
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ И ПОЭТИКА СИМВОЛА В НОВЕЛЛЕ ДЖОНА СТЕЙНБЕКА «БЕГСТВО»

О.В. Степанова

Ижевский государственный технический университет им. М.Т. Калашникова
ул. Студенческая, 7, Ижевск, Удмуртская Республика, 426069

Статья посвящена изучению художественного своеобразия новеллы американского писателя XX в. Джона Стейнбека. Поэтика символа и художественной детали в «Бегстве» исследуется в контексте формирования стиля и метода писателя, а также философско-эстетической проблематики новеллы. Деталь и символ в новелле Стейнбека рассматриваются как неотъемлемые художественные средства изображения психологической характеристики героя и внешней обстановки его окружения.

Ключевые слова: новелла XX в., Джон Стейнбек, художественная деталь, символ, природа и человек.

Каждая конкретная деталь, каждая фраза в новеллах Стейнбека несет в себе огромное смысловое, а вместе с тем и символическое значение. Согласимся с литературоведами в том, что «детализация предметного мира в литературе не просто интересна, важна, желательна, — она *неизбежна*; говоря иначе, это не украшение, а *суть образа*... и именно деталь, совокупность деталей „замещают“ в тексте целое, вызывая у читателя нужные автору ассоциации» [Цит. по: 6. С. 288]. Кажется, именно эту цель преследовал Стейнбек в новелле «Бегство» (Flight), в наибольшей степени отмеченной поэтикой детали, а также яркой символикой.

Новелла была написана в 1934 г., однако впервые увидела свет лишь в 1938 г. на страницах сборника «Долгая долина». Художественное своеобразие «Бегства» воплотило в себе яркие реалистические и символические образы, поэтику реализма и аллегории, специфику языка и стиля писателя.

Реалистическая детализация, обращение к бессознательному в единстве с «натуралистической» символикой способствуют максимальному художественному выражению философско-эстетического содержания новеллы.

Недалеко от Монтерея живет семья — матушка Торрес с тремя детьми, чернокожими Эмилио и Розы, двенадцати и четырнадцати лет, и девятнадцатилетним Пэпé.

Пэпé Торрес — мексиканский юноша, внешне тихий и добрый, «с вечной улыбкой на губах, кроткий и ласковый» [3. С. 17]. Его жизнь в кругу семьи с ее вековыми традициями, идущими от индейских крестьян, складывается мирно и беззаботно, о чем имеется комментарий критика: «С изображением Пэпé в „Бегстве“, и более поздних мексиканских историях, Стейнбек был одним из первых американских писателей, представляющих симпатичные латиноамериканские персонажи» [10. С. 33].

Однажды Пэпé попадает в город, где, оскорбленный словами незнакомца, убивает его. Стейнбек не показывает, что именно произошло с Пэпé в городе, но совершенно очевидно, что город внес в жизнь юноши нечто страшное. От нака-

зания Пэпé пытается спастись бегством в горы; его долго преследуют, и в финале рассказа героя настигает смертельная пуля.

Уже на первых страницах новеллы автор указывает на отличительную черту Пэпé — в нем течет индейская кровь. Эта «кровь угнетенных» исполняет в новелле очень важную функцию: она отражает инстинкт сопротивления, в данном случае бегства в горы, — «мужской» инстинкт. Этот мотив непокорности и мужественности является сквозным для всего повествования.

Самое начало «Бегства» можно определить его первым важным символом: «Магушка Торрес — тощая, иссохшая женщина с потухшими глазами — хозяйничала на ферме вот уже десять лет, с тех самых пор, как ее муж однажды споткнулся в поле о камень и плащмя рухнул на гремучую змею. Немногим можно помочь тому, кого кобра укусит в грудь» [3. С. 17].

В исходной точке новеллы закладывается авторская концепция фатализма, выраженная в образе змеи — символе насильственной смерти. Эпизод имеет экзистенциальный подтекст: провиденциальная смерть отца семейства, происшедшая в самом начале новеллы, обернется неотвратимой смертью сына в ее финале. Фрагменты с описаниями смерти, открывающие и завершающие новеллу, способствуют образованию кольцевой структуры повествования. Этот композиционный прием отмечается также во многих других произведениях Стейнбека и свидетельствует о стремлении автора к цикличности и повторяемости.

