

Министерство образования и науки РФ
Национальный исследовательский
Томский государственный университет
Филологический факультет ТГУ
Совет молодых ученых ТГУ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВИСТИКИ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Сборник материалов I (XV)
Международной конференции молодых ученых
(3—5 апреля 2014 г.)

Выпуск 15

Т. 2: Литературоведение

Издательство Томского университета 2014

УДК 81'1(082)

ББК 81

А 43

А 43

Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики:
сборник материалов I (XV) Международной конференции
молодых ученых (3–5 апреля 2014 г.). — Вып. 15 : в 2 т. — Т. 2:
Литературоведение. — Томск: изд-во Том. ун-та, 2014. — 338 с.
ISBN 978-5-7511-2321-8

В сборнике представлены результаты научных исследований студентов, аспирантов, молодых ученых и преподавателей. Работы отражают многообразие актуальных проблем лингвистики и литературоведения, теории перевода и издательского дела. Для преподавателей вузов, учителей русского языка и литературы, студентов гуманитарных специальностей.

УДК 81'1(082)

ББК 81

ISBN 978-5-7511-2321-8

© Томский государственный университет, 2014

© Филологический факультет ТГУ, 2014

КЛАССИЧЕСКАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Л. В. БАЁВА

Православные традиции как отражение народной культуры в литературе Вятского края

Произведен анализ литературы Вятского края с позиций отражения в изданиях православных традиций, характерных для народа Вятского края в разные исторические эпохи. Обозначены православные традиции, отражающие культуру вятского народа, а также типы книг и жанры литературы, в которых они нашли отражение. Сформулировано определение понятия «православная литература».

Ключевые слова: культура Вятского края, православная литература, традиции вятского народа.

Исторически культура Вятского края была связана с православием, о чём свидетельствует множество источников (рукописных и печатных), начиная с основания города Вятки и хранимых по сей день в государственных архивах, в фондах библиотеки имени Герцена и фондах православных библиотек (при Вятском Духовном училище и православной библиотеке «Благовест»).

О распространении православной культуры практически с момента основания города свидетельствует его история. Известно, что вятская земля первоначально была заселена финно-угорскими народами — удмуртами, марийцами, коми и чудью, исповедовавшими язычество. Духовная жизнь в русле православия зародилась здесь с появлением первых русских поселений в конце XII в. Их основателями стали переселенцы из Новгородской республики и Владимиро-Суздальского княжества, среди русских переселенцев было немало православных. Об этом свидетельствуют найденные среди раскопок нательные кресты, каменные и бронзовые иконки, бронзовые печати с изображением архангелов, самые ранние из которых датируются концом XII—IV вв. «О Православии русских переселенцев говорят и письменные источники, — пишет исследователь Е. В. Кустова. — Местные летописи, описывая на Вятке создание первых русских городков, сообщают, что основавшие их новгородцы в сложных жизненных обстоятельствах обращались за помощью к своим жизненным покровителям — святым Борису и Глебу, а также Георгию Победоносцу. В новых городках

они воздвигли церкви: Борисоглебскую в Никулицыне и Крестовоздвиженскую в Хлынове (Вятке). Это свидетельствует о том, что вместе с новгородцами на Вятку пришли первые священники, без которых невозможно было освятить храмы. С древнейших времен в крае проходили Никульчинский и Волковский крестные ходы, позднее слившиеся воедино. Важным событием в духовной жизни края, сохранившимся в местных преданиях, стало обретение в 1383 г. на берегу реки Великой чудотворного образа Святителя Николая, которое положило начало Великоорецкому крестному ходу»¹.

Такие традиции православия, как крестный ход на реку Великую, воздвижение храмов, почитание святых и др., находили отражение в народной культуре, фольклоре и литературе Вятского края. Говоря о литературе, отражающей православные традиции, мы имеем в виду книги православного содержания, а значит, важно обозначить сущность понятия «православная литература». В рамках нашего исследования «Издание православной литературы в Вятском крае» сделана попытка определить данное понятие. Пытаясь изучить этот вопрос, мы пришли к выводу, что в теории книговедения на сегодня нет единого определения ключевого понятия «духовная книга», как и понятия «православная книга». На основе толкований словарей, трактовок современных авторов (нами было проанализировано порядка десяти справочных изданий) сформулировано понятие.

Православная литература — это книги, в основе содержания и идейного замысла которых находится христианское мировоззрение, исторически сложившееся в восточной византийской традиции, в видовом разнообразии представлены диапазоном от первоисточников (Библия, Новый Завет), богослужебных книг (молитвословы, акафисты), богословских научных трудов, творений и житий святых отцов до стихов и прозы на тему православного сознания, однако во всех этих произведениях в качестве ценностей пропагандируются евангельские добродетели, заповеди Христа.

Представление об издании православной литературы в регионе (в каком объеме, какими типами представлена) дают каталоги архивов и библиотек. Знакомство с источниками (летописями и книгами) знакомит в свою очередь с духовной жизнью края, традициями вятского народа в разные исторические периоды.

Ежегодное перенесение Великоорецкого образа святителя Николая к месту его обретения на протяжении более шести столетий стало не просто традицией, но, по существу, духовным заветом вятского народа. Тема крестного хода на реку Великую, явление иконы святителя Николая, а также жизнеописание и прославление святителя Николая Чудотворца находят отражение в литературе Вятского края, начиная с рукописей. Фонды Государственного архива Кировской области хранят

несколько повестей и сказаний о Великорецком образе. У ряда источников автор известен (чаще других встречается авторство Александра Верещагина, который, к примеру, является автором книг «О Великорецкой иконе», «Повести XVII — XVIII вв. о Великорецкой иконе святителя Николая»...). Большинство источников в архиве стало возможным вниманию исследователей в результате работы ВУАК (Вятской ученой архивной комиссии). Всего нами в фондах архива выявлено восемь источников, посвященных обретению и почитанию Великорецкого образа, — рукописных сказаний и летописей, которые можно соотнести с понятием «православная литература».

Среди печатных изданий XIX в. в Вятке тема обретения Великорецкого образа и традиции крестного хода также одна из основных среди книг православного содержания. Анализ служебного каталога по годам библиотеки имени Герцена позволил нам выявить ряд таких изданий. В частности, следующие книги и брошюры: «Великорецкая икона святителя и Чудотворца Николая в Вятском кафедральном соборе. История явления святой иконы в 1383 г.» (составитель Петр Дрягин (1903 г.)); «Праздник на реке Великой» (1908 г.) П. Дрягина; «Повести о великорецкой иконе святителя Николая. Памятники вятской письменности XVII — XVIII вв.» (1905 г.) А. С. Верещагина, а также материалы Стефана Кашменского, опубликованные в «Вятских епархиальных ведомостях». В советский период православных книг в Вятском регионе практически не выпускалось, за исключением обновленческой литературы, которая к нашей теме не имеет отношения.

Если говорить о постсоветском периоде, то стоит выделить период 1990-х гг. прошлого столетия, когда в обществе возник интерес к краеведческой литературе. Появилась необходимость в печати различных книг краеведческо-религиозного содержания, в Вятской Епархиальной типографии (располагалась на территории Троицкой церкви в Макарье) издавали брошюры, в основе которых были выдержки из дореволюционных книг, например «Чудеса святителя Николая» 1899 г. Перепечатывали текст с современной орфографией, например: «Явление иконы Николая Чудотворца». У этих книг нет титульного листа, поскольку они представляют собой выдержки из других более емких книг.

Сегодня издатели и писатели Вятского края снова активно обращаются к этой теме. Но уже, как правило, создают оригинальные книги. Примерами могут быть издания в жанре фотоальбома. В 2012 г. издательским домом «Крепостновъ» выпущено в свет солидное издание «Великорецкий крестный ход. Россия — Вятка XIX — XXI вв.».

Среди других православных традиций, характеризующих пласт народной культуры Вятки и запечатленных в литературе Вятского края, можно привести ряд примеров. Для хранения чистоты веры и передачи

христианских ценностей среди православных вятчан важно обращение к опыту жизни во Христе святых отцов. Здесь можно назвать «Собрание сочинений преподобного Стефана Филейского», издание 2007 г. издательства «Буквица». Святые отцы Церкви в свою очередь оставляли пастве в «наследство» в виде печатных изданий поучения, наставления и «Слова...» (жанр характерен для XIX в., автор большинства таких книг протоиерей Стефан Кашменский). Паломничества к святым местам — еще одна из популярных традиций православного народа (примеры книг с описаниями найдем как в дореволюционной литературе, так и в современной — книги Николая Пересторонина и Владимира Морозова).

Русскому народу было присуще составлять и передавать молитвы, акафисты из поколения в поколение, и сейчас такая традиция также имеет место быть, но рукописные молитвословы уже давно вытеснены печатными тиражируемыми брошюрами или «томиками». Проповедь Слова Божия осуществляется также посредством духовной поэзии и православной песни. Православная вера живет и передается будущим поколениям через рассказы для детей. В качестве примера назовем книгу Надежды Демидовой «Про Святителя Николая, его икону многочудесную и Великорецкое село». Испокон веков сначала в летописях, затем в книгах запечатлевается история о жизни в монастырях земли вятской, их создании и реставрации. Среди современных изданий подробно об этом «рассказывают» следующие издания: научный труд Е. В. Кустовой «История Вятского Успенского Трифонова монастыря», а также научное издание «Слободской Христорождественский женский монастырь: сборник очерков» (КОГКУ «ГАСПИ КО», составитель Е. Н. Чудиновских).

В данной статье мы сознательно не останавливаемся подробно на вышеперечисленных традициях, характерных для православного народа, которые, несомненно, в Вятском крае имели свои особенности и собственный колорит, но в то же время оставались характерными для православного народа в целом, и неслучайно наше государство называлось Святая Русь. Литература различных эпох запечатлела и сохранила в своих летописях, а позже на страницах печатных изданий традиции православия, бытовавшие в среде русского, в данном случае вятского, народа. Обращаясь к книгам разных эпох, мы находим этому подтверждение.

Примечания

1. Кустова Е. В. Духовная жизнь русского населения Вятского края в XIV — середине XVI в. // Традиционные общества: неизвестное прошлое: матер. IX Междунар. науч.-практ. конф. Челябинск, 2013. С. 131—132.

Испытание пиром в повести А. С. Пушкина «Гробовщик»

Смысловое единство двух пиров рассматривается в философском аспекте.

Ключевые слова: пир, гробовщик, Пушкин, Платон.

Пир — «это многолюдный званый обед или ужин с богатым обильным угощением»¹. В художественном мире повести «Гробовщик» два пира. Первый пир проводится в доме у немца-ремесленника Шульца и посвящается годовщине свадьбы. А второй — у гробовщика Прохорова по случаю его новоселья. Эти два пира оказываются противопоставленными в поводе для проведения торжества (свадьба — новоселье), хронотопе (день — ночь), персонажах-участниках (живые — мертвые) и ходе праздника (веселый разгул — оцепенение). При ближайшем рассмотрении оказывается, что эти пиры представляют собой единое смысловое целое, так как проходят по единой модели греческого симпозиа, в основе которой лежит двухчасовое испытание вином.

Считается, что симпозиий — дружеское увеселение с обильным вином — впервые описал Платон в философском трактате «Пир». Композиционно «Пир» делится на две части, границей между которыми является приход Алкивиада. По мнению Е. Г. Рабинович, для первой части «Пира» характерны: системность, монологизм, завершенность, наличие логического вывода. Вторая же часть бессистемна, иррациональна, предмет спора становится личным, и в конце никакого вывода не делается². Эти противоречия спроецированы в образе главного героя, Сократа, который является «объединяющим центром» всего произведения, так как все события и разговоры связаны с ним.

Модель платоновского симпозиа с некоторыми допущениями накладывается на повесть «Гробовщик», хотя пушкиноведы в первую очередь и небезосновательно сравнивают «Пир» с драмой Пушкина «Пир во время чумы». Существуют дискуссии по поводу непосредственного влияния платоновского текста на пушкинские произведения, так как нет достоверных сведений о чтении Платона Пушкиным. По замечанию Евгения Абдуллаева, «<...> в 1810—1820-е гг. интерес к философии Платона в русском образованном обществе был как никогда высок; о ней публиковались статьи и рецензии; ей отдавали дань современники Пушкина»³. Следовательно, опосредованное знакомство с философией Платона у Пушкина скорее всего было. Если же предположить неведение Пушкина в этом вопросе, тогда тем удивительнее оказываются обнаруженные композиционные совпадения и сюжетные параллели.

В «Гробовщике» два пира, а не один, но они выстраиваются по принципу взаимодополнения. Пир Шульца происходит днем, в реальном

предметном мире, среди живых людей, а гробовщик пирует глубокой ночью вместе с мертвецами и, как выясняется в финале повести, в границах собственного сознания (во сне). Можно сказать, хронотоп «Гробовщика» распадается «по-платоновски» на два полярных мира: земной, эмпирический, и небесный, непознаваемый. Согласно концепции платонизма, земной мир — есть отражение мира небесного, связь между ними заключена в Любви (Эросе): «Эрос удаляет от нас отчуждение и сближает нас друг с другом, он соединяет людей, на собраниях и шествует во главе всех празднеств, хоров, жертвоприношений»⁴. На пиру как месте дружеского единения всегда присутствует разноликий Эрос. Сократ в «Пире» говорит о превосходстве любви в душе над любовью телесной, но не менее убедительной оказалась актерская пантомима о радостях плотской любви. Два вида Эроса, духовного и телесного, не находят примирительной основы в платоновском «Пире».

В «Гробовщике» в роли «Сократа» выступает Адриан, но любовный сюжет, на первый взгляд, касается кого угодно из персонажей, только не Прохорова. Например, много лет счастливы в браке Шульцы, и в их отношениях подчеркивается телесный аспект: «Хозяин нежно поцеловал свежее лицо сорокалетней своей подруги»⁵. Мечтают о любви взрослые дочери гробовщика, но перспективы замужества Акулины и Дарьи пока еще очень туманны. Старый гробовщик — вдовец: он уже пережил новизну юного чувства, да и годовщины свадьбы отмечать ему уже не с кем. Однако смелость гробовщика, с которой он отталкивает от себя мертвецов, — это проявление внутренней воли, свидетельство власти Эроса, который, согласно Платону, способен возбудить к доблести любого труса.

Победительная сила Любви над смертельной стихией — лейтмотив всех «Повестей Белкина». Во всех повестях, кроме «Гробовщика», в финале происходит воссоединение влюбленной пары, победившей своим чувством смертельную стихию. Адриан Прохоров — персонаж амбивалентный: как гробовщик он благоволит Смерти, а как живой человек внутренне ей противится. События повести приобретают философский масштаб, когда неразрывное единство жизнь-и-смерть распадается на две знаковые ситуации: пир Жизни (пирушка у Шульцев) и пир Смерти (новоселье гробовщика). А два распорядителя пира — Юрко и Курилкин — направляют действия «Сократа»-Прохорова. Так, например, на пире сапожника чухонец Юрко поднимает Адриана на смех, когда произносит шуточный тост «за здоровье мертвецов», а Петр Петрович Курилкин форсирует события, когда спешит к Прохорову с дружескими объятиями.

В гостях у Шульцев гости много едят, пиво льется рекой и пенится шампанское. Еда — это естественный и необходимый способ поддержания жизни. Кем бы человек ни был по социальному или какому-то

иному статусу, потребность в еде — это то, что его объединяет с другими *живыми* людьми. Важен мотив винопития, так как шампанское (игристое вино) считается в разных культурах символом жизни. А на симпозиум употреблении вина считалось двухчастным испытанием — «путем от идентичности до инаковости». Это испытание разворачивается в двух мирах: первый — в мире людей, а второй — в «ином плане». На первом уровне испытания, который происходит на пиру Шульцев, вино — это средство распознавания истинного нрава человека. По Платону, вино дает человеку чувство радости, силы, свободы, а после сорока лет просто необходимо как лекарство от угрюмой старости⁶. Мы видим, как привычная грусть «старого гробовщика» постепенно проходит, и он «<...> до того *развеселился*, что сам предложил какой-то шуточный тост»⁷. Второй уровень испытания вином — а это обнаружение «инаковости» — происходит на пиру Прохорова. «Иной» гробовщик — это мизантроп, ходатай смерти и друг мертвецов. Демонстративный уход гробовщика с пира Шульцев — это добровольное бегство в царство Смерти.

На пирушке с *неживыми* людьми потребности в еде, разумеется, не возникает. «Симпосий мертвецов» во главе с Курилкиным готовится принять Прохорова в свой дружеский круг. Но воссоединения с миром умерших людей не происходит: в последний момент Адриан в ужасе отталкивает покойника и избегает «приобщения», т. е. собственной гибели. Таким образом, логического завершения пира Смерти в «Гробовщике» не происходит, чего не скажешь, например, о «Маленьких трагедиях», в которых разгул смертельной стихии одной человеческой волей уже не остановим.

Пробуждение Адриана — это финальная стадия испытания вином. Инаковое «я» Адриана со своими друзьями-мертвецами, к счастью для Прохорова, осталось за пределами реальности. Таким образом, два пира в «Гробовщике» объединены мотивом испытания главного героя, который в духе греческих традиций проходит путь познания самого себя и делает выбор в пользу земной жизни.

Примечания

1. Пир // Словарь языка Пушкина: в 4 т. М., 2000. Т. 3: ОР. С. 362.
2. Рабинович Е. Г. «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // Античность и современность. М., 1972. С. 461.
3. Абдуллаев Е. «На пире Платона во время чумы...»: Об одном платоновском сюжете в русской литературе 1830–1930-х гг. // Вопросы литературы. 2007. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/2/ab12-pr.html> (дата обращения: 27.02.2014).
4. Платон. Пир (О любви). СПб., 1904. С. 22.
5. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л., 1978. Т. 6. С. 84.
6. Лиссарраг Ф. Вино в потоке образов. Эстетика древнегреческого пира. М., 2008. С. 19.
7. Пушкин А. С. Указ. соч. С. 84.

Семантика домашнего пространства в литературе русского сентиментализма и его связь с гораццианством (В.В. Капнист, М.Н. Муравьев, Н.М. Карамзин)

Анализируются особенности осмысления домашнего пространства в русском сентиментализме и выявляется их связь с установками гораццианства, с философией умеренности, простоты и близости к природе, противопоставленной соблазнам городской цивилизации. Описываются жанровые формы репрезентации дома, тяготеющие к идиллии. Намечаются два типа пространственных сюжетов, связанные с расширением идиллического домашнего пространства или с его разрушением из-за вторжения чуждого внешнего мира.

Ключевые слова: русское гораццианство, идиллия, сентиментализм, семиотика пространства.

Роль домашнего пространства существенно изменяется при переходе от классицистической литературы к сентиментальной. В русском классицизме площадкой событий выступало в первую очередь универсально-космическое или обобщенно-социальное пространство, специфику которого хорошо передает трагедия, где домашний интерьер обозначался лапидарно и не выполнял сюжетных или характерологических функций. Как справедливо констатировала О. Б. Лебедева применительно к трагедиям А. П. Сумарокова, «камерность действия трагедии, ее единое место, тождественное сценической площадке, подчеркнуты в репликах персонажей словесным рядом, в котором сосредоточен сюжет трагедии: *дом (храм, темница) — чертоги (комнаты, хранилища, покои)*. Здесь нет действия как такового, здесь есть только сообщение о нем. События же происходят за пределами дома, в практически необозримом бесконечном пространстве, которое описано максимально обобщенно»¹. Обращение к домашнему пространству связывалось с низкими жанрами, комедией или сатирой, влияние которых к последней трети XVIII в. постепенно преобразовывало доминирующую поэтику. В комедиях В.В. Капниста и Д.И. Фонвизина, в лирике Г.Р. Державина дом становился уже не условной бытовой площадкой, но сферой существования героев, насыщаясь характерологическим содержанием.

Однако подлинное преобразование домашней семиотики принес только сентиментализм, изменивший эстетико-философские приоритеты. Сенсуализм сделал человека центром художественной панорамы, а главным предметом интереса — формирование его личности, происходящее под воздействием чувственных впечатлений. Это обострило внимание к источникам личностного опыта, к ближайшей сфере бытия, очерченной прежде всего кругом дома и семьи, образцом чему может служить программа домашнего воспитания в основополагающем труде сентиментальной педагогики — «Эмиле» Ж.Ж. Руссо.

Органичной трансформации способствовало горацянство, являвшееся не только литературным феноменом, но и влиятельной культурной практикой. Горацянская философия, столь влиятельная в позднем классицизме, утверждала значимость малого личного мира, своеобразного убежища от тревог и соблазнов мира большого, социально-исторического². Семья и любовь, дружба и творчество, природа и книги — вот истинные ценности уединенного философа, а их защитой и оградой выступает дом, личный микрокосм. В русской культуре он предстал в виде дворянского поместья и, в пространственном плане, включал в себя не только сам дом, но и окружающий садово-парковый комплекс³. В таком качестве домашняя сфера предстает, например, в державинской апологии горацянства — в послании «Евгению. Жизнь Званская», начинающемся гимном умеренности и свободы:

Блажен, кто менее зависит от людей,
Свободен от долгов и от хлопот приказных,
Не ищет при дворе ни злата, ни честей
И чужд сует разнообразных!⁴

Ритм повседневной жизни поместья — прогулки и любование природой, чтение и обед, хозяйственные заботы и игры с деревенскими детьми — организует здесь художественную композицию, а ее пространственным центром становится дом, откуда герой выходит и куда неизменно возвращается:

Стекл заревом горит мой храмовидный дом,
На гору желтый всход меж роз осиявая,
Где встречу водомет шумит лучей дождем,
Звучит музыка духовая⁵.

Русский сентиментализм переосмыслил горацянскую пространственную семантику, сделав сельский дом едва ли не единственной сферой органичного существования, резко противопоставленной суете городской цивилизации. Классицистическая взаимодополнительность сменилась антитезой, как в «Послании к Дмитриеву» Карамзина:

А мы, любя дышать свободно,
Себе построим тихий кров
За мрачной сению лесов,
Куда бы злые и невежды
Вовек дороги не нашли
И где б без страха и надежды
Мы в мире жить с собой могли...⁶

Пожалуй, наиболее последовательную апологию домашнего уединения мы найдем в лирике Капниста, убежденного горацянца. По заключению Клауса Шарфа, «горацянские элементы определяли не только образ мыслей Капниста, его «менталитет», «психологию» или «идеологию», но и его жизнь: дружба, уверенность в себе и автопортрет

поэта, религия и философия жизни, похвала дворянской сельской жизни и критика города»⁷. Программное воплощение они обрели в «Обуховке», сразу провозглашающей идеал камерного существования:

В миру с соседями, с родными,
В согласьи с совестью моей,
В любви с любезною семьей
Я здесь отрадами одними
Течение мерю тихих дней⁸.

Эта мирная сельская жизнь противопоставлена городской суете, негативный образ которой Капнист создал в целом ряде стихотворений («Ничтожество богатств», «Против корыстолюбия», «Ода на счастье» и др.). Город видится поэту как бурлящий поток, но движение его бессмысленно и жестоко, способно скорее раздавить, чем принести истинное успокоение:

Так призрак счастья движет страсти,
Кружится ими целый свет.
Догадлив, кто от них уйдет:
Они всё давят, рвут на части,
Что им под жернов попадет⁹.

В этом свете деревенское поместье становится истинным прибежищем, а его центром выступает скромный дом:

Приютный дом мой под соломой
По мне, — ни низок, ни высок;
Для дружбы есть в нем уголок,
А к двери, знатным незнакомой,
Забыла лень прибить замок.
Горой от севера закрытый,
На злачном холме он стоит
И в рощи, в дальний луг глядит;
А Псёл, пред ним змеей извитый,
Стремясь на мельницы, шумит¹⁰.

У Капниста и в сентиментальной традиции в целом такой дом предстает обычно как «хижина», простое жилище, где «ни слоновая кость, ни золотой потолок не сверкают» (перевод эпиграфа к «Обуховке»), и в этом плане он следует поэтике идиллии, хронотоп которой, по мысли М.М. Бахтина, отличается «органической прикрепленностью, приращенностью жизни и ее событий к месту — к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям реке и лесу, к родному дому»¹¹. Дом здесь обособлен от большого мира и связан с жизнью рода, наследует его традиции. В пределах его разворачивается сюжет индивидуальной жизни, для него характерна цикличность, повторяемость событий, компенсируемая подробностью описаний, детализацией домашнего пространства. Цикличность домашнего бытия вписывается в цикличность природных ритмов.

При очевидной близости к мирообразу сентиментализма, запечатленного в «Обуховке», идиллический хронотоп дома отражал и современные тенденции. Прежде всего это было связано с замкнутостью и самодостаточностью идиллического пространства, уже невозможной в иной эпохе. Даже негативно оценивая внешний социально-исторический мир, авторы-сентименталисты не могли уйти от его влияния. В результате основным пространственным сюжетом становился выход героя за пределы домашней сферы, имеющий два возможных исхода — расширение дома до пределов универсума или крах идиллического хронотопа.

Для сюжета первого типа характерна диалектика замкнутости и открытости домашнего пространства. С одной стороны, связанной с гораццианским культом дружбы, дом открыт для посещений, визитов, в нем всегда много людей, это место дружеских собраний и бесед. С другой стороны, отражающей творческую фантазию героя, само домашнее пространство стремится к расширению вовне, втягивая в свою сферу преобразованную в виде садов и парков природу: «пейзажные парки были второй зоной окружения дворца или виллы, за которой <...> шла очень часто третья <...> лес или сельская местность с хозяйственными постройками»¹². Такие кольца составляли единое целое с домом, раздвигая его территорию, как в «Обуховке», где беседка, маленький дом, вклинивается в окрестный лес:

Пред ним, в прогалине укромной,
Искусство, чтоб польстить очам,
Пологость дав крутым буграм,
Воздвигнуло на горке скромной
Умеренности скромный храм¹³.

Образцом подобной организации пространственной сферы может служить «Эмилиева трилогия» М.Н. Муравьева («Эмилиевы письма», «Обитатель предместия», «Берновские письма»). Для повествователей, в частности, очень значимо разграничение города и деревни, но не как стереотипных гораццианско-руссоевских топосов, а с точки зрения личных интересов¹⁴: столица, где живут адресаты Эмилия и автора Берновских писем, — это и место официально-должностной жизни (о ней неоднократно упоминает и Обитатель предместия), и средоточие духовно-интеллектуальных удовольствий (театр, Академия художеств, новые книги и т.п.), и пространство интенсивного общения, встреч с новыми людьми; деревня манит к себе иным, прекрасной природой, возможностью побыть частным человеком, большей интимностью контактов, средоточенностью занятий. Субъективность восприятия делает мягкими переходы между пространственными зонами, стоит вспомнить характеристику Обитателем своего предместья («Не выезжая из города, пользуясь всеми удовольствиями деревни, за тем что живу в предместии»¹⁵), как совмещающего достоинства сразу двух локусов.

Этим, возможно, объясняется и легкость перемещения персонажей, варьируемая в пределах от прогулки до переезда из города в город («И так между нами, как я почитаю тебя у берегов Невы, ты переносишься со скоростью ветра в необъятную окружность древней столицы»¹⁶). Герои трилогии с равным правом могут быть названы и «странствователями», и «домоседами», вернее, такими редкими людьми, которые превращают любой уголок, где оказались, в свой дом. Сквозная интимизация пространства тоже, очевидно, следствие напряженной тяги к впечатлениям, так, почти каждое письмо цикла, начинаясь выразительной пейзажной или интерьерной зарисовкой, что акцентирует момент локальности, пространственной сосредоточенности, разворачивается в дальнейшем в насыщенный ряд встреч, занятий, раздумий. Пространство заполняется людьми, раздвигается благодаря их передвижениям (введение в сферу действия Малинников, поместья Былинских, и Красного Бора, места военного лагеря), обнаруживает еще неизвестные уголки (например, в эпизоде с Васильковым), радуется редкостными картинами (описание грозы в «Берновских письмах») — и превращается в итоге в космос, в универсум, тем более что культура и ее орудия, особенно книгопечатание, позволяют «не выходя из горницы <...>, узнать происхождение целой Европы»¹⁷. Так, очень органично для повествователей «горница» или «домик» становятся аналогом мироздания, его знаковым замещением, будучи одновременно отражением личности самого героя, жилище или поместье которого глубже характеризует человека, нежели его слова о себе (ср. дом и деревни графа Благотворова vs имения анонимного Князя).

Второй пространственный сюжет связан с вторжением внешнего мира в домашнее пространство, в результате чего нарушается идиллическая обособленность и происходит разрушение дома. Воплощение его мы находим у Карамзина в повести «Бедная Лиза»¹⁸. Уже во вступлении обозначается антитеза большого мира, представленного Москвой, «сей ужасной громадой домов и церквей»¹⁹, и скромного жилища Лизы, теперь разрушенного и запустевшего: «Саженьях в семидесяти от монастырской стены, подле березовой рощицы, среди зеленого луга, стоит пустая хижина, без дверей, без окончин, без полу; кровля давно сгнила и обвалилась. В этой хижине лет за тридцать перед сим жила прекрасная, любезная Лиза с старушкою, матерью своею»²⁰. Предопределенность финала смещает интерес повествования к его причине, которой становится контакт двух миров — выход героини за пределы дома в город, чуждое пространство. Носителем его ценностей и способа существования становится Эраст. Первое появление Эраста в пространстве Лизы оказывается столь внезапно, будто пробуждает ее от долгого сна: «На другой день ввечеру сидела она под окном, пряла и тихим голосом пела жалобные песни, но вдруг вскочила и закричала: «Ах!...». Молодой

незнакомец стоял под окном»²¹. Герой появляется в окне, что неслучайно. Окно здесь — символ эмоциональной открытости, жажды нового, в пространственном плане оно предназначено не столько для защиты от вторжения (это функция двери), сколько для контакта с внешним миром.

После прихода Эраста идиллический мир дома-хижины начинает меняться, что приводит Лизу в смятение: «Лиза возвратилась в хижину свою совсем не в таком расположении, в каком из нее вышла»²². Примечательно, что вскоре сам дом перестает быть центром личного пространства героини — свидания с Эрастом проходят вне хижины: «После сего Эраст и Лиза, боясь не сдержать слова своего, всякий вечер виделись (тогда, как Лизина мать ложилась спать) или на берегу реки, или в березовой роще, но всего чаще под тению столетних дубов (саженях в осьмидесяти от хижины) — дубов, осеняющих глубокий чистый пруд, еще в древние времена ископанный»²³. Природа заступает место дома, воплощая переход из сферы упорядоченного существования в мир «естественных» страстей, все более интенсивных. Нагнетание ситуации сопровождается в финале возмущением природных стихий, что превращает идиллическую гармонию в хаос. Лиза оказывается изгнанницей, она уже не может найти себе покоя ни в одном пространстве и даже словно отделяется от самой себя, «вышла из города и вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда»²⁴. Разрушение мира героини влечет за собой необратимые последствия — ее гибель, а вместе с ней гибель дома, становящегося выморочным пространством: «Лизина мать услышала о страшной смерти дочери своей, и кровь ее от ужаса охладела — глаза навек закрылись. Хижина опустела. В ней воет ветер, и суеверные поселяне, слыша по ночам сей шум, говорят: „Там стонет мертвец; там стонет бедная Лиза!“»²⁵.

Примечания

1. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века: Учебник. М., 2003. С. 119.
2. См.: *Busch W.* Horaz in Rußland: Studien und Materialien. München, 1964; *Капун В.* «Жить Горацием или умереть Катонем»: российская традиция гражданского республиканизма (конец XVIII — первая треть XIX в.) // *Неприкосновенный запас*. 2007. № 5. С. 197–219.
3. См. о горацианском начале в русской усадебной культуре: *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003.
4. *Державин Г.Р.* Полн. собр. стихотв. Л., 1957. С. 326.
5. Там же. С. 332.
6. *Карамзин Н.М.* Полн. собр. стихотв. М.; Л., 1966. С. 76.
7. *Шарф К.* Горацианская сельская жизнь и европейский дух в Обуховке: Дворянский интеллигент Василий Капнист в малороссийской провинции // *Дворянство, власть и общество в провинциальной России XVIII в.* М., 2012. С. 410.
8. *Капнист В.В.* Собрание сочинений: в 2 т. М.; Л., 1960. Т. 1. С. 250.
9. Там же. С. 251.

10. Там же. С. 250—251.
11. *Бахтин М.М.* Эпос и роман. СПб., 2000. С. 158.
12. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. Л., 1982. С. 290.
13. *Капнист В.В.* Собр. соч. Т. 1. С. 250.
14. Ср. замечание И.Ю. Фоменко по поводу дневниковой записи Муравьева о прогулках по городу и его предместьям: «Город и деревня в этом описании не контрастируют, не изображены как чуждые и враждебные друг другу сферы бытия <>. Муравьев склонен в равной степени наслаждаться и извлекать для себя пользу и из того, и из другого» (*Фоменко И.Ю.* Из прозаического наследия М.Н. Муравьева // *Русская литература.* 1981. № 3. С. 122).
15. *Муравьев М.Н.* Полн. собр. соч. СПб., 1819. Ч. 1. С. 69.
16. Там же. С. 188.
17. Там же. С. 107.
18. См. об этом: *Топоров В.Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995. С. 164—205.
19. *Карамзин Н.М.* Избр. соч.: в 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 605.
20. Там же. С. 607.
21. Там же. С. 609.
22. Там же. С. 613.
23. Там же.
24. Там же. С. 620.
25. Там же. С. 621.

Н. Б. БУДЬКО

Музыкальный экфрасис народной песни в рассказе И.С. Тургенева «Певцы»

Работа имеет междисциплинарный характер, написана на стыке литературы и музыки. Она посвящена анализу рассказа И.С. Тургенева «Певцы» в аспекте музыкального экфрасиса. Представлен подробный анализ косвенного музыкального экфрасиса народной песни. Проанализирована характерная особенность писателя — ритмизация прозы. Выявлены особые связи ритмизированного тургеневского текста с вокальной методикой.

Ключевые слова: Тургенев, «Певцы», музыкальный экфрасис, русская народная песня, ритмизация прозы.

В последнее время все большую популярность приобретают междисциплинарные исследования. Мы бы хотели остановиться на вопросе взаимодействия литературы и музыки, с которым тесно связано такое понятие, как экфрасис.

Цель исследования — музыкальный экфрасис русской народной песни в творчестве И.С. Тургенева. Материалом исследования является его рассказ «Певцы», анализ которого в аспекте музыкального экфрасиса в полном объеме до сих пор не проводился.

Основной идеей рассказа «Певцы» стало изображение души русского крестьянина, а художественным приемом для воплощения этой идеи — экфрасис народной песни. Главное значение в рассказе имеет сцена состязания певцов, в которой обозначены названия двух русских

народных песен: «Распашу я, молода-молоденька...» и «Не одна во поле дороженька пролежала». Они представляют собой два прямых свернутых миметических экфрасиса.

Вводя текст первой песни «Распашу я, молода-молоденька», исполнителем которой был рядчик из Жиздры, автор сосредоточен, в первую очередь, на манере пения, в то время как сама песня отходит на второй план. Пение рядчика передается с помощью разнообразных художественных средств: эпитетов, сравнений, метафор, синтаксического параллелизма. Однако ритм, который организует психологический экфрасис пения рядчика, представлен не так последовательно, как при описании пения Якова.

Интересно, что в первой публикации Яков выступал с другой песней: «При долинушке стояла, Калинушку ломала...». Тургенев, по совету В. А. Инсарского, заменяет эту плясовую на более лиричную «Дороженьку», при этом не меняя реакции слушателей. Так, протяжная любовная песня Якова стала контрастировать с плясовой песней рядчика.

Исполнение Якова тематически и ритмически делится на три части. Первая посвящена описанию всего лишь одного начального звука песни и представляет собой косвенный экфрасис, связанный с категорией дыхания. Границей между первой и второй частью служит вставка названия песни («Не одна во поле дороженька пролежала»). Вторая и третья части также являются косвенным экфрасисом; при анализе их ритмического рисунка была использована методика синтаксического параллелизма, предложенная В. М. Жирмунским. В основе разделения второй и третьей частей лежит содержательный аспект: вторая часть насыщена зрительными и звуковыми образами-ассоциациями, вызываемыми проникновенным исполнением Якова, третья показывает реакцию слушателей и является экфрасисом психологическим.

