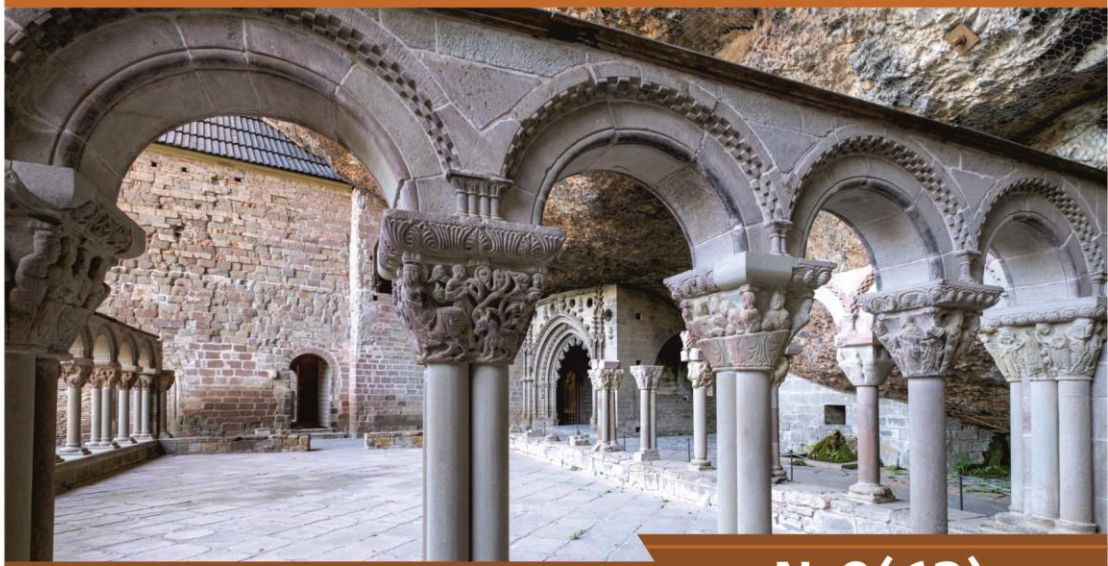




НАУЧНЫЙ
ФОРУМ
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№9(63)

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

МОСКВА, 2022



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

*Сборник статей по материалам LXIII международной
научно-практической конференции*

№ 9 (63)
Сентябрь 2022 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2022

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

НЗ4

Председатель редколлегии:

Лебедева Надежда Анатольевна – доктор философии в области культурологии, профессор философии Международной кадровой академии, г. Киев, член Евразийской Академии Телевидения и Радио.

Редакционная коллегия:

Воробьева Татьяна Алексеевна – канд. филол. наук, доц. кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, Россия, г. Череповец;

Назаров Иван Александрович – канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Государственного Бюджетного Учреждения Культуры г. Москвы, "Музей М.А. Булгакова", Россия, г. Москва;

Монастырская Елена Александровна – канд. филол. наук, доцент, кафедра «Иностранные языки», Кемеровский технологический институт пищевой промышленности, Россия, г. Кемерово.

НЗ4 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам LXIII междунар. науч.-практ. конф. – № 9 (63). – М.: Изд. «МЦНО», 2022. – 22 с.

ISSN 2542-1271

Статьи, принятые к публикации, размещаются на сайте научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2022

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение	4
1.1. Изобразительное и декоративноприкладное искусство и архитектура	4
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ПЕЙЗАЖЕЙ П.Т. ФОМИНА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ МАСТЕРОВ «МИРА ИСКУССТВА» Попов Алексей Валентинович	4
Раздел 2. Культурология	8
2.1. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов	8
ИСТОРИЯ СТРОИТЕЛЬСТВА СТРОГАНОВСКОГО ДОМА ПО АДРЕСУ: НЕВСКИЙ, 19 Несветаило Татьяна Николаевна	8
Раздел 3. Литературоведение	15
3.1. Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)	15
СИМВОЛИКО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ И ЛЕЙТМОТИВ МАСКИ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ «ФИЛОСОФИИ ТРАГЕДИИ» ДРАМАТУРГИИ ЮДЖИНА О' НИЛА НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ «ДОЛГИЙ ДЕНЬ УХОДИТ В НОЧЬ» Лисютина Мария Александровна	15

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ПЕЙЗАЖЕЙ П.Т. ФОМИНА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ МАСТЕРОВ «МИРА ИСКУССТВА»

Попов Алексей Валентинович

канд. искусствоведения,
член Ассоциации искусствоведов (АИС),
РФ, г. Москва

THE AESTHETIC ORIENTATION OF P.T. FOMIN'S CREATIVITY IN THE CONTEXT OF THE TRADITIONS OF THE MASTERS OF THE "WORLD OF ART"

Alexey Popov

Candidate of Science,
art Critics and Art Historians Association(AIS),
Russia, Moscow

Аннотация. Цель статьи – дать оценку эстетической позиции народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР П.Т.Фомина (1919-1996) в контексте истории отечественного искусства. При исследовании художественного материала были использованы методы формально–стилевого и сравнительного анализа. Научная новизна заключается в установлении идентичности эстетического кредо послевоенного художника и мастеров художественного объединения «Мир искусства» начала XX века.