Каждая деталь, каждый образ у Стейнбека имеет огромное значение, складываясь в общую картину повествования. Образ ножа в новелле — также сквозной образ-символ: «Он достался ему по наследству, этот нож, нож его отца ... Пэпé не расставался с ножом, потому что это был отцовский нож» [3. С. 17]. Пэпé проводит большую часть своего времени, играя со складным ножом своего погибшего отца и развлекая своих младших брата и сестру: «Хотя ему девятнадцать лет, когда история открывается, Пэпé относительно незрелый для своего возраста» [12]. Несмотря на это, Мама Торрес, которая является вдовой в течение десяти лет, все же полагает, что Пэпé исполнит роль надежной мужской фигуры для всей семьи.

Приобщение к игре с ножом становится таким же судьбоносным для молодого героя, каким явилось нападение змеи для его отца. Очевидно, сопоставление биологической и социальной стихий — один из самых характерных художественных приемов Стейнбека: образ змеи в новелле интерпретируется как биологический, «природный» символ смерти, в то время как нож с очевидностью символизирует убийство, т.е. насильственную смерть в мире людей. Функциональное значение символического образа ножа в рассказе двойственно: во-первых, нож является орудием убийства другого человека, а во-вторых, нож — опосредованная причина смерти самого героя рассказа. Автор подчеркивает, что Пэпé бросает свой нож безотчетно, по привычке, в каком-то смысле следуя инстинкту. Пэпé смело и ловко направляет в обидчика свой старозаветный нож; он делает это настолько же сноровисто и незаметно, как когда-то, еще мальчишкой, бросал его, забавляясь, в деревянный столб: «нож — он вылетел почти что сам. Он сверкнул, он метнулся раньше, чем Пэпé осознал это» [3. С. 19]. Здесь просматривается параллель между

инстинктивным умением бросать нож и броском змеи — и в том и в другом случае речь идет об инстинктах — но не только агрессивных, но и оборонительных. И змея, и Пэпé инстинктивно защищаются.

Между тем Стейнбек опускает детали поездки Пэпé в Монтерей. Хотя перед нами история о взрослении юноши, Пэпé еще не достигает взросления в баре, когда решается убить человека. Согласимся с суждением Роберта Бэнтонна, который пишет о сцене в городе: «опрометчивое, порывистое действие [Пэпé] — совсем подростковое, и оно не помогает настроить читателя нужным образом теми сценами, которые Стейнбек совершенно верно хотел доверить воображению читателя. Если бы столкновение в баре Монтерея было описано всеведущим рассказчиком, читатели были бы отвлечены этими событиями» [7. С. 19]. Можно сказать, что в начале новеллы Пэпé не является мужчиной в полном смысле слова, потому что подчинен инстинктам и не обладает своеобразной «честью» — мужеством и знанием о смерти. Убить человека в драке — это специфический элемент «кодекса чести» угнетенных американских рас и народов, в том числе мексиканцев, и он не может свидетельствовать о настоящем взрослении Пэпé.

Большое значение имеет аналогия ножа с жалом змеи, показанная в новелле ранее: «Кисть Пэпé дернулась, как голова змеи...» [3. С. 17]. Последствия этого, в сущности, одинаковы. И нож, и змеиное жало становятся орудием убийства. Они действуют в равной мере стихийно, бессознательно, с одним и тем же результатом. Герой поступает так, как подобает мексиканскому мужчине, честь и достоинство которого оскорблены. Взросление Пэпé в какой-то степени реализуется в осознании им необходимости ответного поступка. Для Пэпé, которого Мама Торрес на первых страницах новеллы называет ребенком, бездельником, глупым цыпленком (“*You do foolish things with the knife like a toy-baby*”; “*Big lazy*”; “*Thou art a peanut*”; “*Big sheep*”; “*Thou art a foolish chicken*” [13. P. 47—49]), поневоле начинается новая, «взрослая» жизнь.

