

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-4-1.6>

Рябова Мария Викторовна

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ПОЭЗИИ С. Е. НЕЛЬДИХЕНА 1920-Х ГГ.**

В настоящей статье рассматривается своеобразие музыкальной образности в поэзии С. Е. Нельдихена 1920-х гг. Внимание акцентируется на образах музыкальных инструментов, их функционировании в силлабо-тоническом стихе и в произведениях, имеющих уникальную синтетическую форму. Осмысливаются причины обращения С. Нельдихена к музыкальным образам, изучается их роль в художественной структуре его произведений. Определяется специфика смыслового наполнения образа органа, прослеживается связь между музыкальной образностью и синтетической формой, образами музыкальных инструментов и философскими взглядами поэта.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2018/4-1/6.html](http://www.gramota.net/materials/2/2018/4-1/6.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2018. № 4(82). Ч. 1. С. 28-33. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2018/4-1/](http://www.gramota.net/materials/2/2018/4-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

9. Толстой Л. Н. Повести. Рассказы / сост., вступит. ст. и коммент. И. И. Виноградова. М.: Сов. Россия, 1985. 512 с.
10. Улаков М., Толгуров Т. «Этнос-диаспора» как модель функционирования социокультурного пространства // Кавказоведение. 2003. № 4. С. 44-52.
11. Ямадзи А. Образ и функции коня в творчестве М. Ю. Лермонтова // Соснина Е. Л., Картоне А., Ямадзи А. М. Ю. Лермонтов: между Западом и Востоком. Ессентуки: Творческая мастерская «БЛГ», 2012. С. 228-261.

**FROM “FEMINA INCOGNITA” TO GENDER IDENTITY: MOUNTAIN GIRL’S IMAGE  
IN THE WORKS BY THE RUSSIAN WRITERS OF THE XIX CENTURY**

**Mankieva Eset Khamzatovna**, Ph. D. in Philology  
*Lomonosov Moscow State University*  
*aset.mankieva@mail.ru*

Within the Russian-Caucasian cultural contacts the article examines gender marked North Caucasian mountain girl’s image of the XIX century in the artistic interpretation of A. A. Bestuzhev-Marlinsky, M. Y. Lermontov, and L. N. Tolstoy. The Russian writers who can be rightly considered experts in Caucasian studies reconstruct the most detailed ethno-gender portrait of a woman, identifying the peculiarities of her appearance, communicative behaviour and her peace-making activity, the ability to rise “above the conflict”. The author of the article also touches upon such important problems as “the Faust complex”, the cult of the horse and the phenomenon of gender asymmetry in depicting the images of men and women.

*Key words and phrases:* Russian literature; prose; A. A. Bestuzhev-Marlinsky; M. Y. Lermontov; L. N. Tolstoy; Caucasian studies; gender; identity; mountain girl; system of values.

УДК 821.161.1-1

Дата поступления рукописи: 19.01.2018

<https://doi.org/10.30853/filmnauki.2018-4-1.6>

*В настоящей статье рассматривается своеобразие музыкальной образности в поэзии С. Е. Нельдихена 1920-х гг. Внимание акцентируется на образах музыкальных инструментов, их функционировании в силлаботоническом стихе и в произведениях, имеющих уникальную синтетическую форму. Осмысливаются причины обращения С. Нельдихена к музыкальным образам, изучается их роль в художественной структуре его произведений. Определяется специфика смыслового наполнения образа органа, прослеживается связь между музыкальной образностью и синтетической формой, образами музыкальных инструментов и философскими взглядами поэта.*

*Ключевые слова и фразы:* С. Е. Нельдихен; синтетическая форма; музыкальная образность; орган; гармошка; пародия.