Abstract. The purpose of the article is to assess the aesthetic position of the People's Artist of the USSR, a full member of the Academy of Arts of the USSR P.T.Fomin (1919-1996) in the context of the history of Russian art. Methods of formal-style and comparative analysis were used in the study of artistic material. The scientific novelty lies in establishing the identity of the aesthetic credo of the post-war artist and the masters of the art association "World of Art" of the early XX century.

Ключевые слова: модерн; стиль модерн; «Мир искусства»; художник Петр Тимофеевич Фомин.

Keywords: Art Nouveau; Art Nouveau style; "The World of Art"; artist Pyotr Timofeevich Fomin.

Анализ искусствоведческой литературы показал, что изучению художественных традиций мастеров ведущего дореволюционного объединения художников «Мир искусства» (1898-1927) в живописи известного советского пейзажиста Петра Тимофеевича Фомина (1919-1996) уделено недостаточное внимание [3, 5].

Цель данного исследования заключается в том, чтобы найти ответ на вопрос – в какой степени эстетическая позиция П.Т.Фомина, создававшего свои произведения во второй половине XX века, соответствует традициям мастеров «Мира искусства» конца XIX – начала XX века.

Проведенный анализ показал, что цветовой строй таких пейзажей, посвященных изображению русской природы, как «Тает» (1969), «Зима в Михайловском» (1972), «Ивы» (1972), «Весна в Малах» (1974), «В парке» (1976), «Берег Волхова», «Весна на Псковщине» (обе 1978), «Осенний лес» (1980), «Снегири», «Начало зимы» (обе 1981), относящихся к разным периодам творческой жизни П.Т.Фомина, привлекает внимание зрителя в первую очередь и способствует рождению первоначального эстетического чувства формальной красотой изображенного, а не содержательной составляющей.

Действительно, пейзаж «В парке» (1976, X, м., 75х100) прежде всего воспринимается с точки зрения формальной привлекательности самой живописи – на утопченной поверхности холста гармонично разбросаны протяженные вертикальные мазки, изображающие обнажившиеся темные стволы и задающие ритм изображенному, а также разноцветные пятна, ассоциирующиеся с остатками не опавшей ливы. Цветовой строй, основанный на благородных цветосочетаниях, способствует усилению именно формальной составляющей и, как следствие, формированию начального эстетического впечатления у зрителя.

Аналогичная ситуация наблюдается при изучении картины «Весна на Псковщине» (1978, X, м., 80х108), находящейся в собрании Государственного Русского музея (ГРМ). Общая голубоватая гамма, характерная для всего пейзажа, является первым, что на что обращает

внимание зритель, только взглянувший на изображение пробуждающийся после зимы природы. Голубоватая дымка скрепляет в единое целое все изображенное, а именно лес, водную поверхности и холмы дальнего плана. Можно говорить и об объединяющей тональности, характерной для произведений классиков русской живописи в трактовке А.А.Федорова-Давыдова [4, с. 42]. При этом именно необычный голубоватый тон придает работе эстетическое звучание, которое и воспринимается зрителем в первую очередь. Только потом можно представить долгую холодную русскую зиму и порадоваться наступлению благословенной весны – такие воспоминания, составляющие содержательный посыл автора, возникают после осознания декоративного звучания обсуждаемой работы.

Можно было бы предположить, что внимание зрителя при рассмотрении картин, изображающих суровый быт жителей русского Севера, таких как «Причал. Каргополь» (1958), «Северная деревня» (1960), «На реке Ухта» (1963), «Псков» (1965), «Апрель. Ладога» (1964), «Начало весны» (1967), «Старый Изборск» (1978), будет в первую очередь приковано к содержательной составляющей. Однако и в этом случае, также, как и при изучении пейзажей автора без изображения бытовых подробностей жителей русского Севера, формальная красота цветового строя обсуждаемых картин выходит на первый план и отвлекает внимание зрителя от содержательной составляющей, которая безусловно сохраняется, но отступает на второй план.

Например, этюд «Причал. Каргополь» (1958 X, м., 42х54) покорила своей скромной декоративностью, которую можно назвать деликатной, настолько спокойно и ненавязчиво она передает выразительные возможности цветового решения автора. Понимание непростого существования человека в условиях Севера приходит немного позже восприятия формальной красоты изображенного.