Понимая, что неотвратим момент расплаты за содеянное, Пэпé обращается в бегство. Заметим, что бегство в контексте новеллы не истолковывается как проявление слабой воли героя, напротив: в его скором решении просматривается стремление к самостоятельности. Лейтмотив взросления юноши проходит сквозь все повествование. Повествователь дает герою осознать это взросление в решении покинуть отчий дом и совершить самостоятельный побег: Пэпé неоднократно называет себя мужчиной: «Я мужчина» (“*I will be careful. I am a man*”; “*I will come back soon. I am a man*”; “*I must go away into the mountains*”; “*I am a man now, Mama*”; “*I am a man*” [13. P. 48, 49, 52, 54]).

Символика «Бегства» распознается и в его заглавии: концепт «бегство» интерпретируется в нем в нескольких значениях. Уход, или бегство героя в пустынные горы, не только дает герою шанс спастись от преследователей, но и отдаляет от цивилизованной жизни, т.е., в некотором роде, низводит Пэпé до уровня архаичного, «естественного» человека. Об этом пишет Франк Уотт, который подчеркивает глубину трактовки Стейнбеком противоречивой фигуры Пэпé, отмечая,

что «преследователи Пэпé обязывают его стать еще более мужественным, обрести это качество в храбрости и упорстве, поскольку они постепенно понижают его до уровня преследуемого и затем раненого животного» [15. С. 45—46].

Несмотря на полученные раны, герой, испытывая боль и физические страдания, неукоснительно продолжает намеченный путь в горы. Обращение повествователя к образу горы не случайно: мотив «ухода в горы», проходящий сквозь все повествование, выполняет свою символическую функцию: он представляет собой идеальное возвращение к миру природы, к ценностям подлинного существования: «Уход в горы, в гористую пустыню, дабы приобщиться к божественной истине, — мотив, столь же, вероятно, старый, как и сама тема гор» [1. С. 95]. Здесь как раз заложена двусмысленность новеллы: подлинное существование в «Бегстве» возможно лишь в мире природы, но природа в новелле полна боли и насилия, в ней есть как охотники, так и жертвы.

На пути в горы герою встречаются рысь и пума, кролики и койоты, ящерицы и лев, — мир природы, воспринимающий Пэпé со спокойным любопытством, не испытывая перед ним страха или отчуждения: «Яркий вечерний свет заливал восточный хребет, но в долине уже темнело. Голуби слетались к роднику с ближних холмов; из рощицы выбежал перепел и присоединился к ним, и их перекличка отчетливо звучала в тишине. Уголком глаза Пэпé заметил тень, возникшую из зарослей пересохшего русла ручья. Медленно он повернул голову. Прижимаясь брюхом к земле, большая пятнистая рысь ползла к ключу, двигаясь бесшумно, как мысль. Пэпé взвел курок, осторожно развернул ствол винтовки. Потом опасливо взглянул на тропу и вновь поставил курок на предохранитель. С земли позади себя он подобрал дубовую ветку и швырнул ее в сторону ключа. Тяжело поднялся в воздух перепел, со свистом разлетелись голуби. Рысь поднялась на ноги; она долго разглядывала Пэпé холодными желтыми глазами и затем бесстрашно зашагала назад, к руслу ручья» [3. С. 23].

О близости человека миру дикой природы в поэтике Стейнбека свидетельствуют также неоднократные «натуралистические» сравнения:

«Он полз вверх по склону холма на коленях, опираясь о землю левой рукой. Правой он держал на весу винтовку, толкая ее перед собою. *С инстинктивной осторожностью животного* он быстро полз к глыбе гранита...» [3. С. 23—24]

(“He crawled up to the hill on his knees and one hand. His right hand held the rifle up off the ground and pushed it ahead of him. He moved *with the instinctive care of an animal* ...” [13. С. 62—63]);

«Пэпé подхватил винтовку левой рукой и скользнул в чащу *почти столь же бесшумно, как пума*» [3. С. 25]

(“Pepé took his rifle in his left hand and he glided into the brush almost *as quietly as the lion had*” [13. С. 67]);

«*Словно раненый зверь*, Пэпé собрал последние силы, поднялся и двинулся вперед, к гребню хребта» [3. С. 25]

(“With the effort of *a hurt beast*, Pepé got up and moved again toward the top of the ridge” [13. С. 68]).

