первісних замовлянь) засвідчує давність її знань. Тому не випадково саме вона сповіщає про намір Дніпра звільнитися від криги. Намагання старого Дніпра має символічний зміст і потрактовується як сподівання на національно-культурне, духовне відродження.

Життя всіх без винятку героїв твору обрамлене водою. У площині тексту художньо оприявлюються важливі для розуміння концепту води смислові конотації. Промовисті, з погляду змістового наповнення, художні деталі, наприклад, роси (на косах русалок), що символізують красу і горе; лілія – улюблена квітка русалок, символ жіночої краси, духовної чистоти, чарів, цноти; колиска, яку гойдає русалка Оксана, потрапивши аж до осердя хати, що особливо небезпечно – так утворюється своєрідна ситуація зіткнення-зустрічі Андрія і русалки Оксани. Відкритою для коментувань залишається й фінальна сцена твору: повернення Андрія та його дружини Марини додому через пором. При цьому не слід забувати, що вода має семантику загрози, небезпеки, горя.

Вода в драмі О.Олеся «Над Дніпром» репрезентована багатозначно: як посередник між світом живих і мертвих; як вічність; як оберіг народної культури, козацької звитяги, славного минулого, моральних цінностей; як рятунок від зради.

ЛІТЕРАТУРА

1. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX ст. (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С.Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 413 с.
2. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900-1917) / Я.Мамонтов // Триста років українському театру. 1619-1919 та інші праці. – К.: ВІП, 2003. – С. 383-416.
3. Фройд З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [ред. М.Зубрицька]. – 2-ге вид, доповн. – Львів: Літопис, 2001. – С. 109-116.
4. Олесь О. Твори: У 2 т. Т. 2. / Олександр Олесь. – К.: Дніпро, 1990. – 683 с.
5. Поет з душею вогняною. Олександр Олесь у спогадах, листах, матеріалах. – К.: Дніпро, 1999. – 224 с.
6. Потебня О. Думка й мова // Естетика і поетика слова / Олександр Потебня. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
7. Українські символи: [ред. М.Дмитренко]. – К.: Редакція часопису «Народознавство», 1994. – 140 с.
8. Лисюк Н. Міфологічний хронотоп / Н.Лисюк. – К.: Український фітосоціологічний центр, 2006. – 200 с.
9. Яворницький Д. Історія запорозьких козаків: у 3 т. Т. 1. / Дмитро Яворницький. – К.: Наукова думка, 1990-1991. – 592 с.

УДК 821. 161. 1 П - Л - 2/3. 091

КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ ОСНОВНЫХ МОТИВОВ ПОВЕСТИ А.С.ПУШКИНА «ПИКОВАЯ ДАМА» И ДРАМЫ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА «МАСКАРАД»

Дитькова С.Ю., к. пед. н., доцент, Парфенова И.В., студент

Запорожский национальный университет

В статье сделана попытка компаративного анализа повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» и драмы М.Ю. Лермонтова «Маскарад» на основе сопоставления основных мотивов.

Ключевые слова: компаративный анализ, мотив, литературное наследование, символика.

Дітькова С.Ю., Парфьонова І.В. КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ОСНОВНИХ МОТИВІВ ПОВІСТІ О.С. ПУШКІНА «ПІКОВА ДАМА» І ДРАМИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «МАСКАРАД» / Запорізький національний університет, Україна.

У статті здійснено спробу компаративного аналізу повісті О.С. Пушкіна «Пікова дама» і драми М.Ю. Лермонтова «Маскарад» на основі зіставлення основних мотивів.

Ключові слова: компаративний аналіз, мотив, літературне наслідування, символіка.

Ditkova S. Yu., Parfenova I.V. COMPARATIVE ANALYSIS Of MAIN MOTIVES Of A. PUSHKIN'S STORY «THE QUEEN Of SPADES» M. LERMONTOV'S DRAMA «MASQUERADE» Zaporizhzhya National University, Ukraine

The attempt of comparative analysis of O. Pushkin's story «The queen of spades» and M. Lermontov's drama «Masquerade» based on comparison of main motives.

Key words: comparative analysis, motive, literary succession, symbolics.

«Пушкин – дневное, Лермонтов – ночное светило русской поэзии. Вся она между ними колеблется, как между двумя полюсами – созерцанием и действием» [1, С. 89], – так своеобразно определяет Д.С. Мережковский разницу между творчеством Пушкина и Лермонтова. Вопрос соприкосновения творчества Лермонтова с творчеством Пушкина долгие годы вызывал интерес и споры у историков литературы. Поэтому сформировалась целая проблема, получившая название «Пушкин и Лермонтов». Мы не будем полностью останавливаться на этой проблеме (ибо она очень объёмна), но обозначить основные моменты необходимо, поскольку тема нашего исследования находится в рамках этой проблемы.

