман М. М. Архитектоника бытия-общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии / Гиршман М. // Анализ одного стихотворения. “О чем ты воешь, ветр ночной?..” Ф.И. Тютчева : Сб. науч. тр. – Тверь :Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 20-27.
4. Качуровський І. Метрика: Підручник для студентів філологічного факультету вищого навчального закладу / Ігор Васильович Качуровський. – К.:Либідь, 1994. – 120 с.
5. Брюсов В. Я. Сочинения :[в 2-х т.].–М.: Худож. лит., 1987. – Т. 1 : Стихотворения и поэмы / Сост., вступ. ст. и ком. А. Козловского. – 1987. –575 с.
6. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов.энцикл., 1966. – 376 с.
7. Гаспаров М. Л. “Синтетика поэзии” в сонетах В.Я. Брюсова //Гаспаров М.Л. Избранные труды. – М.: Языки русской культуры, 1997. – Т. II : О стихах. – 1997. – С. 306-331.

Summary. The article deals with the main architectonic transformations and peculiarities of Valeryi Bryusov's sonnets. Stanzaic prosody and metrics prove that genre of sonnet gets architectonic modifications and sense complication in the epoch of symbolism prosperity.

Keywords: architectonics, iambus, metre, rhyme, rhythm, sonnet, strophe, trochee.

УДК 821.111-32.09

А.А. Лаврова

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В РАССКАЗЕ У.С. МОЭМА “ПАДЕНИЕ ЭДВАРДА БАРНАРДА”

У статті розглядаються особливості художнього часо-простору в оповіданні В.С. Моєма “Падіння Едварда Барнарда”. Йдеться про використання різних форм простору і часу, їхнє художнє відображення й філософське осмислення, що є тісно пов'язаним з пошуками найбільш глибокого та всеохоплюючого розуміння життя у його кардинальних моментах, що визначають долю індивіда.

Ключові слова: В.С. Моєм; художній простір; художній час; хронотоп; мала проза; оповідання; жанр.

У.С. Моєм писав в різних жанрах: виступав як драматург – “Леди Фредерик” (“Lady Frederick”, 1907), “Круг” (“The Circle”, 1921), “За боевые заслуги” (“For Services Rendered”, 1932), “Шеппи” (“Sheppey”, 1933) и др.; романист – “Время страстей человеческих” (“Of Human Bondage”, 1915), “Луна и грош” (“The Moon and Sixpence”, 1915), “Узорный покров” (“The Painted Veil”, 1925), “Пирог и пиво” (“Cakes and Ale”, 1930), “Театр” (“The Theater”, 1937), “На лезвии бритвы” (“The Razor’s Edge”, 1945). Моєм – автор многочисленных статей о писательском ремесле, об искусстве рассказчика, о романистах пришлого (Г. Филдинг, Дж. Остен, Ч. Диккенс, Г. Флобер, Ф. Достоевский, А. Чехов). Но свой творческий путь писатель начал в жанре рассказа (“Дон Себастьян”, 1898) в конце XIX столетия. В начале XX века Сомерсет Моэм настойчиво экспериментировал с малой формой, по-разному объединяя рассказы для создания панорамной

картины социальной жизни человека в переходный период (“Ориентиры”, 1899; “Трепет листа: маленькие истории островов Южного моря”, 1921; “Каузарина”, 1926; “Эшенден, или Британский агент”, 1928; “Шесть рассказов, написанных от первого лица”, 1931; “Космополиты: очень короткие рассказы”, 1936; “По тому же рецепту”, 1940; “Игрушки судьбы”, 1946).