Если прямой экфрасис присутствует в рассказе только в виде названия песни, то косвенный экфрасис первой части пения Якова представлен как ритмически построенный текст, берущий на себя функции прямого экфрасиса. Текст выстроен так, будто его кто-то поет, тем самым имитируя саму оригинальную песню в исполнении Якова. Каждая ритмическая фраза (всего их 9) содержит в себе как бы завершённый цикл дыхания и соответствует правилу певческого выдоха: «он должен быть постепенным, и по окончании фразы излишек дыхания нужно выдохнуть прежде, чем начать новый вдох»¹. Толчок к первому циклу дается Тургеневым в первой строке.

(1) *«Он глубоко вздохнул (вдох) и запел (выдох) ... (2) (вдох) Первый звук его голоса был слаб (выдох) и неровен, и, казалось не выходил из его груди, (3) но (вдох) принесся откуда-то издалека (выдох), словно залетел случайно в комнату. (4) Странно (вдох) подействовал этот трепещущий, (выдох) звенящий звук на всех нас; (5) мы взглянули (вдох) друг на друга,*

а жена Николая Ивановича (выдох) так и выпрямилась. (6) За (вдох) этим первым звуком последовал другой (выдох), более твердый и протяжный, (7) но всё (вдох) еще видимо дрожащий, как струна, (выдох) когда, внезапно прозвенев под сильным пальцем, (8) она (вдох) колеблется последним, быстро (выдох) замирающим колебанием, (9) за вторым — (вдох) третий, и, понемногу разгораясь (выдох) и расширяясь, полилась заунывная песня»².

Система дыхания в первой части пения Якова необходима для того, чтобы показать плавность, размеренность, постепенное начало лирической песни. Она является своеобразной увертюрой для последующих двух. Данный художественный прием необходим для наибольшего воздействия на читателя, для вовлечения его в пространство музыки.

При анализе синтаксического параллелизма второй части пения Якова в качестве ритмических элементов выделяются как более мелкие — однородные члены предложения, так наиболее крупные — ряды предложений, параллельные по своей синтаксической конструкции.

«Не одна во поле дороженька пролежала», — пел он, и всем нам сладко становилось и жутко. Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос: он был слегка разбит (1) и звенел (2), как надтреснутый (a¹); он даже сначала от- зывался чем-то болезненным (a²); но в нем была и неподдельная глубокая страсть (1), и молодость (2), и сила (3), и сладость (4), и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь (5) (a³). Русская, правдивая, горячая душа звучала (1) и дышала (2) в нем и так и хватала (3) вас за сердце, хватала (4) прямо за его русские струны (a⁴). Песнь росла (1), разливалась (2) (a⁵). Яковым, видимо, овладевало упоение (b¹): он уже не робел (b²), он отда- вался весь своему счастью (b³); голос его не трепетал более (c¹) — он дрожал (1), но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя (c²), и беспрестанно крепчал (2), твердел (3) и расширялся (4) (c³) ... Он пел, совершенно позабыв и своего соперника, и всех нас, но, видимо, поднимаемый, как бодрый пловец волнами, нашим молчаливым, страстным участием (d¹). Он пел (d²), и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным (1) и необозримо широким (2) (e¹), словно зна- комая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль (e²). У ме- ня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы (1) (f¹); глухие, сдержанные рыдания (2) внезапно поразили меня... (f²)»³.

Надо подчеркнуть, что все параллельные ритмические фразы (a) составляют три предложения и содержат описание голоса Якова. В ритмических фразах (b) обозначено внутреннее состояние Якова во время пения, а в ритмических фразах (c) — повторное описание голоса. Выделение следующих фраз (d) было сделано на основании синтаксического повтора. Исполнение Якова рождает в сознании автора-повествователя зрительные образы-ассоциации, которые выражены в ритмических фразах (e), а сама реакция отражена во фразах (f).

Третья часть пения Якова, психологический экфрасис, транслирует процесс и результат воздействия музыки на слушателей. К данному отрывку также применен метод синтаксического параллелизма. Анализируя ритмические фразы первой группы, можно увидеть множество предикатов, обозначающих реакцию слушателей: плакала, потупился, отвернулся, всхлипывал, не шевелился и т.д. Во второй группе ритмических фраз показано окончание пения Якова, в третьем — описание состояния слушателей после исполнения песни.

Представляется важным отметить особую функциональную нагруженность ритмических фраз третьей части пения Якова, а именно: эмоционально-смысловое напряжение. Жирмунский утверждал, что в прозе Тургенева «ритмический характер часто имеют лирические описания природы и человеческих чувств»⁴. Таким образом, экфрасис народной песни в рассказе «Певцы» необходим для того, чтобы раскрыть мысли и настроение героев.

Примечания

1. *Дмитриев Л.Б.* Основы вокальной мелодики. М., 1968. С. 380.
2. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М., 1979. Т. 3. С. 220—221.
3. Там же. С. 221.
4. *Жирмунский В.М.* О ритмической прозе // Русская литература. Л., 1966. №4. С. 110.

Ю.О. БЫЧКОВА

Жизненный путь героя Ф. М. Достоевского на материале романа «Преступление и наказание»

Подробно рассмотрен жизненный путь героя романа «Преступление и наказание». Категория жизненного пути исследуется в работе в тесной взаимосвязи с явлением и понятием архетипа. Впервые проблематика жизненного пути героя уточняется нами как проблематика архетипа пути и как проблематика архетипического вообще.

Ключевые слова: жизненный путь героя, архетип пути, пасхальный архетип.

Цель исследования — изучить жизненный путь Раскольникова, выявить этапы пути, а также основные архетипы. Актуальность исследования обусловлена постоянным вниманием современной гуманитарной науки к наследию Ф.М. Достоевского, к проблемам его романной эстетики и поэтики. Но до сих пор романы писателя не исследовались специально сквозь призму категории *жизненного пути героя*, несмотря на то, что русский роман XIX в. во многом организован именно как жизненные пути его главных героев, изучению которых посвящены многочисленные исследования. Например, романы Л.Н. Толстого интерпретируются в первую очередь именно как жизненные пути его главных

героев. На этом фоне подход к романам Достоевского в аспекте категории жизненного пути осуществляется крайне редко и несистемно. Это определило научную новизну нашего исследования: впервые романы Достоевского специально анализируются в аспекте жизненного пути героев.

Категория жизненного пути исследуется в работе в тесной взаимосвязи с явлением и понятием архетипа. Проблематика жизненного пути героя уточняется нами как проблематика архетипа пути и как проблематика архетипического вообще.

Теоретической основой исследования стали труды С.С. Аверинцева, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, К.Г. Юнга, Е.М. Мелетинского и др., посвященные проблематике биографии и жизненного пути литературного героя, начиная с античности, а также категории архетипа. В частности, С.С. Аверинцев в работе «Плутарх и античная биография»¹ рассматривает строй греческой биографии, исходя из которой, можно сделать вывод, что понятие жизненный путь для литературы не ново, его истоки можно найти в античности, в жанре биографии, для которого было свойственно описание жизни, психологических особенностей, характера, поведения человека (государственных мужей). В литературе же нового времени это понятие применимо к герою отдельного художественного произведения, который также проходит определенный путь, но в рамках художественного замысла и художественного произведения писателя. Однако по-прежнему здесь наиболее важным, как и у Плутарха, являются не события, с ним происходящие (а значит, путь — это не пересказ событий героя или произведения), а восприятие этих событий героем, его манера поведения, осознания себя в мире, движение его характера. (У Плутарха: во главу угла поставить не событие как таковое, но *уразумение человеческого характера*).

Непосредственно к понятию «жизненный путь» героя как к объекту исследования обращается М.М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе»², а также В.Я. Пропп в труде «Морфология сказки»³, где он убедительно показал, что существует одинаковая структура построения жизни и странствий сказочного и мифологического героя, иначе говоря, существует архетип пути героя. В литературе же нового времени это понятие применимо к герою отдельного художественного произведения, который также проходит определенный путь, но в рамках художественного замысла и художественного произведения писателя.

Данная работа посвящена жизненному пути Раскольникова в романе «Преступление и наказание». Мы выявляем девять этапов жизненного пути героя, на каждом из которых определяем основные архетипы пути.

Первый этап — предыстория. Мы выделяем его, поскольку считаем, что корни и причину поступков, совершенных в романе, нужно ис-

кать именно в детстве. Здесь мы говорим об архетипе отца и архетипе матери, который существует в нескольких ипостасях реальной матери и ведьмы-старухи.

О Пульхерии Александровне в романе сказано немного. Известно, что Пульхерия Александровна овдовела, отец Раскольников умер, и она получает пенсион в 120 рублей в год, живет с дочерью очень скудно и еще из этих денег высылает в Петербург сыну. На сына Родио мать возлагает большие надежды в том, что он однажды все поправит.

Именно эти ожидания воздействуют на подсознание Раскольникова и словно нагружают его виной за все происходящее в его семье. Причем это он и сам явно осознает. Однажды Раскольников даже признается Соне: *«Все их надежды были на одного меня, лет через десять, через двенадцать я все-таки мог надеяться стать каким-нибудь учителем или чиновником, с тысячьо рублями жалованья... А к тому времени мать высохла бы от забот и от горя, и мне все-таки не удалось бы успокоить ее, а сестра... ну, с сестрой могло бы еще и хуже случиться»*⁴. Раскольников винит себя, что живет на деньги матери, что не может сделать ее счастливой, вынашивает план, как ему это сделать. Ей он и доказывает, что он особенный, «право имеет», ради нее хочет осчастливить человечество. Также и письмо матери отчасти спровоцирует Родиона на убийство: *«Письмо дрожало в руках его. Он медлил; даже как будто боялся чего-то»; «Письмо матери его измучило»*⁵.

Негативные же черты характера Пульхерии Александровны — завышенные требования, властность и др. Раскольников проецирует их на другого персонажа. Основная проекция достается коллежской регистраторше Алене Ивановне. Фигура Алены Ивановны восходит к архетипу ведьмы или Бабы-Яги. Известно, что ведьмы принимают облик животных. В первом сне Раскольникова Миколка топором забивает лошадь. На символическом уровне ведьма бессмертна: под лошадь попадает чиновник Мармеладов. Во втором сне Раскольников снова убивает старуху топором, но она лишь хохочет. То есть образ старухи-чиновницы представлен в романе как одна из ипостасей архетипа матери, только в своем негативном воплощении.

Итак, детство Раскольникова, его отношения с семьей, отцом, матерью и сестрой показывают корни той теории, которая зародилась, а затем выросла и окрепла вместе с героем.

Второй этап — начало романа, в связи с чем можно говорить об архетипе дороги. Роман начинается выходом Раскольникова из дома. Этот архетип присутствует на многих этапах его пути. В частности, на втором этапе пути герой много блуждает по городу. За два дня до убийства большую часть времени Раскольников пребывает вне пространства дома, обдумывая свой план. В это же время ему снится известный сон о лошади. Наконец, именно во время этой прогулки, на «дороге», вне стен дома, он и принимает окончательное решение об убийстве.

На третьем этапе пути архетип дороги усилен. После свершения убийства Раскольников практически все время проводит в пути. Здесь он обращается за духовной помощью к людям. Дорога ведет его от одного героя к другому, пока он не сможет найти для себя выход. Далее жизненный путь героя уточняется как духовный путь, который осуществляется в романе далее как реализация того или иного христианского архетипа.

На пятом этапе представлен молитвенный архетип. Проявлением этого архетипа мы считаем обращения героя к Богу. Наибольшее количество из них было употреблено в момент после свершения убийства и перед признанием.

Шестым этапом мы считаем библейский контекст романа, связанный с христианским архетипом. Здесь мы выделяем евангельские цитаты и образы, которые органично входят в роман, определяя, таким образом, его важнейшие образы, систему ценностей.

Седьмой этап — чтение Евангелия, к которому мы относим архетип проповеди. Почти в самом центре романа, в четвертой главе четвертой части, писатель включил в художественный контекст целостного евангельского текста визит к Соне. Здесь мы видим одну из крайних точек отчаяния героя, а *«воскрешение евангельского Лазаря символически прообразует грядущее воскрешение Раскольникова в финале»*⁶.

На восьмом этапе акцентируется внимание на архетипе пути, поскольку именно на этом этапе выражены последние метания героя перед признанием. Он вновь идет к Соне, признается в содеянном, а она указывает ему единственно возможный выход — признание и раскаяние. Причем показательно, что признание им совершено было на площади, т. е. вновь на дороге.

На последнем этапе пути героя в тексте романа сходятся три архетипа: архетип дороги, архетип Сибири, пасхальный архетип. Путь Раскольникова начат выходом из дома, а закончен в Сибири, на каторге. Об архетипе Сибири в своих работах говорил Ю. М. Лотман⁷. Совершив грех, герой должен пройти путь: смерть — ад — воскресение. Однако это сюжетное звено нередко в русской литературе, как отметил Лотман, подменяется другим: преступление — ссылка в Сибирь — воскресение.

Не менее важен на этом этапе пасхальный архетип. Преддверием к окончательному преображению героя стали апокалиптические сны Раскольникова, которые сняты ему в больнице во время Пасхи. Весь путь героя был уже своего рода паломничеством к Пасхе, к «новой жизни», к воскресению. Так в самом векторе пути проявляется пасхальный архетип поэтики романа.

Итак, путь Раскольникова начинается с насилия, но заканчивается воскресением. Он динамичен, его вектор направлен вверх. Герой в романе поэтапно проходит путь духовного возрождения.

Примечания

1. *Аверинцев С. С.* Плутарх и античная биография. М., 1973.
2. *Бахтин М. М.* Эпос и роман. Л., 1975.
3. *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: в 7 т. Л., 1975. Т. 6. С. 123.
4. *Достоевский Ф. М.* Указ. соч. С. 152.
5. *Лотман Ю. М.* Избр. ст.: в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1.
6. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. Л., 1970.
7. *Тихомиров Б. Н.* Лазарь! Гряди вон. СПб., 2005. С. 127.

Т. А. ВАСИЛЬЕВА

«Греческий фон» саморепрезентации образа Украины в украинской художественной литературе и публицистике первой четверти XIX в. (на материале «Украинского журнала» и «Украинского вестника»)

Проанализированы комплекс параллелей между Украиной и Грецией, отраженных на страницах украинской художественной литературы и публицистики первой четверти XIX в. (на материале публикаций «Украинского журнала» и «Украинского вестника»), и их значение для саморепрезентации образа Украины рассматриваемого периода.

Ключевые слова: образ Украины, украинская публицистика, греческий «подтекст».

В «Украинском журнале» за 1824 г. помещена статья М. Берлинского, представляющая собой обращение к ректору Харьковского университета В. Джунковскому об обнаружении древнерусского клада на холмах Киева. Берлинский подробно описал обстоятельства находки, а также дал тщательную и высокопрофессиональную характеристику каждой найденной вещицы, приложив к описанию свои зарисовки. Примечательно, что Берлинский не сомневался в греческом происхождении найденных памятников¹.

Последнее суждение оказывается глубоко значимым для саморепрезентации образа Украины в первой четверти XIX в. Она объявляет себя наследницей Древней Греции и в этом оказывается поддерживаемая Российской империей, осуществляющей поиски своих истоков, своего героического прошлого, своей «Античности», коей и становится Украина.

Гомеровский подтекст и прямые параллели, проводимые между Грецией и Украиной в украинской художественной литературе и публицистике, весьма частотны. Так, например, в 1815 г. В. В. Капнист, украинец по происхождению, однако имеющий далекие греческие корни, опубликовал в журнале «Чтение в Беседе любителей русского слова» занимательную статью под названием «Краткое изыскание о Гипербореях и коренном российском стихосложении», где выдвигал новую теорию

происхождения славян, согласно которой их предками был древний таинственный народ — гиперборейцы, живущие на Севере. Замечания о значимости этого народа Капнист отразил в самой характеристике своих «размышлений»: «Рассуждения и изъяснения баснословия разных народов: индейцев, египтян и, особенно, греков, получивших свое начало от Севера. Также ясные доказательства, что ход просвещения распространился на всю землю от Севера». С точки зрения автора, изначально культ бога искусства Аполлона господствовал в стране гипербореев, а уже затем греки заимствовали его, равным образом как и «науки свои, музыку и стихотворство»². Таким образом, существование в далеком прошлом гипербореев становилось веским основанием для «сближения» греков и славян.

Широкий греческий «фон» украинской художественной литературы и публицистики раскрывает себя в значительном количестве вариаций. При этом, думается, целесообразно обратить внимание не только на сочинения авторов-украинцев, но и на многочисленные тексты переводного характера, которыми изобилуют украинские журналы первой четверти XIX в., так как выбор источников для перевода оказывается значимым и не менее «говорящим», чем тематика украинских текстов-оригиналов. Итак, распространенным оказывается, во-первых, прямое введение в тексты информации о Древней Греции и Древнем Риме в развернутом виде, а также сочинения (в том числе переводы) полностью или частью посвященные истории античных государств («Об Истории»³, «Сражение при Фермопилах»⁴, «Катакомбы»⁵), развитию древнегреческих и древнеримских искусств («О Мозаике»⁶, «Греки и римляне на поприще наук и искусств»⁷, «О Философии»⁸ и т.д.), об открытиях в области наук в государствах Античности («Который час?»⁹, «О Календаре»¹⁰ и т.д.).

Большое значение для выстраивания греческого «текста» украинской литературы приобретает упоминание тех или иных греческих реалий: географических (Афины, Спарта, Дельфы, Олимп и т.д.), мифологических (имена греческих и римских богов, героев: Аполлон, Вакх, Амур, Венера, Нимфы, Эней, Одиссей, Аргонавты и проч.): «Темпейская долина»¹¹, «Черты греческой мифологии»¹², «Вид страны Лациума в то время, когда прибыл туда Эней»¹³, «Боги Греции»¹⁴; упоминание греческих и римских государственных деятелей, законотворцев (Солон, Креон, Тесей, Клисфен, Цицерон, Гай Юлий Цезарь и др.): «Об Истории», «О Музыке»¹⁵; наконец, упоминание выдающихся поэтов, художников, скульпторов, философов Древней Греции и Рима (Гомер, Вергилий, Тибул, Расин, Поликлет, Демокрит и т.д.): «Греки и римляне на поприще наук и искусств», «О Философии», «Об изящных художествах у Греков и влиянии их на нравственность», «Гомер, северный писатель природы»¹⁶ и т.д.

Чтобы ощутить мощный поток «греческого» и, в целом античного, в украинской публицистике, достаточно окинуть поверхностным взглядом именование статей украинской периодики. Так, если обратиться к публикациям «Украинского вестника» за 1816 г., мы увидим, что упоминание тех или иных греческих реалий, в том числе и само слово «Греция» (а также производные от него), встречается только в названиях статей не менее двадцати раз. Например, раздел «Живописная проза» за февраль содержит подряд три публикации, погружающие читателя в греческое пространство: «Греческая весна»¹⁷, «Боги Греции»¹⁸, «Аполлон Бельведерский»¹⁹. Многочисленными оказываются переводы с греческого, коими изобилует традиционный раздел «Украинского вестника» под названием «Стихотворения», при этом переводы из Вергилия и Горация занимают преимущественное положение.

Ведущим мотивом, проявившим себя на страницах украинской художественной литературы и публицистики рассматриваемого периода, оказывается мотив «греков-учителей» и Украины-«наследницы» их достижений. Древняя Греция мыслится колыбелью наук и искусств, источником их распространения по всему миру:

«Философия, особенно нравственная, обработанная и доведенная до некоторой степени совершенства в Греции...»²⁰.

«Драматическая поэзия достигла в Греции того совершенства, до которого многие новейшие народы при всех своих усилиях едва ли могли довести ее...»²¹.

Искусство Греции — совершенно, и тем почетнее мыслить себя греческой «наследницей»; исторический путь, законотворчество и патриотизм римлян восхищают — и тем приятнее стараться следовать за ними.

Еще один аспект, указывающий на всячески постулируемую связь Греции и Украины, — религия. И дело не только в Византии, под влиянием которой Древняя Русь приняла православие, а в параллелях, проводимых между мифологией греков и славян. В этом отношении представляет интерес обширная статья «Славянская мифология, или О богослужении Русском во язычестве» И. Срезневского, который прямо намекает на наследственную связь между многобожием греков и славян: «Хотя исторически нам неизвестно, откуда к Славянам и прочим северным народам зашло многобожие, но кажется позволительно думать, что это Греческие и Римские боги на севере приняли другие имена и другие виды: ибо мы увидим, что Славянские боги имели почти все свойства богов Греческих и Римских»²². Далее автор приводит доказательства своего предположения путем соотнесения греческих, римских и славянских богов друг с другом, образуя своеобразные тройки: Зевс-Юпитер-Перун, Нимфа-Дриада-Русалка, Афродита-Венера-Лада и т.д. с сопутствующим каждому божеству описанием. Выведенные таким

образом генетические связи богов служат еще одной нитью, связывающей Грецию с Украиной.

Упоминание греческих названий, реалий (географических, мифологических и др.), а также прямое именование Украины «новой Грецией» — весьма частое явление в украинской художественной литературе, особенно жанра сентиментальных путешествий. Вспомним философское рассуждение рассказчика о переменчивости как законе природы и души человеческой в повести «И только три переезда» И. Вернета, где олицетворение природы через героев греческой мифологии помогает автору добиться наибольшей яркости и выразительности своей мысли: «Переменчивость есть душа жизни, цвет удовольствия, закон природы. Весною Флора полными руками сыплет из своей корзинки цветы на землю; летом Церера украшается златовидными клаосами; в осень Помона и Вертумн преклоняют главы, отягченные плодами, — и веселый румяный Вахк вливает радость в унылые сердца самых угрюмых»²³.

Мощный «греческий фон» украинской художественной литературы и публицистики первой половины XIX в. призван репрезентовать героическое прошлое Украины, а также «вписать» ее историю в широкий европейский исторический контекст.

Примечания

1. *Берлинский М.* Описание найденных недавно в Киеве разных старинных золотых и серебряных вещей // Украинский журнал. 1824. № 12, ч. 2. С. 332–338.
2. *Капитан В. В.* Краткое изыскание о Гипербореях и коренном российском стихосложении. URL: <http://www.shaping.ru/yperboreia.org/citata33.asp> (дата обращения: 27.02.2013).
3. Об Истории // Украинский вестник. 1816. Ч. 4, кн. 10. С. 3–28; кн. 12. С. 279–299.
4. Сражение при Фермопилах // Там же. Ч. 4, кн. 12. С. 300–305.
5. Катакомбы // Там же. 1817. Ч. 7, кн. 8. С. 38–52.
6. О мозаике // Там же. 1816. Ч. 1, кн. 3. С. 314–318.
7. *Левшин А.* Греки и римляне на поприще наук и искусств // Там же. 1817. Ч. 7, кн. 8. С. 139–151.
8. О Философии // Там же. 1819. Ч. 14, кн. 6. С. 285–329.
9. Который час? // Там же. 1817. Ч. 6, кн. 5. С. 215–222.
10. О Календаре // Там же. 1816. Ч. 2, кн. 5. С. 145–150.
11. *Гонорский Р.* Темпейская долина // Там же. 1816. Ч. 1, кн. 1. С. 48–49.
12. Черты греческой мифологии // Там же. 1816. Ч. 1, кн. 1. С. 51–53.
13. Вид страны Лациума в то время, когда прибыл туда Эней // Там же. 1817. Ч. 5, кн. 3. С. 319–324.
14. Боги Греции // Там же. 1816. Ч. 1, кн. 2. С. 185–186.
15. *Гонорский Р.* О музыке // Там же. 1816. Ч. 1, кн. 1. С. 22–34; кн. 2. С. 157–163.
16. Гомер, северный писатель природы // Там же. 1816. Ч. 4, кн. 12. С. 308–310.
17. *Гонорский Р.* Греческая весна (из Бартелеми) // Там же. 1816. Ч. 1, кн. 2. С. 183–185.
18. Боги Греции // Там же. 1816. Ч. 1, кн. 2. С. 185–186.
19. Аполлон Бельведерский (из Билькельмана) // Там же. 1816. Ч. 1, кн. 2. С. 187–190.
20. Там же. С. 145.

21. Там же. С. 143.

22. Срезневский И. Славенская мифология или о богослужении Русских во языке-стве // Там же. 1817. Ч. 6, кн. 4. С. 8.

23. Вернет И. И только три переезда // Там же. 1819. Ч. 14, кн. 4. С. 76.

С. В. ВИРОВЕЦ

Специфика художественной природы и литературоведческого анализа романа Ф. М. Достоевского «Подросток»

Описывается процесс становления героя через его текст.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, роман «Подросток», «случайное семейство», методика литературоведческого анализа.

Роман Ф. М. Достоевского «Подросток» представлен в виде автобиографических записок Аркадия Макаровича Долгорукого, «будущего»¹ молодого человека двадцати лет, подростка. Это уже не ребенок, но и не взрослый, «неготовый» человек, как определил его сам Достоевский.

«Подросток» — единственный роман «пятикнижия», написанный от первого лица. Важно то, что Достоевский делает своего героя автором произведения, записок, где совпадают субъект повествования и герой. Цель записок Аркадия — не фиксация событий с его участием, а попытка понять, что он чувствует и почему. Такая форма изложения позволяет Достоевскому показать динамику развития личности Аркадия, качественные изменения его сознания изнутри. В данном романе на сцену выходит еще не сформировавшийся, в отличие от других романов «пятикнижия», герой, и нам предлагается проследить за процессом его становления как личности через текст его записок.

Задача показать взросление изнутри решается Достоевским не совсем традиционно в контексте его творчества. М. М. Бахтин в своей работе «Проблемы поэтики Достоевского»² говорил о том, что художественной доминантой в построении образа является сознание героя. Этот принцип действует во всех романах «пятикнижия», но в «Подростке» он усложняется. В центре внимания Аркадия оказываются не люди или события, а чувства, которые они у него вызывают. В тексте записок часто встречаются чувства «оголённые», как таковые, а не только преобразованные в сознании, например, в виде идеи. По мысли Лестера Эмбри³, рациональная оценка пережитого чувства рождает некое ценностное отношение к действительности. Идея — одно из последствий этого отношения. Объясняя свою идею, Аркадий подчеркивает свое одиночество: «Я буду не один, никогда теперь уже не буду один, как в столько ужасных лет до сих пор: со мной будет моя идея...»⁴. Одиночество в его

сознании получает оценку «плохо», и он приходит к выводу, что полагаться можно только на себя. Так, идея для Аркадия становится способом спасения от одиночества. Если взять для сравнения героя-идеолога любого другого романа «пятикнижия», то мы сможем проследить развитие идеи, но о причинах ее возникновения остается только догадываться. В этом заключается принципиальная разница. Аркадий *проговаривает* свои чувства, которые привели его к идее. Так проявляется еще один уровень героя, который в других романах Достоевский не показывал. Отталкиваясь от термина Бахтина «сознание», мы можем назвать новый уровень «подсознанием».

Основная эмоция, на которой буквально заиклен Аркадий, связана с его отцом, Версильовым. Главным катализатором саморефлексии героя становятся его отношения с ним, и со своей семьей в целом. Это связано, в первую очередь, с отношением самого Достоевского к феномену «случайного семейства». Писатель жил в эпоху, когда реальность стремительно менялась. Реформирование старого жизненного уклада и формирование нового требовали иного подхода к жизни, новых ценностей. Вместе с отказом от старых ценностей постепенно утрачиваются и семейные: возникают «случайные семьи». «Да семейства у нас вовсе нет», — отмечает Достоевский в «Дневнике писателя» 1876 г., — заметил мне недавно, возражая мне, один из наших талантливейших писателей. Что же, это ведь отчасти и правда: при нашем всеобщем индифферентизме к высшим целям жизни, конечно, может быть, уже и расшаталась наша семья в известных слоях нации...»⁵. В таком контексте закономерно появление романа «Подросток» и, соответственно, такого типа героя, как Аркадий.

Качественные изменения в сознании героя связаны именно с его отцом. На протяжении всего романа Аркадий называет отца, за исключением одного случая, только по фамилии. Он говорит о Версильове: «Этот вызов человека, и который до сих пор, родив меня и бросив в люди, не только не знал меня вовсе, но даже в этом никогда не раскаивался... вдруг обо мне вспомнившего и удостоившего собственноручным письмом, — этот вызов, прельстив меня, решил мою участь»⁶. Подросток, до переезда в Петербург, видел Версильова всего один раз. Он не мог знать, что Версильов горд и высокомерен. Следовательно, Аркадий сделал такие выводы без объективного подтверждения извне. Реакция окружающих на поведение Аркадия демонстрирует его предвзятое отношение к происходящему. Стимулом для такого поведения подростка послужила обида, естественное чувство брошенного ребенка. Речь героя максимально приближена к реальной, поэтому основным художественным средством в тексте являются эпитеты. Наиболее частотны в связи с Версильовым такие эпитеты, как высокомерный, небрежный, гордый, насмешливый. При этом в предложении они расположены таким образом,

что концентрируют на себе внимание читателя. Вопрос субъективного-объективного отношения в романе очень сложен из-за специфики повествования. Все образы романа преломляются через сознание героя-рассказчика, поэтому, каков Версиков на самом деле мы узнать не можем. Показателем изменений в сознании Аркадия становится различие эмоций, переживаемых им по поводу Версикова. В начале своего пути Аркадий оценивал его как высокомерного человека. Такое отношение рождалось обидой героя за мнимое пренебрежение Версикова, и одним из следствий этого стало желание уйти в свою идею, отделиться от всего мира. В заключении отношение Аркадия к отцу качественно меняется: «С нами он теперь совсем простодушен и искренен, как дитя, не теряя, впрочем, ни меры, ни сдержанности и не говоря лишнего»⁷. Как уже говорилось выше, мы не знаем наверняка, действительно ли Версиков стал таким, но важно то, что определения «высокомерный» и «насмешливый» заменяются на «искренний», т.е. Аркадий избавился от чувства обиды, а это несомненно признак взросления.

В целом «Подросток» характеризуется принципиально иной эстетической задачей, чем другие романы «пятикнижия»: описание и раскрытие процессов становления героя через его текст. Специфика произведения определяет специфику анализа. Так как Аркадий в первую очередь герой «случайного семейства», предметом анализа становятся эмоции относительно его отца, их проявление и развитие в тексте. Проявление эмоций в тексте подразумевает содержательный и формальный уровни. Формально чувства реализуются в тексте через эпитеты, окружающие Версикова. Структура построения предложения также способствует выразительности характеристики. Содержательный уровень подразумевает взаимодействие сознания и подсознания, чувств, и результат этого взаимодействия — формирование нового ценностного отношения к действительности.

Примечания

1. *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. и писем: в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 22. С. 7–8.
2. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 62–135.
3. *Эмбри Лестер.* Рефлексивный анализ. Первоначальное введение в феноменологию. М., 2005. С. 113–120.
4. *Достоевский Ф. М.* Указ. соч. Т. 13. С. 15.
5. *Достоевский Ф. М.* Там же. Т. 24. С. 51.
6. *Достоевский Ф. М.* Там же. Т. 13. С. 15.
7. *Достоевский Ф. М.* Там же. С. 447.

Шекспировский код в повести Тургенева «Степной король Лир»

Исследуется связь повести Тургенева «Степной король Лир» с трагедией Шекспира «Король Лир». Выявляются значимые аспекты обращения Тургенева к шекспировской пьесе и способы, через которые воплощается идейный замысел писателя.

Ключевые слова: драматизм жизни, масштабность, историзм, противоречивость.

На протяжении всего творчества И. С. Тургенева Шекспир занимал особое место в художественном мире писателя. Тургенев с огромным вниманием относился к переводам сонетов и трагедий Шекспира на русский язык. Можно очертить круг наиболее важных аспектов, связанных с представлением писателя о «шекспировской манере»: это гуманизм, всечеловечность; масштабность исторических и нравственно-философских обобщений, связанных с изображением величия и трагизма судьбы человека. Тургенев упорно отстаивал историзм и натурфилософскую природу Возрожденческой концепции Шекспира, искусство сочетания великого и ничтожного в его творчестве.

Обращение Тургенева к трагедии Шекспира «Король Лир» в повести «Степной король Лир» (1870) обусловлено содержанием общественной, нравственно-философской и эстетической позиции писателя. Письма и статьи Тургенева конца 1860-х гг. дают представление о восприятии им состояния русской и европейской жизни как глубоко драматического. Позиция самого Тургенева носила чрезвычайно сложный характер: сохранились резкое неприятие славянофильской идеологии, расхождение с либералами и демократами, резкая критика в адрес европейской общественной и духовной жизни современной Европы. В поисках положительной исторической силы обнаруживается ориентация Тургенева на идеалы 1840-х гг. Но это не было простым «возвратом» к идее народности и национальной целостности. Судя по восторженному отношению Тургенева к трем русским писателям — Л. Н. Толстому, Ф. М. Решетникову и М. Е. Салтыкову-Щедрину — и соответственно трем книгам времени: «Войне и миру», «Подлиповцам» и «Истории одного города», Тургенев выделял в качестве важнейшей задачи современного искусства правдивое изображение национальной жизни и русского народа, т. е. представленного в его могучей духовной силе, но одновременно в его ограниченности сознания, неразвитости, пассивности.

Ориентация на новый тип героя — массовидного, взятого из самой среды — требовала и соответствующей жанровой повествовательной формы, разработку которой Тургенев видел в опытах эпического повествования у Толстого, очеркового у Решетникова и Салтыкова-Щедрина. Отличительной чертой всех выделенных Тургеневым произведений,

обращенных к жизни народа, просматривалась тенденция глубокой драматизации эпоса.

В решении художественно-эстетических проблем для Тургенева актуальным оказалось творчество позднего Шекспира — его трагедия «Король Лир». Ориентация на Шекспира в повести «Степной король Лир» проявляется в нескольких аспектах: это 1) развитие трагического по содержанию сюжета и сходных мотивов; 2) выбор героев; 3) трагический конфликт добра и зла. Наиболее ярко шекспиризация характеров героев, и прежде всего главного персонажа — Харлова, проявилась в содержании и организации хронотопа повести, построенного на включении в произведение *исторического* и *природного* текстов как способов выявления масштабности нравственных противоречий героя и жизни и их общечеловеческой природы. При этом важно подчеркнуть, что присутствие шекспировского критерия проявляется в сочетании масштабности изображаемого с принципом выявления его трагической противоречивости.

В образе главного героя — старика-помещика Харлова — нашли воплощение как лучшие черты национального типа, так и слабости. Тургенев очерчивает большое время повести, включающее современность и далекое прошлое. В повесть введена биография героя и его рода, похожая на хронику, восходящая к русскому средневековью — времени Василия Темного и Ивана Грозного. Другим указателем причастности героя к национальной жизни становится 1812 г. — время и события Отечественной войны.

Харлов ведет свой род от шведского выходца Харлуса, поступившего на службу к русскому государю. Действительно, в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзин упоминает событие, когда во время Смутного времени новгородцами был призван на правление шведский принц Карл, которого они также прочили на царский престол¹. Сам герой твердо и уверенно называет это время периодом правления Василия Темного, хотя в действительности это произошло только при Иване Грозном. Здесь происходит своеобразное смешение представлений о двух исторических фигурах России из династии Рюриковичей. Харлов чрезвычайно гордится древностью своего рода и не допускает в этом никаких сомнений. Важна еще одна деталь: герой называет Харлуса не «шведом», а «вшедом». Неправильное произнесение Харловым слова «вшед» вместо «швед» и смешение двух исторических деятелей средневековой Руси характеризует героя как близкого к простонародной среде и как человека малообразованного. Таким образом, вписывая героя в большую русскую историю, Тургенев раскрывает как величие, физическую мощь, так и уязвимость его духовной жизни.

С целью освещения масштабной значимости и трагической противоречивости героя и русской жизни вводится 1812 год и эпоха Александра I.

У Мартына Харлова героическое прошлое: он участник Отечественной войны 1812 года. Харлов находился в ополчении, воевал в партизанских отрядах. От осознания своей причастности к военным событиям в России и, шире, к ходу российской истории, Харлова переполняла необычайная гордость. Он чрезвычайно оживлялся, когда его спрашивали про войну с французами. Сопричастность к эпохальному и победоносному явлению в русской истории придает образу Харлова общенациональную ценность и значимость. Но в настоящем слава героя войны 1812 г. потускнела: при рассказе о Харлове Тургенев вводит описание его лошади, «*чахлой тридцатилетней кобылы, со шрамом от раны на плече: эту рану она получила в Бородинском сражении под вахмистром кавалергардского полка. Лошадь эта постоянно хромала как-то на все четыре ноги разом...*»². Таким соседством косвенно бросается тень и на Харлова. Упоминание о великом 1812 г. становится знаком осознания героем трагической бездны между величием духа и воцарившимся в обществе жестокосердием. Сувенир Тимофеевич, брат жены Харлова, «*не то шут, не то нахлебник*», «*мизёрный, всеми презираемый*»³, произносит слова, ставшие толчком к яростному бунту Харлова.