Вначале был В.Г. Белинский. Действительно, он первым соотнёс творчество Лермонтова с творчеством Пушкина в статьях 1840 г.: «Герой нашего времени» и «Стихотворения Лермонтова» [2, Т. 4, С. 265]. Именно ему принадлежит первенство в открытии темы «Пушкин и Лермонтов», причем он наметил пути развития проблемы, прямо противоположные. Это произошло вот как. В названных выше работах В.Г. Белинский показал органическую индивидуальную и историческую связь Лермонтова с Пушкиным, утверждая, таким образом, историческое развитие литературы. Но через несколько лет он высказал иной взгляд. В 1843 г. в своей статье «Библиографические и журнальные известия» критик, говоря о нелепом журнальном споре на тему: кто выше – Пушкин или Лермонтов, – намеренно демонстративно противопоставляет двух поэтов. Пушкина он объявил «художником по преимуществу», «только художником», а Лермонтова – «поэтом беспощадной мысли истины». При таком подходе закономерен вывод, который делает В.Г. Белинский: «Нет двух поэтов столь существенно различных, как Пушкин и Лермонтов» [2, 36]. Правда, В.Г. Белинский несколько смягчает такие резкие выводы, говоря: «Как творец русской поэзии Пушкин на вечные времена останется учителем (maestro) всех будущих поэтов» [там же]. В итоге, В.Г. Белинский противопоставляет всё в творчестве Лермонтова и Пушкина, кроме стиха: «После Пушкина ни у кого из русских поэтов не было такого стиха, как у Лермонтова, и конечно, Лермонтов обязан им Пушкину; но, тем не менее, у Лермонтова свой стих» [2, Т. 7, С. 37]. Таким образом, с лёгкой руки В.Г. Белинского появились 2 противоположные трактовки вопроса: с одной стороны, положительное утверждение наличия связи творчества Лермонтова с творчеством Пушкина, а с другой – полное отрицание каких-либо творческих отношений. Появилась и третья позиция, которая явилась негативной трансформацией первой трактовки, – о подражательности творчества Лермонтова, его несамостоятельности. Первую точку зрения поддерживает Г.П. Макогоненко [3]. Ему, кстати, принадлежит термин «наследование», который он использует в своей теории преемственного развития литературы, как наиболее нейтральный, не намекающий на творческую несамостоятельность Лермонтова и в то же время определяющий факт связи его творчества с творчеством Пушкина как части исторического развития литературы [3, С. 15, 60]. Представителями второго направления являются, к примеру, А.В. Фёдоров [4] и В.А.Архипов [5]. Мысли третьей точки зрения находим, например, в работах Б.М. Эйхенбаума: творчество Лермонтова для него – «соревнование», «подражание», «спор» [6]. Так обстоят дела в научной мысли. Что касается нас, то мы не будем становиться на чью-либо сторону, поскольку в нашем исследовании это не столь существенно. Ведь факт существования творческих связей между Пушкиным и Лермонтовым неоспорим. И важным является то, что Пушкин, точно улавливая развитие литературы, вносил в неё то новое, что было необходимым. Лермонтов же, справедливо признавая Пушкина своим учителем, а после его смерти себя – наследником Пушкина, перенимал созданное им и осмыслял его по-своему, в виду своей творческой личности и значительно изменившегося времени. К тому же, нужно учитывать специфику восприятия поэтом творчества другого поэта. Как метко отмечает А.Г. Найман, «читающий поэт усваивает не в общепринятом смысле слова…, и когда это происходит, усвоенное обновляется двояко: не бывшими прежде стихами – и обогащением стихов, в них отраженных» [7, 99]. И творчество поэта «становится подчиненным одному желанию – превратить мертвое в живое», ибо поэзия, по мнению А.Г. Наймана, «есть память о поэте, не его собственная о нём, а всякая о всяком» [7, 98, 100].

Актуальность нашего исследования видится нам в том, что в нём мы попытаемся сравнить ранее не сопоставляемые (или очень редко соотносимые в одном контексте) произведения А.С. Пушкина и М.Ю.Лермонтова и, таким образом, прийти к выводу о влиянии именно «Пиковой дамы» Пушкина на «Маскарад» Лермонтова. Мы предположили, что анализ нужно проводить на уровне содержания, а не формы, и потому предметом сравнения мы выбрали основные *мотивы* этих произведений. Причём, в понимании термина «мотив» мы придерживаемся мнения А.Н. Веселовского о мотиве как «простейшей повествовательной единице»[8, 500].