Нельзя сказать, что творчество У.С. Моэма оставалось вне поля зрения отечественных и зарубежных исследователей (Бурцев А.А., Влодавская И., Гозенпуд А.А., Жантиева Д.Г., Ионкис Г.Э., Михальская Н.П., Пивоварова Е.Л., Скороденко В.А., Урнов Д.М., Кёртис А., Колдер Р., Морган Т., Олдридж Дж. и др.), однако приходится констатировать, что проблеме художественного пространства / времени внимание не уделялось. Особенно это касается малой прозы писателя. А ведь немаловажным представляется тот факт, что создание маленьких шедевров новеллистики приходилось на весьма значимые исторические моменты. Это даёт все основания утверждать, что социально-историческое пространство и время в рассказах Моэма помогает более выпукло воспринимать реалии Британской империи. Именно этой проблеме – исследованию особенностей поэтики художественного пространства и времени малой прозы Сомерсета Моэма – и посвящена данная статья.

Вневременное истолкование конфликтов жизни, в известной степени восходящее к модернистской концепции действительности, отчасти свойственно и Моэму. Противостояние доброго и злого представляется ему извечным, но в процессе развития действия в повествовании эти вневременные этические категории приобретают конкретно-историческое содержание и определяют основную реалистическую доминанту художественного метода писателя.

Использование различных форм пространства и времени, их художественное отражение и философское осмысление в рассказах Моэма тесно связаны с поисками наиболее глубокого и всеобъемлющего постижения жизни в ее кардинальных моментах, определяющих не только судьбу индивида, но и судьбу страны, общества, народа.

Художественная реальность и изображение человека у Моэма не поддаются однозначному определению, что находит своё объяснение в многомерном осмыслении им конкретно-исторических пространственно-временных реалий эпохи. Показательным в этом смысле является рассказ “Падение Эдварда Барнарда”.

Пространство этого произведения построено на антитезе: оно делится на своё и чужое, столицу и провинцию, город и сельскую глушь, метрополию и колонию. Своё – это Соединённые Штаты Америки, чужое – Таити. Герой рассказа Бэйтмен Хантер возвращается с острова в Чикаго, домой: “Но вот наконец и Чикаго. Бэйтмен с радостью увидел знакомые длинные вереницы серых домов. Ему не терпелось поскорее очутиться на Уобаш-авеню, увидеть толпы на тротуарах, машины, снующие по мостовой, услышать привычный шум. Он дома. И он счастлив, что родился в самом замечательном городе Соединённых Штатов” [1, 67]. Для Хантера его родной город – “неугомонный город” [1, 68] – средоточие всех ценностей и благ цивилизации: “Он снова в цивилизованном мире, в самом средоточии культуры, среди избранных мира сего” [1, 69]; “Сан-Франциско – это провинция, Нью-Йорк уже изжил себя, будущее Америки – в развитии её экономических возможностей, а Чикаго так удобно расположен и жители его исполнены такой энергии, что, конечно, ему суждено стать подлинной столицей страны” [1, 67]. Хантер не сомневается в том, что “Чикаго станет величайшим городом мира” [1, 67].

Однако главный герой рассказа, именем которого он назван, Эдвард Барнард воспринимает этот город совсем по-другому: “Вот я вспоминаю Чикаго и вижу мрачный, серый город, сплошной камень – точно тюрьма – и непрестанную суматоху” [1, 97]. Для него это место, где безвозвратно теряется душа, где сам стиль жизни – это вечная суета и напряжение, а цели и устремления – довольно таки мелкие и пошлые. Чикаго становится для него городом, в котором люди превращаются в цирковых лошадей, несущихся в безудержном порыве по кругу, подстёгиваемых бичом стремления к наживе, власти, пуританской благопристойности: “<...> спешить на службу, работать час за часом весь день напролёт, потом спешить домой, обедать, ехать в театр <...> А когда состаришься, чего тогда ждать? Утром спешить из дому на службу и работать час за часом весь день напролёт, потом спешить домой, обедать, ехать в театр?” [1, 97-98].