Ориентация Тургенева на шекспировскую традицию выразилась и в нравственно-философской наполненности художественного пространства повести, в осуществляемом принципе соотношения психологии и поведения героев с миром природы. На уровне изображения духовной жизни героев эстетика «тайной психологии» Тургенева о роковых началах человеческой природы чувств вступает в художественный контакт с шекспировской символикой в обрисовке страстей, мерой которых выступает сама первозданная природа. Показательно заглавие повести Тургенева, где «степь», равнина русской земли, однозначно соотносится с постоянно упоминаемой в трагедии Шекспира «степью», по которой блуждает несчастный английский король и на которой разыгралось последнее действие его трагедии. Прозрачны аналогия и символика картины разрушения дома, духовного смятения и смерти Мартына Харлова с описанием бури и гибели короля Лира у Шекспира.

При обрисовке образа Харлова Тургенев постоянно уподобляет его обитателям природы, раскрывая этим монументальность и первозданность натуры героя. Создается художественное пространство, характеризующееся чрезвычайной слитностью героя с миром природы, внутри которого он существует и с которым постоянно взаимодействует.

Философизация пространственной организации создается у Тургенева, как и у Шекспира, символикой постоянного внутреннего противоборства созидательных сил с устрашающими силами разрушения и смерти.

Мартын Харлов Тургенева, как и Лир Шекспира, оказывается на роковой черте между жизнью и смертью. Еще в начале повести упоминается

о том, что на Харлова «находили минуты меланхолии и раздумья»⁴, что «единственной книгой в доме Харлова был журнал «Покоящийся трудолюбец» <...>, где несколько статей было посвящено философско-мистическим рассуждениям о смерти и бессмертии»⁵. Харлову во сне предвестником скорой смерти является черный жеребенок — субъект природного (животного) мира. И герой действительно трагически гибнет от удара «жеребенка», а точнее — от «конька». «Коньком» раньше называли продольный потолочный брус на крыше дома, который и свалился на спину Харлову, когда тот упал с разрушаемой им крыши. И сам Харлов произнес перед смертью: «Рас... шибся...<...> Вот он, воро... ной жере... бенок!...»⁶. Природа становится той силой, которая трагически разрешает существующее внутреннее противоречие героя.

Таким образом, обращение Тургенева к трагедии Шекспира при создании «Степного короля Лира» было вызвано необходимостью драматизации эпического жанра повести, способом создания художественных образов, построенных на обыкновенном материале, возведенных писателем к общечеловеческим и общенациональным проблемам и выразивших своей глубокой внутренней коллизией драматическое состояние русской жизни.

Примечания

1. Карамзин Н. М. История государства Российского: в XII т., в 4 кн. М., 1998. Кн. 4. Т. XII.
2. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М., 1979. Т. 8. С. 162.
3. Тургенев И. С. Указ. соч. С. 492.
4. Там же. С. 492.
5. Там же. С. 492.
6. Там же. С. 221.

Н. В. ГОНЧАРОВА

Предпосылки становления философско-эстетической позиции А. В. Никитенко

Рассматривается становление философских и эстетических позиций профессора и цензора А. В. Никитенко под влиянием образа жизни и поведения декабристов. Анализируются ранние произведения Никитенко: речь на открытии Библейского общества, статья «О преодолении несчастий» и отрывки из неоконченного романа «Леон, или Идеализм».

Ключевые слова: духовная биография, философское направление в литературе.

В истории русской словесной культуры имя А. В. Никитенко, профессора, цензора, историка литературы, прежде всего, связано с Санкт-Петербургским университетом, где он преподавал русскую словесность с 1832 по 1864 г. Он утверждал новый взгляд на теорию литературы, делая ее опорой для критико-эстетического анализа истории литературы.

А.А. Карпов, изучая преподавательские стратегии Никитенко и Плетнева, назвал их «...определяющими научно-педагогический облик кафедры русской словесности Петербургского университета на многие годы вперед»¹. Несмотря на обращение исследователей к мемуаристике Никитенко, к его «Дневникам», сам процесс становления его критико-эстетической позиции, ее источники до сих пор не были предметом специального и системного осмысления. Хранящаяся в Научной библиотеке Томского университета личная библиотека профессора является своеобразным репрезентантом духовного взросления своего владельца. Вхождение Никитенко в творческую деятельность происходило через процесс раннего самоопределения, который и стал предметом анализа в данной статье.

Никитенко прошел путь от крепостного до академика, в своем стремлении получить свободу и поступить в университет он создал свою систему самообразования и чтения литературы философского, юридического и исторического характера². В 1824 г. он стал секретарем Острожского отделения Библейского общества и произнес речь на его открытии. Эта речь, посланная в Петербург в числе других, произвела впечатление на обер-прокурора Святейшего Синода князя А.Н. Голицына. В ней отразилась атмосфера духовного поиска, которая сложилась в русском обществе в конце XVIII — первой трети XIX в. Никитенко не только возвеличивает благородные труды своих соотечественников в служении истине и добродетели. Речь имеет политический подтекст, автор предостерегает слушателей «от разрушительного нападения духа времени», утверждает торжество истины и благо общественное против «мрачного ума софистов XVIII в.», против нигилизма и безверия. Пафос речи направлен против французской революции, в ходе которой «все стало переменяться: законы ниспроверглись, ...правительства потеряли силу, ...религия утратила свою святость...». Никитенко выступает в речи с либерально-просветительских позиций, которые, как известно, остались его убеждением на всю жизнь³.

В своих духовных поисках 20-летний юноша встретил на своем пути декабристов, К.Ф. Рылеев и Е.П. Оболенский сыграли решающую роль в его освобождении. «Согретый лучами высокой гуманности, царившей в этом обществе, где он был принят с истинно братским радушием», Никитенко около года, до самого декабрьского восстания прожил в доме Оболенского в качестве воспитателя его младшего брата Дмитрия. В это время он уже учился в университете.

Декабристы «щадил» его юность и неопытность, а может быть, и не доверяли его зрелости, и потому не посвящали в тайну замышленного ими государственного переворота»⁴. Но образ их жизни, просветительские взгляды и литературные интересы оказали на Никитенко несомненное влияние и отразились в его духовной биографии. Повседневное,

бытовое поведение декабристов сильно отличалось от принятого тогда в обществе. Риторическая культура, гражданственность и серьезность как норма поведения, восприятие своих поступков как исторических были неотъемлемой частью их жизни⁵. И конечно, Никитенко впитывал это, находясь рядом.

Одной из сфер интересов общества в то время была политическая экономия. Идеи гражданственности и государственных преобразований были в центре обсуждений образованной молодежи. Никитенко, подготовленный чтением трудов Шарля Монтескье и Иоганна Юсти и сохранивший их в своей библиотеке, выбирает для обучения в университете философско-юридический факультет. Простое перечисление имен знаменитых философов, труды которых сохранились в библиотеке Никитенко, дает представление о включенности его в проблематику общественных дисциплин. Адам Смит, заложивший основу политической экономии, труд Ж.Ж. Руссо «Гражданин, или Рассуждение о политической экономии» (1787), переводы Жана Батиста Сея и английского экономиста Джона Милля, который уже в 60-х гг. обобщил достижения классической школы политической экономии, — все это было фундаментом образования Никитенко. В своей диссертации, представленной по окончании университета, Никитенко рассматривает способы экономического развития государства. Законодательная деятельность Никитенко началась в 1828 г., когда он написал свои первые замечания к цензурному уставу. С тех пор труд в цензуре был направлен к тому, что было для него «...всего дороже — к распространению просвещения и к ограждению прав русских граждан на самостоятельную духовную жизнь»⁶.

Большое значение для самоопределения Никитенко имела нравственная философия. В библиотеке находится рукопись под названием «Нравственная философия», часть которой принадлежит руке Никитенко. Это перевод фрагмента из сочинения И. Гердера «Идеи к философии истории человечества»⁷. Фундаментальный труд немецкого мыслителя, давший толчок к формированию философии истории, таких понятий, как «дух времени» и «дух народа», определивший мировоззрение Карамзина и Жуковского, не мог пройти мимо внимания Никитенко. В осмыслении и переводе этого эпохального труда заложены методологические основы его теории и истории словесности.

В студенческие годы он опубликовал сочинение «О преодолении несчастий». По словам преподавателя словесности Н. И. Бутырского, «оно поражает богатством и зрелостью мыслей»⁸. В своем сочинении Никитенко говорит о силе человеческого духа, о нравственной свободе, об образовании характера, показывает отрицательные стороны «утонченной чувствительности», необходимость испытаний и несчастий в жизни человека. «Несчастья неизбежны на земле; они залог блага и необходимое

условие нравственной нашей деятельности»⁹. В этом сочинении Никитенко выражает идеи времени, так сильно повлиявшие на становление его характера.

Своеобразным эпилогом духовной Одиссеи молодого Никитенко является опубликованный на страницах альманаха «Северные цветы на 1832 г.» «Отрывок из романа: Леон, или Идеализм». Значение этой публикации неразрывно связано с историей самосознания целого поколения молодых энтузиастов 1820-х гг. Одновременно это и автопсихологическое произведение, отразившее путь самого Никитенко к философии идеализма. В романе звучат те же мотивы, что и в философской статье, только на другом уровне. Никитенко говорит, что цель сочинения: «...показать пагубу страстей и пылкого воображения <...> и вывести одну общую истину, что нет на земле для разумного человека иной философии, кроме той, которая научает нас преодолевать самих себя»¹⁰. Как проницательно замечал критик журнала «Телескоп», отрывок из романа Никитенко «обнаруживает новое, особенное направление, доселе неиспытанное еще нашим романом,— направление философское»¹¹. Знаменательно, что эта публикация появилась на страницах альманахов пушкинского круга. Никитенко словно давал присягу на верность новым идеалам и новой литературе. Философский склад ума, желание приносить обществу пользу в законодательной сфере и любовь к словесности соединились в Никитенко в одно целое, и постепенно он находит свой собственный путь, давший новое направление русской словесной культуре — философское.

Во время учебы в университете происходит выбор, самоопределение и в то же время своеобразный синтез— Никитенко подходит к тому, чтобы теоретически и философски изучать литературу. Его интересует проблема соотношения теории и истории литературы. Вступительная лекция «О происхождении и духе литературы», которая была прочитана в Петербургском университете в 1832 г., содержит основное направление, в котором будет развиваться Никитенко как преподаватель, — соединение истории и теории словесности на основе эстетических представлений.

Примечания

1. *Карпов А. А.* Кафедра истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета: эпохи и имена (1819–1919) // Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: взгляд из России — взгляд из зарубежья: матер. междунар. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 7–9 октября 2010 г. СПб, 2011. С. 21.
2. *Никитенко А. В.* Моя повесть о самом себе... СПб., 1900. С. 128–129.
3. *Кантор В. К.* Никитенко: русский либерал как наследник петровских времен // Вопросы философии. 2006. № 11. С. 111–121.
4. *Никитенко С. А.* Дневник. СПб., 1893. Т. 1.

5. Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни // Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX в.). СПб., 1994. С. 456—538.
6. Никитенко А. В. Дневник. Л., 1955. Т. 1. С. 82.
7. Славяно-русские рукописи Научной библиотеки. Каталог. Томск, 2012. Вып. 3. С. 70—71.
8. Никитенко А. В. Дневник. Т. 1. С. 24.
9. Никитенко А. В. О преодолении несчастий // Сын Отечества. 1826. № 12. С. 335—356.
10. Берков П. Н. Из истории русского вертеризма (беллетристические опыты А. В. Никитенки). Л., 1933.
11. Телескоп. 1832. Ч. 7, № 2. С. 299.

А. В. ДУДКО

Россия и Европа в «Римском дневнике 1944 г.» Вяч. Иванова: общность истории и культуры

Рассматриваются лирические сюжеты, связанные с темой соприсутствия образов России и Европы; выявляется место имен и текстов русской литературы в цикле.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, эмиграция, лирический цикл, Россия, Европа.

Лирический цикл «Римский дневник 1944 г.» являет собой сопряжение исторического фона (судьба Рима в 1944 г.), личной судьбы автора и лирических сюжетов и мотивов, связанных с мифологией, культурой и литературой (античной, итальянской, общеевропейской, русской). Такой аспект поэтики цикла заслуживает монографического изучения, что позволило бы уточнить не только лирическую историософию Вяч. Иванова, но и художественную логику соприсутствия европейского и русского хронотопов.

Нам уже приходилось говорить об исторических сюжетах цикла, о римском хронотопе конца Второй мировой войны и довоенных ретроспекциях, в которых происходит взаимопроникновение историко-культурных хронотопов Европы и России.

Исследователи уже обозначили проблему диалога с русской культурой в «Римском дневнике 1944 г.», связанную, прежде всего, с личностью самого автора, называвшего себя «русским европейцем». Несмотря на то, что большую часть своей жизни Иванов провел в Европе и на момент создания цикла он уже имел итальянское гражданство, Россия оставалась предметом его поэтической рефлексии.

В ряде текстов «Римского дневника 1944 г.» присутствуют лирические тексты, отсылающие к русскому хронотопу. В стихотворении «Густой, пахучий вешний клей»¹ напрямую заявлена тема России, которая пробуждает в памяти лирического героя чувство ностальгии по Родине. Лирический сюжет реализуется как чувственная память. Лирический герой обладает чувственным восприятием России, которое обнаруживает себя как ольфакторная память «*московских смольных тополей*»; вера

присутствует как «старинный звон колоколов»; русская речь остаётся как внутреннее звучание: «Давно умолкших окрест слов». Чувство ностальгии сменяется трагическим восприятием реальности, отсылающим к исторической ситуации начала XX в. России и судьбе автора.

Начиная с этого стихотворения, разворачивается сюжет внутреннего присутствия России, которое проявляется через русский язык, исторические фигуры и тексты русской литературы.

Во всем корпусе «Римского дневника 1944 г.» можно назвать примерно тринадцать стихотворений, в которых обнаруживаются разные формы присутствия русских современников: посвящения, цитаты, упоминание фамилий.

Наибольшее внимание уделено поэтам, повлиявшим на становление символизма в России. В стихотворении «Таинник Ночи, Тютчев нежный» фигуры В. Соловьёва, Ф. Тютчева, А. Фета лирический герой характеризует как «предуказавших путь» не только современникам («нам»), но и потомкам.

Причиной того, что фигуры Тютчева, Фета, В. Соловьёва стоят в одном ряду, можно считать то, что они являются предтечами русского символизма. Их творчество во многом повлияло на поэтический стиль Иванова.

В стихотворении присутствуют отсылки к их биографическим судьбам, которые уточняются словосочетаниями, в которых концентрированно выражена суть гениев. В стихах «Таинник ночи, Тютчев нежный, / Дух сладострастный и мятежный» прослеживаются отсылки к характерным для тютчевской поэзии мотивам ночи и различным проявлениям человеческого духа. Фетовская поэзия представлена темой вечности: «И задышающийся Фет / Пред вечностью безнадежной». Соловьёвская философия вечной женственности, мистического двоемирия выражена в стихах «И духовидец, по безбрежной / Любви тоскующий поэт». Происходит сакрализация этих имён при всем том, что они остаются «родными» схожестью эстетических стратегий.

Лирический герой видит Россию в ее культурно-историческом измерении, это прослеживается в отсылках к стихотворениям А. С. Пушкина. Первичной реальностью становится слово, и Россия остается в ее онтологическом статусе как средоточие культуры. С России начинается саморефлексия поэта над словом и над собственным творчеством.

В стихотворении «У лукоморья дуб зеленый»² заявлена тема поэта, отсылающая напрямую к личности Пушкина, знаменательна и дата создания стихотворения: 27 января — день дуэли Пушкина. Аллюзии на поэму «Руслан и Людмила» порождают образ Мирового Древа — «дуб зеленый», который посажен «при луке» т.е. у изогнутого залива, бухты моря, в старину именованному лукоморьем. В данном случае этот образ

трансформируется в связи с личностью Пушкина и его творчеством в символ величия его произведений и «укоренённости» их в истории.

Присутствие Пушкина и его слова катализирует сюжет саморефлексии. История становится сопряжением не только разных культурных эпох, но и творческого наследия разных художников.

Можно сделать вывод, что Россия репрезентируется через имена и остаётся литературоцентричной величиной. Европа же представлена в контексте истории и культуры, не ограниченном пространством Италии и Рима. Историческая ситуация 1944 г. актуализирует потребность обращения лирического героя к культурному слою мировой литературы от античной мифологии до периода XX в. Большинство лирических текстов содержат реминисценции из Гераклита, Гомера, Платона, Шекспира и др. Например, в цикле присутствует реминисценция из драмы испанского писателя Кальдерона де ла Барка «Жизнь есть сон», произведение которого признано одним из высших достижений литературы Золотого века в Испании.

Лирический сюжет стихотворения «*И правоверный Кальдерон*», где звучат слова: «*Жизнь — сон, с тех пор как взял на веру / Адам, что скользкий мистагог / Сулил <...>*» — актуализирует проблему судьбы и её преодоления силой свободной воли, которая изначально обманчива и предопределена. Таким образом, лирический герой поднимает фундаментальные вопросы бытия, которые объясняют причины человеческих страданий.

Лирический герой, видя в Кальдероне художника, сумевшего прозреть проблему и «*провозгласить*» о ней в литературе, говорит об особом статусе писателя.

В стихотворении «*Европа — утра хмурым холод*»³ представлены три природно-культурно-исторических «организма»: Европа, Россия, Земля. Противопоставление Европы и России основано на метафорах: «*Европа — утра хмурым холод*», «*Россия — рельсовый широкий / По снегу путь <...>*», которые содержат, помимо прямого указания на природные условия, ещё и указание на характер живущих в них наций. Через античную метафору прослеживается историческая ситуация: «*Циклопов молот*» можно рассматривать как силу, репрезентирующую собой Германию, которая показала пример разрушительной мощи идеологии германского нацизма. Вера в идеологию, как один глаз Циклопа, представляет символ беспощадного уничтожения. Путь России в истории представлен как трагический («*вериги или кандалы*»), рождается тема странничества русского народа и — косвенно — судьба эмигрантов.

В последнем четверостишии оформляется общая картина, в которой нейтрализуются противопоставление Европы и России в планетарном масштабе. Происходит антропоморфизация образа Земли. Природа

приобретает черты старости и смерти — «седы́е океаны», «горных белиз-на костей». В последнем стихе: «По телу — города людей» — подчеркнута утрата значимости человека в масштабе космоса.

Таким образом, лирический герой ставит проблему исторического пути как общечеловеческую.

Примечания

1. Иванов Вяч. Римский дневник 1944 г. III. С. 588.
2. Там же. С. 589.
3. Там же. С. 613.

Е. А. ЕРИНА

Эволюция авторского антропонима в первоначальном заглавии трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»

Представлен анализ трех авторских антропонимов, использованных Пушкиным в первоначальном заглавии трагедии «Борис Годунов»: Валериан Палицын, Алексашка Пушкин и Александр сын Сергеев Пушкин.

Ключевые слова: Пушкин, драматургия, Борис Годунов.

«Дух века, — писал Пушкин, — требует важных перемен и на сцене драматической»¹. Свобода как основополагающий принцип пушкинского метода категорически отрицает морализаторство и дидактику в творчестве. Пушкин никогда не видел в искусстве урок в отличие от Сумарокова и других предшествовавших ему классицистов и сентименталистов. Он настаивал на том, что современные ему каноны дворянской драмы должны быть разрушены, и выражаться это должно не только в изменении содержания драматургических произведений, но и в поисках новой формы. Предшествовавшая Пушкину русская классическая просветительская драма выражала уверенность дворянства в своей власти над народом, в своей способности вершить историю. Пушкин же считал, что историю творит народ, поэтому он стремился к созданию народной драмы. По его мнению, в России нет народной трагедии, потому что в Европе она родилась на площади, а потом уже была призвана в аристократическое общество. В России же все наоборот — невозможно придворную, сумароковскую, трагедию низвести на площадь. Не оставляя все свои идеи в теории, Пушкин начинает в декабре 1824 г. создание народной драмы — «Борис Годунов».

Первоначально она была озаглавлена как «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и Гришке Отрепьеве — сочинено Валерианом Палицыным в лето 7333 на городище Ворониче». Далее в автографе строка об авторе зачеркнута и сверху написано: «Писано бысть Алексашкою Пушкиным». Кроме того, Пушкин сообщает

о названии в письме Вяземскому от 13 июля 1825 г.: «Передо мною моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтобы не выписать ее заглавия: Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве, писал раб божий Александр сын Сергеев Пушкин в лето 7333 на городище Воронице»².

Таким образом, перед нами 3 варианта авторского антропонима: Валериан Палицын, Алексашка Пушкин, Александр сын Сергеев Пушкин. Каковы могли быть причины у Пушкина первоначально выдавать за автора своего произведения другого человека?

Исследователь Фомичев пишет: «Мысль поэта прикрыться псевдонимом небезынтересна: «Сказание Авраамия Палицына об осаде Троице-Сергиева монастыря» было одним из самых ярких произведений о событиях Смутного времени. Замена имени Авраамий на Валериан, несомненно, не ошибка, а сознательная мистификация»³.

Возможно, Пушкин хотел тем самым подчеркнуть мотив самозванства в своей трагедии. По сути, главные герои — Борис Годунов и Гришка Отрепьев — оба самозванцы, оба выдают себя за тех, кем не являются. Поэтому и в ходе пьесы их антропонимы тоже изменяются. Годунов сначала *Борис*, потом *Царь* (в черновиках также встречается *Годунов*). Отрепьев — *Григорий*, *Самозванец*, *Димитрий*, *Лжедимитрий*. Пушкин же сначала выбирает имя *Валериан*.

Здесь нужно отметить, что позднее, в неоконченном историческом романе «Арап Петра Великого», читатель вновь столкнется с этим именем: стрелец Валериан — соперник главного героя Ибрагима, прототипом которого (Ибрагима), как известно, являлся предок Пушкина по материнской линии Абрам Ганнибал.

Валериан (с лат. «из рода Валерия», Валерий в свою очередь от лат. глагола «valeo, valege» — быть здоровым). Валерии — древнеримский патрицианский род, имя которого встречается уже в древнеримских сказаниях об образовании Римского государства; представители его принимали участие во всех важнейших событиях римской истории, и он просуществовал вплоть до падения Римской империи. Среди известных представителей этого рода Валерий Антий — историк, живший во времена Суллы, автор летописей, которые в 75 книгах заключали историю Рима от основания города до его времени. Однако исторические даты в труде Валерия до того перепутаны, а события настолько искажены (большей частью для преувеличенного прославления рода Валериев), что труд этот не мог не иметь самого дурного влияния на всю римскую историографию.

Другим вариантом причины выбора Пушкиным этого имени может быть его созвучие с именем создателя жанра исторического романа — Вальтера Скотта. Поскольку Пушкин писал драму историческую, и не просто историческую, а народную (в чем он тоже был первым), его

отождествление с этим автором вполне возможно. Это было замечено уже современниками поэта. Незнакомый рецензент писал: «Литературное достоинство гораздо ниже, нежели мы ожидали <...>. Кажется, будто это состав вырванных листов из романа Вальтера Скотта!...»⁴.

Нами была изучена родословная роспись потомков Ганнибала — прадеда Пушкина, в ходе чего оказалось, что среди родственников поэта есть один Валериан — Валериан Павлович Шемиот (родился ок. 1806 г.) — троюродный брат поэта, дворянин из Петербурга, сын полковника в отставке ямбургского помещика Шемиота. Он также был поэтом, связанным с кругом Дельвига, печатался в «Литературной газете» и «Северных цветах». Можно предположить знакомство Пушкина с ним.

Что же касается фамилии Палицын, то тут, думается, остроумный поэт использует не нуждающуюся в комментариях игру слов: Пушкин — Палицын / пушка — палица.

Так или иначе, Пушкин отказывается от этого имени и исправляет Валериана на Алексашку Пушкина. Возможно, этой сниженной номинацией Пушкин хотел отождествить авторское сознание с сознанием человека той эпохи, тем самым придав произведению большую достоверность. Но все же Пушкин — потомственный дворянин, чем он, как известно, очень гордился, поэтому он остановился на варианте Александр сын Сергеев.

Позднее Пушкин и вовсе отказывается от авторского антропонима в заглавии, и произведение получает название «Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве». Последним вариантом стало уже известное нам «Борис Годунов». Стоит отметить, что этим самым Пушкин полностью исключает личность автора из названия, а следовательно, из текста произведения. Помимо трижды менявшегося авторского антропонима, название содержит и другую автобиографическую отсылку: место, связанное с личностью Пушкина, — городище Воронич, которое находится недалеко от его деревни Михайловское.

Избавившись от авторского антропонима в заглавии, Пушкин тем самым акцентирует внимание на резонерах трагедии, которыми, несомненно, можно назвать его предков — Афанасия и Гаврилу Пушкиных (в большей степени последнего). Как известно, иногда их реплики обозначены только фамилией *Пушкин*, откуда следует, что здесь точно нельзя сказать Гавриле ли принадлежит реплика, Афанасию ли, или самому автору трагедии. Так, например, знаменитое высказывание: «Но знаешь ли чем сильны мы, Басманов? / Не войском, нет, не польскою помощью, / А мнением, да! мнением народным»⁵ принадлежит *Пушкину*, хотя по логике сцены его произносит Гаврила.

В письме Раевскому (1829), которое не было отослано, поэт пишет: «Гаврила Пушкин — один из моих предков, я изобразил его таким, каким нашел в истории и наших семейных бумагах. Он был очень талантлив — как

воин, как придворный и в особенности как заговорщик. Это он и Плещеев своей неслыханной дерзостью обеспечили успех Самозванца <...>. Он был всем, чем угодно, даже поджигателем, как это доказывается грамотою, которую я нашел в Погорелом Городище — городе, который он сжег (в наказание за что-то), подобно проконсулам Национального Конвента»⁶.

В неопубликованном предисловии Пушкин также упоминает своего предка: «Нашед в истории одного из предков моих, игравшего важную роль в сию несчастную эпоху, я вывел его на сцену, не думая о щекотливости приличия, с любовью, но безо всякой дворянской спеси»⁷.

Предки Пушкина, участники событий того времени, — очень удачная находка для поэта. Это был еще один удобный способ высказывать свое мнение, помимо, разумеется, «ушей, спрятанных под колпаком юродивого».

Примечания

1. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 17 т. М., 1996. Т. 11.
2. Переписка А. С. Пушкина: в 2 т. М., 1988. Т. 2.
3. *Пушкин А. С.* Борис Годунов: трагедия. СПб., 1999.
4. Там же.
5. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. 7.
6. Там же. Т. 2. С. 347.
7. Там же. Т. 11. С. 252.

К. А. ЕФИМЕНКО

Романтические традиции и поэтика «натуральной» школы в лирике И. С. Тургенева (на материале баллады «Похищение»)

На материале баллады И. С. Тургенева «Похищение» проиллюстрирован переходный характер лирики Тургенева: усвоение романтических традиций В. А. Жуковского (связь с балладами Жуковского «Людмила» и «Светлана») и соответствие требованиям времени, что подтверждается фактом публикации «Похищения» в признанном органе «натуральной школы» — журнале «Отечественные записки» 1842 г.

Ключевые слова: романтические традиции, поэтика «натуральной» школы, литературные связи.

Начало творчества И. С. Тургенева ознаменовано созданием поэтических произведений, отмеченных активностью освоения им традиций русской и европейской романтической поэзии. В его письмах 1831–1847 гг. виден масштабный круг чтения писателя: Тургенев неоднократно цитирует отрывки из произведений А. С. Пушкина, трижды цитирует разные части «Послания к Воёйкову» В. А. Жуковского, советует Т. Н. Грановскому почитать стихотворения Шамиссо,

читает и переводит произведения Гёте и Байрона, цитирует стихотворения И. П. Ключникова и т.д. На ранних стихотворениях (конца 1830-х гг.) ярко обозначена печать влияния поэзии Жуковского. Знаменательна переключка думы Тургенева «Вечер» (1837) с элегией Жуковского «Вечер» (1806), которая проявилась, начиная с заглавия, в напряженности лирико-философской проблематики, в элегическом строе стихотворения, в особенностях интонационного и ритмического строя, в типе пейзажа и духовного облика лирического героя. Однако уже в первом стихотворении Тургенева проявилось своеобразие содержания и формы (начиная с жанрового обозначения), обусловленное эпохой 1830-х гг.

Тенденция художественного развития поэзии Тургенева характеризуется движением от романтизма в сторону реалистического восприятия и изображения мира в процессе освоения и переосмысления им романтических традиций. Показательна в этом отношении баллада «Похищение» (1842). По содержанию и форме «Похищение» представляет собой поэтический вариант баллады, написанной по мотивам «Людмилы» (1808) и «Светланы» (1813) Жуковского: видно сходство отдельных образов и мотивов, пейзажа (картины ночи), цветовой организации, сюжета (тяготеет к «Людмиле», но светлый финал, как в «Светлане»), пунктуации: обилие восклицаний, многоточий, точек с запятой, один размер (с «Людмилой»).

Вместе с тем новизна тургеневского художественного мышления выразилась в характере осмысления им фольклорного начала. В «Светлане» песенно-фольклорная стихия выражала романтическое и во многом демократическое по содержанию пристрастие Жуковского к воссозданию поэтических сторон национальной жизни. И. М. Семенко отмечает, что «Жуковский смягчает всякого рода грубые и «простонародные» элементы содержания и стиля»¹. Тургенев, продолжая эту линию, делает народно-поэтический аспект изображения ведущим, социально выраженным и распространяет его на все компоненты баллады — сюжет, тип героини и лирического героя, диалог и т.д. Так, речь героини «Похищения» стилизована под народную (бытовая лексика, акцент на частице «как», употребление соединительной частицы «да»).

Появление героя из народной среды объясняется приверженностью Тургенева традициям «натуральной» школы, для которой главным критерием качества была опора на действительность; также важен факт увлечения Тургеневым в это время народными песнями (отразившийся в балладе «Баллада»). Но, возможно, данный отрывок построен именно так, потому что писателю хочется противопоставить реальное, земное чувство возвышенному романтизированному чувству романтической баллады, показать неестественность романтизма (косвенно это подтверждает факт биографии Тургенева: это время его философского

романа с Т.А. Бакуниной и земные, человеческие отношения с дворовой — А.Е. Ивановой). Также важен финал баллады Тургенева, написанный в традиции «натуральной школы»: «Сторож, сторож, отворяй-ка! К вам приехала хозяйка».

Влюблённые соединяются, несмотря ни на что. Повествование «Похищения» ведётся от лица лирического героя. Герои наделены правом голоса, они сами строят свою жизнь. В литературе 1840-х гг. начинают терять своё значение категории судьбы и рока. В балладе «Похищение» получил отражение сам момент движения, эстетического и художественного развития писателя, в котором романтические и реалистические тенденции представляют органическое единство.

Для исследования этого художественно-эстетического феномена как явления, характерного для развития русской поэзии переходного периода, исключительный интерес представляет журнальный контекст, в котором было опубликовано «Похищение». Баллада Тургенева была напечатана в «Отечественных записках» в мартовском номере 1842 г., в отделе «Словесность»².

Журнал «Отечественные записки» первой половины 1840-х гг., издаваемый А.А. Краевским и главным критиком В.Г. Белинским, был признанным органом «натуральной школы». На его страницах через сбор материала, публикации, комментирование и критику шло становление новой реалистической литературы как в прозе, так и в поэзии; осуществлялась выработка принципов «натуральной школы». Важна была сознательная направленность журнала на глубокое осмысление процессов, происходящих в литературе, «прогнозирование», направление в их развитии и создание на страницах журнала истории поэзии как отражения главных тенденций в общественной и философской мысли.

Журнальная стратегия «Отечественных записок» проявилась в особом характере компоновки произведений внутри отдела «Словесность». Во-первых, стихотворения и проза печатались в одном отделе, но рассредоточенно: блоки прозаических произведений (а именно, повесть «Напрасный Дар» Зинаиды Р-вой и перевод романа Фредерика Сулье «Маргарита») были разделены и окружены блоками стихотворений. Такая композиция может быть предметом специального исследования о процессе синтеза поэзии и прозы в литературе 1840-х гг., о соотношении внутренних влияний различного по форме, но эстетически равноправного материала.

Вторая особенность компоновки состояла в том, что сами стихотворения были поделены в третьем номере журнала на три блока, каждый из которых представлял целостность. Первый и третий блоки включали стихотворения М.Ю. Лермонтова и Н.П. Огарева. Первый блок, открывающий раздел, состоял из стихотворений «Договор» Лермонтова и «Кабак» Огарева. Эти два стихотворения определяли в журнале

точку отсчета, эталон необходимого уровня общественного содержания и художественности исполнения. Третий блок, замыкающий весь раздел «Словесности» («*Ты помнишь ли Лермонтова и «Сидела мать у колыбели» Огарева*»), указывал читателям и авторам журнала на перспективу движения к реализму. Стихотворения этих авторов отличались близкой идейной направленностью: их лирический герой — человек, размышляющий о жизни, ищущий пути её улучшения, но не находящий их. Белинский в статье «Стихотворения М. Лермонтова», размышляя о его субъективности, приходит к выводу: «великий поэт, говоря о себе самом, о своем я, говорит об общем — о человечестве, <...> в его грусти всякий узнает свою грусть»³.

В лирике же Огарёва намечается линия, чуть позже доведенная до совершенства в творчестве Н. А. Некрасова: отход от романтизма, наполнение пространства стихотворения прозаическим бытом и введение героя из народа. Для «натуральной школы» было важно то, что лирический герой стихотворений Лермонтова и Огарёва был близок российской действительности, отражал общее недовольство жизнью, свойственное людям того времени.

Средний блок состоял из 5 стихотворений («*Песня Лауры*» В. И. Красова, «*Похищение*» Т. Л. (Тургенев), «*Подражание Восточному*» Красова, «*Умиравший Клефт*» Ознобишина и «*Ночной товарищ*» Красова), принадлежавших молодым поэтам, которые не случайно были объединены в публикации. На их мировоззрении, жизненных обстоятельствах, проявившихся в стихах, лежала печать переходного времени: это были идеалисты, прошедшие школу влияния кружка Н. В. Станкевича, еще погруженные в мир личных переживаний, но уже обратившиеся к проблемам действительной жизни, ищущие проявления прекрасного в чувствах обыкновенного простого человека и решающие художественные задачи в сфере песенно-народного стиля.

Единым блоком публикации редактор и издатель «Отечественных записок» признавали эстетическую ценность произведений молодых поэтов, отмечали их особую позицию в общем процессе становления реалистической поэзии и тем самым, включая их в литературный процесс, прочерчивали линию их художественного развития.

Таким образом, становление лирики Тургенева представляет сложный процесс органического усвоения романтических традиций (в данном случае — Жуковского) и выработки новых общественных и художественных принципов, отвечающих требованию времени.

Примечания

1. Семенко И. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 163.
2. Тургенев И. С. Похищение // Отечественные записки. 1842. № 3, т. XXI. С. 66.
3. Белинский В. Г. М. Ю. Лермонтов: статьи и рецензии. Л., 1941. С. 132–205.

Специфика образа юродивого Николки Железного Колпака в драме А. С. Пушкина «Борис Годунов»

Раскрывается специфика образа юродивого, созданного Пушкиным в драме «Борис Годунов». Анализ строится по следующим уровням: обзор источников, время и место действия, особенность номинации, внешний облик, поведенческий рисунок, выявление функций юродивого в драме.

Ключевые слова: юродивый Николка, религиозная и смеховая культура.

«Борис Годунов» — это народная драма, которая затрагивает судьбы отдельных людей и показывает преломление истории в участи народа в целом. Подтверждением этому служит мысль А. С. Пушкина о цели создания трагедийной драмы: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная...». Однако стоит учитывать и первоначальную жанровую установку автора. Пушкин хотел назвать свою драму «комедией», и в этом просматривается *код смеховой культуры*, воплощение которого невозможно представить без появления юродивого.

В процессе работы над «Борисом Годуновым» Пушкин берет за основу три ключевых источника: *летописи, памятники древнерусской культуры и «Историю государства Российского» Карамзина*. В аспекте дальнейшего изучения образа юродивого наибольший интерес представляет опора автора на *житийные и летописные* источники. В связи с последними, как считают исследователи, создается *образ Пимена*, который перекликается с образом юродивого Николки. Старец описывает исторические события, включая в себя рассуждения о трагической гибели *Димитрия*. В своей летописи Пимен жестко обличает Годунова и предсказывает неутешительные последствия для народа, позволившего царевнице занять престол. Любопытно, что Пушкин избирает именно эту гипотезу, касающуюся обстоятельств смерти царевича Димитрия. Заметим, что позиция, принятая Пушкиным, излагается не только в «Истории государства Российского», но и в *Четье-Минее*, составленной *Димитрием Ростовским*. Таким образом, в основе событийной канвы лежит опора и на житие царевича.