Название картины «Северная деревня» (1960, X, м., 75х100. ГРМ) предполагает, что восприятие зрителя в первую очередь будет направлено на изучение особенностей быта жителей на севере, но и в данном случае рождение первого эстетического чувства происходит не от содержательной составляющей. Написанная с низкого горизонта работа воспринимается уплощено, как плоскость с разбросанными на ней цветовыми пятнами. Два цвета доминируют на холсте – серый со всеми его оттенками и зеленый. Именно пятна зеленого цвета, разбросанные на сером фоне, придают декоративность картине и заставляют вспомнить о «декоративно-ритмической функции плоскости картины» в понимании и в терминологии известного советского искусствоведа Б.Р.Виппера [2, с. 259]. И только потом, после наслаждения формальной красотой живописной поверхности картины зритель начинает вникать в особенности жизни северной деревни.

Действительно, уместно процитировать мнение Б.Р. Виппера, который обращал внимание на следующее: «На самом деле плоскость и поверхность картины – столь же важные элементы художественного

воздействия, как и созданные на ней образы. Дело в том, что каждая картина выполняет две функции – изобразительную и экспрессивно-декоративную. Язык живописца вполне понятен лишь тому, кто создает декоративно-ритмические функции плоскости картины» [1, с. 259]. Можно утверждать, что П.Т.Фомин умел усиливать красоту существующих в действительности природных видов северной природы, заставивших художника взяться за кисти.

Таким образом, стремление эстетизировать изображаемое, то есть желание придать самостоятельную, формальную красоту часто банальной российской реальности свидетельствует о близости эстетического кредо послевоенного советского живописца с эстетическими воззрениями мастеров «Мира искусства», которые первыми в конце XIX – начале XX века развернули настоящую борьбу за повышение эстетического уровня отечественного изобразительного искусства. Известный русский живописец и художественный критик В.Д. Милиоти в 1909 году писал: «Это было важно, необходимо, так как слишком далеко зашли передвижники в игнорировании того, что составляет плоть искусства, слишком была понижена общая эстетическая атмосфера» [3, с. IV]. Действительно, мирискуснический эстетизм основывался на возникновении у зрителя первичного эстетического чувства именно от художественной формы [1, с. 109].

Подводя итоги проведенного исследования, можно утверждать, что эстетическое чувство от формальной красоты цветной композиции, характерной для произведений П.Т.Фомина и основанной на гармоничном распределении цветовых пятен на плоскости холста, рождается у зрителей в первую очередь. При этом содержательная составляющая обсуждаемых картин, базирующаяся на восприятии отечественной природы и связанная с простой жизнью русского Севера, сохраняет свои позиции, но отступает на второй план. Таким образом, благодаря стремлению выявить и усилить формальную красоту изображаемого, которое характерно для большинства пейзажей П.Т.Фомина, не возникает сомнений в совпадении эстетического кредо послевоенного ленинградско-петербургского художника и дореволюционных мастеров круга «Мира искусства».

Список литературы:

1. Бычкова Л.С. Эстетика Александра Бенуа // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 3. М.: ИФ РАН, 2008. С. 103–121.
2. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства // Статьи об искусстве. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с. С. 59–450.
3. Сазонова К.К. Петр Тимофеевич Фомин. Л.: Художник РСФСР, 1984. 220 с.
4. Федоров–Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. М.: Г.А.Х.Н., 1929. 247 с
5. Фомин Петр. Живопись. Воспоминания современников / Авт. проекта и сост. Н.П. Фомин, М.Б. Фомина. СПб.: Петрополь, 2002. 112 с.

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

ИСТОРИЯ СТРОИТЕЛЬСТВА СТРОГАНОВСКОГО ДОМА ПО АДРЕСУ: НЕВСКИЙ, 19

Несветайло Татьяна Николаевна

*старший научный сотрудник,
Государственный Русский музей,
РФ, Санкт-Петербург*

THE CONSTRUCTION HISTORY OF THE STROGANOV HOUSE AT THE ADDRESS: NEVSKY, 19

Tatiana Nesvetailo

*Senior Research Fellow, State Russian museum,
Russia, St. Petersburg*

Аннотация. В статье представлена информация по результатам исследования истории строительства дома Строгановых по адресу Невский, 19, соседнего со Строгановским дворцом.

Abstract. The article presents information on the results of a study of the history of the construction of the Stroganovs' house at Nevsky, 19, adjacent to the Stroganov Palace.

Ключевые слова: реставрация памятников архитектуры; дома на Невском проспекте Санкт-Петербурга; история строительства и реставрации Строгановских домов.

Keywords: restoration of architectural monuments; houses on Nevsky Prospekt in St. Petersburg; history of construction and restoration of the Stroganov houses.

Дом по адресу Невский проспект, 19, известный как Дом Строгановых, был построен в 1738 году, согласно справочнику «Историческая застройка Петербурга [2, с. 394]. Полуторазэтажный дом, показанный на чертеже из коллекции Ф.-В. Берхгольца, рядом с домами, на месте которых позже будет сооружен Строгановский дворец, был возведен для А.Д. Янкова, адъютанта генерал-фельдмаршала П.С. Салтыкова.