На первый взгляд данные произведения кажутся различными. Создавая повесть «Пиковая дама» (1833) полушутя-полусерьёзно, А.С. Пушкин рассчитывал на массового читателя, но из-под его пера вышло произведение, о котором, например, Ф.М. Достоевский впоследствии скажет так: «Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» - верх искусства фантастического» [9, 192]. Что касается М.Ю.Лермонтова, то своей драмой «Маскарад» (1836) он хотел заявить о себе в литературе. И так велико было это стремление, что он неоднократно переделывал драму, пытаясь угодить цензуре, запрещавшей постановку (кстати, пьесу так и не увидели в театре при жизни автора). Различаются и формы написания: «Пиковая дама» - прозаическое произведение, а «Маскарад» - драматическое. Однако, несмотря на это, произведения эти гораздо более сходны между собой.

А теперь обратимся к сравнению основных мотивов этих произведений: мотив карт, мотив выбора, мотив безумия, мотив демонизма, мотив осквернения «чистого сердца», мотив безумия и мотив маски (маскарада).

Особый интерес среди вышеперечисленных вызывает **мотив карт**, который, по нашему мнению, является основополагающим этих произведений. Такой выбор сделан А.С. Пушкиным, а вслед за ним и М.Ю.Лермонтовым, небезосновательно. Как утверждает Ю.М. Лотман, «карты и карточная игра приобретают в конце XVIII – XIX в. черты универсальной модели – Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи» [10, 788]. Причём, концепция этого «мифообразования» настолько устойчива, что, если мотив карт вводится в повествование, то исход уже заранее обусловлен (Поэтому все остальные мотивы являются как бы его следствием). Прежде всего, это связано с тем, что карточная игра обладает двойным толкованием. Во-первых, это и есть собственно игра, которая имеет свои правила, значения отдельных карт и их сочетаний, образующих в совокупности ситуации «выигрыша» и «проигрыша». Вне игры отдельные карты ничего не означают. Иное значение имеют карты при гадании – это их второе толкование. Здесь уже важна семантика каждой карты, которая связана с внешним миром. Эти два плана взаимодействуют в «Пиковой даме». В эпиграфе говорится о гадательном значении карты: *«Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. Новейшая гадательная книга»* [11, 171]. Далее в тексте пиковая дама реализуется и как игральная карта. В «Маскараде» конкретные карты не упоминаются, и поэтому значения отдельных карт не раскрываются. Это можно объяснить тем, что для М.Ю. Лермонтова была важна сама идея карт в произведении (хотя реализация конкретного процесса игры здесь тоже присутствует).

В рамках этого же мотива следует обратить внимание на то, что карточные игры имеют две разновидности: коммерческие и азартные игры. Интересно, что коммерческие «рассматриваются как «приличные»», а азартные «встречают решительное моральное осуждение» [10, 790]. В коммерческой игре учитываются личность игрока, и его интеллектуальное превосходство и большая информированность обеспечивают успех. То есть коммерческая игра предполагает возможность выигрыша путём расчета. Азартная игра – это, наоборот, «модель борьбы человека с Неизвестными Факторами» [10, 793], т.е. со случаем: выигрыш здесь обусловлен только тем, как карта ляжет. Рассмотрим сказанное на конкретном примере. Банк, в который играют герои «Пиковой дамы» и «Маскарада», - это разновидность фараона, азартной игры. Эта игра получила свое воплощение и в «Пиковой даме», и в «Маскараде», но по-разному в художественном отношении. А.С. Пушкину великолепно удалось органично вплести карточную игру с её механизмом в повесть. Во-первых, это конкретная сцена игры (в начале и в конце повести). Во-вторых, автор умело вводит реализацию трёх карт в структуру повествования в виде деталей, выполняющих роль своеобразных лейтмотивов. Например, до сообщения старухой Германну тайны трёх карт в повествовании многие детали имеют числовые значения 3, 7 и 1 (что касается единицы, то это числовое значение туза):

- *«три девушки окружали её» [11, 174];*
- *«позвольте мне представить одного из моих приятелей» [там же];*
- *«она лет семь как умерла» [там же];*
- *«Раскройте-ка первый том» [11, 176];*
- *«…вот, что утроит, усемерит мой капитал» [11, С. 178];*
- *«на его совести по крайней мере три злодейства» [11, С. 185];*
- *«7 мая…» (в эпиграфе к IV главе) [11, С.1 84];*
- *«подошедшие к ним три дамы с вопросами» [11, С. 189];*
- *«было без четверти три» [там же].*

Ещё ярче А.С. Пушкин вводит образы этих карт после сообщения их Германну, чтобы отобразить его воспаленное сознание: «Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная». У него спрашивали: «который час», он отвечал: «без пяти минут семерка». Всякий пузастый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз – преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком» [11, 190].