**Рябова Мария Викторовна**

*Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет*  
*mary.saseva1508@yandex.ru*

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ПОЭЗИИ С. Е. НЕЛЬДИХЕНА 1920-Х ГГ.**

Сергей Евгеньевич Нельдихен (1891-1942) – представитель русского поэтического авангарда, драматург, автор философских афоризмов и литературных фрагментов. Его перу принадлежат также несколько статей историко-литературного и теоретического характера, из которых наиболее интересной следует считать «Основы литературного синтетизма» (<1929>). Под литературным синтетизмом Нельдихен имел в виду взаимодействие стиха и прозы как двух альтернативных способов организации речевого материала. В «Основах литературного синтетизма» он не касался отношений литературы с другими искусствами, например музыкой или живописью. Однако художественные опыты писателя свидетельствуют о том, что он рассматривал синтетизм весьма широко, в том числе и как взаимодействие разных видов искусства.

Так, в плане синтеза искусств несомненный интерес представляют литературно-музыкальные сопряжения в поэзии Нельдихена 1920-х гг. Не вызывает сомнений особое отношение поэта к музыке, выделение ее среди других видов искусств. В одном из литературных фрагментов Нельдихен постулирует мысль о словесной ткани как о многоликом материале, внутри которого воплощается в том числе и музыкальный потенциал: «Поэт обычно в музыке не смыслит, / А в слове – музыкант-актер-эстражник» [2, с. 101]. В стихотворении «У древнего памятника» (1924) имеются такие иронические строки: «Искусство жить нужней искусства слова, / Нужнее музыки умение лгать» [Там же, с. 146]. В этом фрагменте музыка наряду с литературой («искусством слова») воспринимается как один из синонимов искусства.

Заметим, что интермедийные связи литературы и музыки в целом нехарактерны для литературного авангарда. Как отмечает А. В. Геворкян, художники этого эстетического течения, «при всем тяготении отдельных представителей к музыке», в большинстве своем ориентировались на сближение литературы с живописью, пластическим искусством, так как стремились придать образу наглядное, даже осязаемое содержание [1, с. 218].

Немногочисленные литературно-музыкальные пересечения отражают эту тенденцию: в заумном языке наблюдается вербализация музыкально-фонетических структур («Декларация заумного языка» А. Кручных), в поэзии образы музыкальных инструментов становятся подчеркнута зримыми (флейта-позвоночник, флейта водосточных труб).

В центре нашего внимания находится семантика музыкальной образности в поэзии Нельдихена 1920-х гг. Нас интересуют, в частности, нельдихенские образы музыкальных инструментов. Имеет смысл разобраться, чем именно обусловлено обращение поэта к музыкальным образам, какова их роль в художественной структуре его произведений, существует ли связь между выработанной им синтетической формой и музыкальной образностью.

Отметим, что в стихах, созданных в соответствии с законами силлабо-тонического стихосложения, наблюдается только упоминание интересующих нас музыкальных элементов. Те или иные инструменты, как правило, не выполняют свойственных им функций, то есть не порождают звукообразование, а выступают в качестве репрезентантов определенных идей или событий. Остановимся на авторском цикле “Non cogito ergo sum (Случайные стихи)” (1923-1924), опубликованном в сборнике «С девятнадцатой страницы» (1929). Так, в стихотворении «Сосед» воспоминание об опрометчивой продаже рояля служит своего рода предостережением от подобных неоправданно поспешных действий в будущем:

Предпочитаю всё же думать гибко  
И размерять хотя б догадкой даль.  
Когда я продал наобум рояль,  
Была единая моя ошибка [2, с. 112].

Развернутая метафора удивительной весенней стирки в стихотворении «Весенний ситец» завершается обращением к музыкальному инструменту: «А прачку тынет к балалайке...» [Там же, с. 116]. Поэтический выбор инструмента в данном случае обусловлен не только тем, что балалайка – народный музыкальный инструмент, естественно сопрягающийся с труженицей-прачкой. Семантика доминирующих глагольных форм (расшивать, пришила, перерасшила, моет, пролито, разлито, набросаны) способствует формированию представлений о весне как об усердной работнице, нуждающейся в отдыхе. Игра на балалайке, как известно, в народной среде ассоциируется с отдыхом. Последующие стихи цикла («Отдых», «После отдыха»), продолжая тему отдыха на новом жизненном материале, усиливают внутреннюю целостность стихотворного цикла.