Обращение к агиографии проявляется и в создании образа Николки Железного Колпака. Исследователи отмечают, что это *вымышленный и собирательный* образ юродивого. По письмам Пушкина известно, что он просил отправить ему житие Иоанна Большого Колпака или другого подвижника, на что П. А. Вяземский ему отвечал: «Карамзин говорит, что ты в колпаке немного найдешь пищи, т.е. вшей. Все юродивые похожи!». Примечательно, что Пушкин рассматривает не только фигуру *Большого Колпака* (а именно на его основе создается большая часть образа). Им учитываются и такие юродивые, как Николка Салос (вот

откуда синтез имени) и *Василий Блаженный*. Этих подвижников упоминает в своей «Истории...» Карамзин. Известны также иностранные свидетельства Флетчера, подтверждающие наличие юродства в XVI в. на Руси. Однако Пушкин не только соединяет *имена двух юродивых* в одно, чем подчеркивает их генетическую связь, но и отступает от реального образа *хронологически*. Время, описанное в драме, не соответствует времени жизни юродивого Большого Колпака. Он умирает еще при царе Феодоре Иоанновиче, и в этом проявляется расхождение с авторской интерпретацией. Данный факт лишний раз подтверждает *собирательность образа* Николки Железного Колпака.

Теперь обратимся к непосредственному анализу сцены, в которой описывается юродивый. Она носит название *«Площадь перед Собором в Москве»*, является 17-й по счету и в структурно-смысловом отношении признается исследователями *кульминационной*. Автором она не датируется, однако общее историческое время читателю известно — 1604 г. Примечательно, что на XV—XVII вв. приходится несомненный расцвет юродства. Святые подвижутся в непростых общественно-политических условиях, тем самым обостряется функция их *социального служения*. Показательно и *место действия* в сцене с Николкой Железным Колпаком. В ее номинации отражается *специфика подвига юродства* вообще. *Площадь* — место обитания народных масс, а *Собор* является атрибутом религиозной сферы, что напоминает нам об основном назначении юродивого как подвижника. Николка находится *между двумя мирами*, в этом заключается сложность и неоднозначность его положения.

Важным является и описание *внешнего облика* Николки. По сравнению с агиографическими материалами Пушкин сокращает и трансформирует характеристику внешности Иоанна в описании собственно юродивого. Так, Николка появляется на площади *«в железной шапке, обвешанный веригами, окруженный мальчишками»*. Примечательно и то обстоятельство, что мальчишки дразнят Николку Железным Колпаком, Иоанну же, историческому юродивому, предписывается прозвище Большой Колпак, и здесь наблюдается расхождение в плане *номинации*.

Далее следует перейти к анализу *форм взаимодействия* юродивого с *социумом*, воплощающего специфику его *социального служения*. Появление юродивого среди представителей народа имеет *фольклорно-мифологическую основу*, связанную с *увенчанием и развенчанием* образа. Важно, что люди из народа нумеруются, но не получают отдельной номинации. Идет простое перечисление мнений, тогда как Николка *наделяется именем*, сопряженным с прозвищем «Железный Колпак», и, что еще более важно, открыто *выражает свою позицию*.

В контексте *смеховой культуры* можно иначе трактовать образ юродивого по сравнению с его религиозным осмыслением. Так, считают исследователи, если Николка — это *«перевернутый» царь*, то его *«наряд»* —

это пародия на царскую одежду, а *колпак* — народный вариант шапки Мономаха. Юродивый словно перевоплощается в другой образ, и тогда сакрализация царской фигуры утрачивается. Особенно интересно в этом плане проанализировать *символику* Николкиного *колпака*. В одном случае это пародия на *царскую корону*, и тогда колпак символизирует неограниченную власть над народом. В другом случае это «*стилизованное изображение венца*», и тогда вспоминаются Христовы страдания. Однако здесь же происходит тотальное *развенчание* образа царя. Своеобразная «свита», состоящая из окруживших Николку детей, проявляет дерзость и непочтение по отношению к юродивому. Здесь демонстрируется *раздвоенность* его *положения* и соответствующее народное *отношение* к нему.

Важно отметить и другой уровень анализа взаимодействия Николки с социумом — а именно с *представителями власти*. Если в конце драмы *народ* все-таки «*безмолвствует*», выражая этим потрясение и ужас, то *юродивый* бесстрашно *говорит*. Так автором подчеркивается и обличительная функция, преимущественно связанная с религиозным началом. По А. М. Панченко, поведение Николки можно трактовать как форму *общественного протеста*. В отношении с царем именно юродивый может позволить себе говорить правду в лицо. Это свидетельствует и о *прозорливости* святого. Для Железного Колпака не существует закона и суда, который был бы выше Божественного, а потому социальная иерархия и земные порядки являются для него непринципиальными. В связи с этим любопытно отметить, что Пушкин, работая над созданием образа юродивого, дважды отмечает следующую поговорку в «Собрании 4291 древних российских пословиц» и в «Полном собрании русских пословиц и поговорок»: «*В дураке и царь не волен*». Так, бояре хотят схватить «*дурака*», но Борис их останавливает. Здесь же проявляется *неприкосновенность* юродивого как Божьего человека. Помимо этого, Годунов внутренне осознает свою вину, чего, конечно, не выскажет принародно. Николка же *обличает* тот страшный грех, который царь считает «*единым пятном*» на своей совести.

Однако рассчитывать на снисхождение небесных сил не приходится. В ответ на просьбу Годунова молиться за него юродивый отвечает: «*Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит*». Юродивый расценивает убийство царевича не как политическое злодеяние, а как нарушение нравственного закона, и в этом просматривается отголосок авторской позиции. Так, обращаясь к П. А. Вяземскому, Пушкин пишет: «*Благодарю тебя за замечание Карамзина о характере Бориса. Я смотрел на него с политической точки, не замечая поэтической его стороны: я его засажу за Евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и тому подобное*». Автор воплощает свой замысел при помощи обличительных слов юродивого. Но возникает вопрос: если Николка показывает,

что молитвенный доступ для Годунова запрещен, не выносятся ли ему на земле суд небесный? Именно юродивый является *генератором духовно-нравственных идей* в драме, однако не только по отношению к Годунову. Что не менее важно, с помощью образа Николки Пушкин намекает на те политические события, современником которых является сам.

Итак, после проведенного анализа можно выявить следующие функции юродивого. Он 1) своеобразно выражает народное мнение; 2) единственный открыто демонстрирует собственную позицию, является носителем индивидуального сознания; 3) своим поведением десакрализует, развенчивает образ царя; 4) бесстрашно обличает беззаконие Годунова, причем делает это публично; 5) стоит за правду и снимает все социальные ограничения; 6) не требует смены власти, но требует смены нравственного состояния; 7) выступает защитником обиженных и убиенных; 8) является воплощением совести, угрызания (муки) которой чувствует Годунов; 9) напоминает ему не только о человеческом, но и о Божественном суде; 10) свидетельствует о повторяемости и неизбежности зла в истории.

А. Е. КОЗЛОВ

Анекдоты о представителях власти в провинциальном тексте русской литературы XIX в.

На материале беллетристического отдела «Отечественных записок», «Русского вестника» и «Искры» исследуются сюжетные схемы, объединенные общим актантом: градоначальник-взяточник, градоначальник-строитель, градоначальник-самозванец и градоначальник-ревизор.

Ключевые слова: провинциальный текст, русская литература XIX в., анекдот.

В литературе XIX в. формируется комплекс анекдотических сюжетов о представителях провинциальной власти: губернаторах и градоначальниках. Схематизм и многократная повторяемость фабул таких сюжетов позволяет сравнить их с анекдотами о царях и придворных, нашедшими активное распространение в фольклоре и маргинальных письменных жанрах первой половины XVIII в. Несмотря на то, что вопрос изучения генезиса этого комплекса остается открытым, можно констатировать, что на протяжении XIX в. формировался определенный «фонд» специфических сюжетных схем, не только актуализуемый обличительной массовой и демократической литературой, но и присутствующий в качестве сюжетообразующего фона в русской классике.

По замечанию Н. С. Лескова, «не раз было ск ищо в государстве — государь, правящий всем государством; за ним второе — губернатор, который правит губерниию, и потом прямо за губернатором непосред-

ственно следует третье — городничий, „сядущий на городу”»¹. Данное перечисление свидетельствует о частотном метонимическом переносе, объединяющем три отстоящие друг от друга фигуры.

Устойчивые фабульные схемы обусловлены общим актантом, при этом значимые в действительности административные полномочия практически не влияют на специфику сюжета: городничие, губернаторы и исправники (далее — градоначальники) выполняют сходные сюжетные функции.

1. *Градоначальник-взяточник/даритель*². Истории о «нечистых на руку» городничих в рассматриваемом репертуаре представляются наиболее частотными. Фабульную схему можно описать следующим образом: герой, узнав о злоупотреблении, приказывает собрать денег / лично берёт взятку. Данная схема получила развитие в демократической литературе второй половины XVIII в., в частности, в беллетристике М.Д. Чулкова («Драгоценная шука», «Пряничная монета»). Как писал Чулков в одном из своих рассказов, «...в древние времена позволены были у нас взятки, что доказывается челобитными, подаванными от тех людей, которые желали определиться в город воеводою, в них писали обыкновенно: „Надежа-государь, отпусти в город покормиться”». В рассказе А. Н. Надеждина «Городничий» (1852) главным лицом города является бывший разбойник, который «сбирает дань» с каждого проезжего. Подобно щедринским градоначальникам, городничий Надеждина возглавляет пожарную команду (можно также увидеть развитие этого мотива в «Соборях» Н.С. Лескова), тем самым показывая свое служебное рвение, и шантажирует всех, кто останавливается на постоялом дворе. О себе городничий отзывается лаконично: «Начать с того, что я не милостивый государь, а здешний городничий...»³. Подобный мотив развивается и в рассказе М.М. Стопановского «Плут»: прибывший в Дребедень штык-юнкер Пьяницкий в результате многочисленных интриг становится городничим.

Достаточно часто городничий действует через доверенных лиц. Такой вариант представляет «Сплошь да рядом» (1859) Вс. Крестовского. Думая сделать благо, городничий вызывает чиновника Лястревского «на прокорм», предлагая тому собрать некоторую сумму во время ярмарки. Данный сюжет можно соотнести с историями о царе-благодетеле: видя своего подчиненного при смерти (Лястревский тяжело заболел, понимая, что не выполнил поручение), растроганный городничий прощает ему долг и жертвует 100 рублей из собранной суммы. Великодушный городничий представлен и в «Летописи маленького городка» (1863). Приехав из Петербурга и опасаясь гласности, городничий принимает просителей, однако не берет с них денег. История заканчивается тем, что городничий находит ассигнации на подносе с хлебом-солью.

2. *Градоначальник-строитель/устроитель*⁴. Показательный, хотя и не регулярный вариант представляют истории о градоначальнике-строителе

(точнее, благоустроителе): герой является инициатором строительства / разрушения / утверждения новых порядков. При этом, практически до конца XIX в., игнорируется роль архитектора: городничий соотносится не только с верховной властью, но и создателем города, творцом, демиургом. В то же время истории о городничих-строителях представляют набор курьезов, в которых конструктивная деятельность заканчивается деструкцией. Так, описывая городок Б., Н. В. Гоголь указывает: «Самая рыночная площадь имеет несколько печальный вид: дом портного выходит чрезвычайно глупо не всем фасадом, но углом; против него строится лет пятнадцать какое-то каменное строение о двух окнах; далее стоит сам по себе модный дощатый забор, выкрашенный серою краскою под цвет грязи, который, на образец другим строениям, воздвиг городничий во время своей молодости»⁵. Мотив серого цвета использует впоследствии Н. С. Лесков, описывая уездный город в «Смехе и горе» (1871). Через смену цвета здесь представлена история губернской власти. Очевидно, что, как и в «Истории одного города», действия каждого городничего (здесь губернатора) направлены на механическое уничтожение всех достижений предшественника. Поскольку это оказывается невозможным, провинция в повести Лескова представляет собой предельно неупорядоченное пространство, хранящее «своеобразную память» о предшествовавших градоначальниках.

Таким же образом в рассказе М. Е. Салтыков-Щедрин «Старый кот на покое» (1868) камнем преткновения в споре между старым городничим и преемником становится мощение улиц. В художественном мире рассказа мощение составляет особый подвиг, совершение которого под силу только сказочному герою. Знаменательно, что по заключении мира между городничими преемник приказывает прекратить мощение улиц. Еще одним символом преемственности становится сохранение потолка в губернаторском доме.

3. *Градоначальник-самозванец*⁶. Сравнивая сюжеты о городничих с анекдотами о царях, необходимо обратить внимание на сюжет о ложном городничем⁷: герой остается неузнанным / героя ошибочно принимают за мошенника. В рубрике «Искры» «Нам пишут» неоднократно повторялись анекдоты о двойниках городничего. В одном из «Курьезных случаев» (1861), представленных С. Федоровым, описан городничий, появление которого заставляет обывателей трепетать (чиновники называют его изначально Зверобоем, потом Громобоем). В то время как чиновник днями и ночами следит за своими подчиненными, его двойник оказывается обычным вором, обкрадывающим обывателей. Скандал, связанный с поимкой вора, показывает двойственность городничего — подлинного ревнителя просвещения и обманщика-вора (т. е. взяточника). Мотив неподлинности является одним из определяющих в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрин. Фантасмагорический

мир «Истории...» представляет значительное количество ложных лиц и отражений. Ложным оказывается Брудастый, названный наряду со своим двойником «самозванцем», Прыщ, «уличенный местным предводителем дворянства», наконец, Беневоленский, оказавшийся шпионом, связанным с Наполеоном. Таким образом, Салтыков показывает, что история представляет ряд компромиссных фактов, мало соотносимых с действительностью, по сути выводя проблематику сюжетов о городничих из провинциального контекста.

4. *Градоначальник-ревизор/судия*⁸. Описывая появление губернатора в городе, Федоров замечает: «Помилуйте, приезд нового губернатора! Да это наша эра, наш эпос!»⁹. Говоря о ревизии в очерке «Дороги» (1862), А. М. Иванов замечает: «Эти приезды могут считаться эпохами в летописи города»¹⁰. Появление губернатора в этом контексте соотносится с большим эпическим временем, на фоне которого жизнь городничего и его распоряжения выглядят несоизмеримо, теряют свою значимость. Иронизируя над круговой порукой, возникающей в губернаторских ревизиях, корреспондент «Искры» в «Статистике уездного города М...ля» (1859) замечает: «Повальных болезней нет; но бывает ежегодно ревизия губернатора, после которой почти все болеют»¹¹. Очевидным образом явление губернатора лишено здесь положительных коннотаций и соотносится с недугом и эпидемией.

В большинстве беллетристических сюжетов губернатор ведёт себя как настоящий сановник, который может разоблачить самозваного городничего и привести в порядок уездную жизнь. В «Искорках» диалоги губернатора и городничего представляют устойчивую коллизию, которую можно назвать спором лжецов (например, в рассказе М. Стопановского «Некоторые чистосердечные признания самого городничего Шелухоедова»).

В то же время в сюжетах ревизии неоднократно показано исправление внешних изъянов и огрехов при сохранении внутренних пороков. Любопытный вариант представляет стихотворение Знаменского «Ревизия» (1860): «Дороги у вас в околотке! / Ухабы, озёра, бугры! / — Пожалуйста, рюмочку водки; / Пожалуйста, свежей икры»¹². Представляя такой диалог, стихотворный текст демонстрирует, как постепенно губернатор меняет свой гнев на милость и в конечном итоге признает уездный город соответствующим своим требованиям.

Тип прогрессивного губернатора-ревизора реализован в «Тысяче душ» (1858) А. Ф. Писемского. Карьера Калиновича (своеобразного Жюльена Сореля русской провинции), основанная на обмане и нечестных компромиссах, заканчивается назначением в губернию. Деятельность бывшего учителя, который «...стал валять и стричь, как овец, одного чиновника за другим»¹³, представляет попытку искупить свою вину перед обитателями города ***. Иронизируя над этим героем-практиком,

фельетонист «Искры» писал об одном из губернаторов: «О! Губернатор был деятельный, современно образованный человек!.. Это был Калинович, которого судьба, даже пожалела снабдить Немезидой, в лице Полины»¹⁴. В этом контексте губернатор, осуществив ревизию, сдает все дела городничему, тем самым показывая свое нежелание отвлекаться на служебные дела.

Наличие сходных сюжетных схем свидетельствует о формировании общего тематического репертуара, осознаваемого писателями и читателями-современниками. В то время как подобные схемы соответствовали запросу массового читателя, сюжетные смыслы, обусловленные метонимическим и метафорическим переносом, часто использовались в беллетристике и классике. Учитывая сюжетный потенциал и семантическую емкость таких схем, можно утверждать, что их качественное развитие обусловлено классическими произведениями русской литературы (Лесков, Салтыков-Щедрин, Достоевский¹⁵).

Регистрация представленных выше схем имеет сюжетографический смысл, не только показывая направления возможных заимствований, но и демонстрируя устойчивые взаимосвязи между массовой и классической литературой в единой структуре провинциального текста.

Примечания

1. Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. М., 1956. Т. 6. С. 216.
2. Градоначальник-взяточник: Н. А. Надеждин «Городничий» (1852); С. П. Жихарев «Записки современника» (1855); С. Федоров «Комета» (1859); Н. Колычев «Неоскудевающая рука» (1859); С. Федоров «Бес в Холопске» (1861); Ф. В. «Притча о правых и виноватых» (1861); Вс. Крестовский «Сплошь да рядом» (1859); Ив. Кушнерев «Решение, вошедшее в законную силу» (1859); Н. «Рассказы из провинциального быта. Сказание о возах» (1861); И. Т. Селиванов «Опекунское управление» (1862); Р. Гаганидзе «Летопись маленького городка» (1863); М. Е. Салтыков-Щедрин «Помпадуры и помпадурши» (1863), «История одного города» (1869); «Городничие-бессребреники» (1885); Н. С. Лесков «Смех и горе» (1871); Н. «Сибирские глуповцы» (1871).
3. Надеждин Н. А. Городничий // Отечественные записки. 1862. Т. 143. С. 279.
4. Градоначальник-строитель (устроитель): «Вести из провинции» (1859, рубрика «Искры»); М. Стопановский «Некоторые чистосердечные признания самого городничего Шелухоедоева» (1862), В. Назарьев «Очерки с натуры» (1863); Н. «Чистосердечные признания самому себе» (1865); М. Е. Салтыков-Щедрин «Старый кот на покое» (1868); Н. С. Лесков «Смех и горе» (1871), «Соборяне» (1872).
5. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л., 1938. Т. 4. С. 175.
6. Градоначальник-самозванец: П. И. Мельников-Печерский «Именинный пирог» (1858); «Городничий-эксцентрик» (1859); М. П. Стопановский «Жизнь как она есть» (1860); С. Федоров «Страшный незнакомец» (1860); С. Федоров «Сидор Сидорыч и его двойник» (1861); М. П. Стопановский «Обличители» (1863); М. Е. Салтыков-Щедрин «Помпадуры и помпадурши» (1863), «История одного города» (1869).
7. Один из очевидных западноевропейских вариантов сюжета представляет эпизод из романа М. Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», где рассказывается о губернаторстве Санчо Пансы.

8. Градоначальник-ревизор: М. Е. Салтыков-Щедрин «Неожиданное посещение» (1856); Н. Львов «Свет не без добрых людей» (1857); Н. «Житейские сцены» (1857); «Статистика уездного города М...ля» (1859); Н. «Волчьи хвосты» (1859); А. Ф. Писемский «Тысяча душ» (1858); И. Знаменский «Ревизия» (1860); Н. «Жизнь как она есть. Счастливейший день в моей жизни» (1860); Э. К. Ватсон «Начальничий прием» (1860); М. П. Стопановский «Иван Ильич Мордовкин» (1861); С. Федоров «Бес в Холопске» (1861); А. М. Иванов «Дороги» (1862); Р. Гаганидзе «Летопись маленького городка» (1863); Н. С. Лесков «Некуда» (1864), «На ножах» (1870), «Соборяне» (1872), «Путешествие с нигилистом» (1882); Е-в «Ревнителю просвещения» (1871).
9. Буки-б (Федоров С.) Бес в Холопске. Сутки восьмые и последние // Искра. 1860. № 51. С. 594.
10. Иванов А. М. Дороги // Отечественные записки. 1862. Т. 140. С. 648.
11. Статистика уездного города М...ля // Искра. 1859. № 27. С. 266.
12. Знаменский Ив. Ревизия // Искра. 1860. № 18. С. 102.
13. Писемский А. Ф. Указ. соч. Т. 3. С. 394.
14. W (Ватсон Э. К.?). Начальничий прием // Искра. 1860. № 30. С. 317.
15. В одном из фельетонов «Искры» представлен градоначальник, который, обезумев при виде пожара, вместо помощи приносит разрушение: «Зрелище огромного пустыря на месте погоревших строений навело его на глубокие и серьезные мысли. Он сознал, что зло явилось в таких огромных размерах от его собственного неумения распоряжаться в горячую, спешную минуту, от недостатка самообладания и сосредоточенности мысли. <...> Всё ведь случилось, так сказать, от напущения Божия» (N. Масло на огонь // Искра. 1862. № 32). Очевидно, что эта фабула взята за основу Ф. М. Достоевским при разработке образа фона Лембке в романе «Бесы» (1872).

М. Г. КОЛОМИНА

Философские основы двойничества в раннем творчестве Ф. М. Достоевского

Рассматривается возможность влияния философской мысли на ранние произведения Ф. М. Достоевского. Взаимоотношения Я и Другого позиционируются как основополагающие для художественного мира писателя.

Ключевые слова: двойничество, философия, Другой.

Еще в 17 лет Ф. М. Достоевский писал своему брату Михаилу: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком».

Проблема человека, в максимально обобщенном понимании — это проблема философская, она напрямую ставит вопросы о сущности человека, о взаимоотношениях его с миром. Таким образом, очевидно, что в произведениях Достоевского в центр вынесена философская проблематика, о чем говорят и крупные исследования системы взглядов Достоевского, такие как «Мирозерцание Достоевского» Н. А. Бердяева, «Философия Достоевского в систематическом изложении» Р. Лаута, «Философия человека в творчестве Достоевского (от ранних

произведений к «Братьям Карамазовым»)» И. И. Евлампиева, и многочисленные статьи.

Однако большинство исследователей опирается в своих выводах, прежде всего, на поздние романы писателя, практически игнорируя при этом раннее творчество. Но именно в ранних произведениях зародилась особая «двойническая» линия, через которую в художественном мире Достоевского осмысливается человек как некий духовный феномен. Эта линия и продолжит развиваться во всех последующих произведениях. Значимость этого явления обосновывает сам Достоевский, написав в 1877 г. о повести «Двойник»: «...идея ее была довольно светлая, и серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил». Действительно, двойники последовательно будут появляться у всех центральных героев произведений писателя, а в романах Пятикнижия этот феномен воплощается в сложной системе двойников. Безусловно, явление двойничества имеет глубокую мифологическую укоренность и литературную традицию, при этом приобрел специфическую индивидуально-авторскую интерпретацию в художественном мире Достоевского и стал одной из основ его философских исканий. И. И. Евлампиев отмечает: «Тема «двойничества», неразрешимой антиномичности человеческой сущности станет в дальнейшем одной из важнейших в творчестве Достоевского».

При этом феномен двойничества в контексте творчества Достоевского размыкается в масштабную проблему Я и Другого, это отмечает в своей монографии А. А. Казаков: «В основе ценностной архитектоники у Достоевского скрыто принципиальное различие полномочий Я и Другого». Основными героями ранних произведений, в которых реализуется указанное различие, становятся мелкие чиновники, занимающие низкое материальное и социальное положение, они одиноки, сознание их болезненно. И Девушкин, Голядкин, Прохарчин остро нуждаются в личности, которая бы признала ценность их собственного существования, но такой необходимой встречи или не происходит вовсе, или герой в итоге лишается обретенного. Следствием этого неизбежно становится душевная уязвимость героя, постепенно он теряет почву под ногами, и его сознание буквально раздваивается, как сознание Голядкина, порождая явленного герою двойника, или маниакально замыкается в страхе, создавая внешние поведенческие варианты, коренным образом отличающиеся от внутреннего самоощущения, как сознание Прохарчина.

В ранних произведениях чиновник является центром авторского внимания, но очевидно, что невозможно с такой точностью отобразить тончайшие движения души, самому не погружаясь в это сознание. Впервые о парадоксальной близости героев ранних произведений

самому Достоевскому заговорил И. Анненский, который отметил, что «как ни резок был контраст между поэтом и его созданием, а все же, по-видимому, и поэт в те ранние годы не раз испытывал приступы того же страха, от которого умер и Прохарчин». Действительно, тогда писатель находился в сложных отношениях с кружком В. Г. Белинского, был на грани нервной болезни.

В образе забитого чиновника явился тип раздвоенной личности, ищущей социального благополучия и обеспеченности своей жизни, что может выразиться в желании Голядкина жениться на дочери начальника или в уверенности Прохарчина, что достаточное количество накопленных денег спасет его от гибели. Болезненная зависимость от поглощающей их идеи порождает раздвоенность. Раздвоенность возникает, когда в орбиту человеческой личности не входит Другой, способный подтвердить ее существование и направить. Тогда и появляется двойник. Так, в одноименной повести Достоевского он поистине темное начало, и в тексте произведения мы находим тому подтверждение. Не напрямую, через описание поведения двойника, его речь и действия, которые он совершает, через систему мотивов, намеков, отсылок к мифологическим представлениям повествователь констатирует его причастность к нечистой силе. Однако тем самым автор утверждает ценность абсолютно противоположного светлого начала в человеке, ведь двойник становится антиличностью, полным ее антагонистом. Но утверждение это, конечно, не провозглашается Достоевским открыто в ранних произведениях, где положительный вариант личности вообще не явлен. И эта отрицательность двойника в отсутствие Другого выявляет противоположное ей положительное духовное искание. То есть, позволяя отрицательному, низкому, бездуховному и безличностному началу провозгласиться в художественном мире своих произведений, Достоевский утверждает иное стремление — поиск Бога, к чему писатель обратится после возвращения с каторги. Известно, что каторга и ссылка самым глубинным образом повлияли на сознание писателя и его последующее творчество, которое говорит нам о том, что личности невозможно до конца утвердиться в себе и в другом человеке, поскольку он тоже есть негармоничное, ищущее сознание. Только стремление человека к чему-то более высшему, чем он сам может дать необходимый покой сердцу. Только в некоем абсолютном Другом возможно разрешение безвыходной раздвоенности человеческой личности.

Идеи Достоевского, проявленные им еще в ранних произведениях, не были созвучны философской мысли того времени. Философия XIX в. стремилась к исчерпывающему системному объяснению мира и проблеме взаимоотношений Я и Другого практически не уделяла внимания. Однако уже в XX в. эта проблема остро встанет перед обществом и появятся работы таких философов как М. Бубер, Э. Левинас,

П. Рикер, Ж.П. Сартр и др. Но западная философия проблему тотального одиночества человека в мире стала решать путем преобразования социума, что не может привести к нужному результату, ведь необходимо обратиться непосредственно к человеку, к его отношениям с Другим. А Достоевский еще в 1840-е гг. обозначил эту проблематику в своих ранних произведениях, став своеобразным предвестником философии XX в.

М.Д. КОНОНЕНКО

Мотив чина в комедии Н. В. Гоголя «Женитьба»

На примере комедии Н. В. Гоголя «Женитьба» рассмотрена специфическая проблема для русской культуры начала XIX в. — стремление к чину. Мотив чина в творчестве Гоголя проходит эволюцию. Если в предыдущих комедиях Гоголя чин — это пустое место, фикция, номер, то в «Женитьбе» он обретает плоть в быту.

Ключевые слова: чин, Табель о рангах, дворянство.

Стремление к чину — это особое явление в русской культуре начиная с XVIII в., когда Петр I провел ряд реформ в сфере государственно-го управления и армии. Главным образом, введенная в 1722 г. «Табель о рангах» заложила основы чинопочитания.

В комедии «Женитьба» Гоголь нарисовал типичную бытовую ситуацию. Купеческая дочь хочет выйти замуж непременно за дворянина, а на женихов из своего, купеческого, сословия смотреть не хочет. Агафья Тихоновна с Ариной Пантелеевной раскладывают карты на жениха — выпадает трефовый король. Женщины размышляют, кто скрывается под личиной трефового короля, тетка предполагает, что это купец, торговец по суконной линии, Алексей Дмитриевич Стариков, но невеста не согласна: «А вот же нет: трефовый король значит здесь дворянин. Купцу далеко до трефового короля»¹.

Обе женщины видят в картах желаемое. Купец в женихи не годится, потому что он вне системы чиновной иерархии. Миллионы купца ничто по сравнению с властью, которую дает чин. В комедии четко проявилась оппозиция дворянства и недворянства. Дворянство обладало некоторыми привилегиями, недоступными другим сословиям. Но купечество — это то сословие, которое к концу XIX в. заместило собой дворянство. В «Женитьбе» сваха спорит с теткой, кто имеет больший вес в обществе: дворянин или купец:

Арина Пантелеевна. Да что с них, с дворян-то твоих? Хоть их у тебя и шестеро, а, право, купец один станет за всех.

Фекла. А нет, Арина Пантелеевна. Дворянин будет почтенней.

Арина Пантелеевна. Да что в почтенье-та? А вот Алексей Дмитриевич да в собольей шапке, в санках-то как прокатится...

Фекла. А дворянин-то с аполетой пройдет навстречу, скажет: «Что ты, купчишка? свороти с дороги!» Или: «Покажи, купчишка, бархату самого лучшего!» А купец: «Извольте, батюшка!» — «А сними-ка, невежа, шляпу!» — вот что скажет дворянин.

Арина Пантелеймоновна. А купец, если захочет, не даст сукна; а вот дворянин-то и голенькой, и не в чем ходить дворянину!

Фекла. А дворянин зарубит купца.

Арина Пантелеймоновна. А купец пойдет жаловаться в полицию.

Фекла. А дворянин пойдет на купца к сенахтору.

Арина Пантелеймоновна. А купец к губернахтору.

Фекла. А дворянин...

Арина Пантелеймоновна. Врешь, врешь: дворянин... Губернахтор больше сенахтора! Разносились с дворянином! а дворянин при случае так же гнет шапку...²

Интересное сравнение между сенатором и губернатором, кто выше. Сталкиваются два уровня реальности: материальный и идеальный. Купец воплощает материальные богатства, то, что можно потрогать, чиновник — идеальные. Причем идеальное предпочтительнее материального. Сенаторы назначались лично императором и имели чины не ниже третьего класса Табели о рангах. Губернатором мог стать чиновник не ниже пятого класса. Тетка, простая женщина, не осведомлена в чиновничьей иерархии, другое дело профессиональная сваха Фекла. Она представляет на суд невесты список женихов из шести человек.

Подколесин — надворный советник, гражданский чин седьмого класса. Петлицу носит, значит, есть орден, вероятно, Владимир 3-й степени. Иван Павлович Яичница — коллежский асессор, гражданский чин восьмого класса. Балтазар Балтазарович Жевакин — лейтенант в отставке, военно-морской чин девятого класса. Акинф Степанович Пантелеев — титулярный советник, гражданский чин девятого класса. Никанор Иванович Анучкин — отставной пехотный офицер, чин неизвестен.

Женихи не красавцы, имеют недостатки: пьяница, старик, слишком худой и т.д. Но для невесты главное, чтобы жених был дворянином. Сама Агафья Тихоновна недурна собой, за нее дают большое приданое, которое и привлекает женихов. Правда, у некоторых женихов есть несколько дополнительных требований: например, для Анучкина важно, чтобы невеста непременно говорила по-французски, а Жевакин любит девушек в теле. Этих качеств сами они лишены, поэтому надеются их восполнить, женившись на девушке, которая обладала бы ими. В предыдущих комедиях Гоголя персонажи стремились к чину, который, по их мнению, должен был дать им ощущение собственной значимости.

Один из первых вопросов, который задает Подколесин свахе:

Подколесин. Да ведь она, однако ж, не штаб-офицерка?

Фекла. Купца третьей гильдии дочь. Да уж такая, что и генералу обиды не нанесет³.

Права женщины до замужества были связаны с чином ее отца, а после — мужа. Дочь купца означало низкий социальный статус невесты. Но невеста достойна самого генерала, значит, для надворного советника — это очень удачная партия. Для чиновника Подколесина — это высшая мера похвалы, которая характеризует невесту лучше всяких описаний. Чин генерала вводил его обладателя в состав высшего начальства.

Тот факт, что Подколесину нужна именно штаб-офицерка, сближает его с Анучкиным, для которого знание французского языка является обязательным качеством невесты. У Анучкина самый низкий чин из всех женихов, сам он не знает французского при том, что любой уважающий себя дворянин в обязательном порядке должен был уметь объясняться на французском языке. Анучкин грешит на своего отца, который не дал ему должного воспитания.

Необходимо упомянуть, что место действия — Петербург, город, в котором наблюдался дефицит невест. Поэтому Агафья Тихоновна могла себе позволить покапризничать при выборе жениха. Таким образом, за невестой приданое, а за женихом — чин. Невеста и жених находятся в равных условиях. Жениха выбирают по его чину. Внешний вид, характер и т.д. значения не имеют. Ни о какой любви речи также не идет. Чин обретает материальный характер.

Подколесин — фаворит предсвадебной гонки по причине его высокого чина (по сравнению с конкурентами) — надворного советника, восьмого класса гражданского чина. До 9 декабря 1856 г. с восьмого класса приобреталось потомственное дворянство. Дворянство, полученное за выслугу лет, ценилось больше, чем «отеческая честь».

Для самого Подколесина чин определяет быт вокруг него. Чин диктует ему выбор цвета сукна на новый фрак, цвет ваксы для сапог: «Подколесин. Я того мнения, что черный фрак как-то солиднее. Цветные больше идут секретарям, титулярным и прочей мелюзге, молокососно что-то. Те, которые чином повыше, должны больше наблюдать, как говорится, этого... вот позабыл слово! и хорошее слово, да позабыл. Да, батюшка, уж как ты там себе ни переворачивай, а надворный советник тот же полковник, только разве что мундир без эполет»⁴.

Не секрет, что военные чины пользовались большим почетом, нежели гражданские. Подколесин сравнивает себя с полковником (это военный чин шестого класса), т.е. помимо престижа военной службы он добавляет себе две лишние ступени по Табели о рангах.

Очень примечателен финал комедии, где, глядя на нерешительность Подколесина, Кочкарев кричит в сердцах: «Тряпка, а не чиновник!»⁵ Здесь важна сама номинация «чиновник», не человек, не имя — Подколесин, не статус в данной ситуации — жених. Это значит, что человека заменяет его чин, и вести себя подобает соответственно своему чину, потому что такое поведение неприемлемо для надворного

советника. Но ни слова о его неподобающем нравственном поведении. Чин диктует, как жить служащему. Он подчиняет себе все сферы жизни чиновника.

Источник движения, который может завязать трагедию, — чин, в комедии «Женитьба» приобретает бытовой характер. Мотив чина в творчестве Гоголя проходит эволюцию. Если в «Маленьких комедиях» и «Ревизоре» чин — это фикция, номер по порядку, решительно преобладающий над личностью своего носителя, то в «Женитьбе» он обретает плоть в быту. Чин обнаруживает свою полисемантичесность. Таким образом, комедия Гоголя «Женитьба» является переходным звеном.

Примечания

1. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л., 1949. Т. 5. С. 20.
2. Там же. С. 24.
3. Там же. С. 13.
4. Там же. С. 10.
5. Там же. С. 54.

Ш. ЛИПКЕ

«Живые мощи»: роль тургеневского образа в повести А. П. Чехова «Черный монах»

Рассматривается связь между И. С. Тургеневым и А. П. Чеховым на примере образа «живых мощей» «Записок охотника», использованного Чеховым в финале «Черного монаха». Делается вывод о том, что данный образ показывает, насколько главный герой Коврин обманывается, связывая свою жену Таню с идеей святости. Это пример того, что тургеневский фон имеет важное значение для интерпретации прозы Чехова.

Ключевые слова: Чехов, Тургенев, мощи, святость, страдания.