Следующая особенность, связанная с введением карточной игры в повествование, - это реализация такой необходимой цепочки героев: 1) человек, не связанный с карточной игрой и с потусторонними силами, но играющий важную роль в жизни главного героя (обладающий «чистым сердцем», страдающий персонаж); 2) человек, бросающий вызов судьбе; 3) человек, представляющий иррациональные силы. Подобные цепочки героев мы находим и в «Пиковой даме» (Лиза – Германн – графиня), и в «Маскараде» (Нина – Арбенин – Неизвестный). Последнее звено в этой цепи требует некоторых уточнений. Графиня с самого начала повести носит ореол таинственности (обладает потусторонними знаниями). Что касается Неизвестного, то он изначально не был представителем инфернальных сил, ведь прежде они с Арбениным были друзьями. Но в драме он уже является таковым после того, как Арбенин выполнил свое правило:

Но чтобы здесь выигрывать решится
Вам надо кинуть всё: родных, друзей и честь…[12, 243].

Таким образом, как графиня, так и Неизвестный, воспринимаются в качестве персонифицированных представителей тех сил, с которыми герои заключают «контракт», а также как посторонние наблюдатели, знающие исход и появляющиеся в конце как насмешка судьбы.

Немаловажна для введения карточной игры и такая деталь: герой всегда участвует в игре как понтер, роль банкомета предполагает третье лицо. Это объясняется тем, что банкомет – лицо совершенно незначительное в этой игре, он и сам не знает, как выпадет карта. Другое дело – понтер – он бросает вызов судьбе и намеревается подчинить случай, выиграв деньги. Понтером может быть только человек, обладающий страстной душой, ведь, как утверждал сам Пушкин, «страсть к игре есть самая сильная из страстей». Поэтому и Германн, и Арбенин занимают место понтера. Значит, карточная игра для героев – это всегда поединок с Судьбой и попытка её победить, хотя иногда игра реализуется и как поединок между людьми. Например, между Арбениным и Звездичем, т.к. Арбенин считал, что именно в карточной игре (в своей стихии) он сможет победить и обесчестить своего соперника.

И, наконец, карточная игра представлена как философская картина мира, в которой господствует Случай. Это особенно ярко выражается в драме Лермонтова, а именно в формуле Казарина:

Что ни толкуй Волтер или Декарт –
Мир для меня – колода карт,
Жизнь – банк; рок мечет, я играю,
И правила игры я к людям применяю [12, 289].

Следовательно, все люди и их жизни – это лишь карты в руках Рока. И только некоторые люди (Арбенин, Германн) считают себя способными занять место Рока и применить эти «правила игры» к другим людям.

Важно отметить ещё одно художественное достоинство повести А.С. Пушкина. В подтексте в «Пиковой даме» раскрывается механизм игры в банк. К примеру, в роковую ночь, когда Германн отправился в дом графини, у него был выбор, в какую из дверей войти. Отметим, что автор четко детерминирует эти двери: *«справа находилась дверь, ведущая в кабинет; слева, другая – в коридор. Германн её отворил, увидел узкую витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы… Но он воротился и вошел в темный кабинет»* [11, С. 182]. Итак, Германн вошел в дверь, которая находилась справа. А теперь сравним эту ситуацию с игровой ситуацией в банк. Об игре Германна с Чекалиным читаем: *«Направо легла девятка, налево тройка. – Выиграла! – сказал Германн, показывая свою карту»* [11, С. 191]. Так, мы видим, что в банке, наиболее случайной игре, выигрышная карта – та, которая выпадает налево. Вернемся к ситуации с дверями. Германн должен был войти в левую (Лизину) дверь – это помогло бы ему вернуться в мир человеческих отношений, преодолев свой эгоизм, страсть к игре и деньгам. Но он вошел в правую дверь («темный кабинет»), которая связывала его со случаем, роком, но заведомо вела к неудаче.