В стихотворении «На катке» встречается перечисление музыкальных жанров: «В оркестре – пожилые ку-стары, – / Марш, вальсик, оперное попури» [Там же, с. 120]. Однако заметим, что названные музыкальные формы никак не влияют на звуковое наполнение стихотворения. Оно создается за счет аллитерации звука [з], напоминающего звук скольжения конька по льду:

Понюхал снег – чуть отдает арбузом.  
И захотелось всем весенним грузом  
Надрезать лед до незамерзших вод, –  
И пусть каток бесхитростно зальет [Там же].

В книге стихов «Гражданское мужество» (1923-1933) обращений к музыкальной образности немного. Интерес вызывает только стихотворение «Способность к музыке у соловья»:

Способность к музыке у соловья  
Не многим больше, чем у воробья.  
Он отзывается высоким свистом  
На свист смычковый виолончелиста. –  
Я музыкою проверял певца [Там же, с. 223].

Используя иносказательную форму, Нельдихен выражает мысль о том, что в основе кажущегося таланта может лежать элементарное подражание, а отнюдь не самобытность и творческая оригинальность.

Здесь же следует назвать стихотворение «Дети и отцы» (1925), напечатанное в сборнике «Он пришел и сказал» (1930). В его начале фигурирует музыкальный инструмент, находящийся в ряду, казалось бы, сложно сочетаемых предметов: «...Мальчишка-мальчуган, / Вот барабан тебе, вот щетка, вот перо» [Там же, с. 147]. Перо и щетка вновь возникают в финальной части лирического нарратива:

В тетради у тебя, наверно, есть карикатура  
На твоего врага, соседа иль отца,  
Я дал тебе перо, – скорее подпиши:  
– Из поколенья в поколенья, браня своих отцов,  
Предпочитают бабушек и дедов. –  
<...>  
Я не dokonчил, – сверху на голову мне упала щетка.  
<...>  
Я эту щетку сохраню для сына твоего,  
И ты отцом не так далёко будешь [Там же, с. 149].

Очевидно, что барабан, символ развернувшегося в советское время пионерского движения, аккумулирует в себе свойственные ему смыслы: призыв к единению, стремление к добру и справедливости. Все эти ценности сопрягаются с «детьми». Если посмотреть на барабан, перо и щетку как на предметы-символы, то можно заметить их связь с вечной проблемой взаимоотношения поколений в нельдихенском преломлении.

Обратим внимание также на следующий фрагмент из анализируемого произведения («Дети и отцы»):

А через полчаса напротив в доме  
Нарочно, чтобы слышно было, – окна настезь, –  
Они запели под гитару – балалайку,  
Гудя не в такт на всех свободных струнах,  
Романс привычный на слова победы [Там же, с. 148].

Согласно авторской логике, подрастающее поколение лишено способности к мелодичной игре, оно не обладает музыкальным слухом. Примечательно, что в поэтической картине мира Нельдихена эти умения свойственны природе. Таким образом, одна из наиболее частотных тем его поэзии – третирование юношества – претворяется в данном контексте посредством отсылок к музыкальным инструментам.

Стихотворение «Дети и отцы» представляет собой типичный образец синтетической формы – особой стихотворной структуры, в которую, по утверждению самого Нельдихена, преобразуется «искусственная, сжатая, выразительная» проза [Там же, с. 337]. Как видим, в данном стихотворении сохраняется использование музыкальных инструментов в роли выразителей намеченной в тексте темы или идеи, в то время как в других произведениях синтетической формы наблюдается качественное (и количественное) изменение функционала.

Наиболее интересной отмеченная трансформация выглядит в поэморомане «Праздник (Илья Радалёт)» (1920-1922). Музыкальные образы являются важнейшей структурно-содержательной составляющей этого произведения. Важно отметить, что публичное исполнение поэморомана в Доме искусств представляло собой литературно-музыкальную композицию, в названии которой актуализировалась связь с музыкой: «Анонс: Сергей Нельдихен: “Праздник” (поэма-эпопея) с музык<альным> сопровождением фисгармонии (*Летопись Дома литераторов. № 1. 1921*)» [Там же, с. 489].