Детализация и символика новеллы направлены также на то, чтобы показать, что человек, даже когда он теряет характерные атрибуты цивилизации (Пэпé постепенно лишается лошади, шляпы, винтовки) является все же чем-то бóльшим, чем просто индивид, представляющий мир природы. Поскольку все эти вещи утрачены героем на его пути в горы, он остается полностью незащищенным, но все же не отступает от начатого дела, символизируя таким образом не только физическое, но и духовное взросление, обретение мужественности.

Так же как Хемингуэй, Стейнбек искусно передает первичные краски и звуки, движения в природе. Примечательно, что повествователь у Стейнбека рисует картины оживленной природы в то время, когда герой «обездвижен» сном. Такой прием используется для того, чтобы усилить идейно-эстетический фон повествования, создающий эффект непрерывности движения в новелле, символически связанный с неутомимым бегством героя: «В глубокой долине сумерки стужались быстро. Пэпé пробормотал молитву, положил голову на руку и мгновенно уснул. Взошла луна и наполнила долину холодным голубым светом; с горных вершин, шурша, налетел ветер. Вдоль горных склонов летали вверх и вниз совы в поисках кроликов. Внизу, в кустарнике, бормотал койот. Ночной ветерок тихо шелестел в верхушках дубов» [3. С. 23].

Сходство с Хемингуэем обнаруживается и на философско-художественном уровне произведения: мужество в борьбе, которую нужно вести до конца, характерно для многих героев Хемингуэя. Кредо писателя заключено в знаменательных словах последнего из «непобежденных» — старого рыбака Сантьяго из повести «Старик и море», который произносит: «Но человек не для того создан, чтобы терпеть поражения... Человека можно уничтожить, но его нельзя победить» [5. С. 648]. Бесспорно, мировоззренческие установки Стейнбека, открывающиеся в «Бегстве», сходны с философской позицией Хемингуэя, которого он считал своим учителем: «...их одержимые желания <Стейнбека и Хемингуэя> совершенства в писательском ремесле были фактически синонимичны, особенно в искусстве рассказа» [8. С. 73]. Смерть герой Стейнбека встречает не в трусливом отступлении и, не бездумно рискуя жизнью, а со спокойствием и стоицизмом, присущим зрелому, рассудительному человеку.

Элейн Во находит параллели в работах Стейнбека «Бегство» и Фрэнка Норриса «МакТиг». Оба побега, описанные у двух писателей, безусловно, являются сознательными попытками главных героев избавиться от преследователей, но примечательно то, что и Норрис и Стейнбек настойчиво связывают бегство персонажей с их поисками воды. Оба автора многократно упоминают воду.

Еще одно важное сходство между Норрисом и Стейнбеком — способ, которым они изображают отношения человека с природой. Оба автора вписываются в натуралистическую традицию, которая рассматривает человека как часть природы. Оба автора изображают природу как могущественную силу, безразличную к человеку, и они характеризуют человека как существо, зависимое от природы, вынужденное постоянно бороться за выживание, о чем Элейн Во пишет следующим образом: «Пэпé напоминает МакТига, когда он, также, наконец, принимает

невозможность спасения. Как Норрис, который представляет неизменный пейзаж, Стейнбек тоже не предлагает никакой надежды для Пэпé в ситуации, в которой он оказался» [14. С. 101].

В несложном сюжете Стейнбек раскрывает высоконравственный, этический аспект, воплощенный в своеобразной аллегории, — взрослении юноши, его духовном становлении, при этом придается особое значение моральной стойкости и мужественности героя. Взросление Пэпé связано с убийством другого человека, и затем — с собственной смертью. Познание смерти в новелле «Бегство» приближено к философско-этическому плану новелл «Рыжего пони» (опубл. 1933—1937 гг.), в которых мальчик Джоди, подобно Пэпé, проходит через знакомство со смертью животных и старого человека: «Мотив смерти, являясь ведущим ... играет перво-степенную роль в раскрытии темы духовного созревания ребенка, познающего реалистичный, „взрослый“ мир» [4. С. 182]. В новелле «Бегство» автор предоставляет испытать смерть собственно герою, что свидетельствует об изменившемся художественном мироощущении Стейнбека, а также о духовно-этической эволюции юного героя Стейнбека.