Связь между И. С. Тургеневым и А. П. Чеховым неоднократно изучалась. Тургеневские мотивы играют особую роль в повести «Дуэль» (1891), в которой Чехов использует слова Тургенева о «Гамлете» и о «лишнем человеке»¹. Именно тематику «Гамлета» Чехов активно воспринимает у Тургенева². Это показывает, что он был хорошо знаком с творчеством Тургенева. Также для читателей Чехова Тургенев как писатель играл значительную роль, он был очень популярным³. Важен для нашего контекста тот факт, что именно «Записки охотника» находят свое продолжение в творчестве Чехова в его «маленькой трилогии» (1898)⁴.

Для нас важен рассказ «Живые мощи» из «Записок охотника», нашедший свое отображение в творчестве Чехова в «Черном монахе» (1894). В финале данной повести сказано, что жена главного героя Коврина Таня, с которой он года два назад разошелся, «в конце концов

обратилась в ходячие живые мощи»⁵. Это заставляет вспомнить рассказ Тургенева, в котором говорится, что люди прозывают Лукерью «живыми мощами»⁶.

Актуальность нашего исследования заключается в выявлении тургеневского подтекста в творчестве Чехова. Целью работы является выявление функции образа «живых мощей» в повести «Черный монах». Поэтому задача исследования заключается в том, чтобы определить, зачем Чехов вводит данный образ в описание переживаний умирающего Коврина и каким образом мы можем понять образ, если иметь в виду, что он заимствован у Тургенева.

Обратимся сначала к очевидному значению образа «живые мощи». Об этом говорит сам Чехов, подчеркивая, что в Тане «всё уже умерло, кроме больших, пристально вглядывающихся, умных глаз»⁷. Таня стала «мощами», потому что кажется, что у нее уже нет живого тела. Ведь «мощи» — это мумифицированное тело, или кости или предметы, связанные со святым, но не живой святой. Здесь представление Чехова о «живых мощах» совпадает с тем, что пишет Тургенев в своем рассказе. О его героине Лукерье говорится, например, что ее голова «совершенно высохшая, одноцветная, бронзовая», и что она как «мумия». У нее «нос узкий, как лезвие ножа; губ почти не видать»⁸.

Но у выражения «живые мощи» в тексте Чехова есть и скрытый духовный смысл. «Мощи» указывают на святость. Данный аспект подчеркивается словами о «больших, умных глазах», какие бывают у святых на иконах⁹. М. Фрайзе преувеличивает, когда связывает идею «мощей» только с мученичеством, так как мощи бывают не только от мучеников, но и от других святых. Однако можно согласиться с тем, что часто источником святости так или иначе является страдание.

И имя героини Чехова «Татьяна» выбрано не случайно: оно напоминает о пушкинской Татьяне Лариной, на которую сам Чехов явно намекает¹⁰. Татьяна Ларина — как бы святая, женщина, предпочитающая лишения неверному поступку. Но имя «Татьяна» также напоминает о св. Татьяне-мученице. Поэтому следует интерпретировать личность Тани Песоцкой в свете тех людей, которые в глазах христиан стали святыми, страдая. Эти страдания могут быть обусловлены болезнью, как в случае девушки у Тургенева, которая была обычной, жизнерадостной девушкой-красавицей, но которую преобразили страдания¹¹. Их причиной могут быть также обиды, нанесенные людьми: Коврин, думая о Тане, вспоминает, какие страдания он ей причинил¹². Таким образом, ставится вопрос о смысле страданий. С христианской точки зрения они могут быть путем к спасению и прощению¹³. Поэтому мощи являются «местом» спасения. Христиане прикасаются к ним, чтобы почувствовать благодать Божию.

Как правильно отмечает Фрайзе, умирающим Ковриным движет чувство благоговения перед мощами, когда он перед смертью зовет Таню и вспоминает «жизнь, которая была так прекрасна» в саду у Тани с ее отцом и когда после смерти на его лице остается «блаженная улыбка»¹⁴.

Однако данный отрывок показывает, что блаженство Коврина основано на настоящем. Сначала он был готов признать свою вину перед Таней и Песоцким¹⁵, но потом ему вновь является видение черного монаха, и он опять верит «тому, что он избранник божий и гений»¹⁶. Такое чувство превосходства и блаженства от привидения монаха несовместимо с раскаянием в том, что он «был несправедлив и жесток» к Тане и к Песоцкому, когда они хотели избавить его от привидений и помочь ему вести спокойный образ жизни; ведь именно от желания жить как «гений», не как обыкновенный человек, он поссорился с Песоцкими¹⁷.

Представление Коврина о Тане как о «живых мощах» надо осмыслить в контексте данных противоречий. Тургеневский рассказ показывает, что не страдания делают человека «мощами», но его отношение к ним. Лукерья не жалуется на свои страдания, она говорит, что «иным еще хуже бывает», она молится, поет и даже радуется за своего бывшего возлюбленного, женившегося на другой¹⁸. Таня поступает иначе. Она жалуется на свою страшную участь и проклинает Коврина¹⁹. Поэтому контакт с ней через ее письмо приносит не радость, не умиление, как контакт с Лукерьей, но «страх»²⁰, а затем — иллюзорное блаженство с привидением черного монаха.

Чехов использует тургеневский образ «живых мощей», чтобы подчеркнуть иллюзорность блаженства умирающего Коврина. Это подчеркнуто особенно с помощью контраста между Таней и Лукерьей. Сравнение «Живых мощей» Тургенева и финала «Черного монаха» показывает, что Таня не принимает воли Божией, как Лукерья, и не любит своего ближнего. Тот факт, что она выглядит как святая на иконе, не говорит о ее настоящей святости. Пусть она выглядит как «живые мощи», но контакт с ней не приближает человека к спасению, и Коврин умирает в состоянии самообмана.

Примечания

1. Катаев В. Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 40.
2. Чехов А. П. Собр. соч. и писем. М., 1974—1983. Т. 7. С. 360, 364.
3. Бычков М. Н. Комментарий // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М., 1980. Т. 5. С. 516.
4. Катаев В. Б. Указ. соч. С. 49.
5. Чехов А. П. Указ. соч. Т. 10. С. 248.
6. Тургенев И. С. Собр. соч. и писем: в 12 т. М., 1953—1956. Т. 1. С. 428.
7. Чехов А. П. Указ. соч. С. 248.
8. Тургенев И. С. Указ. соч. С. 417.
9. Чехов А. П. Указ. соч. С. 248.

10. Чехов А. П. Указ. соч. С. 225.
11. Тургенев И. С. Указ. соч. С. 417.
12. Чехов А. П. Указ. соч. С. 248.
13. Freise. Ibid. P. 113.
14. Чехов А. П. Указ. соч. С. 251.
15. Чехов А. П. Указ. соч. С. 248–249.
16. Чехов А. П. Указ. соч. С. 251.
17. Чехов А. П. Указ. соч. С. 248.
18. Тургенев И. С. Указ. соч. С. 419–421, 423.
19. Чехов А. П. Указ. соч. С. 248–249.
20. Чехов А. П. Указ. соч. С. 249.

А. А. МЕНЬШИКОВА

Метафора воды и раннее творчество В. А. Жуковского

Рассматриваются некоторые христианские религиозные и народные мотивы в раннем творчестве В. А. Жуковского, их взаимосвязь с личностью автора и поэтикой его ранних произведений.

Ключевые слова: творчество Жуковского, предромантизм, метафора водных источников, раннее творчество, религиозная философия.

Изучение творческой и переводческой деятельности первого русского романтика Жуковского в контексте данной работы не случайно. Творческий путь этого, по удачному определению исследователей, «ангела-хранителя русской литературы»¹, во многом предопределивший судьбу русской философии и эстетики, как нельзя лучше показывает эволюцию его философских взглядов и художественной системы соответствующего периода. Жуковский, как никакой другой автор в своем творчестве зафиксировал переходное состояние в русской литературе соответствующего периода. В своей работе А. С. Янушкевич писал: «Его жизнь и творчество — своеобразная летопись умственного и духовного развития»². Поэтому изучение художественного творчества Жуковского означает последовательное наблюдение всех веяний в эволюции русской литературы.

Особое внимание следует уделить первому периоду творчества Жуковского (1805–1811). Эти годы, как писала О. Б. Лебедева, «в творческой эволюции Жуковского являются <...> самыми эстетически насыщенными»³. Жуковский проходит обучение в Московском университетском пансионе, где «проходили свою апробацию идеи нравственной философии, заложенные в прозе, публицистике и поэзии русского масонства»⁴. Именно в ранний период творчества, наверное, у любого автора закладываются основы его дальнейшей литературной судьбы. Это период поисков и самоопределения. Масонство являлось крайне плодотворной средой для становления нравственных установок молодого поэта. Идеология этого течения прекрасно уживалась с мистическим направлением в истолковании текста Библии, к которой он будет обращаться всю жизнь.

Большинство исследователей склонны рассматривать интерес Жуковского к Священному Писанию в связи с необходимостью создания текста, своеобразной «русской Библии», написанного на более понятном читателю языке, чем старославянский. Бесспорно, Жуковский стал поэтом, попытавшимся воплотить эти идеи в жизнь. В своей статье Ф.З. Канунова писала, что «Библия и Евангелие <...> определили путь нравственно-эстетического развития поэта»⁵. Это означает, что библейский текст стал основой и стержнем всей литературной деятельности Жуковского. Интерес к христианской сакральной книге возник у русского романтика еще на первом этапе его творчества, когда формировалась его религиозная философия. В круг интересов поэта также входили не только непосредственно Библия, но и произведения, близкие религиозной тематике. Достаточно вспомнить первые переводы «Элегии, написанной на сельском кладбище» Т. Грея («Elegy, Written on a Country Churchyard», 1751). Многие ранние прозаические опыты Жуковского, его переводы свидетельствуют об интересе к эсхатологической библейской тематике, в особенности тематике, связанной с образом и мотивом воды — исключительно важной стихией мироздания во всех культурах, известной преимущественно наравне с огнем своей антонимической противоположностью. Вода как субстанция физического мира в библейских текстах предстает метафорой духовного очищения, что проявляется в таких общеизвестных ритуалах, как крещение и водосвятие.

Образ воды в творчестве Жуковского выполняет несколько функций. С одной стороны, водные образы (озеро, река, ручей) являются органической частью унылого оссианического, местами уже готического пейзажа, или пейзажа сельской идиллии, описанного, например, в раннем переводе элегии Т. Грея:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою,
Шумящие стада толпятся над рекой...⁶

Или, например, в элегии «Вечер», где «с холмов златых стада бегут к реке».

В балладах раннего периода место действия часто описано недалеко от водоема: на берегу озера (как в «Эоловой арфе»), реки («Адельстан»). Тот же пейзаж с потоком, становящимся символическим образом, мы встречаем в таких ранних опытах Жуковского, таких как изображение реки Волхов в «Вадиме Новгородском», 1803 г. издания: «Тихой месяц томится в дыме облаков прозрачных. Река шумит. Все покойно!» и «Марьяна роща», 1809, в которой возникают уже художественно-натуралистические образы рек Москвы и Яузы.

Подобный образ воды становится неременным атрибутом оссианического пейзажа, где «в венце из роз и ветвей дубовых, она (Муза) скитается по тихим дубравам и с томным журчанием потоков соединяет свои песни простые, нестройные» («Вадим Новгородский»).

Образ стремящейся воды является важным организующим началом в описании сюжета и судьбы главных героев «Марьиной рощи»: описание типичного идиллического пейзажа в начале на берегу Москвы-реки и строительство церкви, посвященной памяти Марии на берегу Яузы, формируют кольцевую композицию произведения.

Образ воды непременно соотнесен с мотивами медитации и созерцания в произведениях Жуковского. Здесь он представлен либо в полной мере целостно с пейзажем, либо, приобретая, а вернее, наследуя, мистический смысл, отчасти сам становится объектом созерцания. В первую очередь, сам лирический герой и повествователь чувствует желание находиться рядом с водой: «Здесь, на бреге реки, медленно лиющейся и шумящей, воздвигну тебе алтарь из дерна, и в часы торжественного безмолвия Природы буду мечтать о жизни, смотря на тихия волны, угаасающие с вечерним солнцем» («Вадим новгородский»).

Повсеместно звучит мотив воды и музыки, звуков ручья и мелодии арфы, перетекающей в стихи.

В раннем натурфилософском опыте Жуковского «Мысли на кладбище» ручей непременно входит в целостную библейски описанную картину медитации повествователя-отшельника в ожидании утра воскресения, его метафора: «Пустынный ручей тихо струится по камням».

Тот же образ в элегии «Вечер» становится объектом обращения лирического героя:

Ручей, виющийся по светлому песку,
Как тихая твоя гармония приятна!
С каким сверканьем катишься ты в реку!
Приди, о Муза благодатна,
В венке из юных роз, с цевницею златой;
Склонись задумчиво на пенные воды,
И, звуки оживив, туманный вечер пой
На лоне дремлющей Природы.

Образ ручья непременно соотнесен с образом печального певца природы, многократно повторяющегося в раннем творчестве Жуковского: Усад в «Марьиной роще», Арминий в «Эоловой арфе» (образ Минваны: «Потока журчанье — приятность речей»), Ивик, певец из томсоновского «Гимна», который «в задумчивом восторге слезы льет». В «Элегии, написанной на сельском кладбище»:

Там в полдень он сидел под дремлющею ивой,
Поднявшей из земли косматый корень свой;
Там часто, в горести беспечной, молчаливой,
Лежал, задумавшись, над светлою рекой;
Прискорбный, сумрачный, с главою наклонённой,

Он часто уходил в дубраву слёзы лить,
Как странник, родины, друзей, всего лишённой,
Которому ничем души не усадить.

В статье, посвященной прозаическому творчеству Жуковского, И. А. Айзикова писала, что «до сего дня отечественное литературоведение, по сути, не касалось религиозных взглядов первого русского романтика, его «христианской философии» и, соответственно, такого рода произведений»⁷.

Отдельную часть в ранних произведениях Жуковского составляют стихи с дидактической и моралистической проблематикой, связанные с библейскими эсхатологическими мотивами Страшного суда или Всемирного потопа, где вода приобретает либо угрожающую мирозданию гибельную семантику, либо выступает носителем христианской морали. Здесь следует вспомнить баллады «Адельстан», «Варвик», в которых река становится трансцендентным символом одновременно судьбы и воздаяния за грехи.

В стихотворении «Песня» тот же ручей связан с аллегорическим наставлением девушке и одновременно воспроизводит поэтическую притчу, связанную с космогоническим мотивом ненарушенного миропорядка: «Данный судьбиною / С скромный удел, / Девушка красная, / Счастье твое! В роще скрываяся, / Ясный ручей, / Бури не ведая, / Мирно журчит».

В раннем творчестве Жуковского заметна семантика воды и жизни, а также воды и времени. В его раннем сочинении «Жизнь и источник» автор прямо соотносит их через аллгорию ручья и человеческой жизни, разворачивая целую метафорическую картину, в которой нет четкого разграничения физического объекта воды, ручья и аллегорической абстракции: «Источник, который там, под нежными сводами душистых цветов, скромно извивался через луг, вдруг по голому неровному утесу, кипя, низвергается в море, и струи его пропадают там так, как часы в вечности <...> жизнь его подобна тому месту, откуда вытекает ручей, подобна заре», чтобы потом перейти в море или же в случае греховности жизни — «океан бедствий».

К числу произведений с основополагающим мотивом божественной кары, на которые обратил внимание молодой Жуковский, относится поэтический цикл Дж. Томсона «The Seasons» («Времена года»). Это лиро-эпическое произведение шотландского теолога соответствовало религиозно-эстетическим исканиям молодого поэта. И. А. Айзикова писала, что «интерес к ветхозаветному учению и книгам, составляющим его основу, возник вместе с первыми шагами Жуковского как писателя и удерживался на протяжении всей жизни»⁸. Композиция и стихи «Времен года» засвидетельствовали этот своеобразный библейский текст.

Примечания

1. Айзикова И. А. Заметки к проблеме «Жуковский и русская поэзия конца XVIII — XIX в.» (по материалам библиотеки поэта) // Мотивы и сюжеты русской литературы. От Жуковского до Чехова. К 50-летию научно-педагогической деятельности Ф. З. Кануновой. Томск, 1997. С. 24.
2. Янушкевич А. С. В мире Жуковского. М., 2006. С. 5.
3. Лебедева О. Б. Проблема драмы в эстетике В. А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 10. С. 29.
4. Янушкевич А. С. Жуковский и масонство // Масонство и русская литература XVIII — начала XIX в. М., 2000. С. 180.
5. Канунова Ф. З. Евангелие в нравственно-философском, эстетическом и поэтическом развитии В. А. Жуковского // Проблемы литературных жанров: матер. IX Междунар. науч. конф., посвящ. 120-летию со дня основания Томского государственного университета. Томск, 1999. Ч. 1. С. 96.
6. Здесь и далее цитаты из художественных произведений приводятся по источнику: Жуковский В. А. Полн. собр. соч. М., 1999—2010. Т. 1, 3, 8.
7. Айзикова И. А. «Библейские повести» В. А. Жуковского (К проблеме соотношения эстетической позиции поэта на рубеже 1810—20-х гг. с его религиозными исканиями) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1997. Вып. 19. С. 44.
8. Айзикова И. А. Ветхий завет и проблемы творчества В. А. Жуковского // Проблемы литературных жанров: матер. IX Междунар. науч. конф., посвящ. 120-летию со дня основания Томского государственного университета. Томск, 1999. Ч. 1. С. 90.

А. А. МЕНЬШИКОВА

Народная культура в произведениях сентиментализма и романтизма

Рассматриваются аспекты отражения народной культуры в произведениях сентиментализма и романтизма, отношения между лингвистическими категориями и мифопоэтическими образами, излагается авторская точка зрения на вопрос о влиянии фольклора на художественные произведения.

Ключевые слова: народная культура, сентименталисты, романтизм, Лесной Царь.

*И пусть это всего лишь мифы,
но они заслуживают того, чтобы их изучали...*
Дж. Дж. Фрэзер. Мифы о происхождении огня.

Актуальность рассматриваемой в статье проблемы имеет долгую и непростую, охватывающую уже не одно столетие, историю, в которой, зачастую противоречия выводам друг друга, пересекаются различные ветви гуманитарных наук: от культурологии и истории искусств до лингвистики. В наиболее сжатом виде она затрагивает семиотику искусства¹, традиции народной культуры в литературе и других искусствах и пытается ответить на вопрос о том, что питает искусство — усердие или вдохновение? В этой области предпринимаются попытки поставить точку в давнем споре об искусственном и естественном, природном.

Второй аспект этой проблемы включает в себя рассмотрение одной из наиболее фундаментальных областей филологии, изучающих отношение языка и текста, естественного языка и условия его формирования, динамики. В особенности этот вопрос относится к поведению языка в поэтических текстах и произведениях художественной литературы.

Еще один аспект относится, скорее, к области национальной истории и, в первую очередь, истории национального языка и произведений, созданных на этом языке. Подавляющее большинство написанных на различных языках произведений постоянно вызывает один и тот же вопрос о взаимоотношении субстрата и суперстрата: какая часть является более ранней или исконной, какая — более поздней или дополняющей (второстепенной, вторичной, заимствованной — в зависимости от каждого конкретного случая) и какая часть произведения в этом случае позволяет проследить контекст языка, например некий определенный жанр.

В историческом отношении едва ли следует сомневаться в том, что для формирования какого-либо жанра произведения требуется большая протяженность времени. Это суждение представляется совершенно очевидным, если принять во внимание естественность и легкость, с которой слова укладываются в метрическую организацию практически всех стихотворных произведений до модернизма, не нарушающую при этом их семантическую целесообразность. Подобное структурно-семантическое единство различных семиотических систем, устоявшееся во многих произведениях соответствующих периодов, и, что еще более важно, стран, наводит на мысль о вероятности их контекстуального единства. Это соответствие касается в первую очередь различных жанров, обнаруживающих подобие уже самим своим существованием. Таковы пейзажные этюды, лирические стихотворения сентиментализма с их пронзительной поэтикой, сказания, легенды, народные песни с многочисленными мифопоэтическими аналогиями и пр.

В частности, аскетичная в своей естественности европейская природа запечатлена в пейзажах как словесного, так и изобразительного искусства. Европейское сознание воспринимало античные мифы равноценно национальному фольклору и обнаруживало стремление рассматривать их неразрывно, подобно эху более ранней национальной культуры. Именно в этот период ландшафт и пейзаж в «динамическом состоянии, для которого этнос является индикатором»², настойчиво входит в литературу³ как неотъемлемая часть ее хронотопа, отражающая все веяния эпохи и национальный дух носителей языка и культуры. Пейзажи полотен К. Лоррена, в числе которых визуальный аналог «Времен года» (1744) Томсона, картина художника «Танец времен года», а также «Пасторальный пейзаж с мельницей», безмятежная природа в картине «Полдень», пелена таинственности «Вечера» (1663), неразрывная

связь темы природы и искусства в «Пейзаже с Аполлоном и Марсием» (1639), несколько скупой природы полотен «Пастух», «Аполлон, стерегущий стада Адмета», в которых известная по более поздним произведениям, в том числе и переводу томсоновского «Гимна» В. А. Жуковского, фигура пастуха сливается с образом Бога искусств, кристальная чистота звящего воздуха «Пейзажа с Асканием, убивающем оленя Сильвии» (1682) и т.п., или оссианические тени в исполненных поэтикой динамики народного танца «Времен года» Дж. Томсона, или детализации пейзажных элементов троекратно переведенной на русский язык Жуковским «Элегии, написанной на сельском кладбище» (1750) Т. Грея, помимо всех особенностей самого жанра, сохраняющей следы древнейшей фитолатрии и национальных традиций культа деревьев и почитания водных источников. Оригинал: «Now fades the glimmering landscape on the sight, / And all the air a solemn stillness holds... / Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade... / There at the foot of yonder nodding beech, / That wreathes its old fantastic roots so high... / And pore upon the brook that babbles by»⁴. Подстрочный перевод: «Итак, исчезает меркнувший ландшафт из виду, / И самый воздух торжественное спокойствие содержит... / Под теми крючковатыми вязами, тех тисов сенью... / Там, у подножия ствола той склонившейся березы, / Которая вздымает свои древние неимоверные корни так высоко... / И склоняется над ручьем, что струится мимо». В этой элегии пейзаж и человек неразделимы. Вопреки тривиальному толкованию роли пейзажей в художественных произведениях сентиментализма и романтизма как своего рода декораций, обыкновенного, но неотъемлемого составляющего, только источника красок и каких-то эстетических штампов, подобное единение именно с пейзажем, синкретизм обнаруживают всю глубину и силу языческих традиций в культуре и искусстве. Сегодня исследователи не могут дать неоспоримый ответ на вопрос о том, является ли самая существенная черта сентиментализма и неотъемлемая часть романтизма прямым наследием передающейся традиции или же она является в большей степени синтетическим явлением бесчисленного числа взаимопроникновений и сознательных, даже прагматических внедрений в общекультурный текст вообще и художественную литературу и живопись в особенности.

Во второй части «Элегии» Грея наиболее заметным образом является безымянный юноша, о судьбе которого намекает заключительная эпитафия. Большое количество деревьев, как и разнообразие их названий, в данном отрывке не случайно. В произведениях XVIII—XIX вв. высокой культуры продолжается традиция того образа, который исследователи⁵ способны проследить в самых отдаленных обществах. Этот жертвенный бог, связанный с культом деревьев, «Лесной Царь», — как писал о нем Дж. Дж. Фрэзер. — «Его тоже должны были принести в жертву, чтобы дух божества, воплотившийся в нем, смог перейти

к его преемнику»⁶. Таким образом, наиболее гуманистической из всех литературных направлений ближе всего стоит к наиболее архаическим и, в этом смысле, примитивным мотивам и персонажам народной культуры, ритуала, всегда объединяющего всех членов общества и являющегося осью формирования народной культуры. Фольклорный образ неотделим от литературного жанра. Эхо все тех же элегических мотивов отзовется в образе певца природы в «Гимне» раннего Жуковского и его последующего расцвета как романтика. В поэме Томсона «Времена года» образ растения, существующего в нашем сознании как неодушевленного объекта, не разграничивается с персонажем антропоморфным. Это тот самый Лесной Царь, одновременно человек и растение. Оригинал: «But should you lure / From his dark haunt beneath the tangled roots / Of pendant trees the monarch of the brook...». Подстрочный перевод: «Но стоит ли тебе с опаской выглядывать / Из его темного тайника под переплетенными корнями / Нависших деревьев монарх / царь ручья...». Фундаментальные поэтические приемы заключают в своей основе языческие мотивы. Именно явления природы, увиденные под определенной, воплощенной в поэтическом тексте, точкой зрения народом, являются социально значимыми. В поэтике отрывка два образа не соотносены между собой как заимствованные из отдельных несопоставимых в обыденном сознании областей, а проистекают друг от друга, находясь в отношении первичного синкретизма. Олицетворение природы и времен года как поэтический прием во «Временах года» Дж. Томсона, как и в следующем за ним романтизме — это наследие народных представлений об универсальном анимизме природы, человеческой природы, в поэтическом тексте проявляющейся в многочисленных эпитетах ближайшей смыслообразующей категории — прилагательных: «Come, gentle Spring...»⁷ («Приди, нежная Весна...»), «smiling Nature» («улыбающаяся / смеющаяся / радующаяся Природа»), «youthful sun» («молодое / наполненное молодостью солнце»). Совершенно естественным, генетически первичным, является употребление личных местоимений людей: Лето, Осень и Зима — «he» («он»), Весна — «she» («она»). Все четыре времени года соотносятся с историческими личностями (графиня Гартфорд, лорд Доддингтон и пр.), о чем свидетельствуют посвящения, претворяющие каждую из четырех песней поэтического цикла. Высочайшего подъема достигает поэтическое олицетворение благодаря природным образам. Специфической для британского фольклора является персонификация гор, которая не нарушает поэтики русского языка: «...the mountains lift their green heads to the sky» («...горы поднимают свои зеленые головы к небу»).

Поэтика является базовой структурообразующей категорией в языке. В грамматическом строе английского языка, в соответствии с нормой, личные гендерно дифференцированные местоимения един-

ственного числа «he», «she» («он», «она») употребляются только по отношению к человеку как виду. Реликтовым наследием архаического периода является личное местоимение множественного числа, примененное абсолютно ко всем исчисляемым объектам как в русском, так и в английском языках: «their» от «they» («они»). Наиболее архаический пласт языка и поэтики оказывается наиболее устойчивым и долговечным. Причем в поэтических произведениях сентиментализма невозможно разграничить качественные антропологические свойства и поэтические природные образы. Мифопоэтика пронизывает все категории грамматики языка. Помимо прилагательных, выступающих в качестве эпитетов, явлению персонификации соответствуют также глаголы: «autumn spies» («Осень шпионит»), «herb neglected dies» («трава, которой пренебрегают, умирает / вянет»), «lily drinks» («лилия пьет»).

Как и окончание «Элегии, написанной на сельском кладбище», финал «Времен года» тоже связан со смертью, но не прекращающимся существованием. Эта поэма наследует традиции календарного цикла аграрной, точнее вегетативной, мифологии и не является исключением из общей закономерности. Сам Бог времен года, к которому вызывает повествователь поэмы, не назван, он абстрактен и сочетает в себе черты разнообразных, известных в европейской мифологии божеств: ветхозаветного Яхве, Аполлона, Крона-Сатурна, Адониса-Аттиса, Пана и т.п.

Одно из наиболее известных произведений шотландского фольклориста Р. Бернса «John Barleycorn» («Джон Ячменное зерно»), опубликованное в 1782 г., сосредоточено на образе того же умирающего и воскресающего бога, связанного с народным аграрным культом. Мотив вечно возрождающейся природы приобретает наивысшее философское значение, являясь одной из ключевых мыслей опубликованного в 1789 г. и приписываемого Карамзину стихотворения «Осень»: «...Вянет природа / Только на малое время; / Все оживится, / Все обновится весною; / С горькой улыбкой / Снова природа восстанет / В брачной одежде»⁸. Фольклорные мотивы играют роль источника порождения литературного произведения. Тема циклического обновления способствует созданию целого стихотворения с соответствующим мотивом «Выздоровление»: «Снова твой сын оживает!»⁹.

Проведя сравнительно-сопоставительное исследование, мы приходим к выводу о том, что многочисленные параллели в культурах свидетельствуют о широком распространении рассматриваемых фактов развития поэтических и языковых феноменов, литературного и художественного наследия, достаточно широком для того, чтобы можно было говорить о вероятности существования некоего культурного, в частности, поэтического, единства, отмеченного в равной степени для более ранних и более поздних периодов. Именно поэзия является решающим аспектом в формировании образов художественного текста и устойчивых грамматических категорий в языке. Литературные тексты, унаследовавшие традиции

народной культуры, в полной мере отражают эту последовательность. Такие фундаментальные и широко распространенные направления, как сентиментализм и романтизм, имели в этом непосредственное участие.

Примечания

1. См.: Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.
2. Гумилев Л. Н. Ландшафт и этнос. Статьи и работы (1949–1990). Старобурятская живопись Приобья. СПб., 2005. С. 31
3. См. об этом: *Fairer D.* English poetry of the Eighteenth Century. 1700–1789. Harlow, 2002. P. 192–212.
4. Текст элегии приводится из источника: *Gray. T.* Elegy Written in a Country Churchyard. URL: http://en.wikisource.org/wiki/Elegy_Written_in_a_Country_Churchyard (дата обращения: 14.01.2014).
5. *Frazer J. G.* The Golden Bough: A study in Magic and Religion. N.Y., P. 273–299.
6. Там же. С. 273.
7. Здесь и далее текст оригинала «Времен года» приводится из источника: «The Seasons: By James Thomson...». URL: <http://www.archive.org> (дата обращения: 23.10.2012).
8. Карамзин Н. М. Избр. соч. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 17–18.
9. Там же. С. 15.

А. Ю. НЕЗНАМОВА

Южный текст в творчестве А. С. Пушкина и А. А. Ахматовой

Освещается проблема творческих взаимоотношений А. А. Ахматовой и А. С. Пушкина в аспекте пространственных текстов на примере южного текста. При рассмотрении учитывается биографический контекст, анализируются ключевые для описания данного топоса лирические тексты авторов.

Ключевые слова: Ахматова, Пушкин, пространственный текст, Крым.

Юг занимает исключительно важное место в биографии обоих поэтов: для Пушкина это период южной ссылки и романтических поэм, когда он «переболел байронизмом», для Ахматовой — детство, ранняя юность и тоже своеобразная «ссылка» из Царского Села.

Здесь Пушкин обогатился новыми впечатлениями, соприкоснулся с южной природой, был свидетелем (и не сторонним наблюдателем, а горячим сочувственником) подготовки и крушения декабристского восстания, познал предательство друзей и игру роковых страстей.

Вдыхая с южным воздухом идеи романтического мироощущения, Пушкин использует романтический образ изгнанника и создает легенду об утаенной любви.

Если Пушкин в эпоху своих скитаний создает миф о себе, то Ахматова в своих воспоминаниях, написанных на склоне лет, «редактирует» уже существующий свой персональный миф, «переписывает» его.

Поэтому неоднозначна ее оценка Крыма в разных текстах. С одной стороны, есть «Мнимая биография», в которой видно стремление «приуменьшить» роль Юга в ее жизни, того Юга, который видят другие: «...все считают меня украинкой. Во-первых, оттого, что фамилия моего отца Горенко, во-вторых, оттого, что я родилась в Одессе и кончила Фундуклеевскую гимназию, в-третьих, и главным образом, потому, что Н. С. Гумилев написал: «Из города Киева, // Из логова змиева // Я взял не жену, а колдунью...» (1910). Та же А. Ахматова скажет: «Херсонес — главное место в мире». Это ее собственный, внутренний Крым. Впечатлениям детства посвящен отдельный отрывок «Дикая девочка». «Языческое детство» — запишет Ахматова, обозначив натурфилософскую доминанту этого образа. Тема дикой девочки найдет выражение и в стихотворениях.

Можно выделить как минимум три принципиальных стихотворных текста, рисующих Юг Ахматовой. Это «Вижу выцветший флаг над таможней...» (1913), «Вновь подарен мне дремотой...» (1916) и «Здесь Пушкина изгнание началось...» (1927). В первом снова обозначена тема «дикой девочки» — «приморской девчонки» — природность Юга в контрасте с тлетворным влиянием Севера — Петербурга: «Вот уж сердце мое осторожней // Замирает, и больно вздохнуть», «И не знать, что от счастья и славы // Безнадежно дряхлеют сердца». Эта тема уводит к линии «Кавказского пленника», «Цыган», а затем и «Евгения Онегина», «Героя нашего времени» — произведений, непосредственно связанных с южно-русским топосом.

Второе, несомненно, тоже пишется с памятью о традиции — можно ли говорить о Бахчисарайском фонтане так, будто не существовало пушкинской поэмы?

Потому возникает здесь и Царское Село, знаковые для пушкинских текстов детали («И орла Екатерины // Вмиг узнали — это тот»). Вероятно, именно в связи с этим появляется «осень» — не только отражение реального времени года, но и любимое время Пушкина, да еще и с его «знаковым» эпитетом «смуглая» — это цвет кожи Пушкина, самой Ахматовой и ее Музы.

Третье стихотворение прямо ориентировано на литературную традицию и показывает топос именно через призму ее восприятия. Юг для Ахматовой — не только Пушкин, но и, конечно, Лермонтов. Демонизм соплагается со свободой — Демон изображен на лоне природы, где «горных трав легко благоуханье». И это, несомненно, рефлексия на тему «свободы—неволи», изгнания — традиционно романтических понятий. Пребывание Пушкина на Юге, помимо краткого, но плодотворного пребывания в Крыму и на Кавказе, контрастно делится на два совершенно различных периода: Кишинев, связанный с деятельностью декабристов, где Пушкин ощущал себя политическим заговорщиком

и изгнанником, и многолюдная Одесса, напоминавшая большой свет, Петербург и вновь открывшая Пушкину широкий круг знакомств. Одесса была почти Европой. Здесь Пушкин вживую прикоснулся к итальянской культуре в различных ее проявлениях. Это было, во-первых, живое звучание итальянского языка, затем — опера, и наконец, любовь. Кроме того, с точки зрения чисто литературных связей, здесь впервые можно найти у Пушкина упоминания о Данте (в дневнике он записывает слова Франчески: «Ed ella a me: nessun maggior dolore, che ricordarsi del tempo felice nella miseria»). Эпитеты «дикий» и «суровый», применяемые Пушкиным к Данте и к поэту вообще, — где, как не здесь, на фоне величественной и бурной южной природы, мог он почувствовать и себя в этих эпитетах?

Пребывание на Юге связано для Пушкина и с другой поэтической фигурой — Овидием, который когда-то отбывал ссылку здесь же. Это было важно для формирования поведенческого текста «опального» поэта: контрастное сопоставление — Овидий, сосланный Октавианом, и Пушкин, сосланный Александром I, вообще же романтическая маска изгнанника постоянно колеблется между «беглецом» и «изгнанником».

Помимо стихотворений и «восточных» поэм, впечатления этого периода отразились в «Евгении Онегине», где в описании Одессы подчеркивается автобиографичность в форме воспоминаний.

Пушкин стал наблюдателем событий, по-своему судьбоносных для России и Европы: разгром южнодекабристского движения, революций в Италии, Греции. Пришло разочарование не только в революционной борьбе, но также в дружбе, а затем и в любви: Пушкин увидел вероломство и в том, и в другом виде человеческих взаимоотношений. Впору стать и самому разочарованным демоном или Чайльд-Гарольдом. Один из самых важных в творчестве концептов «свобода—неволя» особенно актуализируется в этот период.

Свобода у Пушкина получает не только политическое истолкование, это и свобода внутренняя, она связана с понятием Рока, что находит отражение в природных образах, в ключе романтической эстетики. Особую значимость получает образ моря («Погасло дневное светило...», «К морю»).

В последнее время в литературоведении утвердилась мысль о том, что пейзажи Крыма стали вещественным «субстратом» для формирования имагологического образа Италии, одной из основных отличительных характеристик которого является южная природа. Впервые этот тезис прозвучал в работе итальянской исследовательницы Ады Биолатто Миони, затем был принят отечественными учеными (П. Н. Берков, О. Б. Лебедева и др.), что подтверждается многочисленными, в ряде случаев почти дословными совпадениями стихотворения «Кто знает край...» (1828), рисующего идеальный образ Италии, со стихами о Крыме.