Обращение к музыке встречается уже в самом начале поэморомана: «Отчего я такой органный – величественный, простой и радостный...» [Там же, с. 49]. Личностное и предметное начала соседствуют в данном случае в одном линейном ряду, а признаковая характеристика «органный» обрастает собственными поясняющими предикатами: «величественный, простой и радостный». Представление субъекта речи происходит посредством сопоставления с вещью – музыкальным инструментом, имеющим в своем определении мощный культурный подтекст.

Орган – это «клавишно-духовой инструмент сложного устройства», совмещающий в себе инструментальные возможности и характеристики разных рядов [3, с. 69]. Размерные свойства органа делают его самым большим музыкальным инструментом. Очевиден и сакральный статус органа: он традиционно используется в богослужениях католической и протестантской церкви: «Я тихо плакал, когда пели в русском соборе, / И в особенности, когда в костеле орган играл...» [2, с. 50].

Среди упоминаемых в поэморомане музыкальных инструментов орган занимает привилегированное положение. Он начинает оркестровое музыкальное движение:

Орган выдыхает круглый воздух, –  
Гобой, фаготы, флейты, кларнеты,  
Пастушеские свирели, деревенские гармоники,  
Арфы и литавры [Там же, с. 52]...

Сочетание перечисленных инструментов не является случайным. Во-первых, все они входят в какую-либо группу музыкальных инструментов: духовые (гобой, фагот, флейта, кларнет, свирель), струнные (арфа), ударные (литавра). Во-вторых, каждый инструмент семантически нагружен: здесь образы, способствующие формированию мифологического контекста (флейта, пастушеская свирель, арфа), отсылающие к осмыслению национальной темы (деревенские гармоники), актуализирующие в сознании ту или иную культурно-историческую эпоху (литавры – средневековое искусство, гобой, фагот, кларнет – барокко). Таким образом, указанные музыкальные инструменты составляют своеобразный культурный оркестр, а функции озвучивания пространства берет на себя природа. Именно в этой смысловой части начинается создание образа природы-оркестра, проявившееся пока только в соединении музыкальных инструментов и предметов с явлениями природы.

В финале первой части поэморомана внимание привлекает сочетание природы естественной и искусственной:

На фисгармонии чердачных скважин  
Ветер подбирает трезвучья для хорала,  
Литавщик-дождь бьет палками по стеклам [Там же, с. 68]...

Напомним, Радалёт и его соратники решают написать послание будущему поколению, но оказываются пойманными Канцелярией по Благоустройству Человеческого Быта. В данном контексте природные явления уже перестают быть таковыми, превращаются в оркестрантов (например, дождь именуется «литавщик»). Музыка, создаваемая природой, скорее несет в себе разрушительное начало («бьет палками по стеклам»),

нежели воплощает мировую гармонию. Она созвучна мрачному, угнетающему настроению: аллитерация [р], [б], [с], [з], [ж] образует сочетание звуков, абсолютно неприятное человеческому слуху.

Создать объемный образ природной стихии помогают образы клавишных инструментов. Во второй части Радалёт совершает побег под их аккомпанемент:

Звенят пластинками ксилофона рассыпанные льда деревьяшки.

<...>

Звуки стеклянные, стеклянная музыка, –

Раздавливая, перебирая льдинки, играю

на погнутом предлинном ксилофоне,

Непохожем на те, на которых обычные оркестранты играют [Там же, с. 77-78]...

Обнаруженные ансамблевые функции в рамках образа природы формируют представление о космосе как о мировом оркестре. Какое же место отведено в нем человеку? Становится ли он музыкальным инструментом – частью мирового оркестра?

Для того чтобы ответить на эти вопросы, вернемся к толкованию образа органа. Заметим, что функция музыкального инструмента во многом зависит от его формы, особенностей звучания. Примечательно, что в случае с органом эту роль выполняет окружающее пространство, которое сливается с ним в единое целое:

– Все, кому еще тридцать лет не минуло,

Обязаны с восходом солнца собраться в церквах

И вынести оттуда на руках органы,

Установить их на стеклянных пьедесталах

Посреди городских площадей и лесных полян;

Каждый вечер, каждый праздничный день,

В послерабочее время,

Все должны выходить на площади и в леса

На общенародные гулянья, –

И когда завздыхают органы,

Всякий почувствует себя свободным и сильным,

Здоровым, простым и бессмертным [Там же, с. 52]...