Как и в «Дедлоуском наследстве» Брета Гарта, в «Бегстве» присутствуют важнейшие калифорнийские мотивы писателя. Так же, как у Гарта «зачарованность дикой природой — захватывающий воображение пейзаж Болота — во многом определяет тональность всей повести» [2. С. 8], в «Бегстве» мы восхищаемся пейзажем, сопровождающим горную тропу, простилающуюся на «крестном» пути героя: «Далеко внизу, в кустарнике, Пэпé уловил легкое движение. Он крепче сжал винтовку. Коричневая козочка грациозной поступью вышла на тропу, пересекла ее и вновь исчезла в кустах. Пэпé выжидал очень долго. Далеко внизу он видел и небольшую ложбину, и дубовую рощу, и полосу зелени. Внезапно тропа вновь приковала его внимание. Какое-то быстрое движение возникло в зарослях чапарала в четверти мили ниже» [3. С. 24].

Стиль рассказа отличается ясным и четким изображением деталей, которые не являются случайными или избыточными, а тщательно отобраны и нагружены богатой и сложной символикой. В этом отношении показательна сцена приближающейся смерти Пэпé, в которой в осязаемой прогрессирующей динамике даются ее первые штрихи — *осколок камня*, пуля, грохот выстрела, лавина, *груда камней*. Кольцевая схема, символически сочетающая «естественное» (камень, эхо, лавина) и «цивилизованное» (пуля, выстрел), усиливает концепт смерти. Заметим, что в описании сцены смерти нет прямого указания на выстрел в Пэпé. Его гибель констатируется исходом каменной лавины, которая «погребла его голову»: «У его ног что-то щелкнуло. Осколок камня отлетел в сторону, и пуля прожужжала в направлении соседнего ущелья. Глухое эхо выстрела донеслось снизу. Пэпé бросил взгляд в глубину каньона и, собравшись с силами, вновь выпрямился... Снизу донесся грохот второго выстрела. Пэпé качнулся вперед и, вдруг обмякнув, стал падать вниз головой. Тяжелое тело ударилось о крутой склон, перевернулось в воздухе раз, другой и заскользило по скату, увлекая за собой небольшую лавину щебенки. И когда, наконец, зацепившись за куст, оно остановилось, лавина, медленно

спускавшаяся вслед, настигла Пэпé и погребла его голову под грудой камней» [3. С. 25].

В связи с этим нельзя не отметить концептуальность обобщения Джона Дитски, обнаруживающего в новелле наряду с множественными противоречиями элементы патриархальной традиции пантеизма: «Подобно тому, насколько противоречива Природа в новелле „Бегство“, настолько же амбивалентно значение обречения Пэпé мужественности, полной неопределенности, — противоречий, присутствующих ситуации, когда человек получает жизнь лишь для того, чтобы лишиться ее. Обреченность, с которой вся семья Пэпé, и непосредственно сам герой, оказываются перед смертью, — это реминисценция фольклорной традиции Синджа, но, в своей волнующей сложности, принадлежащей единственно Стейнбеку. Смерть Пэпé — это и отголосок трагических полотен Леонардо, изображающих вдохновенных людей: трагично то, что каждый человек должен сам воспитать себя, а затем умереть от бремени трудностей. Это старейшее из открытий: быть человеком — значит познать смерть» [9. С. 84—85].

Согласно рассуждениям Дитски, герой достигает уровня, на котором он обретает мужественность. И это возможно лишь перед лицом смерти. Герой обретает свою подлинную, «естественную» жизнь, отважившись постигнуть таинство смерти. Понимая, что невозможно «убежать» от раны, Пэпé находит силы встать открыто и гордо на высокой скале и получить роковую пулю от таинственного преследователя: «Нужно было долгое, тяжкое усилие, чтобы встать. Медленно, почти бессознательно карабкался он к верхушке большой скалы, возвышавшейся над гребнем. Достигнув, наконец, цели, он медленно поднялся на ноги и, пошатываясь, выпрямился. Далеко внизу виднелся темный кустарник, в котором он провел ночь. Пэпé широко расставил ноги и застыл — темная фигура на фоне утреннего неба» [3. С. 25].