Данный пример приближает нас к следующему мотиву. Это **мотив выбора**. Отметим, что у М.Ю.Лермонтова он также присутствует. Можно перечислить ситуации, когда у Арбенина и других героев был выбор (например, поверить Нине и т.д.). Но всё же этот вероятный выбор видит только читатель. Значит, мотив выбора у Лермонтова проецируется только на читателя и при этом отсутствует в поступках героев и в авторском отношении: всё происходит именно так, как должно было произойти. У Пушкина, как мы убедились, этот мотив присутствует и художественно. Разница реализации мотива в двух произведениях в том, что герои Лермонтова действуют так, как им было предначертано изначально (хотя и была возможность выбора), а герои Пушкина реально выбирают, как им действовать и каким путем идти в своей жизни.

Подчиняется мотиву карт и **мотив демонизма**. Ибо противостоять иррациональным силам, которые непосредственно связаны с карточной игрой, может человек с сильными страстями, т.е. наделенный

ореолом демонизма. Кстати отметим, что герои «Маскарада» и «Пиковой дамы» характеризуются как игроки. Сравним, Арбенин о себе в ответ на вопрос князя:

- Да в вас нет ничего святого,
Вы человек иль демон?
- Я? – игрок! [12, 309].

О Германне автор пишет: «Так, например, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее, – а между тем целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры» [11, 178]. В ситуации игры слово «игрок» означает не просто участника игры, но оно приравнивается по своему значению к демону. Следовательно, и Германн, и Арбенин наделены демоническими качествами. Однако следует отметить, что демонизм Германна и Арбенина несколько различается. Если Германн лишь посягнул на то, чтобы связаться с силами зла, то Арбенин связан с ними изначально, он обладает демонической душой. Обратимся к тексту для подтверждения наших слов.

Для определения демонизма Германна важна его двойная природа. Германн – обрусевший немец. Поэтому в его сущности сплелись два начала: рационализм и страсть к игре, т.е. демонизм. Рационализм проявляется в его отказе от игры в карты, в его нежелании «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее», в том, что он «жил одним жалованьем, не позволял себе малейшей прихоти» [11, 178]. И, наконец, его рационализм проявляется в том, что Германн определил свои «три верные карты»: «…расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот, что утроит, усемерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!» [там же]. Это стремление расценивается автором как положительное. Но его скрытая и честолюбивая натура, на самом деле, алкала другого: мгновенного обогащения, какое возможно в карточной игре. И поэтому его демонические качества побеждают в итоге его рационализм и толкают его на встречу с иррациональными силами.

Демонизм Арбенина иного качества. Это его истинная сущность. Вот как характеризует его Казарин:

Женился и богат, стал человек солидный,
Глядит ягненочком, – а право, тот же зверь…
Мне скажут: можно отучиться,
Натуру победить. Дурак, кто говорит;
Пусть ангелом и притворится,
Да черт-то все в душе сидит [12, 245].

Или о нем же Неизвестный говорит так:

Но вы его души не знаете – мрачна
И глубока, как двери гроба;
Чему хоть раз отворится она,
То в ней погребено навеки [12, 332].

Сохраняет Лермонтов в Арбенине традиционные черты Демона: ему также характерно разочарование, страдание, стремление изменить свою сущность. Однако отречься от себя Арбенину не удалось, «натура» в конечном счете побеждает, и всё, что было, оказывается лишь самообманом:

Прочь, добродетель, я тебя не знаю,
Я был обманут и тобой,
И краткий наш союз отныне разрываю –
Прощай – прощай! [12, 292].

Но всё же демонизм Арбенина и Германна имеет много общего. Интересно, что фигуры Арбенина и Германна так или иначе связываются с Наполеоном. Например, Казарин говорит Арбенину:

Судьбу заставишь пасть к ногам твоим с смиреньем –
Тогда и сам Наполеон
Тебе покажется и жалок и смешон [12, 292].

Ещё очевиднее связь Германна с Наполеоном. Автор придает герою даже внешнее сходство с ним, по словам Томского *«у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»* [11, 185]. Такая связь объясняется тем, как утверждает Ю.М.Лотман, что «люди Рока в европейской культуре первой половины XIX в. неизменно ассоциируются с Наполеоном» (10, С. 802). Ведь, Наполеон – это человек, который стоял перед судьбой, как равный перед равным. Причем, ассоциация, как мы видим, движется в двух направлениях: сходство с Наполеоном (Германн) и соперничество с ним (Арбенин). Но в любом случае раскрываются характерные свойства героев: выявляются их необъятные силы и стремление овладеть Случаем. Кстати, Пушкин свое отношение к «бонапартизму» четко выразил в романе «Евгений Онегин»:

Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно…

Знаменательно, что и для Германна, и для Арбенина окружающие их люди – лишь «орудие»: Лиза, графиня для Германна – «орудие» к богатству; Нина для Арбенина – «орудие» исправиться (хотя в его случае всё обстоит гораздо сложней).