Продуцируемый органом воздух заполняет собой не только окружающее пространство. Он проникает и в человека:

Вздуродражился воздух во всей зале,

В углах, в окнах, под потолком загудел,

Задвигался в моей сжатой ладони, щекочет кожу,

Расширился внутри меня, давит на легкие [Там же]!..

Музыкальный инструмент исторгает воздух посредством трубок, которые служат соединительными приспособлениями между глубинами органа и окружающим пространством. Таким образом реализуется мотив связи внутреннего пространства органа и одновременно человека («Расширился внутри меня, давит на легкие!..») и внешнего мира («Вздуродражился воздух во всей зале, / В углах, в окнах, под потолком загудел...»).

Напомним, что глагол, обозначающий манеру звучания органа, актуализирует отнюдь не инструментальные возможности: «Орган *выдыхает* круглый воздух», «И когда *завздыхают* органы». Становится очевидной антропоморфность, отличающая рассматриваемый образ. Аккумулятивные свойства органа расширяются: он соединяет в себе не только клавишные и духовые, но и естественное и искусственное, механистическое и биологическое. Мифологема человека-машины, культивируемая авангардным сознанием, у Нелдихена воплощается в образе человека-инструмента и в создании уникального образа человека-органа.

В анализируемом нами произведении и стихотворениях синтетической формы превосходство органа подчеркивается, как правило, через сопоставление его с другими музыкальными инструментами. В поэмомане «вздыхаемому» органу противопоставлена «пискливая» скрипка:

Отныне только слабонервные старцы

Пусть слушают скрипок пискливый скрип [Там же]!

На фоне грандиозного органа «пискливый скрип» скрипки выглядит беспомощно и жалко. Заметим, что скрипка сохраняет привычные функции музыкального инструмента: ее «слушают», в то время как орган больше, чем инструмент. Как отмечалось выше, он человекоподобен, к тому же является предметом поклонения со стороны людей: несмотря на выдающиеся размерные характеристики, его выносят из церкви на руках.

Следует упомянуть, что в шестой главе второй части («Je donne, tu donne, elle donne, il donne...»), которая трагедизирует поэмоман на разных уровнях текстовой организации, скрипка как музыкальный инструмент демонстрирует свою несостоятельность. В этой главе место «природного» оркестра занимает «ресторанный», функции музыкальных инструментов теперь выполняют бутылки и стаканы, а скрипка уподобляется кухонной утвари, так как подобно ей «подстеклянивает» в музыкальном ресторанным хоре: «Увеселяющие начинают позванивать-подыгрывать на бутылках, стаканах; скрипка и треугольник им подстеклянивать» [Там же, с. 88].

В стихотворении «Искренность (Непринужденность)» (1923-<1929>) образ органа дается в противопоставлении с гармошкой: «Предпочитаю не полуграмотную расчувствовавшуюся / гармошку, / А, по меньшей мере, широкодумнейший орган, – / совершеннейшую из гармоник» [Там же, с. 136]. В понимании Нельдихена в гармошке преобладает невежественная сентиментальность, в органе – мысль, масштабная и глубокая. Это составляет основу рассматриваемой семантической оппозиции. Феноменальность органа акцентируется за счет примыкающих друг к другу языковых единиц: окказионализма «широкодумнейший» и прилагательного «совершеннейшую», стоящих в форме превосходной степени. Обращает на себя внимание явный оксюморон: «Предпочитаю, по меньшей мере, орган». Заметим, что лирический субъект стихотворения претендует на исключительность, неординарность эмоционально-ценностной реакции на мир, и орган только подчеркивает эти претензии.

Примечательно, что локация гармошки – подвал, низ: «Из подвального этажа слышна заглушенная гармошка. / Гармошка из подвала всегда пронизывает сердце жутью» [Там же, с. 133]. Орган же располагается на «пьедестале», стремится ввысь и в мифопоэтическом аспекте является одной из ипостасей мировой вертикали.