Итак, Пэпé демонстрирует свое мужество в последнем поступке. Подставляя себя под огонь с обреченным достоинством, он отказывается быть преследуемым, как животное, и умирает как человек. Питер Лиска интерпретирует завершающую сцену новеллы так: «Изображение незащищенного юноши, стоящего на высокой скале и открыто принимающего смерть, — в такой же манере „театрально“, в какой „театрально“ завершение почти всех романов Стейнбека — не столько наиграно или неестественно, сколько не сочетаемо, не совместимо с реалистическим методом изображения, вследствие излишнего подчинения символическому началу» [11. С. 100]. С нашей точки зрения, такое суждение несколько категорично. Символизация и детализация произведения ничуть не разрушают общий реалистический фон повествования, а свидетельствуют о многоохватности художественного метода Стейнбека, творческих поисках писателя, его стремлении к освоению новых течений в литературе.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Данилевский Р.Ю. Подобие и родство: Из истории литературных мотивов // Россия, Запад, Восток: Встречные течения / Отв. ред. Лихачёв Д.С. — СПб.: Наука, 1996. — С. 82—108.

- [2] *Старцев А.* Многоликая Америка. Вступительная статья // Американская повесть. Кн. 1. — М.: Художественная литература, 1991. — С. 3—18.
- [3] *Стейнбек Дж.* Бегство / Пер. К. Косцинский // Вокруг света. — 1966. — № 3. — С. 17—25.
- [4] *Степанова О.В.* Мотив смерти в новеллистическом цикле Джона Стейнбека «Рыжий пони» как циклообразующий элемент // Вестник МГОУ. — 2011. — № 3. — М.: Изд-во МГОУ. — С. 178—182.
- [5] *Хемингуэй Э.* Старик и море / Пер. Е. Гольшева, Б. Изаков // Хемингуэй Э. Рассказы. Прощай, оружие! Пятая колонна. Старик и море. — М.: Художественная литература, 1972.
- [6] *Чернец Л.В.* Деталь // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. — М.: Высшая школа, 2006. — С. 286—300.
- [7] *Benton R.M.* A Search for Meaning in “Flight” // Steinbeck’s Short Stories in *The Long Valley: Essays in Criticism* / Edited by Tetsumaro Hayashi / Steinbeck Monograph Series. — 1991. — Vol. 15. — P. 18—25.
- [8] *Davison R.A.* Hemingway, Steinbeck, and the Art of the Short Story // Steinbeck Quarterly. — Summer-Fall, 1988. — Vol. 21. — No 3—4. — P. 73—84.
- [9] *Ditsky J.M.* Steinbeck’s “Flight”: The Ambiguity of Manhood // Steinbeck Quarterly. — Summer-Fall, 1972. — Vol. 5. — No 3—4. — P. 80—85.
- [10] *Laws D.A.* The Settings for the Stories: A Tour of John Steinbeck’s “Valley of the World” // Steinbeck Review. — Spring, 2009. — Vol. 6. — No 1. — P. 27—43.
- [11] *Lisca P.* The Wide World of John Steinbeck. — Rutgers University Press. New Brunswick. New Jersey, 1958.
- [12] *Meyer M.J.* Flight // The Literary Encyclopedia. — URL: <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=25291> (дата обращения: 20.05.2013)
- [13] *Steinbeck J.* Flight // Steinbeck J. *The Long Valley*. — New York: The Viking Press, 1938. — P. 45—70.
- [14] *Ware E.* Struggle for Survival: Parallel Theme and Techniques in Steinbeck’s “Flight” and Norris’s *McTeague* // Steinbeck Quarterly. — Summer-Fall, 1988. — Vol. 21. — No 3—4. — P. 96—103.
- [15] *Watt F.W.* John Steinbeck. — New York: Grove Press, 1962. — 120 p.