Устойчивые сигнатуры итальянского пейзажного текста — небо, море, растительность (лавры и кипарисы), описанные особым образом, неизменно повторяются в стихах о Крыме.

Анализируя эти стихи, мы можем увидеть, что почти всегда в них в той или иной форме присутствует воспоминание о Севере, скрытое или явное сравнение. Иногда Пушкин вводит его со специальными целями, стремясь подчеркнуть свой романтический статус «беглеца», как, например, в элегии «Погасло дневное светило...»:

*Искатель новых впечатлений,
Я вас бежал, отечески края...*

Так или иначе, Юг всегда воспринимается Пушкиным на фоне Севера (а это может быть как Петербург, так и любое другое место, это символ России вообще). Как сказал кто-то из исследователей, Пушкин, даже когда пишет о Петербурге, словно бы смотрит на него с какого-то Юга.

Та же тенденция прослеживается у Ахматовой в уже упомянутом стихотворении «Вижу выцветший флаг над таможей...». Кроме того, в стихах, посвященных итальянским впечатлениям (в отличие от пушкинских, основанных на собственном опыте), тоже появляется сопоставление с Петербургом (скрытое, как в стихотворении «Венеция»), или полускрытое (как в стихотворении «Долго шел через поля и села...») или же прямое соположение в один ряд (как в «Голосе памяти»).

Таким образом, имеются существенные точки соприкосновения в восприятии Юга Пушкиным и Ахматовой, однако этот вопрос недостаточно освещен в литературоведении. Данную статью можно считать попыткой отчасти восполнить этот пробел.

К. К. ПАВЛОВИЧ

Роль психофизиологических факторов в живописании морских пейзажей «Фрегат „Паллады” И. А. Гончарова

Выявляется роль психофизиологических факторов, влияющих на создание и изображение морских картин в книге путевых очерков И. А. Гончарова. Данный подход применяется к морским пейзажам «Фрегата „Паллады” впервые.

Ключевые слова: психофизиология, пейзаж, море.

Исследуя изображение морских пейзажей И. А. Гончарова, следует учитывать различные факторы и обстоятельства, при которых они воплотились в словесную форму. С какой целью повествователь отправляется в море, как он чувствует себя на борту фрегата, в каком настроении находится, что его волнует, радует, огорчает, как он вос-

принимает увиденное — на все эти вопросы можно найти ответ в книге очерков «Фрегат „Паллада”». Психофизиологические факторы важны для раскрытия особенностей художественного приема — живописания. Психофизиология — область науки, пограничная между психологией и физиологией организма. В психофизиологии изучаются преимущественно связи, существующие между психологическими явлениями и физиологическими процессами, происходящими в организме и мозге человека¹.

«Психофизиологическое» раскрывает глубинные импульсы, из-за которых происходит влечение к морской стихии. На особую роль психофизиологического в исследовании пейзажа указывает В. Н. Топоров: *«Присутствие «психофизиологического» компонента в виде определенных его следов в самом «поэтическом» тексте открывает удивительные возможности для решения многих существенных вопросов, относящихся к широкой теме взаимосвязей природы и культуры»*².

Психологические факторы

Один из самых значимых факторов в создании пейзажей Гончарова связан с категорией восприятия. При создании живописных пейзажей психологическое и поэтическое дополняют друг друга. В книге «Вода и грёзы» Г. Башляр указывает на то, что *«вода есть цельная поэтическая реальность»*³. Для Гончарова характерно рано проявившееся влечение к воде: Волга, по его признанию, в детстве заменяла ему море. Именно восприятие увиденного создает пейзажи, которые мы находим во «Фрегате „Паллада”». Океан, море рисуется во «Фрегате „Паллада”» как живое существо, обладающее своенравным характером. Повествователю, пробывшему на борту уже некоторое время, хочется приблизиться к водной стихии, понять и разгадать ее: *«Я целое утро не сходил с юта. Мне хотелось познакомиться с океаном. Теперь я жадно вглядывался в его физиономию, как вглядываются в человека, которого знали по портрету»*⁴. Имея определенный набор поэтических штампов, повествователь, вглядывается в море, сопоставляет его с архетипическими представлениями. Для него океан имеет определенные черты, «физиономию», которая сопоставляется с портретом.

Следовательно, морские пейзажи пера Гончарова — это портреты природы, в основу которых положено живописное начало. В данном сравнении прослеживается связь живописи как вида искусства и природы, являющимися фундаментальными основами в художественно-эстетической системе Гончарова. Таким образом, психологический фактор становится одним из основных в создании живописных картин природы в книге путевых очерков «Фрегат „Паллада”». Настроение, восприятие увиденного, определенные чувства и эмоции — всё ложится на «подготовленную почву», связанную с созданием морских картин.

Физиологические факторы

Важно помнить о том, что морские пейзажи были созданы Гончаровым на борту фрегата «Паллада», непосредственно в самом путешествии. Созерцание природы, ее поэтизация, перенос из фактической сферы увиденного в художественную форму связаны с физиологическими чувствами писателя. Не имея опыта нахождения в море, будучи физически не подготовленным к путешествию, Гончаров встречается с определенными трудностями, которые отражаются на его физическом состоянии и, следовательно, на специфике морских пейзажей. В начале кругосветного путешествия Гончаров заболевает от сырой погоды, сопровождаемой дождем и снегом: *«У меня уж заболели зубы и висок. Ревматизм напомнил о себе живее, нежели когда-нибудь»*⁵. За время долгого путешествия на борту фрегата «Паллада» экспедиция попадала в бури и штормы. Повествователь описывает свое физическое состояние во время качки: *«во рту сухо, язык горит. Нет ни аппетита, ни сна <...>»*⁶. Физические ощущения, которые испытывает повествователь, приводят его к раскаянию в том, что он отправился в путешествие. Он сетует на отсутствие нормального отдыха и сна, спокойного течения жизни. (Это было немаловажным в создании образа главного героя романа «Обломов»; идеи данного произведения формирования во время путешествия. — К. П.): *«...спишь не когда хочешь, а когда можешь. <...> Всякий сустав, всякий нерв бодрствует, раздраженный и утомленный продолжительным напряжением. Ну, заварил кашу, наслаждайся теперь!»*⁷

Физиологические факторы, связанные со сменой климата, погодными условиями, важны в создании морских пейзажей. То, как физически чувствует себя повествователь, влияет на «настроение» морских изображений. В тихую, спокойную погоду море видится одним, в бурю, оно меняется, приобретает другие цвета, другие эпитеты.

<i>Штиль</i>	<i>Буря</i>
«Наступает, за знойным днем, душно-сладкая, долгая ночь с мерцанием в небесах, с огненным потоком под ногами, с трепетом неги в воздухе. Только фрегат напряженно движется и изредка простонет да хлопнет обессиленный парус или под кормой плеснет волна — и опять всё торжественно и прекрасно-тихо!» ⁸	«Фрегат взберется на голову волны, дрогнет там на гребне, потом упадет на бок и начинает скользить с горы, спустившись на дно между двух бугров, выпрямится, но только затем, чтоб тяжело перевалиться на другой бок и лезть вновь на холм» ⁹ .

Психофизиологические факторы, проявляющиеся в морских пейзажах «Фрегата „Паллада“» обнаруживают взаимосвязь с поэтическим комплексом. Образ моря, созданный в детском воображении писателя,

таинственный и прекрасный, оказался простым, обыденным: «*А море? И оно обыкновенно во всех своих видах <...>*»¹⁰. При первом знакомстве с морем повествователь не испытывает поэтического восторга, связанного с бессознательным чувством влечения и восхищения морем. Это связано с особым психологическим состоянием, проявившимся в связи с неожиданным отъездом и опасностями кругосветного плавания. Гончаров-художник исходит в своих эстетических построениях из реальных наблюдений. Двуплановость художественной манеры в изображении моря — обыкновенность картин океана и романтическое восхищение его мощью и красотой — во многом определяется особенностями психофизиологических свойств самого писателя. «Психофизиологическое» становится одним из критериев при анализе морских картин в книге путевых очерков Гончарова.

Примечания

1. Словарь терминов по психологическому консультированию. URL: <http://vocabulary.ru/dictionary/872/word/psihofiziologija> (дата обращения: 22.03.2014).
2. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: избранное. М., 1995. С. 577.
3. *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М., 1998. С. 19.
4. *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 14.
5. *Гончаров И. А.* Указ. соч. С. 15.
6. Там же. С. 77.
7. Там же. С. 82.
8. Там же. С. 124.
9. Там же. С. 80.

Е. В. ПАРАСКЕВА

Мотив пути в повести И. С. Шмелёва «Богомолье»

Рассматривается специфика функционирования мотива пути в повести И. С. Шмелёва «Богомолье», семантическое содержание и роль данного мотива в сюжетно-образной структуре текста.

Ключевые слова: Шмелёв, мотив, сюжет, литература русского зарубежья.

«Богомолье» написано в парижской эмиграции, в приморском городе Камбретоне, когда в окружении роскошной природы французского побережья Шмелёв особенно остро ощущал потерю родного берега. Повесть состоит из двенадцати глав, каждая из которых — осколок памяти о детском и о вечном и одновременно это описание пути к Троице-Сергиевой лавре, к собору Святой Троицы, где находится одна из главных православных святынь — мощи преподобного Сергия Радонежского.

Цель пути главного героя, семилетнего Вани, и его взрослых спутников — отдать должное великому русскому святому, Божьему Угоднику Сергию Радонежскому, приложиться к его нетленным мощам, нравственно

очиститься, исповедаться и причаститься. Однажды приходит миг, когда человек постигает, что быт засасывает как болото, что жизнь заставляет делать выбор между каждодневной суетой и необходимостью взглянуть на себя как на вечного путника к Троице. Чтобы укрепить себя на этом пути, нельзя останавливаться, необходимо преодолеть свой путь к святым местам, ведь, как говорит один из героев повести, «всех делов не переделаешь», что «делов-то пуды, а она (смерть) — туды...»¹.

Именно так, как путь к просвещению и духовному очищению, в русской традиции понималось богомольческое хождение и поклонение православным святыням. Для Шмелёва работа над повестью была его собственным паломничеством к родному и святому, и очевидно, что «Богомолье» явило «глубину христианской традиции в литературе, с одной стороны, с другой — изначальную, естественную тягу человека к духовному пониманию мира»².

Образ пути в мировой литературе приобретает особую актуальность при изображении критических, судьбоносных периодов жизни как отдельной личности, так и целых государств. При внешне спокойном ходе повествования «Богомолье» наполнено активными внутренними конфликтами, имеющими подчёркнуто психологический характер, и общими конфликтами, в которых отражается объективно-исторический процесс, преломляется эпоха в частной судьбе человека. Безусловно, Шмелёв-писатель смотрит на происходящее в книге с позиции прожитых лет и, несмотря на предельно субъективное звучание, связанное с образом Вани Шмелёва, писатель не мог в начале тридцатых годов (через полвека после описанных событий) не учитывать полученный им и страной исторический и духовный опыт. Именно поэтому, несмотря на лиричность повествования и огромную роль православной традиции в книге, «Богомолье» нельзя считать только автобиографической или религиозной книгой-воспоминанием: она стала отражением лица целой эпохи и потерянного родного мира. Но именно таким образом Шмелёв в эмиграции пытался увидеть не только исторический путь России и потерянное прошлое страны, но и создать оптимистический образ её будущего движения к очищению и просветлению. Хотя книга завершается в соответствии с сюжетным замыслом и герои совершают своё богомолье, однако путь к своему святому человек проходит всю жизнь, это путь и каждого, и всего народа. Следствием этого стало ощущение открытости финала, вечного, не прекращающегося поиска путей национального движения. Именно поэтому мотив пути позволяет при сюжетной завершенности сохранить интонации универсального, масштабного поиска, интонации мощного движения, в котором пребывает народное сознание.

В толковых словарях русского языка значение слова дорога — «езда или ходьба, путина, путешествие, ездовая полоса, подготовленное раз-

личным способом протяжение для езды, для проезда или прохода; направление и расстояние от места до места»³ либо «место, по которому надо пройти или проехать, путь следования, а также «пребывание в пути»⁴. В переносном значении «дорога», как и «путь», — «средство, способ достижения чего-либо, род жизни, образ мыслей, дела и поступки человека»⁵, «направление деятельности, образ действия»⁶. В самом слове, как очевидно из его общепринятых толкований, заключена полисеманτικότητα, которая возникает из совмещения бытового и бытийственного уровня. Именно так, вполне традиционно для стиля Шмелёва, происходит «сочетание предельно жизнеподобного изображения с приёмами символизации»⁷. Мотив пути востребован Шмелёвым как средство стилизованной организации текста. В этом мотиве сочетаются пространственно-временные признаки и очевидная предикативность, отражающая процессуальность понятия «путь». В связи с этим можно заметить, что испытание в дороге, преобразование и взросление личности в пути, выбор и преодоление, открытие мира, возвращение, а также ряд темпоральных и локусных мотивов — все они входят в парадигму мотивной доминанты «путь» в «Богомолье». Полисеманτικότητα мотива пути позволяла Шмелёву соединять тончайший лиризм книги-воспоминания с бытописанием, сочетать многозначную пространственную составляющую с историей народа и человека. Поэтому основной принцип выстраивания событий и характеристики персонажей можно определить как композиционно-психологическую антиномию, в которой отражено стремление приблизиться к духовному, но и чувство недостижимости идеала. В этом случае мотив пути формирует сюжетно-композиционную схему, в которой истории греха и истории покаяния, падения и возрождения соотносятся, образуя параллели и противопоставление одновременно, чтобы таким образом усиливать главный конфликт в книге — мировоззренческий, духовный.

Конфликт в «Богомолье» обязан был отразить двойственную конфликтность: во-первых, внутреннее движение в национальном народном характере, когда признаки душевного раскола, дисгармонии приводят к пересмотру или постепенному отказу от старых норм жизни, и, во-вторых, брожение в общественном сознании, что приведёт к революционному хаосу. На содержательном уровне отражение этого конфликта реализовано в столкновениях героев, особенно ребёнка, с «не домашним» миром в пути и во внутреннем нравственно-психологическом пути, через который проходят практически все герои. Разрешение конфликта реализуется в сюжетно-композиционном построении, в котором многолинейный сюжет сочетает динамический и адинамический типы, формирующие сложный, многосоставный сюжет, который при всей внешней простоте и полном совпадении с фабулой становится одним из средств раскрытия идейного наполнения книги. Так, уже

в первой главе «Царский золотой» за притчей о заблудшей душе плотника Мартына, душе, превратившейся в золотой, который теперь «ходит в людях», возникает история пути-путешествия нескольких душ к своему покаянию.

В неореалистической традиции роль лейтмотивного построения текста усилилась, поэтому мотив пути становится важнейшей составляющей поэтической структуры и получает организующую функцию. В этом мотиве дискретные сюжетные линии, возникающие как следствие особой композиции-мозаики (каждая из двенадцати глав повествует об отдельной истории, а в отдельных случаях и с неповторяющимися более нигде в тексте персонажами) синтезируются с лирико-психологическими портретами основных героев-актантов мотива пути, т. е. с голосом самого Вани Шмелёва и окружающих его богомольцев. Хроникальная глубина самой идеи движения во времени и пространстве, заложенная в мотиве пути, позволяет изобразить всю широту народной жизни, когда по мере приближения наших героев-богомольцев к Троице читатель знакомится с нравами, обычаями и жизненным укладом замоскворецких москвичей, крестьян, среднего дворянства, духовенства и т.д. Развитие элементов концентрического сюжета отражается в целом комплексе мотивов, входящих в систему мотива пути, создающих динамическую глубину сюжета и организующих причинно-следственные связи, без чего было бы невозможно показать психологическое состояние каждого из актантов-богомольцев.

Семантическая парадигма мотива пути в «Богомолье» заключена в трёх взаимосвязанных позициях: топонимической, символической, образной. Каждый из этих векторов репрезентируется в ряде мотивов, имманентных архетипической идее пути. В качестве ключевых можно обозначить, во-первых, традиционные хронотопические мотивы (дом, сад, дорога, Москва, утро-вечер, верх-низ), во-вторых, мотивы связи поколений, встречи, чуда, плода, жажды, греха и таланта, реализованные в отношениях предикат-актант, то есть в соотношении мотива пути с его актантами-богомольцами или с их противниками — «охальниками». Символическая составляющая мотива пути представлена особенной колористикой, в которой, безусловно, важную роль играют традиционные для православия иконические цветовые решения⁸, и цифровой символикой (троичность, символика двенадцати).

Сам путь богомольцев — это образ связи между двумя отмеченными точками пространства в мифопоэтической и религиозной моделях мира (В. Топоров). Путь в «Богомолье» изображён в полном соответствии с православной традицией, в которой «стремление к святости подразумевает необходимость отказаться от оседлой жизни и отправиться в путь. Разрыв с грехом мыслился как уход, пространственное перемещение»⁹. Путь в Троице-Сергиеву лавру в православной цивилизационной

модели имеет огромное символическое значение: «... со всей Росии туда сползаются», — там встречаются и обретают духовное исцеление верующие русские люди. Отмечают обычно два вида пути: во-первых, путь к сакральному центру, во-вторых, путь к чужой и страшной периферии, то есть путь, ведущий из укрытого, защищённого центра, своего дома в мир всё возрастающей энтропии. В «Богомолье», безусловно, реализуется первый тип пути, результатом которого становится гармонизация бытия всех актантов, прошедших свой богомольческий путь.

В пути героев есть очевидное направление и все три типа пространственных образов: дом — простор — порог. Конечные точки пути — это два главных Дома, две части человеческого бытия: во-первых, родной, отеческий дом для Вани, его отца, Горкина и православная Москва — родной город-дом, город-чаша, наполненный в глазах Вани теплом и изобилием: в начале пути богомольцев, в Москве, мы всё время сталкиваемся с мотивом изобилия, щедрого стола, пищи земной), и, во-вторых, Дом Сергия Радонежского, Лавра, где сосредоточены духовные устремления богомольцев, их поиск Бога, истины, самих себя. В пространстве этого пути герои несколько раз оказываются в пороговой ситуации испытания или выбора: отпускать людей на богомолье или нет, история в «садике» Брехунова, преодоление искушений и страхов, граница сна-видения и реальности в сознании мальчика, история с щепетильщиком, гроза, поиск Аксёнова, давка в церкви. Простор наполнен прекрасным природным миром, который совпадает с гармонией детства, святости, поэтому все пейзажи в «Богомолье» — это гимн Богу-творцу (образ Кремля и Москвы, вид на Троицу, на берегу Яузы, гроза). Однако простор содержит и традиционную семантику дикого, не гармонического, чужого мира, что получает свою реализацию в нескольких конфликтах и искушениях богомольцев (драка, Федя — молодка, угощение диакона, ссора возле Троицы).

Если первые шесть глав — это видимое движение героев вперед, то остальные шесть — восхождение, движение духовное, и в этих же главах происходит сужение пространства, замыкающегося в пределах кельи, гостиницы, аксеновского сада либо лавки. Но сужение пространства не означает духовной ограниченности героев. Открытое пространство дороги означало невнятные перспективы героев, их сомнения и надежды, неопределенность их будущего, а суженное пространство сада, дома, кельи символизирует духовное спокойствие, определенность, сосредоточенность на внутренней, духовной работе.

Богомолье семантически можно соотнести с «хождением», и для человека православного это не путешествие, несущее много лишений, а путь познания Бога, очищения и пробуждения духовных сил. Все встреченные на пути опасности и испытания расцениваются как божья милость, как способ искупления грехов, а значит, мотив пути

связан с мытарствами души на пути к Богу. Все персонажи повести сталкиваются с испытаниями, пусть даже незначительными, а потому естественным представляется упоминание в повести «Хождения по мытарствам Преподобной Феодоры». Видение Феодоры насчитывает двадцать грехов (празднословие, лень, тунеядство, воровство и т.д.) и соответственно двадцать мытарств. Так и наши богомольцы встречаются на своём пути испытания и искушения, преодолевая которые, они очищаются.

Каждая глава в «Богомолье» — это не только удивительно глубокая, лирическая картина России ушедшей, но еще один шаг к отражению важнейшей проблемы: вопроса об особенностях национального мировоззрения, народного пути к покаянию и поиск нравственной опоры для личности и нации.

Примечания

1. Шмелёв И. С. Собр. соч.: в 12 т. М., 2008. Т. 8. С. 7.
2. Солнцева Н. М. Иван Шмелёв. Жизнь и творчество. Жизнеописание. М., 2007. С. 261.
3. Там же.
4. Ожегов С. Толковый словарь русского языка. М., 2000. С. 176.
5. Даль В. Толковый словарь русского языка. Современная версия. М., 2002. С. 217, 549.
6. Ожегов С. Указ. соч. С. 176.
7. Руднева Е. Г. Заметки о поэтике И. С. Шмелёва. М., 2002. С. 12–13.
8. Руднева Е. Г. Цветовая гамма в повести И. С. Шмелева «Богомолье» (к 50-летию со дня смерти писателя) // Вестник Московского университета. М., 2000. № 6. С. 59–66.
9. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996. С. 242.

М. В. ПЕРЕВОЗКИНА

Бестиарий в трагедиях XVIII в.

Описывается специфика бестиарных образов в трагедиях XVIII в. Данная тема рассматривается на примере произведений А. П. Сумарокова. Путем анализа трагедий Сумарокова было выявлено два ключевых образа — лев и тигр, которые характеризуют высокопоставленных особ, часто царской крови, что в свою очередь порождает их специфическое функционирование в драматическом произведении.

Ключевые слова: бестиарий, образ льва, образ тигра, трагедия, классицизм.

А. П. Сумароков пишет трагедии на исторические темы. Главными героями здесь становятся правители, т. е. люди, в руках которых сосредоточена огромная власть. Он создает трагедию с опорой на классицистические традиции, где царь управляет государством, основываясь на своих представлениях о морали. По Сумарокову, правители должны следовать добродетели во имя процветания государства.

Исключительно в трагедиях встречаются бестиарные образы льва и тигра, поскольку только они могут характеризовать особ, высоко стоящих по своему статусу в общественной иерархии. Это может быть не всегда положительная характеристика, но в любом случае указывает на привилегированное положение.

Идеальный правитель в классицизме силен, разумен и справедлив, однако в реальности происходит усложнение его образа в связи с наличием конфликтной ситуации, которая может разрешиться только при его решительных действиях. Если правитель уже не так силен, то на него можно пойти войной и оспорить его право на трон в пользу более сильного соперника. Такие коллизии возникают как проверка мощи и способности силового управления государством, что способствует удержанию власти в своих руках. Образ льва соотносится с солнцем¹, что позволило сопоставить его облик с царственным, отсюда возникает и его наименование — царь зверей. Такое сравнение дает возможность провести прямую аналогию с человеческим правителем.

Однако в трагедиях Сумарокова наблюдается усложнение понимания образа льва, поскольку он характеризует не правителя, защищающего свою царскую власть, а даже наоборот, его оппонента, который посягает на трон. Следовательно, здесь лев уже не проявляет того общекультурного значения царя зверей, а сохраняет только его оттенок: силовое подавление соперников. В трагедии «Артистона» Отан — вельможа, который хотел отнять власть у персидского царя Дария. Во время сражения он уже готов убить поверженного им монарха и заносит над ним меч.

Воин. Супротивляется, как лев, Отан врагам

И храбро Дария поверг к своим ногам. (Артистона. IV, 4) ².

Именно Отан в этом эпизоде сравнивается со львом, а не Дарий. Однако сын Отана Оркант хочет все равно спасти царя и вышибает меч из рук своего отца, что определяет особое направление в разрешении конфликта.

Похожая ситуация наблюдается и в трагедии «Хорев», где, хотя и нет настоящей попытки захвата власти, а есть только подозрение, но все равно можно обнаружить сходное функционирование образа льва, как и в «Артистоне». Кию, власть которого не является абсолютно легитимной, нашептывают, что его брат Хорев хочет отнять у него трон. Астрада рассказывает об этом и Оснелде.

Астрада. Нет помощи нигде, спасения не видно;

Кий уши отвратил от жалобы бесстыдно;

Надежды большие нет. Любезный твой Хорев

Сбирает воинство, рыкая так, как лев (Хорев. II, 5).

Снова львом в трагедии называется не действительный правитель, а его предполагаемый оппонент, претендент на престол. Лев

здесь становится тем, кого все боятся, он одним своим видом внушает сопернику страх.

В трагедиях Сумарокова он сближается с образом тигра, который понимается однозначно: тигр жесток и агрессивен, и в трагедии становится самым злым зверем. Злое начало усваивается с рождения, с нарастанием силы оно не прячется, а открыто строит козни. Главное, чего хочет персонаж, к которому относится образ тигра,— это достичь власти или повлиять на ситуацию вокруг престола. Поэтому этот символ характеризует не монарха, а героя, который претендует на захват трона, или его предполагаемых сподвижников. Это обстоятельство также сближает образ тигра с образом льва, и не случайно в дальнейшем они оказываются связанными общим значением в одном контексте.

*Кий. Нет, ты не от людей на свет произведена,
Ты лютой львицею в глухих лесах рождена
Или воспитана ты тигриным молоком...* (Хорев. II, 5).

Здесь львица не является положительным символом, что и подтверждается соседством с образом тигра, который в любом случае имеет негативные коннотации.

Образу льва становятся присущи характеристики силового подавления и агрессивности, что уже не совпадает с представлениями классицистов об идеальном правителе. Данный символ приобретает иное значение, которое восходит к более общему родовому понятию, т. е. гиперониму. В приведенных в пример отрывках из трагедии Сумарокова образ льва становится олицетворением зверя. Из этого следует, что можно говорить о неоднозначном понимании этого символа даже в таком консервативном жанре, как трагедия. Лев, олицетворяющий в общекультурном смысле мужество, характеризует персонажа, не достойного царского сана, и он становится зверем, неоправданно претендующим на не предназначенный для него престол. В таком контексте символическое значение льва и зверя сближается, и эти понятия в пространстве трагедии становятся взаимозаменяемыми.

В трагедиях Сумарокова постоянно регламентируется различие звериной природы и человечности. Делается это не без опоры на классицистические традиции: правитель должен быть добродетелен, во всем быть примером для подданных и смирять свою натуру. Например, Артистона в разговоре с Дарием выявляет сильные стороны его царствования:

*Артистона. <...> Ты правосудие и милость наблюдал
И подданным своим в себе пример являл,
Что человечество от зверства отделяет
И в чем нас естество над скотством возвышает* (Артистона. III, 5).

Из этого следует, что правитель справедлив, если не идет на поводу у своей звериной натуры, а любое уподобление животному приводит к разрушению идеалистических представлений о власти. Как видно из

типично трагедийных бестиарных образов, даже казалось бы, положительные символы приобретают отрицательные коннотации. Именно поэтому общая номинация зверства у Сумарокова всегда используется в негативных тонах.

Для того чтобы получить власть, нужно быть ее достойным. Однако ее насильственный захват не признается Сумароковым, в его трагедиях трон должен принадлежать истинному монарху.

*Оснельда. Как буду я иметь в одре моем того,
Чей с трона брат отца низвергнул моего
И трупы братьев моих влачил бесстыдно,
Взирая на престол Завлохов зверовидно.* <...> (Хорев. I, 3).

Зверством наделяется тот, кто хочет отнять власть у законного правителя. Выше уже указывалось, что появление любого животного в трагедии всегда будет восприниматься в негативных тонах. Поэтому когда претендент на престол сравнивается со львом, не стоит понимать это как проявленное с его стороны мужество, а даже наоборот: он может «рыкать, как лев», но в итоге приобретает облик зверя, поскольку престола он не достоин и не имеет на него никакого права, поэтому его удел «зверовидно» на него взирать.

Сделать такое заключение позволяет и реплика Хорева в одноименной трагедии, где в лвиной натуре просматривается звериное начало.

*Хорев. <...> Довольно в варварстве мы кровь свою пьем,
Когда по должности друг друга мы бием
И защипление с отмищением мешаем.
Под видом мужества мы зверство возвышаем* (Хорев. II, 2).

Именно лев как царь всех зверей наделяется в общесимволическом значении мужеством. Однако в данном контексте обнаруживается разрушение традиционного понимания этого образа. Под маской льва может оказаться кто угодно. Таким образом, можно сделать вывод, что символическое значение льва в трагедиях Сумарокова не связывается с его положительной ролью, а поэтому не является и характеристикой добродетельных персонажей. Под видом мужества скрывается звериная натура, которая не имеет отнесенности к какому-либо конкретному бестиарному образу.

Примечания

1. См. об этом: Орел В. Е. Культура, символы и животный мир. Харьков, 2008.
2. Сумароков А. П. Полн. собр. соч. в стихах и прозе: в 10 т. М., 1781–1782. Далее все трагедии Сумарокова цитируются по этому изданию с указанием номера действия — арабской, явления — римской цифрой в скобках.

Поэтика ойнирического пространства в повести Н. В. Гоголя «Нос»

Рассмотрен ойнирический потенциал повести Н. В. Гоголя «Нос» как репрезентант миражной концептосферы «Петербургских повестей». Ойнирическое пространство повести «Нос» носит миромоделирующий и нарративный характер. На наличие ойнирического пространства в повести указывают: история создания текста, номинация повести, а также слова-маркеры.

Ключевые слова: ойнирическое пространство, миражность, концептосфера ойнирического пространства, миражная концептосфера, сон.

Повесть Н. В. Гоголя «Нос» — это важное явление в историко-литературном процессе 1830–1840-х гг, так как ойнирический потенциал повести носит миромоделирующий и нарративный характер. Повесть «Нос» входит в цикл так называемых «Петербургских повестей», которые образуют собой идейно-композиционное единство, а также в третий том собрания сочинений 1842 г. «Нос» помещен в третьем томе сразу же после повести «Невский проспект», развивая тем самым несколько мотивов «Невского проспекта»: мотив утраты индивидуальности и измельчания личности в Петербурге, а также магистральный мотив «Невского проспекта» — миражность Петербурга. В «Петербургских повестях» «Нос» занимает срединное место, находясь между повестями о художниках и чиновниках.

Творческая история повести имеет несколько редакций, которые отличаются друг от друга финалом и рядом стилистических вариантов. Первый раз повесть была опубликована в журнале «Современник» в 1836 г., пережив перед этим почти детективную историю. Гоголь приступил к обработке повести еще в 1835 г., намереваясь поместить ее в «Московском наблюдателе», однако повесть не допустили в печать, найдя ее «грязной, пошлой и тривиальной»¹.

В «Современник» повесть была принята благодаря отзыву А. С. Пушкина, который в предисловии написал, что нашел в повести много неожиданного, фантастического, веселого и оригинального.

Повесть «Нос» обладает мощным ойнирическим потенциалом. Важную роль в его понимании играет номинация повести, а также история текста. Номинация повести восходит к любви Гоголя к палиндромам: слово «нос» наоборот читается, как «сон», т. е. получается, что самого носа нет в действительности, а нос и есть сон. Номинация повести соотносится с историей текста, известно, что, работая над повестью, Гоголь переделал финал: в первоначальной редакции текста фантастичность событий была мотивирована сном. В дальнейшем Гоголь отказывается от этой концовки, не предлагая читателю разъяснений всех этих необыкновенных событий. Это изменение, по мнению исследователей, было во многом вызвано тем,

что «введение сна для развязки повести казалось литератору той эпохи избитым приемом»². Однако не стоит считать это единственной причиной изменения финала повести. Можно говорить об особенном авторском замысле, который деформировался со временем. Текстовое пространство — это и есть ойнирическая действительность, так как повесть начинается с пробуждения и заканчивается пробуждением. Герои засыпают и просыпаются, не различая, впрочем, так же как и читатель, что есть сон, а что есть явь.

Ойнирическое пространство является сюжетообразующим, сюжетная структура повести имеет хаотичный характер и всем своим видом напоминает сон. По мнению В.В. Виноградова, «в замысел самого Гоголя входила имитация бессвязной отрывочности и бессмысленной склейки реальных элементов, как во сне»³. В повести «Нос» все события происходят с ошеломляющей резкостью, почти без подготовки. С лица героя повести вдруг исчезает нос, оставив «место совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный блин». Затем исчезнувший нос почему-то появляется в доме цирюльника Ивана Яковлевича, запеченный в свежий хлеб. После чего, завернутый в тряпочку и выброшенный в реку, не пропадает, а каким-то непостижимым образом превращается в солидного господина со всеми приметами высокопоставленного должностного лица. Позднее нос так же необъяснимо принимает прежний вид, оказывается завернутым в платок квартального и, наконец, неизвестно как водворяется однажды утром на свое место. Обычный для фантастики 1830-х гг. вопрос о выборе между реальными и ирреальными объяснениями происходящего снимается здесь задолго до финала, потому что задолго до конца повести снимаются все оправдательные мотивировки изображаемых в ней невероятных происшествий. Все естественные объяснения в этой ситуации отпадают: герой убеждается в том, что он не спит, в том, что не бредит, в том, что он не пьян. Когда возможности такого рода исчерпаны, начинаются поиски объяснения сверхъестественного. Оно вскоре находится: «...штаб-офицерша, верно, из мщения, решила его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок-баб...». Однако некоторое время спустя Ковалев убеждается в ложности своего предположения, отказывается от него, и события, образующие сюжет, остаются уже без всяких объяснений. Их приходится воспринимать по принципу: невероятно, но факт. И приходится считать возможность невероятного свойством самой фактической реальности.

В повести «Нос» исчезновение границы между сном и явью, собственно, и создает ее абсурдный мир во всем его своеобразии. Все происходит как во сне, но «сон непроницаем и выхода из него нет». В концептосфере ойнирического пространства повести «Нос» важную роль играет концепт миража. Абсурдный мир Гоголя — это мир, в котором мираж Невского проспекта завладевает людьми, а реальность похожа

на кошмарный сон, который не позволяет проснуться. Мир повести «Нос» — это антимир, который отражает сущность бытия в миражном городе. Нравственный аспект повести воплощает миссионерскую позицию автора, выраженную в том, что деформировался образ самого человека. В мире Петербурга происходит замещение человека его частью. Как справедливо замечает С. Г. Бочаров, «такой диффузией фантастического и реального, «тумана» в головах людей и в порядке вещей и представлялось Гоголю состояние современного мира»⁴.

Поэтика ойнирического пространства в повести Н. В. Гоголя «Нос» выражена на двух уровнях: словесном и стилистическом. На наличие ойнирического пространства в повести указывает неоднократное употребление слов — «странное», «невероятное», «туман», «сон», «снится», «грезится», «заснул», «проснулся», «почти то же». Как и в своем раннем творчестве, Гоголь вводит слова-маркеры в описание ойнирического пространства, однако в отличие от «Вечеров» это указывает не на различие между реальным и ирреальным пространствами, а на отсутствие этой границы, ибо в совершенно ясный и солнечный день майор Ковалев встречает свой собственный нос, разгуливающий по Невскому проспекту. Слова-маркеры указывают на миражность и абсурдность происходящего в реальной действительности. Также к словам-маркерам можно отнести слово «близорукость», которое становится своеобразным символом нравственного аспекта произведения. «Близорукость» понимается не просто как физический недуг, но и выражает духовное заболевание общества. Человек не видит реальности перед своими глазами, он позволяет обманывать себя, он «духовно» слеп.

Синтаксис повести также имеет характерные особенности. Текст повести изобилует предложениями с многоточиями и вопросительными знаками («нет носа!..», «Боже мой! боже мой! За что это такое несчастье?» и т.д.). Это говорит о том, что герои находятся в постоянном духовном поиске, они размышляют и задают вопросы, ибо, несмотря на «близорукость», потерю собственного носа не заметить трудно.

В заключение можно сказать, что повесть «Нос» является не просто ярким репрезентантом ойнирического пространства в творчестве Гоголя, но ядром миражной концептосферы «Петербургских повестей». Мотив миражности, который объединяет все эти повести на идейном уровне, представлен в повести «Нос» в высшем своем проявлении. Если в остальных повестях ойнирическое пространство было разграничено с реальностью, а странные события объяснялись снами, наркотическими и алкоголическими опьянениями или душевным расстройством, то в данной повести Гоголь изображает абсурдный мир, который создаётся миражным пространством города, помещает туда людей и диктует им свои абсурдные правила жизни, замещая человека либо вещью, либо его частью.

Примечания

1. Смесь // Отечественные записки. 1842. Т. 25. С. 107.
2. Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 45.
3. Там же. С. 47.
4. Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // О художественных мирах. М., 1985. С. 135.