Гармошка также присутствует в стихотворении «Это уже история – семнадцатый год...» (1926), где она выступает как атрибут революционного семнадцатого года и пролетариата:

И следующие поколения будут недоумевать:  
 Неужели приходилось кому-то бороться...  
 Радоваться – хвастать каждой электрической лампочкой,  
 Подыгрывать на подкрикивающей гармошке [Там же, с. 155]...

Очевидно, что гармошка «привязана» к определенному историческому периоду, в то время как в органе несомненен его вневременной статус. Добавим также, что, в отличие от свободного органа, гармошка самостоятельна и немелодична, она лишь «подкрикивает», то есть подыгрывает чему-то, находится в услужении.

Однако рассматривать два обозначенных образа только как полярные было бы неверно. Орган и гармошка не являются представителями одного класса музыкальных инструментов, но их этимологическое родство безусловно. Как было отмечено выше, орган и его разновидности составляют группу клавишно-духовых, а гармошка относится к классу язычковых духовых инструментов. Кроме того, понятие «гармоника», использованное Нельдихеном в стихотворении «Искренность (Непринужденность)», объединяет различные виды язычковых, пневматических, клавишных инструментов, в которые входит и гармошка и среди которых орган мыслится поэтом абсолютным образцом.

Такая параллель позволяет рассматривать гармошку как своеобразное продолжение органа, его пародию. Понятие «пародия» мы употребляем в трактовке Ю. Н. Тынянова, подразумевая «пародичность» – «применение пародических форм в непародийной функции» [4, с. 290]. В гармошке в измененной форме представлены черты органа без апелляции к комическому эффекту.

Заметим, что понятие «пародия» занимает особое место в философской системе воззрений Нельдихена. Оно используется (также в тыняновском объяснении) в философии, которая с незначительными модификациями встречается в нескольких произведениях Нельдихена и отражает взгляд автора на «основной закон» мироустройства. Приведем ее вариант из пьесы «Фокифон»: «В том-то и дело, что всякое новое есть пародия на предшествующее» [2, с. 279]. Это утверждение на уровне образной системы иллюстрируют взаимоотношения гармошки и органа.

Итак, музыкальная образность в поэзии Нельдихена 1920-х годов имеет широкий диапазон значений: от маркирования воплощенной в тексте концепции до представления о космосе как мировом оркестре и человеку в нем как музыкальном инструменте. Наибольшей смысловой наполненности образы музыкальных инструментов достигают в произведениях синтетической формы, в которых поэт формирует свои важнейшие эстетические представления.

Нельдихена, художника авангарда, музыкальный инструмент интересует своей наглядностью, интересует как механизм, сопоставимый с человеческим механизмом. Поиски такого инструмента отразились в образе органа. Орган как образ-синтез, совмещающий в себе клавишное и духовое, естественное и искусственное, становится специфическим образным эквивалентом синтетической формы. Своеобразие органа и его связи с другими музыкальными инструментами позволяют объединить три художественные ипостаси творческой индивидуальности Нельдихена: поэта, теоретика и философа.

Анализ семантики музыкальных образов показал, что теоретическая мысль поэта о внутрилитературном синтезе касалась не только взаимодействия стиха и прозы, но и в области практического воплощения претворилась в синтезе разных видов искусства, в частности литературы и музыки.

#### *Список источников*

1. **Геворкян А. В.** О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / науч. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 211-244.
2. **Нельдихен С. Е.** Органное многоголосье. М.: ОГИ, 2013. 512 с.
3. **Ройзман Л. И.** Орган // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 69-76.
4. **Тынянов Ю. Н.** О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284-309.

## MUSICAL IMAGERY IN THE POETRY OF S. E. NELDIKHEN IN THE 1920S

Ryabova Mariya Viktorovna  
Perm State Humanitarian-Pedagogical University  
mary.saseva1508@yandex.ru

The article considers the originality of musical imagery in S. E. Neldikhen's poetry of the 1920s. Attention is focused on the images of musical instruments, their functioning in syllabo-tonic verse and in works having a unique synthetic form. The reasons for S. Neldikhen's appeal to musical images are comprehended; their role in the artistic structure of his works is studied. The specificity of the semantic content of the organ image is determined. The connection between the musical imagery and the synthetic form, the images of musical instruments and the philosophical views of the poet is traced.