LITERATURA

- [1] *Danilevskij R.YU.* Podobie i rodstvo: Iz istorii literaturnykh motivov // Rossiya, Zapad, Vostok: Vstrechnye techeniya / Otv. red. Likhachev D.S. — SPb.: Nauka, 1996. — S. 82—108.
- [2] *Startsev A.* Mnogolikaya Amerika. Vstupitel'naya stat'ya // Amerikanskaya povest'. Кн. 1. — М.: KHudozhestvennaya literatura, 1991. — S. 3—18.
- [3] *Stejnbeek Dzh.* Begstvo / Perevod K. Kotsinskij // Vokrug sveta. — 1966. — № 3. — S. 17—25.
- [4] *Stepanova O.V.* Motiv smerti v novellisticheskom tsikle Dzhona Stejnbeeka «Ryzhij poni» kak tsikloobrazuyushhij ehlement // Vestnik MGOU. — 2011. — № 3. — М.: Izd-vo MGOU. — S. 178—182.
- [5] *Hemingway E.* Starik i more / Perevod E. Golsysheva, B. Izakov // Hemingway E. Rasskazy. Proshhaj, oruzhie! Pyataya kolonna. Starik i more. — М.: KHudozhestvennaya literatura, 1972. — S. 599—660.
- [6] *CHernets L.V.* Detal' // Vvedenie v literaturovedenie / Pod red. L.V. CHernets. — М.: Vysshaya shkola, 2006. — S. 286—300.
- [7] *Benton R.M.* A Search for Meaning in “Flight” // Steinbeck’s Short Stories in *The Long Valley: Essays in Criticism* / Edited by Tetsumaro Hayashi / Steinbeck Monograph Series. — 1991. — Vol. 15. — P. 18—25.

- [8] *Davison R.A.* Hemingway, Steinbeck, and the Art of the Short Story // *Steinbeck Quarterly*. — Summer-Fall, 1988. — Vol. 21. — No 3—4. — P. 73—84.
- [9] *Ditsky J.M.* Steinbeck's "Flight": The Ambiguity of Manhood // *Steinbeck Quarterly*. — Summer-Fall, 1972. — Vol. 5. — No 3—4. — P. 80—85.
- [10] *Laws D.A.* The Settings for the Stories: A Tour of John Steinbeck's "Valley of the World" // *Steinbeck Review*. — Spring, 2009. — Vol. 6. — No 1. — P. 27—43.
- [11] *Lisca P.* The Wide World of John Steinbeck. — Rutgers University Press. New Brunswick. New Jersey, 1958. — 326 p.
- [12] *Meyer M.J.* Flight // *The Literary Encyclopedia*. URL: <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=25291> (дата обращения: 20.05.2013).
- [13] *Steinbeck J.* Flight // *Steinbeck J. The Long Valley*. — New York: The Viking Press, 1938. — P. 45—70.
- [14] *Ware E.* Struggle for Survival: Parallel Theme and Techniques in Steinbeck's "Flight" and Norris's *McTeague* // *Steinbeck Quarterly*. — Summer-Fall, 1988. — Vol. 21. — No 3—4. — P. 96—103.
- [15] *Watt F.W.* John Steinbeck. — New York: Grove Press, 1962.

ART DETAIL AND SYMBOL POETICS IN JOHN STEINBECK'S "FLIGHT"

O.V. Stepanova

Senior Teacher of "The English Language" Chair
The Faculty of Economics, Law and Humanities
Kalashnikov Izhevsk State Technical University
Studencheskaya str., 7, Izhevsk, Udmurt Republic, 426069

The article is devoted to studying the art originality in the short story of the XX century American writer, John Steinbeck. The poetics of the symbol and the art detail in "Flight" is investigated in the context of the writer's style and method formation, as well as in disclosing philosophical and aesthetic issues of the story. Steinbeck's detail and symbol are regarded as the essential artistic means to give psychological characteristics of the hero and his exterior environment.

Key words: a XX century short story, John Steinbeck, art detail, symbol, the nature and the human.