Рисунок 1. Справа налево: дома 17 (два здания с единым фасадом), 19, 21. Чертеж из коллекции Ф.-В. Берхгольца, 1740-е

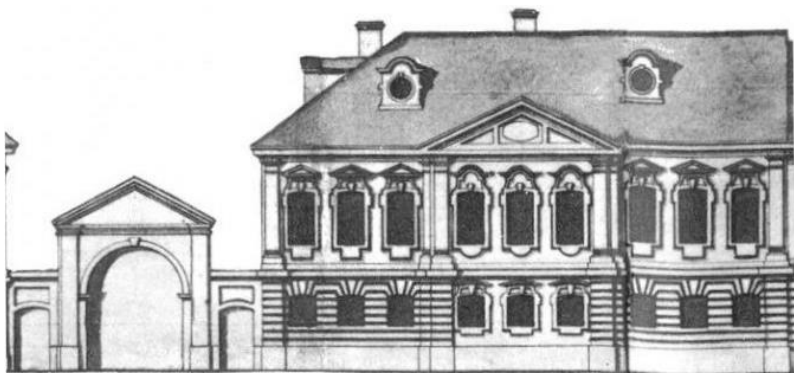
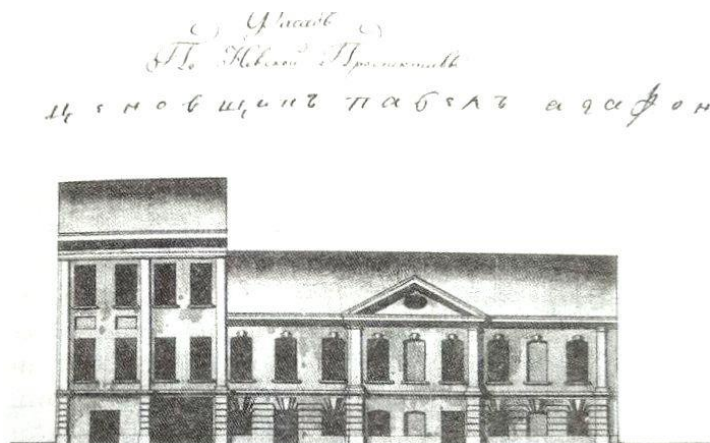


Рисунок 2. Дом 19. Подпись на немецком языке: «des General Soltikoffs, Adjutant Jankoffs hauss» (Дом Янкова – адъютанта генерала Салтыкова)

В 1753 году, когда Строгановы задумали перестроить свои дома на углу Мойки и Невского проспекта в единый барочный особняк, придворный повар Шестаков уступил им свой дом, а взамен приобрел соседний у Янкова.

В 1768 г. у вдовы капитана Никиты Шестакова (сына) участок приобрели братья Егор и Иван Рудометовы, подпрапорщики Измайловского полка. В конце XVIII в. к дому с левой стороны (на месте

въездных ворот во двор) был пристроен узкий трехэтажный корпус. Эта стадия перестройки дома показана на чертеже Павла Агафонова из РГАДА, приведенного С.О. Кузнецовым [3, с. 147].



**Рисунок 3. Нач. XIX века. Ситуация до перестройки
П.С. Садовниковым. РГАДА**



**Рисунок 4. М.Ф. Даман-Демартре. Начало XIX века. Перспектива
Невского проспекта**

«Дом Рудометовых» состоял из двух корпусов – старого и нового. В таком виде дом изображен на Перспективе Невского проспекта начала XIX века.



***Рисунок 5. Фрагмент Панорамы Невского проспекта.
Литография И.А. Иванова с рис. В.С. Садовникова. 1830- е годы***



***Рисунок 6. Фото кирпичной стены с удаленной штукатуркой,
на которой виден заложенный дверной проем в сторону
Строгановского дворца. 2022 год***

Рудометовы владели участком с 1768 по 1821 год. В 1821 году графиня Софья Владимировна Строганова, которая активно занималась приращением своего петербургского хозяйства, приобрела соседний участок. По проекту П.С. Садовникова двухчастный разноэтажный дом был преобразован в единое трехэтажное здание с классицистическим фасадом на 9 осей. Как пишет Ю.В. Трубинов: «Часть помещений этого дома С.В. Строганова сдавала в аренду разным предпринимателям, а также под ресторан и портновскую мастерскую, а остальную площадь, особенно флигели во дворе, с которыми имелось прямое сообщение из Строгановского дворца, использовала для собственных нужд, в том числе под конюшни и сеновалы» [5, с. 66].

После снятия штукатурного слоя на стене, смежной со Строгановским дворцом, обнажился заполненный кладкой дверной проем. Это подтверждает то, что между домами было прямое сообщение и не только с дворовыми флигелями. За стеной с проемом находится зал парадной анфилады – Минеральный кабинет. Дверь могла появиться только после 1821 года, после того, как дом стал Строгановским.