*Key words and phrases:* S. E. Neldikhen; synthetic form; musical imagery; organ; accordion; parody.

УДК 820“19/20”

Дата поступления рукописи: 07.02.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-4-1.7>

*Эссе М. Арнольда «Языческое и средневековое религиозное чувство» (1864) является вкладом в полемику о преимуществах язычества и христианства. Ранним воплощением идеи эссе стало стихотворение «Покинутый водяной» (1849), где яркое подводное царство противопоставлено серому христианскому миру, которому отдает предпочтение героиня. Сопоставляя в эссе жизнерадостный гимн Адонису Феокрита с гимном святого Франциска, для которого мир преобразен духовным чувством, поэт считает возможным соединение двух мироощущений. Эссе в сжатом виде выражает присущее Арнольду стремление к обновлению христианской религии.*

*Ключевые слова и фразы:* М. Арнольд; викторианская эпоха; эссе; стихотворение; гимн; христианство; язычество; эллинизм.

**Соколова Наталья Игоревна**, д. филол. н., профессор  
Московский педагогический государственный университет  
sokol.n@list.ru

### «ЯЗЫЧЕСКОЕ И СРЕДНЕВЕКОВОЕ РЕЛИГИОЗНОЕ ЧУВСТВО» М. АРНОЛЬДА В КОНТЕКСТЕ СПОРОВ ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ

Эссе М. Арнольда «Языческое и средневековое религиозное чувство» (“Pagan and Medieval Religious Sentiment”, 1864) воспринимается в русле полемики, увлекавшей многих современников его автора. Среди наиболее часто обсуждаемых в викторианский период английской культуры можно назвать проблемы религии. По свидетельству С. Коллини, в этот период работа по истолкованию Библии могла стать бестселлером, а проповеди и богословские трактаты могли расходиться быстрее романов [15, p. 93]. В викторианской эстетике и литературной критике ведутся дискуссии о преимуществах христианского и языческого мироощущений, что Д. Д. де Лора объясняет немецким влиянием, популярностью идей Винкельмана, Шиллера и Гете периода «веймарского классицизма». По мысли ученого, восприятие их идей было обусловлено, с одной стороны, негативным отношением к аскетической христианской концепции личности, с другой – протестом против утилитаристской доктрины: «...в христианстве, получившем поддержку у викторианского среднего класса, было мало сладости и не было света, тогда как в новом рационализме и утилитаризме с его жестоким светом не было красоты, не было понимания богатства человеческой личности прошлого человека» [16, p. 169] (“sweetness and light”, «сладость и свет» – выражение Свифта из «Битвы книг», часто используемое Арнольдом в «Культуре и анархии»). Суждения могли принимать категорическую форму. Так, А. Ч. Суинберн, автор откровенно кощунственных стихотворений, в письме к У. М. Россетти заявлял о своем намерении написать работу об Афинах и Иерусалиме, в которых обнаруживал «два противоположных источника света и тьмы, свободы и рабства человеческой расы» [17, p. 56]. Эсхил, по его мнению, «величайший греческий поэт, был бы менее значителен, если бы он не был греком, тогда как Данте, величайший поэт христианства, был бы более великим, если бы не был христианином» [17, p. 56]. Т. Карлейль обнаруживал в язычестве «выражение искреннего ужаса человека перед Вселенной». Если язычество знаменует, прежде всего, природные процессы, то христианство является выражением «человеческого Долга, Нравственного закона Человека». Первое отвечает чувственной природе человека, второе – нравственной [14, p. 89].

Проблема соотношения христианства и язычества настойчиво звучит в работах Мэтью Арнольда. Поэт и публицист выражал негативное отношение к «механическому» следованию догматам христианства, не окрашенному подлинным чувством, без учета меняющихся обстоятельств. Резкое разграничение двух мироощущений обнаруживается уже в стихотворении «Покинутый водяной» (“The Forsaken Merman”),