Справедливости ради стоит отметить, что не всегда Эдвард так воспринимал Чикаго и темп и стиль его жизни. Бывали времена, когда и он, сын преуспевающего человека, подающий надежды претендент на руку завидной невесты, очаровательной Изабеллы Лонгстаф, был абсолютно своим среди себе подобных дельцов, для которых на первом месте (да что там, и на втором, и на третьем!) всегда были прибыли, карьера и успех любой ценой. После внезапного финансового краха семьи и самоубийства отца, когда бракосочетание с наследницей капиталов Лонгстафов становится не просто проблематичным, а вообще невозможным, Эдвард отправляется на острова Полинезии, чтоб изучить все тонкости торгового дела и сделать себе состояние, что по возвращении в Чикаго обеспечит ему приличное положение и возможность взять в жёны Изабеллу.

Исторические реалии этого периода были таковы, что, нещадно эксплуатируя местное население и проводя политику хищнического отношения к природным богатствам колоний, выходцы из метрополий, европейцы и американцы, в считанные месяцы становились нуворишами. При этом им не было никакого дела до местного населения, которое они считали второсортным, презирали и воспринимали как дикарей, отказывая им в культуре, самобытности, человеческих качествах. Так, Хантер оценивает людей и судит об их качествах исключительно по расовому признаку: “Бэйтмен заметил то, что раньше ускользнуло от него: в жилах этого юноши течёт немало туземной крови. И невольно Бэйтмен стал смотреть на него несколько свысока” [1, 80].

Именно потому пространство острова Эдвард поначалу воспринимает как чужое. Для него Таити – всего лишь “широкое поле деятельности для предприимчивого человека” [1, 96]. Подспудно он стремится преобразовать это чужое для него пространство в подобное “своему”, привычное, наполненное всеми благами цивилизации: “<...> я уже видел, как на острове возникают огромные фабрики”; “Гавань была тесновата. Я строил планы, как расширить её, потом образовать синдикат и купить землю, построить две-три большие гостиницы и несколько бунгало <...> Я уже видел, как через двадцать лет на месте этого полуфранцузского ленивого городишка Папеэте вырастет большой американский город с десятиэтажными домами и трамваями, театрами, биржей и мэром” [1, 96]. Однако со временем Таити из “чужого” пространства превращается в “свое”, и Эдвард уже говорит “У нас на Таити” (выделено нами. – А.Л.) [1, 85].

С целью приумножить капитал отправляется в Полинезию и Бэйтмен Хантер: “Фирма его отца, компаньоном которой он теперь стал, производила все виды автомобилей и как раз намеревалась открыть отделение в Гонолулу, Сиднее и Веллингтоне” [1, 78]. На обратном пути Бэйтмен останавливается на Таити, чтоб повидать Эдварда и выполнить поручение Изабеллы – разузнать причину невозвращения Барнарда. Хантер, делец до мозга костей, не в состоянии принять точку зрения Эдварда. Выслушав исповедь друга, он понимает лишь одно – упущенную возможность разбогатеть: “У тебя есть идеи и есть способности. Ведь ты станешь самым богатым человеком на всём Тихом океане! <...> Неужели ты хочешь сказать, что тебе не нужны деньги, огромные деньги, миллионы? А ты знаешь, что можно сделать с такими деньгами? Знаешь, какую силу они дают?” [1, 96]. Поначалу Хантер пытается найти объяснение поведению Эдварда в привычных для своего общества координатах: Барнард не возвращается в Чикаго, так как ему стыдно, что он не преуспел на торговом поприще. Выслушав Эдварда, он взволнован и возмущен нежеланием друга делать деньги. В конечном итоге, как настоящий бизнесмен, Бэйтмен просчитывает свою выгоду: “<...> когда оказались затронуты его собственные интересы, он позволил им одержать верх над рыцарскими чувствами” [1, 66]. Интересами этими была Изабелла Лонгстаф.