Целью приобретения дома 19, по мнению С.О. Кузнецова, является размещение высшего отделения «Частной горно-заводской школы графини С.В. Строгановой», которая была создана для полного обеспечения потребностей вотчины специалистами [3, с. 146]. Первый выпуск школы состоялся в 1828 году. Публичные экзамены выпускников проводились в Большом зале Строгановского дворца.

В 1836 году Вольное экономическое общество провело инспекцию учебного заведения. В описании устройства школы отмечено: «В школе есть библиотека, минералогический учебный кабинет и собрание образцов разных материалов, употребляемых для построений» [3, с.150]. Имея Минеральный кабинет с уникальной коллекцией минералов и богатой библиотекой у себя во дворце, вряд ли графиня стала бы создавать новые для школы. Вероятно, для возможности использования в учебных целях того богатства, которое было собрано тестем Софьи Владимировны графом Александром Сергеевичем Строгановым и был устроен проход во дворец в западной стене дома 19. Только после переезда в конце 1830-х годов школы на Васильевский остров Рудометовский дом превратился в доходный. Тогда же, видимо, был заложен проем.



Рисунок 7. Фото 1903 года



Рисунок 8. Фото 1970 года

В 1863 году по заказу новой владелицы графини Натальи Павловны Строгановой (1796-1872) дом был надстроен архитектором К.И. Лоренценом (1822-1898) для устройства фотоателье А.И. Денъера

(1820-1892). А в следующем 1864 году над боковыми помещениями четвертого полуэтажа им же были возведены дополнительные павильоны. Архитектор изменил также отделку фасада, сделав его эклектичным.

Последний раз дом перестраивался в 1951 году по проекту архитектора Г.И. Иванова. Прежние надстройки были демонтированы, а вместо них сооружен четвертый этаж. Фасад получил оформление в стиле неоклассицизма, что делало его созвучным классицистической застройке проспекта.

В статье рассмотрено пять этапов строительства дома по адресу Невский, 19, которые были указаны в Справочнике [2, с. 394]: 1738 – строительство дома; конец XVIII века, расширение; 1830 – 1835, перестройка архитектором П.С. Садовниковым; 1863, перестройка архитектором К.И. Лоренценом; 1951, надстройка с частичным изменением фасада, архитектор Г.И. Иванов.

Список литературы:

1. Дом Шестаковых-Рудометовых-Строгановых – запасной дом Строгановского дворца. Краткая историческая справка. Составитель Ю.В. Трубинов. – Л., 1990.
2. Историческая застройка Санкт-Петербурга. Перечень вновь выявленных объектов. Справочник. – СПб., Альтсофт, 2001.
3. Кузнецов С.О. Дворцы и дома Строгановых. Три века истории. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2008.
4. Кириков Б. М, Кирикова Л.А., Петрова О.В. Невский проспект. Дом за домом. – М.: Центрполиграф, 2013.
5. Строгановский дворец. Историческая справка. Часть I. История строительства и эксплуатации. Составитель Ю.В. Трубинов. – Л., 1991.

РАЗДЕЛ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

3.1. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

СИМВОЛИКО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ И ЛЕЙТМОТИВ МАСКИ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ «ФИЛОСОФИИ ТРАГЕДИИ» ДРАМАТУРГИИ ЮДЖИНА О'НИЛА НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ «ДОЛГИЙ ДЕНЬ УХОДИТ В НОЧЬ»

Лисюткина Мария Александровна

аспирант

*Российского Университета Дружбы Народов,
РФ, г. Москва*

SYMBOLIC-MYTHOLOGICAL SUBTEXT AND LEITMOTIF OF THE MASK AS THE EMBODIMENT OF THE "PHILOSOPHY OF TRAGEDY" OF EUGENE O'NEILL'S DRAMA USING THE EXAMPLE OF THE PLAY "A LONG DAY GOES TO NIGHT"

Maria Lisyutina

Post-graduate student,

*Peoples' Friendship University of Russia,
Russia, Moscow*

Аннотация. Произведения Юджина Гладстона О'Нила занимают особую веху в стилистически-сюжетном становлении и художественной эволюции драматургии США XX века, выдвижении ее на мировой масштаб наравне с западноевропейской «новой драмой». Так в противодействие развлекательно-коммерческим целям Бродвея он открыва-

ет совершенно новый взгляд на театр как на некий мистический Храм, где *«религия поэтической интерпретации и символического прославления жизни обращена к людям, ослабевшим духом в иссушающей душу повседневной борьбе за существование, в которой они маски среди масок жизни!»* [3]. Создавая обобщенный портрет американского общества, судьбу личности Художника, находящегося в пространстве духовного кризиса дегуманизации и претерпевающего давление окружающей действительности, «отец американской драмы» выступает как пророк «трагедии, самой потрясающей из всех написанных и ненаписанных» [6].