К. РАМАЛЬЕТТИ

Дон Кихот и Санчо Панса в России. Краткий обзор русских переводов и интерпретаций шедевра Сервантеса

Целью данной работы является краткий обзор русских переводов и интерпретаций «Дон Кихота». Задача исследования — рассмотреть, каким образом был представлен шедевр Мигеля де Сервантеса на российских просторах с момента его первого выхода в свет. В первой части работы особое внимание уделяется истории переводов «Дон Кихота» на русский язык. Более подробно рассматриваются переводы, получившие наибольшее признание. Во второй части работы особым образом исследуются интерпретации шедевра Сервантеса в таких областях искусства, как музыка и балет.

Ключевые слова: Дон Кихот в России, русские переводы, интерпретация.

С момента своего опубликования в начале XVII в.¹ «Дон Кихот» завоевал признание читателей не только в Европе, но и во всем мире. Сюжет романа, также как и образ его главного героя, могут быть определены как «бродячие», в течение четырех столетий существования произведения было множество попыток его переводов, интерпретаций, подражаний и адаптаций, обусловленных историко-литературным контекстом и географическим пространством, в которых оно было представлено. Успех романа, однако, парадоксален: имя персонажа, вынесенное в заглавие шедевра Сервантеса, всем известно, однако немногие действительно читали всю его историю, как правило, она сводилась к одному приключению: борьбе с ветряными мельницами.

Как уже упоминалось, шедевр Сервантеса распространяется по всему миру, выходя за пределы Испании, сначала в страны Европы, а затем отправившись за океан. Из этого следует, что до России «рыцарь печального образа» добирался значительно дольше, и далее мы рассмотрим, как это происходило.

В некоторых исследованиях говорится о том, что «Дон Кихот» появился в пространстве русской культуры в конце XVIII в., в переводах с французского. В других обнаруживаются версии иных, частных, «фактов знакомства» с персонажем Сервантеса.

Одна из первых отсылок к «Дон Кихоту» в российской печати встречается в книге *«Рассуждения о доказательствах к миру»*, переведенной

с французского и опубликованной в 1720 г. в Санкт-Петербурге. Другие источники утверждают, что экземпляр «Дон Кихота» Сервантеса хранил в своей библиотеке М. В. Ломоносов. Екатерина Вторая также была знакома с произведением Сервантеса, Дон Кихота мы обнаруживаем в ее комической опере «Горебогатырь Косометович», в которой императрица высмеивает шведского правителя Густава Третьего, собиравшегося идти войной на Россию. Но первым, кто ввел в обиход неологизм «донкишотствовать», означавший «доводить до абсурда, быть экстравагантным», был поэт Г. Р. Державин. Он использовал это слово в таком значении в своей оде «Фелица», посвященной Екатерине II.

Первый перевод «Дон Кихота» на русский язык был выполнен Игнатием Тейлсом (литератором и переводчиком круга Новикова) с французского перевода Фило де Сен-Мартина. Перевод включал в себя только первые двадцать семь глав и был опубликован в 1769 г. В переводе Тейлса, как и во всех последующих переводах XVIII в. на русский язык, была совершенно очевидна тенденция снижения образов Дон Кихота и Санчо Пансы. Второй перевод, опубликованный в Санкт-Петербурге в 1791 г., принадлежит Н. П. Осипову. Этот перевод был также выполнен с французского перевода Фило де Сен-Мартина, но включал в себя уже два тома. Заглавие перевода в полной мере отражало дух того времени: читатели воспринимали Дон Кихота как веселого и смешного персонажа, одержимого своими фантазиями, образ, который в совершенстве передан в первых интерпретациях произведения.

Чтобы получить еще более обширное представление о шедевре Сервантеса, мы должны обратиться к переводу В. А. Жуковского. Жуковский работал с французским переводом Жан-Пьера де Флориана, итогом работы стали шесть томов. Интерес Жуковского к переводу шедевра Сервантеса заключается в возможности обращаться к различным жанрово-стилистическим средствам в рамках одного произведения, а также в возможности утверждения высоких идеалов добродетельной жизни. Жуковский пытался передать игру слов Сервантеса и особенности его стиля барокко, что не всегда удавалось Флориану.

Французский перевод Флориана был исходной точкой также для С. С. де Шаплета. Наконец, в 1838 г. увидел свет первый перевод «Дон Кихота» с оригинального испанского языка, автором которого был К. П. Масальский. Его работа, однако, была не полной и ограничивалась переводом пролога и первых двадцати семи глав. В своем переводе Масальский стремился воспроизвести формально-содержательные особенности текста, мало заботясь о том, будет ли это интересно читателю. Строгий канон (который служил отправной точкой при переводе), явился причиной повышенного внимания к формальному соответствию перевода оригинальному тексту, нежели к потребностям и возможностям читателя.

В 1866 г. в Санкт-Петербурге был опубликован перевод В. А. Карелина, который впоследствии переиздавался еще несколько раз. В издание входит также критический этюд Карелина *«Дон-Кихотизм и демонизм»*. Если сравнивать переводы Масальского и Карелина, можно сделать вывод о принадлежности последнего к новой литературной эпохе, в которой преобладают другие каноны. По мнению Карелина, в оригинальном испанском тексте были допущены ошибки и неточности, которые он как переводчик предлагает устранить. Для адаптации к современным переводческим канонам, он опускает те части, которые не считает необходимыми для читателя: в его переводе мы не находим ни пролога, ни обширных подзаголовков, в которых Сервантес излагал краткое содержание глав. По мнению В. Е. Багно, переводы Карелина и Масальского схожи в том, что авторами опускаются «неприличные сцены», представленные в испанском оригинале, это объясняется тем, что произведение предназначалось как для взрослых, так и для детей, поэтому переводчики стремились «облагородить» образ Дон Кихота. Кроме того, по мнению Багно, как Карелин, так и Масальский не справились со сложной задачей адекватного перевода испанских пословиц и идиом.

В период с конца XIX до начала XX в. наблюдаются публикации еще ряда переводов, в том числе переводы Н. Дементьева, Кольчугина, Н. Тимофеева, Мурахина, Н. Базанина. В 1904 г., в Москве вышел в свет перевод Н. В. Тулупова, который включал в себя обе части произведения Сервантеса с иллюстрациями Гюстава Доре². Следующий иллюстрированный³ перевод принадлежал Марии Валентиновне Уотсон и был опубликован в Санкт-Петербурге в 1907 г. Этот перевод был выполнен полностью с испанского и переиздавался в 1910 г., в виде десяти специальных выпусков-приложений к журналу «Нева».

Особого внимания заслуживает перевод Г. Лозинского и К. Мочульского, который считается первым полным переводом. Перевод включал в себя два тома, изданных в Ленинграде в 1929 и 1932 гг. соответственно. Интересен тот факт, что он содержит апокрифическую версию «ложного» «Дон Кихота» Авилаьнеды. Стоит отметить, что в этом издании не были указаны имена переводчиков, а были имена только редакторов, В. А. Кржевского и А. А. Смирного: поскольку переводчики были эмигрантами, их имена не могли фигурировать на обложке книги, изданной в Советском Союзе.

Последний русский перевод, выполненный Н. М. Любимовым, был опубликован в 1951 г. в двух томах. Этот перевод, несомненно, вызвал большой резонанс в славянском мире. Именно этот перевод известен большинству читателей, на него ссылаются исследователи творчества Сервантеса, и к нему обращаются при необходимости процитировать «Дон Кихота» на русском языке.

Интерес русской культуры к шедевр Сервантеса не исчерпывается переводом собственно текста. Существуют различные попытки адаптаций текста, переложений его в другие области искусства, такие как балет, опера, кинематограф.

Примечания

1. Первая часть была опубликована 1605 г., вторая — в 1615 г.
2. *Багно В. Е.* Дорогами «Дон Кихота». М., 1988.
3. Иллюстрации Рикардо Балака-и-Орехас-Кансеко (1844—1880), испанского художника, специализирующегося на изображении батальных сцен.

Е. А. САФОНОВА

Эстетика «Парижской ноты» в лирике Николая Оцупа

Статья посвящена лирике поэта первой волны русской эмиграции Николая Оцупа первой половины 1930-х гг. В этот период он участвовал в литературном объединении «Парижская нота» и был одним из руководителей журнала младемигрантов «Числа».

Ключевые слова: Н. Оцуп, поэзия русского зарубежья, «Парижская нота», «Числа».

«Парижская нота» в поэзии русского зарубежья возникла в конце 1920-х гг. и просуществовала до конца 1950-х гг. Литературное объединение молодых поэтов появилось в момент экономического и духовного кризиса эмиграции. Если в первое десятилетие писатели рассматривали эмиграцию как временное явление, то к началу 1930-х гг. потеряли всякую надежду на возвращение в Россию. Кроме того, 1930-е гг. прошли под знаком осознания приближающейся войны.

В межвоенное двадцатилетие тяжелее всех пришлось молодому поколению эмиграции. Основатель и лидер «Парижской ноты» Г. Адамович (вместе с соратниками по петербургскому «Цеху поэтов» Н. Оцупом, Г. Ивановым, И. Одоевцевой) объединил вокруг себя никому не нужных «эмигрантских детей»: Л. Червинскую, А. Штейгера, Д. Кнута, Б. Заковича и географически далеких от Парижа И. Чиннова и Ю. Иваска.

Расцвет «парижской ноты» пришелся на 1930—1934 гг., когда издавался журнал эмиграции «Числа». Н. Оцуп являлся редактором журнала (совместно с И. В. Манциарли) и сумел в кризисные годы выпустить целых 10 номеров. Сборники литературы, искусства и философии — «Числа» стали единственным изданием, печатавшим произведения поэтов и писателей, не успевших заявить о себе на родине.

Г. Адамович разрабатывал концепцию современного искусства как «человеческого документа» в противовес положению В. Ходасевича о приоритете эстетической ценности искусства. Адамович считал, что

истинный поэт должен правдиво отражать кризисное духовное состояние общества, а не следовать «пушкинообразной гладкописи».

Поэзия «Парижской ноты» дистанцировалась от футуризма, имажинизма и сюрреализма, зарождавшегося во французской поэзии. Адамович отвергал развязность и остроумие, выступал за традиционные компоненты стихотворения (рифму, метр, строфу), ценил аскетизм, исповедальность, интимность лирики. Принципы поэтики «Парижской ноты» — максимальная экономия словесных средств, повышение ритмической и интонационной нагрузки, простота и ясность речи за счет отказа от яркой образности и метафоризма.

Авторство термина «Парижская нота» принадлежит близкому к течению поэту Б. Поплавскому: «Существует только одна парижская школа, одна метафизическая нота, все время растущая — торжественная, светлая и безнадежная»¹. Трещина в душах «незамеченного поколения» (В. Варшавский) проявилась в поэзии в мотивах одиночества, отчуждения, безысходности, отчаяния.

Круг экзистенциальных тем поэтов «Парижской ноты» был связан со смертью: хрупкость и непрочность человеческого существования, обреченность, уничтожение, бесследное исчезновение. Так, Б. Поплавский, один из постоянных авторов «Чисел», писал: «Для литературы самое лучшее это погибать. Христос, Сократ и Моцарт погибли и сиянием своего погибания озарили мир. <...> Ясно, что удаваться и быть благополучным — греховно и неприлично»². Минорная тональность «Парижской ноты» вызывала упреки критиков, на что Г. Адамович отвечал: «Нельзя быть поэтом, не помня о смерти, — <...> если бы не было смерти, о чем поэзия, к чему она? Во всем великом, что людьми было написано, смерть видимо или невидимо присутствует»³.

В попытках ответить на «вечные» вопросы поэты «Парижской ноты» сближаются с классиками XIX в. Ф. М. Достоевским и Л. Н. Толстым. Первый номер «Чисел» открывала программная статья Н. Оцупа, в которой он выразил от имени участников «Ноты» задачи творчества: «У бездомных, у лишенных веры отцов или поколебленных в этой вере, у всех, кто не хочет принять современной жизни как таковой, как она дается извне, — обостряется желание знать самое простое и главное: цель жизни, смысл смерти. «Числам» хотелось бы говорить главным образом об этом»⁴.

С 1930 по 1934 г. Оцуп создает произведения под влиянием концепции «Парижской ноты», однако это кажется странным после его жизнеутверждающей поэзии конца 1920-х гг. Несмотря на то, что в этот период поэт обретает гармоничное мироощущение (поэма «Встреча» (1928), посвященная духовному озарению, — встрече поэта с богом — сигнализировала о становлении христианских представлений, во многом обусловленном влиянием любимой женщины (в начале 1930-х гг. Оцуп

женится на актрисе Диане Каренн), тем не менее в творчестве поэта центральным становится мотив смерти.

Поэт находится накануне своего сорокалетия и страшится приближающегося юбилея (в представлении Оцуа число «сорок» символизирует смерть). Кроме того, в это время у Оцуа усилилась серьезная болезнь сердца (об этом на основе архивных документов пишет искусствовед Е. П. Яковлева⁵. В стихотворении «Сердце, старишься ли ты» отражен страх человека, страдающего смертельным недугом. Итак, личные переживания и общая атмосфера бессмысленности и бесцельности эмигрантского существования обострили экзистенциальный кризис Оцуа и обусловили его вхождение в круг поэтов «Парижской ноты».

За четыре года в журнале «Числа» было опубликовано около сорока стихотворений Оцуа. Самые известные из них («У газетчиц в каждом ворохе», «Дело неизвестно в чем», «Возвращается ветер на круги своя», «Въезжают полозья обоза», «Все будет уничтожено, пока же», «Снег передвинулся и вниз», «Затем построен новый дом» и др.) тяготеют к простоте и прозаизмам.

Если в раннем творчестве Оцуа тяготел к большой лирической форме, то в тридцатые годы его стихотворения состоят преимущественно из двух-трех строф. Поэтика «Парижской ноты» проявилась и в стремлении Оцуа как можно точнее передать соответствие между словом и мыслью.

В 1931 г. поэт пишет стихотворения по случаю десятилетия со дня кончины А. Блока и Н. Гумилева «Где снегом занесенная Нева», «Без проблеска надежды в агонии», «Свободный до последнего дыхания». В них Блок и Гумилев предстают патриотами России и праведниками, их печально-роковая тень сопровождает Оцуа и не дает забыть о высоком поэтическом предназначении. Оду «На западе оно заходит» поэт посвящает памяти Ф. Сологуба, поэзию которого называл «рыцарским поединком с мелкой и злой действительностью». Творчество петербургских поэтов начала XX в. по глубине национальных, религиозных и художественных задач соотносится Оцупом с эпохой Ренессанса. Не случайно в стихотворении упоминается еще одна триада — Рафаэль, Дюрер, Микеланджело, символизирующая идею преодоления забвения и возрождения художников в творчестве преемников.

В кризисные годы эмиграции поэт видит призвание поэта в служении народу и считает своим долгом помочь нуждающимся: «И ты увидишь мать и дочь — / Они бедны, их плечи узки, / И невозможно им помочь... / Но ты ведь литератор русский — / На профиль первой и второй / Ты смотришь с горечью такой, / Как будто здесь на этом свете (опомнись, мало ли таких), / Мы перед совестью в ответе / За долю каждого из них» (Числа. № 4). Стихотворение отражает неустроенный быт эмигрантов — «муку с будничным лицом». Горько звучит обращение автора

«литератор русский». В раннем творчестве Оцуп писал преимущественно о своих личных переживаниях, теперь он обращает взгляд на окружающих его людей, сострадая боли других. Пространство его стихов заполняют категории «долг», «совесть», «жребий», «вина», «ответственность», несмотря на понимание невозможности что-либо исправить.

Беспомощность лирического субъекта перерастает в осознание бессмысленности искусства: «От запаха настурций на газоне, / От всех жестокостей и нищеты, / От сна, от смеха женщины в вагоне — / Томиться, петь, исписывать листы. <...> / Но видя, что не изменить вселенной / И в этой жизни не понять всего, — / В себе самом замкнуться постепенно / И петь, уже не зная для чего»⁶. В душном, замкнутом пространстве эмиграции поэзия перестает служить высокой цели, становится недостаточной и ненужной.

Крушение надежд по переустройству мира приводит поэта к мысли Экклезиаста о том, что в этом мире «все суета сует»: «Еще не раз удача улыбнется, / Как цифра подходящая в лото, / Еще любовью мучиться придется, / И думать, и писать, а дальше что? / А дальше? — Дальше на твоей могиле / Сравняется земли разрытый пласт, / И будет ветер, и круженье пыли, / И все, что говорил Экклезиаст»⁷. Оцуп использует местоимения второго лица (твоя могила), смотрит на себя со стороны, и в то же время обращается к читателю. Лирический субъект приходит к выводу о тщетности не только своих, но и всяких действий.

Поэт часто цитирует Экклезиаста, и на вопрос «А дальше что?» находит лишь один ответ — впереди смерть. В стихотворении «Идти, идти, в заботах и слезах» (Первоначально «Идти, идти, быть может, и вперед», — Числа. № 1) автор прибегает к глаголам неопределенного вида и неопределенным местоимениям, что характеризует душевную разъятость лирического субъекта. В ранней лирике поэта терзали сомнения в правильности выбора жизненного пути — сейчас переживания лирического субъекта связаны с тем, что любая дорога жизни конечна: «Да, укорачивается она, / И ничего еще не прояснилось... / Стихи закончены, ночь холодна, / В таком-то месте то-то приключилось... / И даже чувствуя за этим всем / Неясный луч какого-то просвета, / Как страшно спрашивать себя: *зачем?* / И помнить, что не может быть ответа». Фразы-констатации и многоточия рубят строку, создавая интонационные паузы — остановки на пути, символизирующие отсутствие желания идти вперед. В стихотворении отражена экзистенциальная трагедия бессмысленного человеческого существования. Служение искусству и людям теряет смысл без понимания общего смысла существования.

Таким образом, произведения Оцупа начала 1930-х гг. проникнуты духом безнадежности, характерным для поэтов «Парижской ноты». Лирический субъект рассуждает о высоком предназначении поэта, о служении людям, но приходит к пониманию бессмысленности жизни и искусства

перед лицом смерти. Экзистенциальный кризис поэта усугубляется пониманием, что половина жизни уже пройдена, болезнью сердца, неудачами, постигшими его в качестве редактора «Чисел» (в 1934 г. журнал прекратил свое существование из-за финансовых трудностей).

Однако Николай Оцуп отличался от бывших соратников по «Цеху поэтов» Г. Адамовича и Г. Иванова тем, что всегда находил в себе силы для борьбы с разрушительными настроениями. В середине 1930-х гг. поэт сознательно дистанцируется от эстетики «Парижской ноты», и мотивы смерти, безнадежности и обреченности навсегда исчезают из его поэзии.

Подчеркнутое отталкивание от экзистенциализма впоследствии привело Оцупа к созданию собственного литературного направления в противовес концепции «Парижской ноты». К концу 1940-х гг. Оцуп разрабатывает идейно-эстетическую программу персонализма, ориентированного на принцип личной ответственности творца за духовное содержание его деятельности, и утверждает возвращение к непреходящей ценности религии.

Примечания

1. Поплавский Б. Ю. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. Кн. 2—3. С. 309.
2. Там же. С. 311.
3. Цит. по: Ратников К. В. «Парижская нота» в поэзии русского зарубежья. Челябинск, 1998. С. 133.
4. Оцуп Н. Вступительная статья // Числа. 1930. № 1. С. 5.
5. Яковлева Е. П. Разные судьбы: братья Оцупы // Знаменитые универсанты: очерки о питомцах Санкт-Петербургского университета. СПб., 2005. Т. 3. С. 537—554.
6. Оцуп Н. А. Океан времени: стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания. СПб., 1993. С. 122.
7. Там же. С. 123.

Н. А. ТИК

Роль смеховых приемов миромоделирования в рекламе

Проводится сравнительный анализ смеховой культуры средневековья и современной рекламной коммуникации. Описываются особенности средневековой карнавализации и такие аспекты, как праздник, универсализм, амбивалентность, особого рода смеховые образы и их трансформации в современной рекламной коммуникации.

Ключевые слова: карнавализация, смеховые приемы в рекламе, манипуляция в рекламе.

Природу комического в разное время исследовали Аристотель, В. Я. Пропп, З. Фрейд, Д. С. Лихачев и др. К природе смеха обращается

М. М. Бахтин в своей работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

Задача данного исследования — рассмотреть, каким образом характерные особенности смеховой народной культуры средневековья и Возрождения, описанные Бахтиным, трансформируются в мире современной рекламной коммуникации.

В своей работе Бахтин противопоставляет обрядово-зрелищные формы, организованные на начале смеха, и серьезные официальные культовые формы и церемониалы. Современная социокультурная ситуация предлагает нам оппозицию уже не «официальная — народная», а «элитарная — массовая» культура. Массовая культура порождает массовое сознание. Рост жизненных запросов, высокие амбиции, культ собственной внешности — все эти черты присущи современному массовому человеку, чем умело пользуются создатели коммерческой рекламы. Сегодня реклама представляет собой наиболее развитый и агрессивный вид массовой коммуникации, задающий сознанию человека определенные установки.

Бахтин говорит о сложной природе карнавального смеха, рассматривая такие его категории, как праздничность, универсальность, всенародность, амбивалентность, особый тип смеховой образности. В мире современной рекламной коммуникации смех становится одним из способов формирования определенного эмоционального мироощущения реципиента для преодоления барьера критического восприятия, смысловое наполнение универсалий смеховой культуры меняется.

Карнавальные празднества выстраивали по ту сторону всего официального *особый мир, особую жизнь*, в которую люди полностью погружались на время карнавала. Современная реклама предлагает жить праздничной, «карнавальной» жизнью постоянно. Праздник перестает быть второй жизнью народа, его временным возрождением и обновлением. Это не та настоящая, живая действительность средневекового карнавала, эта действительность иллюзорна, она не имеет отношения к карнавальному возрождению и обновлению. Различными средствами манипуляции, создатели коммерческой рекламы заставляют человека погрузиться в искусственно созданную реальность, мир вещей и бесконечного потребления.

«Карнавальный смех всенароден и универсален, он направлен на все и на всех, весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности; этот смех амбивалентен: он веселый, ликующий и одновременно — насмешливый, высмеивающий, он отрицает и утверждает, хоронит и возрождает»¹. Смех массовой коммуникации, и в частности рекламы, — это сатирический, чисто развлекательный, бездумно веселый смех, лишенный мирозерцательной глубины. Реклама предлагает реципиенту

поставить себя вне осмеиваемого явления, противопоставить себя ему, предлагает смеяться над персонажами-профанами, а самому поступать безупречно и безошибочно с помощью рекламируемого товара — и этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное становится частным явлением, а не универсальным.

Бахтин отмечает исключительное преобладание материально-телесного начала в образной системе народной смеховой культуры, которое дано в своем всенародном, праздничном и утопическом аспекте. Все проявления материально-телесной жизни отнесены не к частному и эгоистическому человеку, а к народному, коллективному, родовому телу. Материально-телесное начало в современной рекламной коммуникации тщательно культивируется, но в настоящее время ощущение «коллективного, родового» утеряно, массовый человек — эгоистичен, он живет в свое удовольствие и поглощен только собой. Для этого человека, с его культом телесного, внешнее, эстетическое восприятие является определяющим. Физические данные становятся социальной ценностью наравне с моральными, этическими. Всякое отклонение от «идеала», нормы — повод для осмеяния.

Существует множество приемов создания комического эффекта в рекламе: **доведение до абсурда, снижение, профанация, алогизм, смешение стилей, пародия**, переворот «наизнанку», перемещение «верха» и «низа», смена ролей, **эффект обманутого ожидания, обыгрывание первичных потребностей** и др.

Рассмотрим некоторые рекламные ролики и смеховые элементы в них:

1. Реклама чипсов «Doritos»: маленькая девочка в платье принцессы предлагает папе составить ей компанию в игре, но папа вынужден отказаться: ему нужно спешить на встречу с друзьями, играть в регби. Тогда девочка достает большую пачку чипсов и показывает папе. Не дождав-шись своего друга (папы девочки), четверо взрослых рослых мужчин приходят к нему домой и застают картину: папа с дочкой, наряженные в платья и с нанесенным макияжем, весело играют, поедая чипсы. Домой возвращается мать семейства и застаёт пятерых мужчин, одетых в пышные платья, танцующих и поющих. В руках у каждого по пачке чипсов «Doritos». Мама не довольна увиденной картиной и спрашивает одного из мужчин: «Это случайно не мое свадебное платье?», на что получает ответ: «Может быть».

Здесь мы наблюдаем смену ролей, перевоплощение, близкое к карнавальная *отмене* всех *иерархических отношений*. Во время карнавала царил особая форма вольного фамилярного контакта между людьми, разделенными в обычной жизни непреодолимыми барьерами сословного, служебного, возрастного положения. Каждый мог примерить на себя ту роль, которую желал. Но стимулом для веселья в этой рекламе

становятся чипсы. Именно ради чипсов взрослые променяли свои игры на игры с ребенком, а вовсе не ради самого ребенка или стремления к карнавальному «перерождению для новых, чисто человеческих отношений» и «ощущения себя человеком среди людей».

2. Реклама сети ресторанов быстрого питания «Taco Bell»: в доме престарелых время подготовки ко сну, медсестра желает пожилому мужчине спокойной ночи и гасит свет в его комнате. Но как только за ней закрывается дверь, мужчина с невиданной прытью вскакивает с постели и убегает на улицу, где его уже ждет машина с друзьями-сообщниками, такими же пожилыми мужчинами и женщинами. Начинается веселье: друзья прыгают в бассейн, взрывают петарды, веселятся в ночном клубе, делают татуировки и всячески хулиганят и развлекаются. Заканчивается «вечер» пикником на капоте машины, поглощением рекламируемого фаст-фуда «Taco Bell» и возвращением под утро домой.

Здесь представлен типичный для смеховой культуры средневековья «возраст тела» в максимальной близости к рождению или к смерти. Сохраняется тенденция объединения обоих этих тел в одном: пожилые люди развлекаются как дети, подростки. Но здесь нет «резкого подчеркивания их близости утробе и могиле», такая реклама шокировала бы реципиентов и не вызвала положительных эмоций, поскольку в настоящее время утеряно амбивалентное мироощущение (образ «рождающей смерти»).

Вся эта реклама казалось бы достаточно не навязчива, безвредна и несет только положительные эмоции. Но реклама по своей природе призвана сглаживать конфликт между интересами рекламодателя и потребителя, устанавливая диалог между ними при помощи манипулятивных средств, создающих иллюзию самостоятельности принятия решения потенциальным покупателем. Таким образом, со времен средневековья приемы создания комического эффекта не меняются, но меняется их смысловая нагрузка. Главное свойство народного смеха — катартический эффект, смех в рекламе — только один из приемов манипулирования сознанием потребителя, чисто развлекательный, бездумно веселый смех, лишенный всякой мирозерцательной глубины и силы.

Примечания

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 9–69.

Философия «прощальной книги» Н. В. Гоголя: стихии воздуха и света в социально-политической и религиозно-православной утопии «Выбранные места из переписки с друзьями»

Статья посвящена доказательству того, что в последней книге Н. В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847) «пафосными», миромоделирующими стихиями являются «воздух» и «свет», и текст, в котором доминируют эти неуловимые первоэлементы, спиритуализируется, перестает быть материальным объектом, становясь Словом-Логосом. Стихии становятся выражением высшего метафизического смысла бытия.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, «Выбранные места из переписки с друзьями», «воздух», «свет», поэтика стихий и нравственно-философское содержание творчества.

В настоящее время, пожалуй, ни одно произведение Н. В. Гоголя не изучается и не обсуждается столь активно, как его последняя книга — «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). Эта интенсивность рефлексии по поводу «Выбранных мест...» вполне закономерна — волею судьбы или желанием самого художника книга, вышедшая за пять лет до смерти Гоголя, стала итогом его идейных и художественных исканий.

В настоящей статье «прощальная книга» Гоголя рассматривается в аспекте философии и поэтики стихий, выявляющих остающиеся неизменными космогонические установки Гоголя, связанные со стремлением остановить губительную десакрализацию русской жизни и русской культуры, напомнить им о духовно-религиозных истоках и побудить каждого к нравственному самостроению и духовному возрождению. Для этого в соответствии с традициями восточно-христианской патристики необходимо духовно приобщиться к Богу как высшему добру через исходящую от Него энергию, своего рода «незримый свет». Метафизической основой «Выбранных мест...» представляется страстное желание Гоголя художественным словом сделать видимым этот «незримый свет», материализовать этот «воздух». Специфика гоголевского произведения обуславливается подчеркнутым присутствием в нем метафизических реалий, не ограничивающихся воплощением в виде символов и философем. «Субстанциальное тождество идеи и вещи»¹, как определяет символ А. Ф. Лосев, у Гоголя становится буквальным: он не подразумевает, но прямо делает проповедь «Выбранных мест из переписки с друзьями» аналогом Слова-Логоса, достигая этого в том числе поэтикой стихий: пластичность и синестезия гоголевского языка материализуют эфемерные стихии света и воздуха в их высшем значении.

В последней книге писателя находит идейную, смысловую и художественную завершенность Космос Гоголя: он грозен для ничтожных душ, но прекрасен для тех, кто сумеет узреть мир как «храм», сакральное

пространство идеального человеческого бытования. Каждый может почувствовать и укрепить гармонию Всемира². Художник стремится максимально подчеркнуть содержание формой, что находит отражение, в частности, в поэтике стихий, которые лишаются дихотомического характера и становятся выражением высшего метафизического смысла бытия. Действительно, одним из наиболее аутентичных способов постичь этот смысл представляются философия и поэтика стихий — благодаря тому, что они, с одной стороны, при всех смысловых и формальных трансформациях всегда сохраняют онтологическую суверенность, а с другой — служат центром авторского Космоса, к которому устремлены и вместе с тем из которого исходят — прямо или опосредованно — все идейные, аксиологические и эстетические составляющие творческой системы Гоголя как *художника*.

Прежде всего отметим, что по количеству упоминаний в тексте произведения первое место среди стихийных концептов занимает воздух — свыше 400 (!) случаев актуализации; затем — свет, возникающий более 300 (!) раз. Роль более «материальных» стихий воды и земли, всегда отмеченных к тому же как космогоническими, так и эсхатологическими смыслами, тогда как автор стремится лишить книгу диалектики (разумеется, сама ее принципиальная вписанность в общую целокупность творческой системы писателя препятствует этому), закономерно значительно меньше — каждый упоминается около 150 раз.

При этом воздух явлен в книге не эксплицитно, а через метафизические категории неба и души, субстанциально значимые для авторской грандиозной концепции спасения духа России через попытку «соединить Небо и Землю» (С.Т. Аксаков) и чудо христианского преображения, на которое уповает Гоголь. Это проходит сквозь все «Выбранные места...» — от предпосланного им «Предисловия» («Небесная³ милость божия отвела от меня руку смерти»⁴) до завершающего «Светлого воскресенья», которое есть «тот святой день, в который празднует святое, небесное свое братство все человечество до единого»⁵. Отчетливо религиозное звучание данных сентенций скрывает, что прочитывать их следует не только буквально, но и символически, благодаря чему выявляется подлинный масштаб гоголевской гуманистической программы, которая в противном случае замыкается исключительно в рамках православной догматики, тогда как в поздний период творческой деятельности художника христианский аспект явственно осознается, но не поглощает многообразие синтеза культурных влияний, формирующих уникальность творчества Гоголя.

Основой всеохватного, всепроникающего бытования воздушной стихии в «Выбранных местах...» является концепт души — его упоминание встречается почти на каждой странице книги, однако зачастую возникают и иные проявления стихии воздуха. Так, в главе «VII. Об Одиссее,

переводимой Жуковским», Гоголь говорит, что «ни в какой истории не начитаешь того, что отыщешь в ней: от нее так и дышит временем минувшим...»⁶; в «X. О лиризме наших поэтов» он знаково оговаривается о том, что «заговорит Державин о России — слышишь в себе неестественную силу и как бы сам дышишь величием России»⁷, и о прозрении «прекрасного нового здания, которое покамест не для всех видимо зиждется и которое может слышать всеслышащим ухом поэзии поэт или же такой духовец, который уже может в зерне прозревать его плод (курсив Н. В. Гоголя. — Е. Т.)»⁸.

Воздух пронизывает всю книгу Гоголя, обнаруживаясь и когда художник говорит о высоком, и когда он обращается к низкому, когда речь идет о частной, интимной жизни человека и его общественно-социальном положении, об истории и политике, патриотизме и поэзии, географии и искусстве. Практически невозможно определять какие бы то ни было демаркации между разными формами бытования воздушной стихии, ибо в концепции Гоголя все сливается в единую картину, единый образ — благозвучия, царящего над русской землей. И это снимает острую катастрофичность могущего показаться трагическим несоответствия ничтожества и греховности каждодневного человеческого существования божественному замыслу. Воздух как частица небесного, божественного, постоянно присутствующая в повествовании, имплицитно служит реализации авторской идеи о необходимости духовного и нравственного самостроительства и обретения единства в традициях исконной соборности.

Взгляд на бытование стихии воздуха в «Выбранных местах...» со всей очевидностью доказывает, что книга представляет собой *художественный* текст, естественным образом возникающий из всего предшествующего творчества Гоголя, в основе которого лежит гоголевская «задушевная идея» личностного и духовного самосовершенствования человека как единственного способа приобщиться к изначальной гармонии мира. Как герой повести «Рим» совершает «бегство из пустоты» (Ю. М. Лотман) Парижа в онтологическую и эстетическую наполненность Рима, так каждый должен осознать необходимость и благодать эскапизма из замкнутости современного общества в безграничный мир бытийного смысла. Метафорически говоря — и Гоголь повторяет это неустанно, стремясь буквализовать метафору, — воздухом пронизано все. Это превращает последнюю книгу Гоголя из материального объекта в Слово-Логос — закон мироустройства, спиритуализирующий ее в высший смысл текста как семиотического выражения единства бытия, Всемира.

К началу 1840-х гг. Гоголь остро ощущает эсхатологизм современного человеческого бытия, усугубляющийся, как представлялось создателю «Выбранных мест...», утратой искусством жизнестроительных, дидактических функций, связанных с нравственным воспитанием

человека, «высветляющего» воздействия на него. И гоголевская книга призвана была возродить и зримо продемонстрировать эту «просветляющую» функцию русской литературы и культуры в целом. Именно поэтому столь значимую роль играют в «Переписке» «огонь» и «свет».

При этом автор стремится лишить «Выбранные места...» диалектики и потому лишает амбивалентные по природе стихии негативных коннотаций. Так, обозначение словом «свет» высшего общества не становится строго замкнутым поведенческим текстом: «свет» есть отражение «сияния» — сущности мира, что отчетливо проявляется в главе «II. Женщина в свете»: «Вы говорите, зачем <...> предстоят вам одни пустые выезды в свет и пустое, выдохшееся светское общество, которое теперь вам кажется безлюднее самого безлюдья. Но тем не менее свет все же населен...»⁹, и далее: «Вам ли бояться жалких соблазнов света? Влетайте в него смело, с той же сияющей вашей улыбкой»¹⁰. Принципиальное соотнесение несовершенства современного человека и его высокогo духовного предназначения становится для Гоголя главенствующим. Именно поэтому возникают в «Выбранных местах...» «светоносные» образы: «Мы повторяем теперь еще бессмысленно слово «Просвещение». <...> Слова этого нет ни на каком языке; оно только у нас. Просветить не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветлить человека во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь. <...> Недаром архиерей, в торжественном служении своем, подымая в обеих руках и троссвещник, знаменующий троицу бога, и двусвещник, знаменующий его сходящее на землю слово в двойном естестве его, и божеском и человеческом, всех ими освещает, произнося: Свет христов освещает всех! Недаром также в другом месте служенья гремят отрывочно, как бы с неба, вслух всем слова: «Свет просвещения» и ничего к ним не прибавляется больше»¹¹. Гоголь «смешивает» явления действительности, стремясь к тому «трансформизму», о котором говорит М. Н. Виротайнен, пытаясь словом решить жизнетворческие задачи — не забывая при этом о том, что слово это имеет художественный характер, а значит — действует вдвойне эффективно. И философия, и поэтика света со всей наглядностью репрезентируют не только утопическое начало гоголевской книги, связанное с христианским Идеалом бесконечного духовного и нравственного самосовершенствования человека и «братского согласия всех племен по Христову евангельскому закону» (по слову Ф. М. Достоевского), но и художественное мастерство Гоголя, позволяющее считать «Выбранные места...» и программным произведением его в ипостаси мыслителя, и шедевром — в качестве художника.