Изабелла – представительница того мира, членами которого были Эдвард и Бэйтмен: “<...> в её жилах течёт кровь лучших семей Чикаго” [1, 69]. Образец утонченности, хрупкости, стиля, эта прелестная девушка на деле оказывается такой же расчётливой, трезвой, бездушной, чопорной пуританкой, стремящейся соответствовать всеми силами тому положению, которое занимает, куклой, для которой не существует понятий любовь, свобода, непосредственность, лишённой какого-либо налёта романтизма, так свойственного её возрасту. Эдвард Барнард, искренне любящий Изабеллу, начинает понимать её сущность, лишь оказавшись в ином жизненном пространстве – на Таити. Одновременно с пониманием смысла жизни, для него становится очевидным, что Изабелла любит не его как такового, а те возможности, которые сулит будущий статус Эдварда: “Ева любит меня таким, какой я есть, а не таким, каким я могу стать” [1, 101]. Эти слова проникнуты горечью разочарования, но не только в своей бывшей невесте, а и во всём том мире, который некогда был близок Эдварду. Моэм ироничен по отношению к своей героине. И эта ирония сквозит при описании Изабеллы (“Она всех судит с высоты своей непогрешимости, и нет ничего страшнее ледяного молчания, каким она встречает любой поступок, несогласный с требованиями её суровой морали. Нечего и думать переубедить её, она никогда не меняет своих мнений” [1, 67]), и при описании её жизненного пространства (“Столовая была подходящей оправой для её хрупкой красоты, ибо по желанию Изабеллы этот дом – точь-в-точь один из дворцов на Большом канале в Венеции – был обставлен знатоком англичанином в стиле Людовика XV; изящество обстановки, связанное для нас с именем этого любвеобильного монарха, оттеняло прелесть Изабеллы и в то же время казалось в её присутствии не столь легкомысленным” [1, 69]; “<...> оправились наверх, и она ввела его (Хантера. – А.Л.) в гостиную <...> Изабелла с улыбкой огляделась по сторонам.

– По-моему, очень удачно, – сказала она. – Главное, всё, как должно быть. Даже пепельницы и те не нарушают стиля.

– Вот в этом-то вся прелесть. Здесь всё в точности так, как должно быть, вы и тут верны себе” (выделено нами. – А.Л.) [1, 70]).

Изабелле противопоставлена дочь Арнольда Джексона Ева. Она – дитя природы, свободная от условностей цивилизованного мира. Бэйтмен не может не отметить её красоту и грацию: “Прелестное создание. Словно богиня полинезийской весны” [1, 90]. В отличие от Изабеллы, в Еве нет ничего напускного, чопорного. Она свободна в проявлении своих эмоций и симпатий. И в своём пространстве она так же органична, как органична в своём мире Изабелла. Вопрос мисс Лонгстаф, обращённый к Бэйтмену и оставленный им без ответа, есть ли между ними какое-нибудь сходство, отнюдь не случаен и не празден. Для Моэма это один из важных моментов повествования, подводящий к развязке. И, как это ни парадоксально, ответ, несмотря на всё различие между представительницами двух чуждых миров, утвердительный: да, они очень похожи, эти две девушки. И не только и не столько своей красотой, сколько абсолютным соответствием тому пространству, в котором каждая из них существует.

В рассказе не только сталкиваются жизненные пространства героев, но и вступают в конфликт две идеологии, два взгляда на общество, мир, чувства. Стремлению к упорядоченности, чёткой регламентации, пафосности и снобизму Хантеров (“<...> ехали берегом озера к внушительному зданию, точной копии одного замка на Луаре, которое мистер Хантер построил несколько лет назад” [1, 68]) и Лонгстафов противостоит естественный, далёкий от цивилизации мир полинезийцев, мир безбрежных просторов: “Кокосовые пальмы беспорядочной толпой спускались по крутому склону к лагуне, и в вечернем свете она вся переливалась нежными красками, точно грудь голубки. Неподальёку на берегу ручья теснились туземные хижины, а у рифа чётко вырисовывался силуэт челна и в нём – два рыбака. Дальше открывался беспредельный простор Тихого океана, и в двадцати милях, воздушный, бесплотный, точно сотканный воображением поэта, виднелся несказанной прелести остров Муреа. Красота была такая, что у Бэйтмена дух захватило” [1, 89]; “<...> мужчины вышли на веранду. Было очень тепло и воздух напоён ароматом белых ночных цветов. Полная луна сияла в безоблачном небе, и лунная дорожка протянулась по широкой глади океана, уводя в беспредельные просторы Вечности” [1, 70].