Предметом исследования данной статьи является символическо-мифологический подтекст и лейтмотив маски как одно из средств создания «философии трагедии» в драме Ю. О' Нила «Долгий день уходит в ночь». Художественно воплощая проблему личности, одиночества, замкнутости и абсурдности человеческого существования в мире «театра» на выживание, где каждый обречен носить свою маску, драматург показывает «отчуждение» человека от самого себя и от всего общественного устройства («belong» в отрицательной форме), что характеризует психологию индивида, «запертого в клетку враждебного миропорядка» [5] в условиях продвижения капиталистических рыночных отношений.

Abstract. The works of Eugene Gladstone O'Neill occupy a special milestone in the stylistic-plot formation and artistic evolution of US drama of the twentieth century, its advancement to a world scale on a par with Western European "new drama." So in opposition to the entertainment and commercial goals of Broadway, he opens up a completely new view of the theater as a kind of mystical Temple, where "the religion of poetic interpretation and symbolic glorification of life is addressed to people who have weakened spirit in the withering soul of the daily struggle for existence, in which they masks among the masks of life!"[6]. Creating a generalized portrait of American society, the fate of the Artist's personality, who is in the space of a spiritual crisis of dehumanization and undergoing the pressure of surrounding reality, the "father of American drama" acts as a prophet of "tragedy, the most amazing of all written and unwritten"[9].

The subject of the study of this article is the symbolic-mythological subtext and the leitmotif of the mask as one of the means of creating the "philosophy of tragedy" in the drama by Y. O'Neill "The Long Day Goes Into Night". Artistically embodying the problem of personality, loneliness, isolation and absurdity of human existence in the world of "theater" for survival, where everyone is doomed to wear his own mask, the playwright shows the "alienation" of a person from himself and from the entire social structure ("belong" in negative form), which characterizes the psychology

of an individual "locked in the cage of a hostile world order" [7] in the conditions of advancing capitalist market relations.

Ключевые слова: американская драматургия; категория «отчуждения»; искусство; библейские аллюзии; символический лейтмотив; семейный архетип; трагедия.

Keywords: American drama; "alienation" category; art; biblical allusions; symbolic leitmotif; family archetype; tragedy.

У Ю.О'Нила человек и судьба («fate») становятся двумя определяющими центрами экзистенции личности в пространстве универсума. Задачу драматического искусства драматург видел в служении красоте и истине. Пьесы «Долгий день уходит в ночь» (1941) и «Великий Бог Браун» (1926) наиболее полно выражают концепцию искусства как духовно-нравственного феномена, дающего опору человеку в тяжелых жизненных противоречиях и объединяющего людей на уровне подсознательных импульсов и проявлений («художественное произведение для Фрейда – прежде всего проявление бессознательного, которое нужно осознать» [7]).

Персонажи драм словно обитают в двух перекрещивающихся между собой мирах – трансцендентальном мире собственных иллюзий и реальном мире жестокой безнадежной действительности, от которой им никуда не укрыться. Будучи обреченными на поражение, ощущая тотальную дисгармоничность бытия и отпадение от первоначальной естественной природы человека, они все равно не теряют стойкого желания обрести самих себя, отыскать своё убежище и спасение, доказать, что достойны счастья: личность тогда обретает свою значимость и осознает свое истинное высокое предназначение, когда стремится к тому, что недостижимо, и в этой трагедии она «духовно вознаграждена надеждой в безнадежности, ближе к звездам и подножию радуги» [3].

Краеугольной доминантой всего творчества Ю. О'Нила является символический лейтмотив маски: «игра сменных масок – человек, который есть на самом деле, и маска, которую он носит перед миром» [4]. Мотив маски – традиционный прием романтического гротеска для создания особой художественной действительности по законам двумирия. Маска связана с мистификацией, в ней заложено игровое начало перевоплощения человеческой натуры в иного персонажа – так смежным к мотиву маски является мотив двойничества и принцип «текста в тексте» или зеркала [1].

О'Нил, отражая реальные бытовые конфликты простых людей, всегда горел мечтой о «театре творческого воображения», поэтому в его драмах мы встречаемся как с рецепцией экспрессионистского теат-

ра, так и с «комедией дель арте». Сама трагическая действительность определяет функции маски: это и конспирация «маленького человека» от враждебных сил индустриального и бюрократического общества; и взаимозаменяемое двойническое существование лица и маски – трагическая метаморфоза бытия человека.