И Германн, и Арбенин принадлежат к разряду злодеев. Совершать преступления – это существенная черта демонизма. К примеру, о Германне сказано: «У этого человека по крайней мере три злодейства на душе» [11, 186]. И он продолжает их совершать: смерть графини, обман чувств Лизы. Арбенин тоже злодей по натуре – иначе он и не может (убийство Нины, оскорбление Звездича). Неизвестный говорит о нем:

И только нынче злое семя
Произвело достойный плод [12, 335].

Демонической личности не свойственны ни сожаление, ни раскаяние. Этой чертой также можно охарактеризовать наших героев. О Германне читаем: *«Германн смотрел на неё молча: сердце его также терзалось, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть её горести не тревожили суровой души его. Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе. Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения»* [11, 186]. Об Арбенине мы читаем нечто подобное:

Закона я на месть свою не призову,
Но сам без слез и сожаленья,
Две наши жизни разорву! [12, 268].

Но, несмотря на такое сходство развития мотива демонизма в произведениях, авторское отношение к героям всё же значительно отличается. Пушкин беспристрастно относится к Германну. Лермонтов, напротив, переживает за Арбенина, для него трагично, что чаемое не может стать реальностью. В этом мы ещё убедимся при рассмотрении последующих мотивов.

Мотив осквернения «чистого сердца». В «Пиковой даме» и в «Маскараде» есть такие героини, которые, сами того не подозревая, становятся жертвами в руках «людей Рока». Это Лиза и Нина. О них можно сказать: юны, наивны, с «чистым сердцем», страдают от людей, которых любят. Лиза ещё и мечтательна (что вполне понятно в условиях жизни со старухой-графиней). Нина готова пожертвовать всем ради любимого человека. Но мотив этот развивается у Лермонтова иначе. Германн совершенно равнодушно использует Лизу, чтобы через неё встретиться с графиней и выведать желанную тайну. И Пушкин нарочито акцентирует на этом внимание. К примеру, он говорит о муже Лизы так: *«Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека»* [11, С. 192]. Обратим внимание на эпитет «любезный». Автор не называет мужа Лизы хорошим или замечательным, а просто любезным – слово самое нейтральное, которое мало характеризует человека с положительной стороны, но и скрывает его возможные отрицательные стороны; это такой «светский» эпитет. Можно утверждать одно – Лиза после обиды, нанесенной ей Германном, больше не поверит в возможность счастья и не будет счастлива по-настоящему.

Совсем иначе разворачивается этот мотив в драме Лермонтова. Сначала Арбенин использует Нину, чтобы вести спокойную жизнь. По его словам, он даже женился, чтобы уже никого не любить:

И кто-то подал мне тогда совет лукавый
Жениться…чтоб иметь святое право
Уж ровно никого на свете не любить;
И я нашел жену, покорное созданье,
Как агнец божий на закланье,
Мной к алтарю она приведена…[12, С.260].

Но Арбенин искренне её полюбил, он поверил в возможность добра в своей душе. Однако вера эта оказалась шаткой под влиянием малейшего заблуждения, и впоследствии она сменилась трагическим разочарованием. Поэтому, совершая преступление, убивая Нину, Арбенин колеблется (он не равнодушен, как Германн). Он тянется к Нине с мольбами, подобно грешникам на Страшном суде, подымающим руки к небу, но Арбенин отвержен Богом (как и Демон). Арбенин не в силах побороть свою «натуру».

Сходными оказываются судьбы Лизы и Нины. Они трагичны: для них неизбежна смерть – духовная (Лиза) или физическая (Нина).

Мотив безумия. Увлекшись своей игрой и своими страстями, Арбенин и Германн не заметили, что сами стали игрушками в руках какой-то более великой и могущественной силы, над которой человек не властен. Исход судьбы героев – безумие. Отметим, что в русской литературе XIX в. безумие имеет две разновидности. Во-первых, это юродивые, безумные от Бога, обладающие знанием, которое недоступно простому человеку. Во-вторых, сумасшествие – метка дьявола, вследствие заключенного ранее союза. На первую разновидность безумия ни Германн, ни Арбенин никак не претендуют. Они – игроки, а карточная игра, как мы писали раньше, – это уже преступление, это вызов Судьбе, это связь с иррациональными,

демоническими силами. Но, пока герои ставят на карты, связываются с потусторонними силами, они, того не зная сами, уже являются картами неуправляемой силы. И их собственная жизнь, чтобы они ни делали, роковым образом предопределена.