Мотив полнолуния, типичный для прозы Моэма, вводит в повествование тему Вечности, противопоставленной суетности бытия человека цивилизации. Именно Арнольду Джексоу, “паршивой овце” и “блудному сыну” семейства Джексонов – Лонгстафов, дано понять истинную красоту: “<...> мгновение преходящее, но память о нём всегда будет жить в вашем сердце. Вы коснулись вечности” [1, 90].

Время для героев повествования различно. Для Изабеллы очень важно соблюдать все условности света, и время помогает не терять лицо в обществе. Спешить – это не *comme il faut*: “Это так похоже на неё – ждать долгие часы, хотя можно было бы и раньше узнать о том, что так близко её касается” [1, 69]. Об Эдварде же она говорит: “У него нет чувства времени” [1, 76]. У Бэйтмена в запасе всегда “вдоволь времени” [1, 70], и хотя он удивляется тому, что Изабелла не торопит стрелки часов, сам занимает выжидательную позицию. Эдвард, который смолodu был рассудителен, как старик, попав в другое жизненное пространство, словно поворачивает время вспять. Сбросив налёт цивилизации, он словно молодеет: “Он смеялся, кричал, пел. Совсем как пятнадцатилетний мальчишка. Никогда Бэйтмен не видел его таким весёлым” [1, 88]. Обитатели острова, а с ними и принявшие их образ жизни, их философию европейцы Арнольд Джексон и Эдвард Барнард живут в абсолютно других временных рамках. Мы сталкиваемся с мифологическим хронотопом древних легенд Таити: “То были диковинные рассказы о былых временах, об опасных путешествиях в неведомые края, о любви и смерти, о ненависти и мщении. Рассказы об искателях приключений, открывших эти затерянные в океане острова, о мореплавателях, которые селились здесь и брали в жёны дочерей славных вождей таитянских племён” [1, 93].

“Колдовство, таившееся в этих рассказах”, завораживает Бэйтмена: “Романтический мираж заслонил от него трезвый свет будней” [1, 93]. Правда, так и не сделал пространство острова “своим”. Показателен следующий диалог между Хантером и Барнардом: “Садись, будь как дома”, – обращается Эдвард к Бэйтмену, на что тот отвечает: “Не можем же мы разговаривать здесь. Пойдём ко мне в гостиницу” (выделено нами. – А.Л.) [1, 82]. “Трезвый свет будней” берёт верх над романтикой. Она – лишь минутная слабость, в которой виноват “сладкоречивый, как змий” [1, 93], Арнольд Джексон: “Ты влюбился в этот остров, подпал под дурное влияние, но стоит тебе вырваться отсюда – и ты возблагодаришь судьбу. Ты будешь чувствовать себя как наркоман, который наконец излечился от своей страсти. И тогда ты поймешь, что два года дышал отравленным воздухом. Ты даже не представляешь себе, какое это будет облегчение – вновь полной грудью вдохнуть свежий и чистый воздух родины” [1, 94].