В пьесе «Долгий день уходит в ночь» отражены «миф и реальность», ее «можно изучать с разных сторон – мифа и реализма, модернизма и постмодернизма, судьбы и человека, трагедии современного человека в обществе и особенно как “американскую трагедию”» [9]. Отец Джеймс Тайрон, чей фетиш долларом завладел им полностью, был актером, но потерял творческое вдохновение и желание творить из-за богатства. Его жена не по своей вине превратилась в наркоманку, а сыновья несмотря на неплохой потенциал, в жизни так и не смогли себя реализовать: Джемми превратился в пьяницу и развратника, а Эдмунд, юноша, обладающий даром поэта и грезящий о морских путешествиях, неизлечимо болен туберкулезом. Несмотря на внешне реалистический нарратив, конфликт приобретает особую острую пронзительную ноту, достигая драматического накала: пьесы О’Нила, «являясь разновидностями социально-философской драмы с глубоким подтекстом, которому служит целый арсенал символических образов и приемов» [2], показывают жизнь человека как трагедию.

По мере развития действия пьесы читателю обнажаются семейные тайны Тайронов: отец, начав работать на фабрике за пятьдесят центов в неделю, начиная с 10 лет, стал ценить каждый доллар, желая вырваться из нищеты, мать, будучи в юности очень целомудренной и чистой душой, по итогу отказавшись от божественного предназначения выбрала «семейное «счастье», обернувшееся отсутствием чувства защищенности и потерей психического здоровья.

Джемми срывается на мать, потому что чувствует свою вину, что не уберег ее от «иллюзорной эйфории». Младшему сыну Эдмунду не хватает тепла и понимания домашних, он ощущает свою бесприютность и потерянность в мире: как творческая личность, он не может принять реальную картину действительности, для матери он лишь «миленькая крошка» – ее не заботит судьба сына и его здоровье.

Драматург выводит мысль, что в борьбе за успешную жизнь приходится жертвовать человеческими чувствами и счастьем. Тайроны пытаются держаться друг за друга, при этом ощущая, как в воздухе «витают разлом их семьи». В попытках предотвратить эту катастрофу они начинают актерствовать друг перед другом. Так, отец, рассказывая о своем прошлом Эдмунду, понимая, что он уже не сможет вернуться в театр, строит из себя «великого актера». Эдмунд с поэтическим вдохновением представляет себя капитаном дальнего плавания, а мать

надевает на себя образ монахини (символичны ее молитвенные откровения). Особое преобладающее значение приобретает литературный интертекст, а именно отсылки к произведениям У. Шекспира, Ш. Бодлера, и других, показывает усиленное стремление к романтизации обыденного беспросветного существования, попытка забыться в иллюзиях. Сами герои словно становятся персонажами спектакля своей жизни, актерами самих себя в прошлом.

Аллюзия к «Гамлету» Шекспира и образу Офелии, страдающей героини – это лишь призрак мечты Мэри – она хочет покинуть такую жизнь, где единственным спасением становится морфий, погружающий женщину в идиллический мир, о котором она всегда грезилась. Недаром потерявшая веру в спасение из «клетки самой себя» героиня постоянно обращается к Богородице, Деве Марии – это символизирует чистоту ее души, в какой-то степени ее святость – Мэри ничуть не виновна в обстоятельствах рождения Эдмунда, она является жертвой, хоть и борется сама с собой, как и нельзя ее обвинять в нравственном падении мужа и Джемми. Море – последняя надежда для больного Эдмунда, оно позволяет юноше почувствовать себя свободным героем приключенческого романа в духе В. Скотта или Г. Мэлвилла. Он ощущает себя неприканным чужаком, который нигде не может найти себе места. Именно чувство бездомности толкает героя в море.

Туман и холод в «Долгом дне» – не только предвестие гибели семьи (а главным образом Мэри), но и нечто желанное. Все герои хотят забыться и убежать от проблем жизни и ее жестокой правды:

«Я люблю туман... Туман окутывает тебя, укрывает от всего мира... Оставить!... Никто не может найти тебя, дотронуться до тебя» – мечтательно говорит Мэри. Она сознательно затуманивает рассудок наркотиками, так же как мужчины – вином.

Джеймс, кроме того, ищет забвение в объятиях падших женщин, а Эдмунд декламирует из Бодлера: «Опьяняй себя, если не хочешь быть рабом Времени. Постоянно опьяняй себя!».

Его тянет бродить в тумане, «где правда оборачивается неправдой», ибо «кому хочется видеть жизнь такой, какая она есть на самом деле?», но драматург символически представляет «туман» как особое мировоззрение и психоэмоциональное состояние отчужденного человека западного мира, который не может разобраться ни в себе, ни во времени духовного кризиса после Великой депрессии США.

Герои боятся «нового времени», в котором они ощущают свою потерянность и разбитость. О'Нил воссоздает свою драматургическую эстетическую картину в духе аналитических «драм идей» Ибсена. В данном случае видится аллюзия на пьесу «Кукольный дом», в которой персонажи настолько отчуждены друг от друга в условиях мертвого

буржуазного мира, что начинают относиться друг к другу как к вещам – о такой форме отчуждения отношений между людьми пишет Э. Фромм. Для героев лишь важно внешнее благополучие примерной и благосостоятельной семьи.