Стоит отметить, что безумие воспринимается и А.С. Пушкиным, и М.Ю.Лермонтовым как возмездие героям за их вызов судьбе, за осквернение «чистых душ». Безумие – логический исход в этих произведениях. Но у Лермонтова в драме осуществляется как бы «двойное» возмездие: кроме собственно сумасшествия, убийство Нины – уже расплата для Арбенина. Этим он убил самого себя:

…ты, мой рай
небесный и земной…[12, С. 269];
Всё, что осталось мне от жизни, это ты [12, С. 268].

Интересно, что Лермонтов впервые использует мотив безумия в качестве возмездия для своего героя. На самом деле, всё, что происходит в драме, было предопределено. Очевидно, Лермонтов заимствует этот мотив у Пушкина и тем самым соединяет в своей драме предопределение и возмездие.

Мотив маски (маскарада). Наиболее ярко этот мотив воплощен в «Маскараде» Лермонтова. В драме есть конкретная сцена маскарада, которая очень важна в сюжетном отношении: именно в бессмысленном ходе маскарада решается участь героев. Кроме того, маскарад здесь приобретает символический смысл. По Лермонтову, вся жизнь – это маскарад, где все люди носят маски, где царит случайность, процветает пошлость и бездуховность, скрытые под маской. Когда человек надевает маску, он пытается скрыть свое подлинное лицо. Таков Арбенин, таковы почти все герои драмы (кроме Нины). Следует также отметить, что маскарад тесно связан с карточной игрой, поскольку игра – это возможность сменить маску.

В «Пиковой даме» нет подобной реализации этого мотива, хотя сам мотив присутствует, правда, в несколько ином виде. Как нам кажется, вся атмосфера повести проникнута искусственностью и мертвенностью. Например: «…графиня услыхала весть (о смерти своей подруги), для неё новую с большим равнодушием » [11, С.175]; «мертвое лицо» ещё живой графини; «англичанин отвечал холодно» [11, С.188]. Даже Лиза после нанесенного ей оскорбления Германном становится частью этого мира, у неё «воспитывается бедная родственница» [11, С.192]. Так, в «Пиковой даме» Пушкин отвергает искусственный мир, в котором основными ценностями являются деньги и положение в свете. Лермонтов расширяет этот мотив, отвергая мир-маскарад. Карточная игра с её нечеловеческими страстями и вмешательством иррациональных сил не способна своей хаотичной природой изменить мир к лучшему, поскольку она также часть этого маскарадного мира.

Проанализировав основные мотивы данных произведений, мы убедились, что «Пиковая дама» и «Маскарад» в содержательном плане сходны между собой. Во-первых, М.Ю. Лермонтов заимствует из повести А.С. Пушкина основной её мотив – мотив карт, а именно саму философию карточной игры: карты как преступление, связь с демонизмом, карточная игра как вызов Судьбе. А вслед за этим им наследуются и другие мотивы. Во-вторых, рассмотренные мотивы имеют подобное воплощение в обоих произведениях. Несомненен факт влияния именно пушкинской повести при написании М.Ю. Лермонтовым своей драмы. С одной стороны, это период активного чтения им произведений А.С. Пушкина, а также познания «реального» мира, о котором он хотел написать произведение. С другой стороны, мы видим в драме нехарактерные для М.Ю. Лермонтова мотивы (к примеру, мотив безумия). Однако, принимая мотивы повести А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтов всё же развивает их в условиях своей творческой индивидуальности. Как мы увидели, для А.С. Пушкина характерно объективное восприятие, как своего героя, так и всего, что происходит в повести (что вообще свойственно его реалистическому восприятию мира). М.Ю. Лермонтов хоть в какой-то степени и пересматривает свои романтические убеждения, анализирует их, относится чрезвычайно субъективно к героям и событиям драмы. Если у А.С. Пушкина в повести есть возможность выбора, и этот выбор дан героям, то в «Маскараде» М.Ю. Лермонтова возможность выбора не дана герою. Мир у М.Ю. Лермонтова неизменно фаталистичен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мережковский Д.С. М.Ю.Лермонтов: Поэт сверхчеловечества [Текст] / Дмитрий Сергеевич Мережковский // Вопросы литературы.- 1989.- № 10.- С. 88 - 123.

2. Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений [Текст] : в 13-ти т. / Виссарион Григорьевич Белинский. - М. : Изд-во АН СССР, 1953 - 1959. Т 7 : Статьи 1843 - 1846 гг. - 355 с. - Содерж. : Повести: "Арап Петра Великого", "Повести Белкина", "Пиковая дама", "Капитанская дочка", "Дубровский"; Значение романтизма и его историческое развитие; Пафос поэзии Пушкина вообще; Исследование пафоса поэта как первая задача критики; "Физиология женатого человека" К. Поль де Кока и др.

3. Макогоненко, Г.П. Лермонтов и Пушкин: Проблемы преемственного развития литературы [Текст] / Георгий Пантелеймонович Макогоненко. - Л. : Сов. писатель, 1987.- 400с.

4. Фёдоров, А.В. Лермонтов и литература его времени [Текст] / Андрей Венедиктович Федоров.- Л. : Худож. лит., 1967. - 363 с.

5. Архипов, В.А. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия [Текст] / Владимир Александрович Архипов. - М. : Моск. рабочий, 1965. - 472 с.

6. Эйхенбаум, Б.М. О литературе: Работы разных лет [Текст] / Борис Михайлович Эйхенбаум; вступ. ст. М.О. Чудаковой, Е.А. Тоддес, с. 3 - 32. - М. : Сов. писатель, 1987. - 540, [2] с.

7. Найман, А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой: Из кн. «Конец первой половины XX века» [Текст] / Анатолий Генрихович Найман. - М. : Худож. лит., 1989. - 300, [2] с.

8. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика [Текст] / Александр Николаевич Веселовский; под ред. В. М. Жирмунского. - Л. : Институт литературы АН СССР, 1940. - 652 с.

9. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений [Текст] : в 30-ти т. / Федор Михайлович Достоевский. - АН СССР, Ин-т рус. лит.(Пушкин. Дом); Редкол.: В. Г. Базанов и др.- Л. : Наука (Ленингр. отд-ние), 1972 - Т. 30, кн. 1 : Письма. 1878-1881 / Текст подгот. и примеч. сост.: А. В. Архипова и др.; Ред.: Н. Ф. Буданова и др.- 1988. .-455,[1] с.:[1] л. портр. Библиогр. в примеч.: с. 257-402,449-451. - Указ.: с. 413-448

10. Лотман, Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в. [Электронный ресурс]: Юрий Михайлович Лотман, Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960—1990; "Евгений Онегин": Комментарий. — СПб. : Искусство-СПБ, 1995. — С. 786—814. (1) - Режим доступа: http:// *www.gumer* /info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm Pusch/45.php. - Библиотека Гумер - литературоведение.

11. Пушкин, А.С. Романы и повести [Текст] / Александр Сергеевич Пушкин; оформление художника А. Лепятского. - М. : Худож. лит., 1971. - 391 с.

12. Лермонтов, М.Ю. Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени [Текст] / Михаил Юрьевич Лермонтов. - М. : Худож. лит., 1985. - (Классики и современники). - (Русская классическая литература). - 479 с.

УДК 821. 111 С - 3. 091

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРЧОСТІ РОБЕРТА САУТІ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ТА БРИТАНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: ЗІСТАВНИЙ АНАЛІЗ

Дітькова С.Ю., к. пед. н, доцент, Савон Л.О., студент

Запорізький національний університет

Стаття присвячена зіставному аналізу спадщини маловідомого у вітчизняному літературознавстві Р. Сауті. Здійснено спробу розглянути названу творчу особистість не тільки у світлі негативних оцінок Дж. Гордона Байрона, а і з боку більш виважених підходів різних часів.

Ключові слова: компаративний аналіз, художня критика, літературне наслідування.

Дитькова С.Ю., Савон Л.А. ИНТЕПРЕТАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА РОБЕРТА САУТИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ И БРИТАНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: СОПОСАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ / Запорожский национальный университет, Украина.

Статья посвящена сопоставительному анализу наследия малоизвестного в отечественном литературоведении Р. Саути Реализована попытка рассмотреть названную творческую личность не только в свете негативных оценок Дж. Гордона Байрона, а и со стороны более взвешенных подходов разных времен.

Ключевые слова: компаративный анализ, художественная критика, литературное наследование.

Dit'kova S.Yu., Savon L.A. INTEPRETATION OF ROBERT SOUTHEY'S WORK IN THE DOMESTIC AND BRITISH LITERARY CRITICISM: COMPARATIVE ANALYSIS / Zaporizhzhya national university, Ukraine.

The article is dedicated to the comparative analysis of little-known in domestic literary criticism R. Southey's work. The attempt to consider the named creative personality not only in the light of the negative Byron's assessments but from the side of more suspended approaches of different times is realized.

Key words: comparative analysis, artistic criticism, literary succession.