Апофеозом рассказа является видение героями будущего. Эдвард, вопреки советам Хантера, считает себя преуспевшим: “Ты и не представляешь себе, с какой жадностью я смотрю в будущее, каким богатым и полным смысла оно мне кажется <...> Я построю себе дом на своём коралловом островке и стану там жить и выращивать пальмы, и очищать кокосы от скорлупы, как их очищали спокон веку, и возделывать свой сад, и удить рыбу. У меня будет как раз столько

дела, чтобы не скучать, но и не тупеть от работы. У меня будут книги, и Ева, и дети, я надеюсь, и главное – бесконечная изменчивость моря и неба, и свежесть рассвета, и прелесть закатов, и щедрое великолепие ночи” [1, 101-102]. И каким же жалким и меркантильным по сравнению с этими вечными ценностями представляется будущее Хантера и Изабеллы, решивших пожениться: “<...> держа её в объятиях, он видел, как разрастается и приобретает всё больший вес “Автомобильная компания Хантера”, видел миллионы машин, которые она будет выпускать, видел огромную коллекцию картин, которая затмит любую нью-йоркскую коллекцию <...> А Изабелла <...> думала о доме, который она обставит самой изысканной старинной мебелью, и о концертах, которые они будут устраивать, и о thes dansants (танцевальные вечера (фр.). – А.Л.), и обедах, на которые станет приглашать лишь самое избранное общество” [1, 104].

Художественное пространство – это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Однако оно не является пассивнымместилищем героев и сюжетов. Оно напрямую соотносится с общей моделью мира и человека, конструируемой писателем в том или ином художественном произведении.

Моэмовское художественное пространство, по-разному интегрируясь, тяготеет к синтетической полноте и универсальности благодаря переплетению различных типов хронотопных модусов, а именно: реально-исторического (жизнеподобного), психологического, мифологически-библейского.

Вместе с тем пространственный мир рассказа “Падение Эдварда Барнарда” обнаруживает отчётливую тенденцию к тройственной структуре. Это, во-первых, “свой” мир. Ему противопоставлен мир “чужой”. Два противопоставленных земных мира окружены и поглощены “вечным миром”.

Устойчивый мотив полнолуния (и луны вообще) также интенсивно формирует черты специфического моэмовского хронотопа, позволяя писателю создать специфический мотивный дискурс, а с другой стороны, подняться над повседневностью к пониманию и оригинальному художественному воплощению идеи вечного смысла жизни и её непреходящих нравственно-этических ценностей.

В структуре рассказа отчётливо просматривается оппозиция свой/чужой, столица/провинция, дом/дворец, город/селение, что также является отличительной особенностью моэмовского топоса.

В рассказе прослеживается активное формирование авторской философии времени, которая характеризуется сложным соотношением дискретного исторического времени с вечностью, субъективного времени отдельной человеческой экзистенции и течения истории. Переменчивая временная перспектива, объединение рассказа о дне сегодняшнем с ретроспекциями – этот композиционный приём свидетельствует, что для Моэма значимым был факт столкновения исконных начал добра и зла на фоне примет конкретной истории.

Список использованных источников

1. Моэм У.С. Падение Эдварда Барнарда / Уильям Сомерсет Моэм // Моэм У.С. Собрание рассказов. В 3 т. Т. 1 : [пер. с англ.]. – М. : АСТ, 2010. – С. 66-104.

Summary. The article deals with the analysis of the peculiarities of W.S. Maugham short story “The Fall of Edward Barnard”. The artistic space and artistic time of W.S. Maugham story have been found.

Key words: W.S. Maugham, artistic space, artistic time, chronotope, short prose, short story, genre.

УДК 37.016:811.111

Л.Ю. Лагодзинська

ПІДГОТОВКА ВЧИТЕЛЯ ДО ПРОВЕДЕННЯ ІНТЕГРОВАНІХ УРОКІВ ІЗ ЗАРУБІЖНОЇ (АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ) ТА АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Необхідним шляхом реформації сучасної школи є проведення інноваційної діяльності, в тому числі інтеграції наукових дисциплін в межах одного уроку, зокрема зарубіжної літератури та іноземної мови. Основна увага в статті приділена проблемі готовності викладачів до проведення такої діяльності в школі та пошуку відповідних методів і технологій їхньої професійної підготовки в даному напрямку.

Ключові слова: рівень якості освіти, інноваційна діяльність, інтегроване навчання, професійно-педагогічна готовність вчителя, навчально-логічні уміння, методичні прийоми.