В финале драмы происходит духовная трансформация в сознании отца и двух сыновей: ужасаясь от безумия матери они осознают свои роковые ошибки, приведшие к утрате семейного благополучия, и ощущают всю пагубность своих страстей. Мэри, произнося заключительный монолог, в котором героиня возвращается в ее пору девического целомудрия и наивности, воплощает собой идеал любви, жертвенности и бесконечного милосердия: «Потом весной со мной что-то произошло. А, вспомнила. Я полюбила Джеймса Тайрона и была очень счастлива какое-то время» [2].

Ретроспективная композиция служит более глубокому раскрытию замысла пьесы – за все свои поступки и решения человек несет неизбежное бремя ответственности, как и за свое счастье и семейные отношения. Таким образом, драматург показывает процесс семейного отчуждения не как нетерпимость близких людей друг к другу или разобщенность жизненных интересов и целей, но как следствие того, что у каждого из членов семьи свои личные греховные наклонности, амбиции, лишения и в глубине души свое субъективное личностное самоотчуждение, несбывшиеся надежды и мечты.

Особую роль приобретает в пьесе сквозной лейтмотив тумана, отражающий отчужденное отчаянное состояние героев, поработанных теми «неизбежными, непостижимыми силами, скрывающимися за внешней стороной жизни» (о них драматург писал еще в 1919 г. своему будущему биографу Баррету Кларку). С этими силами и пытаются бороться герои пьес О'Нила, кто как может, но в этой борьбе нет победителей: каждый из них оказывается пораженным в силу того, что корень зла заложен в самом человеке изначально: эгоизм, корыстолюбие, зависть, жажда власти и т.д. Именно это и становится фактором разрушения семейных ценностей и отношений.

Герои пьесы отчуждены, как и друг от друга, так и от самих себя. Они, находясь в тумане своих иллюзий, боятся движения Времени, им не хочется видеть жизнь такой, какая она есть на самом деле – им проще надевать маски на себя тех, кем бы они хотели стать, но никогда уже не смогут.

Заключение

Размышляя о внутренних человеческих драмах, О'Нил в статье «Меморандум в масках» сформулировал общий закон: «Внешняя жизнь человека проходит в одиночестве, осаждаемом масками других:

внутренняя жизнь человека проходит в одиночестве, преследуемом масками самого себя» [2]. Символично-мифологический подтекст и мотив маски отражают метафизический план семейной драмы «Долгий день уходит в ночь», в которой показано крушение родовых отношений и постепенно открываются перед читателем судьбоносные обстоятельства, этому способствующие.

Развитие гармоничных семейных отношений невозможно по О'Нилу по причине того, что «основы общества изначально нечисты» [8]. Только искупив грехи своих потомков, осознав свои потаенные страсти и психологизм собственных духовных противоречий, человек, возможно, сможет преодолеть свое самоотчуждение, найти гармоническую основу и избежать разрыва отношений с близкими ему людьми. Трагедия семьи обращается в трагедию всей нации, всего американского общества, трагедию личности.

Список литературы:

1. Григорьева Е. Синтез, модель и мимесис по Лотману. URL: <https://culture.wikireading.ru/45315> (дата обращения: 26.08.22)
2. Джебраилова С.: Американская драма XX века. «Долгий день уходит в ночь», «Продавец льда грядет» – вершина современной трагедии URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/dzhebrailova-amerikanskaya-drama-hh/dolgij-den-uhodit-v-noch.htm> (дата обращения: 20.08.22)
3. Коренева М.М. О'Нил и американская драма//Драматурги – лауреаты Нобелевской премии. 1998 URL: <http://www.belletrist.ru/definit/14defin/oneill-defint.htm> (дата обращения: 26.07.22)
4. О'Нил Ю. Луна для пасынков судьбы. М., ФТМ, Библиотека драматургии. 2016. – 50 с.
5. Пинаев С.М. Человек и судьба в драматургии Ю. О' Нила. Ученые Записки Казанского Университета Т. 156, Книга 2. С. 207.
6. Писатели США о литературе: в 2 т. М.: Прогресс, 1982. Т. 2. – 455 с.
7. Фрейд З. Художник и фантазирование. – М.: Республика, 2005. – 400 с.
8. Chothia J. Forging a language: Image of Family// A study of the plays of Eugene O'Neill. Cambridge: Cambridge university press, 1979. 243p. P. 63-65.
9. Prof. Ambrose M.C. Myth and realism in the play «A Long Day's Journey Into Night» of Eugene O'Neill. JETIR September 2018, Volume 5, Issue 9. ISSN-2349-5162

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

*Сборник статей по материалам LXIII международной
научно-практической конференции*

№ 9 (63)
Сентябрь 2022 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 12.09.22. Формат бумаги 60х84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 1,375. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
123098, г. Москва, ул. Маршала Василевского, дом 5, корпус 1, к. 74
E-mail: philology@nauchforum.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3



НАУЧНЫЙ
ФОРУМ
nauchforum.ru