А идейным ядром этой семиосферы — как и всей книги — является осознанная авторская установка на преображение силой Слова «трудных обстоятельств, расслабления и развращения общего, повсеместной

ничтожности» настоящего в первую ступень храма, каким предстает у Гоголя перерожденная Россия. Траектория этого преобразования заключена между двумя сентенциями: «Позабыли все, что пути и дороги к <...> светлому будущему сокрыты именно в этом *темном* и *запутанном* (курсив Н. В. Гоголя. — Е. Т.) настоящем»¹² и «...Непонятной тоской уже загорелась земля; черствей и черствей становится жизнь...», но «не умирают те обычаи, которым определено быть вечными. Умирают в букве, но оживают в духе. Померкают временно, умирают в пустых и выветрившихся толпах, но воскресают с новой силой в избранных, затем, чтобы в сильнейшем свете от них разлиться по всему миру»¹³, неслучайно в последней фразе синтезируется бытование всех первоэлементов бытия, и благодаря этому «у нас прежде, чем во всякой другой земле, воспряднуется светлое воскресенье Христово»¹⁴, что служит торжественным финальным аккордом грандиозной мессианской программы неординарного мыслителя и творческого пути гениального художника, стремящегося к гармонизации бытия. И закономерен тот факт, что завершает творение Гоголем своей идейной, смысловой и художественной ойкумены органичное взаимодействие стихий, воплощенных в высшем метафизическом смысле, пришедшем на смену их натурфилософской природе; при этом в центре гоголевского Космоса всегда — «судьба человека, история живой души русского человека в пространстве Всемира»¹⁵.

Таким образом, «Выбранные места из переписки с друзьями», где доминируют неуловимые стихии воздуха и света, спиритуализируются, и можно видеть воочию, как философия и поэтика первоначал мироздания преобразуют слово в Слово, а книгу — в Книгу.

Примечания

1. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 635.
2. О правомерности использования в отношении художественной ойкумены Гоголя данного термина, позаимствованного из труда А. В. Сухова-Кобылина «Учение Всемир». См.: Янушкевич А. С. Философия и поэтика гоголевского Всемира // Феномен Гоголя: матер. Юбил. междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. СПб., 2011. С. 33—49.
3. Здесь и далее лексемы, коррелирующие с концептами рассматриваемых стихий, выделяются подчеркиванием: соотносимые с воздухом и светом соответственно.
4. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М., Л., 1937—1952. Т. 8. С. 215.
5. Там же. С. 411.
6. Там же. С. 243.
7. Там же. С. 250.
8. Там же. С. 250—251.
9. Там же. С. 225.
10. Там же. С. 227.
11. Там же. С. 285—286.
12. Там же. С. 320.

13. Там же. С. 416–417.

14. Там же. С. 418.

15. Янушкевич А. С. Философия и поэтика гоголевского Всемира // Феномен Гоголя: матер. Юбил. междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. СПб., 2011. С. 49.

О. А. ТРИЗНО

Функция зеркала в русско-французской культурной коммуникации второй половины XVIII в.

Анализируется феномен «зеркальной» антиномичности в процессе поиска Россией своей национальной идентичности в контексте русско-французского культурного диалога второй половины XVIII в.

Ключевые слова: русско-французский культурный диалог, зеркало, национальная идентичность.

В литературных текстах второй половины XVIII в., затрагивающих «французскую тему», нередко встречаются три лексико-семантические оппозиции: варварство—цивилизованность, невежество—просвещенность, животность—человечность. Помимо важности того, что именно данные категории лежат в основе сравнения, сопоставления и противопоставления двух культур, не менее интересным является тот факт, что каждая из этих пар в равной степени характеризует как французов (а вместе с ними и «офранцузившихся» русских — галломанов), так и собственно русских. Все зависит от того, с какой стороны смотреть. Так, с точки зрения носителя русского культурного сознания, животность, невежественность и варварство связаны, так или иначе с французской культурой: Д. И. Фонвизин называет французов «изрядными скотиками» и обвиняет в дремучем невежестве, автор «Кошелька» Н. И. Новиков пеняет своим французолюбивым соотечественникам, что они «добровольно из разумного человека переделываются в несмысленных обезьян и представляют себя на посмеище всея Европы»¹, не говоря уже о том, что мотив животности почти всегда сопутствует образу галломана, сравниваемого с обезьяной и попугаем.

Такая оценка как собственно французов, так и тех, кому французское платье стало слишком близко к телу, нередко сопровождается указанием на достоинства русской культуры: к примеру, Фонвизин в «Письмах из Франции», где он, не скромничая, на все лады ругает эту страну, не упускает возможности отметить превосходство русского уклада жизни перед французским, даже если это касается способа подачи блюд за обедом, а Новиков в «Кошельке» указывает на «древние великие добродетели, украшавшие наших праотцев и кои некоторых из

наших соотечественников еще и ныне осиявают»². Однако с позиции французской стороны все выглядит с точностью до наоборот: именно русские представляются неотесанными варварами: «Без французов разве могли мы называться людьми?»³ Только общение с французами или путешествие в Париж, по мнению щеголей и вертопрахов, — единственное и необходимое условие, чтобы «блистать просвещением и хорошими нравами».

Такой двоящийся взгляд, когда один и тот же объект может быть охарактеризован двумя взаимоисключающими качествами, приводит на ум аналогию с человеком, разговаривающим со своим отражением в зеркале: все его достоинства и недостатки в равной степени характеризуют как его, так и его зеркальную проекцию.

Образ инокультурного пространства представляет собой двудерное образование, поскольку имеет два конституирующих начала — собственно инокультурное пространство и «свое» культурное пространство, через призму которого воспринимается все, что находится за его границами. Вместе с тем представление о себе, образ самого себя, зафиксированный в контексте межкультурной коммуникации, как правило, не выделяется в качестве отдельного, самостоятельного элемента при исследовании литературного образа другой культуры, чаще всего так и оставаясь на уровне «служебной» детали в роли все той же призмы. И в большинстве случаев это, наверное, вполне оправдано. Однако русско-французский культурный диалог в этом отношении совершенно уникален, поскольку после петровских реформ перед Россией, переодетой в европейское платье, остро встал вопрос национальной идентичности, для решения которого без «зеркала» ей было не обойтись.

В психоанализе существует понятие так называемой «стадии зеркала», предложенное Ж. Лаканом, которое описывает «этап становления человеческого существа между 6 и 18 месяцами. Беспомощный младенец, не способный к координации движений, предвосхищает в своем воображении целостное восприятие своего тела и овладение им. Этот единый образ достигается посредством отождествления с образом себе подобного как целостной формой; конкретный опыт такого построения единого образа — восприятие ребенком своего отражения в зеркале. Стадия зеркала представляет собой матрицу и набросок будущего «Я»⁴.

Думается, что в XVIII в., когда историческое прошлое России как «не западной» страны со своей сложившейся системой ценностей фактически оказалось противопоставлено складывающейся новой культурной парадигме, связанной с ориентированностью на Европу, были сформированы условия для возникновения этапа, по своей функции тождественного «стадии зеркала». Естественная потребность любого сознания, в том числе культурного, в сохранении своей целостности, в данном случае без того, чтобы быть вынужденным

перечеркивать историю или, наоборот, отрицать возможность интеграции в европейское пространство ввиду несовместимости культурно-исторической основы, привела к необходимости увидеть себя как целое в зеркале, чтобы сформировать свой новый целостный образ, свое Я, найти для себя своего Другого, без которого немислим любой акт самосознания, и его глазами посмотреть на себя со стороны, чтобы понять, чем же это Я является. Этим другим для России стала Франция, а сама Россия, тем временем, отождествив себя с одной из европейских стран, стала Другим для самой себя, а точнее, для своего исторического прошлого, поскольку ранее на протяжении своего развития у нее такой возможности не было ввиду известной культурной изоляции и, как следствие, отсутствия необходимых условий для того, чтобы посмотреть на себя со стороны, «чужим» взглядом.

В итоге Россия оказывается как бы между двух зеркал: между своим прошлым и «европейским» настоящим, и, думается, что такое сравнение — больше чем просто метафора, поскольку оно очень точно отражает природу той зеркальной антиномичности, когда один и тот же субъект оказывается в одно и то же время носителем противоположных качеств: пытаясь реконструировать свой собственный образ, он находится между двух зеркал, и диалог происходит, по существу, не между субъектом и отражением, а между двумя его отражениями, которые при этом, являясь всего лишь его проекцией, не совпадают с ним полностью. Таким образом, упрек или похвала в адрес одного из отражений — это одновременно упрек или похвала и самому себе.

Итак, образ самого себя в этот период истории России нельзя сравнивать просто с призмой, через которую оценивается то, что находится вне границ своего, поскольку относительно цельного, завершенного «я» в тот момент еще не существует, оно находится в процессе формирования, оказавшись между двух поставленных друг против друга зеркал, когда культурное сознание смотрит на себя одновременно через две призмы — на одно свое отражение через другое и наоборот.

В этом смысле позиция щеголей по отношению к своим соотечественникам является наиболее полной и целостной формой выражения одного из таких векторов «вглядывания». Оставаясь по происхождению русскими, они начинают идентифицировать себя с французской культурой и, соответственно, транслируемый ими взгляд на Россию можно считать взглядом на самого себя с точки зрения француза (вернее, с точки зрения своего представления о том, каким ты являешься в его глазах).

Примечательна следующая деталь: с позиции галломана России на карте цивилизованного мира все равно, что не существует. По его мнению, русский народ дик и неразвит и только подражание французам может позволить им назваться людьми: «Одно только обхождение со французами и путешествие в Париж могло хотя некоторую часть россиян

просветить. <...> Умели ли мы прежде порядочно одеться и знали ли все правила нежного, учтивого и приятного обхождения, тонкими вкусами утвержденные? Без них не знали бы мы, что такое танцованье, как войти, поклониться, напрыскаться духами, взять шляпу и одною ею разные изъяслять страсти и показывать состояние души и сердца нашего»⁵.

Оставив в стороне вопрос о резонности этого замечания, примем во внимание, однако, тот факт, что субъект речи, в данном случае — молодой человек, взявшийся защищать французов от несправедливых, как ему кажется, обвинений, приобрел свои знания о России преимущественно из французских источников — исторических сочинений французских авторов, что делает его позицию по отношению к русским в полном смысле специфически французским взглядом на русскую культуру. Все это косвенно указывает на отсутствие своего собственного представления о себе, своей истории и национальной идентичности, что, собственно весьма симптоматично для периода поиска Россией своего пути, о котором можно говорить как об эпохе зарождения национального самосознания в русском обществе.

Семантика «пустого места» на карте мира — это не только литературная примета профанного сознания, носителями которого являются щеголи и вертопрахи: в «Письмах из Франции» она также имеет место — уже как культурологический факт. Многие французы, как оказывается, и вовсе не знают ничего об этой северной стране: «Дворянство, особливо, ни уха ни рыла не знает. Многие в первый раз слышат, что есть на свете Россия и что мы говорим в России языком особенным, нежели они»⁶. Это наблюдение автора, которое послужило очередным поводом обвинить французов в глупости и невежестве, вместе с тем словно бы семантически удваивается: Фонвизин остается русским сам для себя до конца, в его письмах нет «точки зрения» на себя со стороны французской культуры как на иностранца. Автор не делает попытки встать на позицию другого и посмотреть на себя его глазами, в центре внимания, в конечном итоге, находится не чужое, а свое, и наблюдениям о своеобразии уклада жизни во Франции и ее культуре отводится вспомогательная роль как средству оттенить и выявить свое национальное своеобразие, свой национальный характер. Таким образом, в «Письмах из Франции» подлинно Другим оказывается историческое прошлое России, через которое автор вглядывается, не без отвращения, в отражение в противоположном зеркале.

Разрушение этой двузеркальной модели связано, в первую очередь, с творчеством Н. М. Карамзина: «Письма русского путешественника» были принципиально новым словом в споре о России и Западе. Карамзин вводил читателя в мир, где Россия и Запад не противостояли друг другу. Европа была ни спасением, ни гибелью России, она не отождествлялась

ни с Разумом, ни с Модой, ни с идеалами, ни с развратом, она стала обыкновенной, понятной, своей, а не чужой»⁷. Наряду с этим происходит выход из «стадии зеркала», что, однако, не означает ее полного преодоления: «Стадия зеркала — не просто эпоха в истории индивида, но изначальный этап истории, исток истории, в котором начинается непрекращающаяся до конца дней битва человеческого субъекта за самого себя, борьба с другим собой, со своим двойником. Понятие двойника появляется здесь не случайно. <...> Психологическое исследование «феномена двойника» позволяет выдвинуть предположение, что его исходной позицией является фиксация на стадии зеркала»⁸. Если мы взглянем на то, во что перерастает зеркальность в русско-французской культурной коммуникации на следующем этапе (первая половина XIX в.), то мы определенно обнаружим двойничество в форме противопоставления русской и французской культур как «мира» и «антимира», другими словами, реальности и ее вывернутого наизнанку темного двойника.

Примечания

1. Новиков.Н.И. Избр. соч. М.; Л., 1951. С. 76.
2. Там же.
3. Там же. С. 91.
4. Лаплани Ж., Понталис Ж.— Б. Словарь по психоанализу. М., 1996.
5. Новиков Н. И. Указ. соч. С. 91.
6. Фоназин Д. И. Собр. соч.: в 2 т. М.; Л., 1959. С. 423.
7. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 564.
8. Брудный А. А., Демильханова А. М. Феномен двойника и «стадия зеркала». // Историческая психология и социология истории. 2009. Т. 2, № 2. С. 42–54.

О. А. ФЁДОРОВА

«История поэзии» С. П. Шевырева в контексте философских исканий Любомудров

Рассматриваются ведущие категории и методологические принципы эстетики философского романтизма, раскрываются магистральные воззрения и эстетические взгляды С. П. Шевырева в контексте философии Любомудров.

Ключевые слова: философская лирика, романтизм, романтическая эстетика.

Русская романтическая эстетическая мысль начале XIX в., как и западноевропейская романтическая эстетика, воспринимала искусство как образное проявление сокровенного единства микро- и макрокосма. В творческом диалоге с западноевропейской философской мыслью и культурой отечественная эстетика стремилась осознать национальную самобытность русского искусства, разрешить актуальную для русской культуры проблему философского образования русского

человека, обрести основу для целостного постижения человека и мироздания. В русских эстетических трактатах эпохи романтизма осмысливаются те же проблемы, что и в западноевропейской эстетике.

Русская эстетическая романтическая концепция утверждала мысль о единстве красоты и добра в искусстве. Подобный подход к искусству раскрывает преемственность романтической эстетики традиционным ценностям русской национальной культуры, где укоренено православное представление о том, что истинная красота является выражением духовности и ведет человека к нравственной чистоте, к преображению. Так, Жуковский в своем дневнике подчеркивал примат духовного, религиозного, этического начал в поэтическом творчестве: «Бог и душа вот два существа, все прочее — печатное объявление, приклеенное на минуту»¹ (8 (20) января 1821 г.) В эстетике Жуковского, Гоголя, Кюхельбекера, Хомякова и других русских романтиков лежит мысль о том, что искусство — это пророческое служение, нацеленное на духовное просвещение.

Любомудры сыграли важную роль в развитии отечественной эстетики, способствовали становлению философской прозы, в которой они не только поднимали извечные мировоззренческие проблемы, но и раскрывали диалектику мысли, процесс самопознания личности. Так, Д. В. Веневитинов в статье «Письмо к графине NN» (1826) выдвигал следующий тезис: «Философия будет наукою формы всех наук или наукою познания вообще»². Для Д. В. Веневитинова, И. В. Киреевского, В. Ф. Одоевского, С. П. Шевырева был значим идеал целостного знания о мире и человеке, концепция «всеведения». Веневитинов, для которого приобрела значимость философия тождества Ф. В. Шеллинга, отстаивал идеал не абстрактного философствования, а диалектического процесса познания и самопознания, в котором задействованы разум, чувства, интуиция, религиозное созерцание. Для Веневитинова вдохновение не является некой трансцендентальной силой, а скорее, предстает субстанциональной способностью души, в которой заложено стремление потенцировать абсолютный идеал в окружающий мир, восходить от бытового к бытийному.

Для любомудров красота и истина были явлениями, неразрывно связанными. А. И. Абрамов указывает в этой связи: «Общую задачу искусства Шевырев понимал как восстановление перед человеком в различных формах идеала красоты»³.

Шевырев, продолжая традиции немецкой классической философии, стремился соединить в своей эстетической позиции философский и религиозный взгляд на природу красоты, искусства, вдохновения, что было характерно и для других любомудров.

В основе эстетики любомудров лежала методология, предложенная Шеллингом в разграничении искусства и философии. Искусство, в понимании немецкого мыслителя, представляет собой направленность духа

вовне, в мир внешних объектов, а философия — направленность духа во внутренний мир человека. Основу творческой деятельности в эстетике Шеллинга составляет стремление «Я» стать «для себя объектом в реальной деятельности». Источником гениальности, по мысли немецкого философа, является, прежде всего, божественный инстинкт, который свободно способен проявить себя в единстве самопознания и сотворения.

Интерес Любомудров к эстетическим идеям Шеллинга позволил им не только преодолеть культурную инерцию классицистических концепций искусства, но и выдвинуть в качестве центральной эстетической цели обретение духовной целостности, прийти к пониманию художественного произведения как универсума. Любомудры утверждали активную роль реципиента произведения искусства, раскрывая феномен его духовного диалога с автором.

Становление эстетических взглядов Шевырева шло в контексте его интенсивного изучения трудов немецких мыслителей. Так, вместе с В. Титовым и Н. Мельгуновым русский романтик перевел на русский язык в 1825 г. книгу Л. Тика и В. Г. Ваккенродера «Об искусстве и художниках». Многочисленные ссылки на труды немецких философов и поэтов-романтиков мы видим в письмах и дневниковых записях Любомудра. Однако для Шевырева был характерен интерес не только к немецкой классической философии, но и к античному культурному наследию, что проявлено в его работе «Разговор о возможности найти единый закон для изящного» (1827), которая в жанровом отношении соединяет черты притчи и диалога, органичные для философской прозы Любомудров. Многочисленные идиллические и элегические пейзажные и аллегорические портретные детали создают основу для синтеза художественного и философского начал, к которому стремились в своей прозе Любомудры⁴. Идеино и поэтически «Разговор о возможности найти единый закон для изящного» близок философскому диалогу Веневитинова «Анаксагор (Беседа Платона)», где раскрывается диалектическая природа познания и искусства, где философия предстает «высшей поэзией»⁵.

Образный ряд природной красоты и произведений искусства в произведении Шевырева создает основу для философского диалога о природе эстетического чувства. Пейзажные детали обрамляют философский диалог о природе эстетического чувства, создавая ощущение гармоничности мироздания. Авторская позиция выражается непосредственно через эстетические декларации и опосредованно через высказывания героев. В преддверии диалога автор вводит ключевой тезис работы: «Душа не может вместить двух наслаждений: единое ее наполняет и все чувства, все мысли сливает в одно нераздельное упоение»⁶. Шевырев акцентирует внимание на контрастности эстетических позиций героев: ориентация Аполлона на предметное, пластическое искусство, обращение Платона к символической природе художественного произведения, восторженный

идеализм Лициния, активная рефлектирующая позиция Евгения. Если с образом Аполлона соотносится эстетика классицизма, то с Лицинием и Евгением — романтическая концепция искусства. Именно между Лицинием и Евгением как различными идеологами романтической эстетики разворачивается философский диспут, эпизодическое участие в котором принимает Платон, воспринимающий искусство таинством. В образе Лициния сфокусированы черты «неистового» романтика, отрицающего любые правила эстетики: «Я отрекаюсь от мертвых правил, когда вижу перед собою живое искусство — и в эту минуту сжег бы с досады все эстетики»⁷. По мысли Лициния, творческое самовыражение души невозможно связать рамками правил.

В философском диалоге через контрастные, но не антагонистические позиции проявлена диалектика обретения истины. Шевырев, как и Веневитинов, стремится постичь феномен красоты и искусства через процесс рефлексии, самопознания: «Загляни в свою душу, ты увидишь в ней, что они, несмотря на их видимое противоречие, возбуждают в ней единое, полное чувство, и в этом действии они все между собой сходятся»⁸. Если эстетическая позиция Лициния базируется на системе субъективного идеализма, то Евгений — объективный идеалист, считающий, что в духовной природе человечества заложены общие закономерности в восприятии прекрасного. Для Любомудров в целом было характерно представление о родовой основе, общности человеческих душ. В частности, В. Ф. Одоевский утверждал: «Что наиболее меня убеждает в вечности моей души — это ее общность»⁹. Евгений вызывает в своем собеседнике воспоминание об обретенном чувстве полноты мирозерцания, которое подчеркивает глубинную связь индивидуальной души с универсумом, единство микро- и макрокосма. Данное духовное состояние «неизъяснимо», образно соотносится со светом и сладостью. Евгений высказывает ключевую для Шевырева и других русских романтиков мысль о том, что через погружение в глубины души человек познает тайны вселенской жизни. Шевырев создает образный ряд души как храма, «внутреннего святилища». Одновременно в реплике Евгения душа метафорически сближается с зеркалом, отображающим все мироздание. Результатом беседы становится обретение Лицинием чувства полноты мирозерцания, постижение на интуитивном уровне универсальной духовной основы эстетического чувства: «Он не мог говорить; душа его была полна словами друга. Казалось, в эту минуту он в первый раз вкусил наслаждение той беседы с самим собою, о которой говорил ему товарищ»¹⁰. По мысли И. Подольской, «любомудры искали «основную мысль», которая могла бы стать началом всех начал, «условием всех условий»¹¹. «Разговор о возможности найти единый закон для изящного» Шевырева раскрывает поиск основы цельности, общности в эстетическом чувстве.

В «Истории поэзии» (1835) Шевырев рассматривает не только литературный процесс, но и развивает свои представления об источниках эстетического чувства, о красоте, прекрасном, поэтическом гении. Русский мыслитель определяет своеобразие своей методологии в соединении исторического принципа с «философским». В истории искусства Любомудр видит запечатленную идеальную историю человечества, вершинные достижения творческого духа. Подобное отношение к культуре было в целом характерно для романтизма, для Шеллинга. Шевырев, обосновывая свою методологию, полемизирует с представителями как умозрительного, так и эмпирического подходов в изучении истории искусства. Для русского философа принципиально важна методологическая универсальность философии истории: «Все уже сказали себе: наука должна иметь душою философию, телом — историю»¹². Шевырев подчеркивает в «Истории поэзии», как и И. В. Киреевский, необходимость преодоления подражательности в русской литературе, обретения подлинной самобытности через всестороннее изучение культурного опыта предшественников. В своем труде мыслитель ставит проблему межкультурной коммуникации народов, благодаря которой происходит взаимное духовное обогащение. По убеждению Шевырева, каждый европейский народ призван сказать «свое слово» в мировой культуре.

Шевырев объясняет своеобразие литературы не только историческими, но и этническими особенностями, демонстрируя это сравнением французской и немецкой культур: «Прибавлю еще, что сии способы наблюдения тесно связаны с образом мыслей и характером этих наций»¹³. Особенностью французской культуры русский ученый считает зависимость литературы от политической сферы, а немецкой культуры — ориентацию на «эстетико-философский» тип словесности. Историческое значение немецкой литературы Шевырев видит в создании «истинной критики». Схожая методология анализа истории культуры представлена в статьях И. В. Киреевского «Деятнадцатый век» (1832) и «В ответ А. С. Хомякову» (1838), где раскрываются исторические истоки формирования западноевропейской цивилизации и русской культуры. Выявляя их различия, русский философ подчеркивает: «Весь частный и общественный быт Запада основывается на понятии о индивидуальной, отдельной независимости, предполагающей индивидуальную изолированность»¹⁴.

Таким образом, в «Истории поэзии» Шевырев подчеркивает, что в искусстве запечатлеваются «идеи» народов, которые продолжают развиваться после исчезновения данных народов. Данное теоретическое представление наполнено многогранным образным содержанием в лирике русского романтика, прежде всего в его стихотворениях об Италии.

Примечания

1. Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 2004. Т. XIII. С. 155.
2. Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 120.
3. Абрамов А. И. Шевырев // История эстетической мысли: в 6 т. М., 1986. Т. 3. С. 382.
4. Еремеев А. Э. Русская философская проза (1820–1830-е гг.) Томск, 1989. С. 68.
5. Веневитинов Д. В. Указ. соч. С. 124.
6. Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: в 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 509.
7. Там же. С. 510.
8. Там же. С. 513.
9. Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. С. 32.
10. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 517.
11. Подольская И. Мысль — цель — единство (Веневитинов-критик) // Литературная учеба. 1980. № 2. С. 143.
12. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. С. 518.
13. Там же.
14. Киреевский И. В. Полн. собр. соч.: в 2 т. М., 1911. Т. 1. С. 113.

А. В. ХРАБРОВА

Категория сомнения в творческой системе Лермонтова и раннего Достоевского

Рассматривается проблема героя в творческой системе Лермонтова и раннего Достоевского на основе выделения категории сомнения, центральной на рубеже веков, определяющей переходность мира 1830–1840-х гг. и состояние тотального критицизма умов.

Ключевые слова: Лермонтов, ранний Достоевский, проблема героя, категория сомнения.

Творческое взаимодействие Лермонтова и Достоевского определяется широким кругом проблем. Поздний период творчества Лермонтова и раннее творчество Достоевского во многом обусловлены поисками нового жанра, творческого метода, героя времени. Ситуация фронтальности в литературе 1830–1840-х гг., выдвинувшая в качестве центральной проблему «личности и действительности», способствовала возникновению самосознающего героя. Одной из сторон сознания мыслящих людей эпохи, как отмечает А. И. Журавлева, было «сомнение в готовых истинах и суждениях, тотальный критицизм»¹. Значимым репрезентантом сближения художественных миров Лермонтова и раннего Достоевского выступает категория сомнения. Выявление данной категории в творческой системе двух писателей позволяет увидеть трансформацию проявлений и динамику рефлектирующего критического сознания.

Проблема существования героя в ситуации сомнения, необходимости выбора может быть рассмотрена как важная философская проблема эпохи в целом, спровоцировавшая возникновение особого типа героев, ознаменовавшая начало процессов самосознания и психологизации

событий, но также и как проблема, обусловившая возникновение изменений на уровне нарратива.

На повествовательном уровне можно проследить связь категории сомнения с пространственно-временным положением героя, поскольку экзистенциальная ситуация, порождающая в герое неуверенность и сомнения, обуславливается и соответствующим хронотопом. И в связи с этим принципиальное значение принимает хронотоп имперского города Петербурга; герой, одолеваемый сомнениями, как правило, выходит на улицы города в поисках, лелея надежду найти выход из собственной ситуации: «Таким-то образом сомневаясь и ища ключа и разрешения сомнений своих, герой наш добежал до Семеновского моста...» (Двойник). Нагляднее всего это проявляется в таких повестях, как «Штосс», «Двойник», «Хозяйка», «Белые ночи». Сомнения героев, вызванные глубоко личными переживаниями, находят свое внешнее проявление в нерешительности, неспособности осуществить действие или сделать выбор. Психологическое наполнение событий, выражение состояния героев обуславливает наличие нарративных изменений, зачастую сопровождающихся замедлением повествовательного хода, наложением описаний сюжетных событий и психологических состояний, такой монтаж частей в ряде текстов сопровождается возникновением риторических вопросов, усиливающих неустойчивость состояния и сомнение: «У Лугина руки опустились. Сердце его забилося, как будто предчувствуя несчастье. Должен ли он был продолжать свои исследования? не лучше ли вовремя остановиться?» (Штосс), «Господин Голядкин, видя, что Андрей Филиппович узнал его совершенно <...> покраснел до ушей. «Поклониться иль нет? Отозваться иль нет? Признаться иль нет?» — думал в неописанной тоске наш герой...» (Двойник). Так, категория сомнения в формальном плане определяет комбинаторику сюжетных рядов в произведениях обоих писателей, являясь при этом и способом психологического наполнения текстов.

Необходимо обозначить определенную динамику развития и изменений категории сомнения в идеологическом и психологическом планах. Б.Т. Удодов указывает на такую особенность Демона из одноименной поэмы Лермонтова, как готовность к изменениям: «Демон на пороге перехода в какое-то иное, неведомое ему состояние»². Важно, что демонический дух оказывается в ситуации борьбы с самим собой при необходимости выбора. Этот лермонтовский образ положил начало ряду героев, «сомневающих во всем».

Психологическая разработка новых типов сознания повлекла за собой различные изменения и переходы от сомнения через нерешительность к состоянию безысходности и осознанию собственного бессилия совершить что-либо, сделать выбор. Особой вехой в творчестве Лермонтова стал образ нового Демона в поэме «Сказка для детей», наделенного

собственным сознанием, вступающего уже на путь рефлексии, подвергающего критическому осмыслению все присущие ему абсолюты. Своей кульминации развития все эти признаки достигнут в образе Печорина. Положенный в основу создания нового текста о Демоне иронический метод обеспечил не только возможность критического подхода, но также и психологизацию повествования. Драматизм демонического комплекса в «Сказке для детей» усиливается в результате возрастающего диссонанса, заключающегося в несовпадении стремлений и результатов. Демонизм Печорина как раз и заключается в достижении наивысшей точки подобного диссонанса.

На смену сомневающемуся интеллигенту приходит больное сознание маленького человека, склонного к сумасшествию, который, сомневаясь, уже не доверяет, а также боится и существует в состоянии тоски и тревоги. Герой последней повести Лермонтова «Штосс» — художник Лугин, а затем и герои ранних повестей Достоевского — Голядкин, Прохарчин, Ордынцев, Вася Шумков, Астафий Иванович ощущают ужас самой действительности и вследствие этого стремятся сбежать или «выпасть» из реальности (отсюда повторяющиеся мотивы снов, галлюцинаций, мечтаний). Стоит отметить принципиальное различие в отношении к сомнению героя — интеллигента 1830-х гг. и новых героев — маленьких людей, героев-мечтателей. Печорин признается, что «любит сомневаться во всем», и при этом видит в сомневающемся состоянии современных людей — слабость и бессмысленность: «мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного счастья, потому знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению...». Это осознанное сомнение мыслящего человека, подвергающего осмыслению окружающий мир и самого себя. Последний же герой Лермонтова Лугин и герои ранней прозы Достоевского теряют способность осознанно сомневаться, их сомнения рождены страхами, хандрой, галлюцинациями.

Примечательно, что в экзистенциальной ситуации, требующей от такого героя ответа, нарастающее сомнение усиливает его страх, и зачастую герой не отвечает, а вопрошает. Принципиально здесь то, что ключевым повторяющимся в текстах обоих художников становится вопрос «что-с?», выражающий недоверие, страх и свидетельствующий об открытии сознания героя. Данный вопрос можно обозначить как определенный композиционный элемент, ломающий событийный ряд. Это связано с тем, что сомнение порождает в таких героях чувство неизбежности. В повести «Двойник» герой постоянно задает вопрос, зачастую обращаясь к самому себе: «Что, что это?», «Да что ж это такое, — подумал он с досадою, — что ж это я, с ума, что ли, в самом деле сошел?» и т.д. Тотальное непонимание происходящего обостряет желание таких героев разрешить ситуацию, при этом доминантными становятся мотивы мучений, тоски, тревоги и ожидания беды: «Наконец, в тоске своей, он начал желать, чтоб хоть бог знает как, да только разрешилось

бы всё поскорее, хоть и *бедой* какой-нибудь <...> Как тут судьба поймала господина Голядкина: не успел он пожелать, как *сомнения* его вдруг разрешились, но зато самым странным и самым неожиданным образом» (Двойник), (курсив мой. — А.Х.). Взыскую со своих ранних героев, намеренно погружая их в экзистенциальные ситуации, Достоевский заставил их начать сомневаться в собственном существовании, в идентичности своего сознания. Это совершенно иной уровень и тип сомнения, и такой процесс ознаменуется в творчестве уже позднего Достоевского переходом от «критики души» и двойничества к рождению внутренних голосов героев, к превращению Демона в собственного внутреннего черта.

Примечания

1. Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 167.
2. Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 269.

С. ЧЖАН

Понятие народности в русской литературе

Народность литературы — это настоящая категория литературоведения. В данной статье приводится формирование понятия народности в русской литературе. Рассмотрена теория народности реалистических писателей. Показаны понятия народности Белинского, Чернышевского и Добролюбова.

Ключевые слова: народность, национальность, реалистическая литература, народный дух.

Формирование понятия народности в русской литературе

Народность литературы — это категория литературоведения. Немецкий учёный Гердер в книге «Голос поэзии народов», опубликованной в 1778 г., поднимает вопрос народности литературы. Однако Гердер нечётко различал народность с национальностью, его взгляды на народность и национальность литературы неясные и наивные. В русском языке слово «народность» имеет двойное значение «национальности» и «народности». Почти все критики и писатели приняли народность как основное понятие литературоведения.

В России обратил внимание на народность еще Н.М. Карамзин (1766—1826). Карамзин в первый раз в своей литературной статье поднял вопрос о национальной самобытности литературы с точки зрения исторического пути и исторической судьбы русского национального характера и национальной культуры. По его мнению, должно найти ключ к пониманию национальной самобытности русской культуры и искусства, её специфического исторического пути развития. Карамзин

владеет европейской литературой в совершенстве, понимает, что русская литература — это отстающая литература, но утверждает, что русская литература должна и может сохранить свою национальную специфичность. По его мнению, эпоха и национальная среда обязательно воздействуют на индивидуальность талантливого писателя и время и менталитет тоже обязательно воздействуют на литературу. Литература «как зеркало национальной мудрости и чувства, должна также иметь некоторые характеристики, которые в некоем писателе не может быть замечено, но во многих писателях очень ясно замечено»¹. Понимание о национальных особенностях литературы Карамзина «создало предпосылку для обсуждения вопроса народности в литературной критике XIX в.»².

Теория народности реалистических писателей

О народности в русской литературе писал и русский критик Н. Надеждин (1804—1856), раньше всех он систематически обсуждал национальность в русской литературе. Надеждин очень ценил национальность в литературе, считая, что важная причина ее отсталости — имитация европейской литературы. Русская литература ещё не создала свой собственный стиль и особенности, потому следует придавать значение национальным факторам и содействовать национализации русской литературы.

Надеждин пишет: «Национальности, которые я понимаю, совокупности составления русских лиц всех внутренних и внешних, материальных и духовных, интеллектуальных и моральных характеров. В этом характере Россия отличается от других наций, не только отличается от Европы, но и отличается от Азии»³. По его мнению, самое главное в литературной народности лежит в основе русского устного языка. Это популярная литература, которую каждый человек может понимать, а не только литература для высшего общества. «Литература — это рупор, она не может быть привилегией некоего класса, это общественное достояние, которым каждый человек может поделиться»⁴, — пишет Надеждин. Имеется в виду, что литература — это общественное достояние, которым каждый человек может поделиться.

В статьях «Современные мысли просвещения и отношения между европеизмом, народностью и русской литературой» Н. Надеждин систематически ставил вопрос о народности в русской литературе и сочетал национальность в литературе с демократией. Он отметил, что важная причина отсталости русской литературы в том, что движение русской литературы сначала идёт неправильным путём на имитации европейской литературы, для активизации русской литературы культура и образование должны быть универсальными, на основе поощрения национализации и демократизации литературы.

А. С. Пушкин тоже ценил национальность в русской литературе и интересовался народностью в литературе, поэт рассматривал русскую литературу на фоне всего европейского прогресса. По его мнению, в России нет пока ни значительных произведений, ни значительных писателей. Пушкин считал, что «Слово о полку Игореве» является единственным памятником в пустыне древней русской литературы.

Русские писатели обращали внимание на Европу, чтобы учиться выдающимся достижениям и приобретать ценный опыт в постижении европейской литературы. Пушкин ничего не имеет против того, чтобы писатели учились у Европы, что, по его мнению, могло повысить уровень народного сознания и эстетического взгляда, но он решительно выступал против слепой вестернизации и слепого поклонения иностранной культуре. Он призывал русских писателей отказаться от искусственных и бессильных стилей имитации Европы. Поэт верил, что русские писатели, опираясь на народную культуру, должны идти своим путём создания национальной литературы.

Пушкин считал, что национальная специфика определяет не только стиль, форму, но и сочетание содержания и формы. Литература должна отражать не только обычаи и быт народа, но и его мысли, чувства и дух.

С мнением Пушкина был согласен и Гоголь. Писатель считал, что сам Пушкин представляет русский дух. Русская природа, русский язык, русское лицо, которые отражаются в текстах Пушкина, — это все должно отражать русская литература. В основе понимания Гоголя о том, что Пушкин — русский национальный поэт, лежит важная мысль писателя об истинной народности в литературе: «Настоящая народность в литературе заключается не в написании платья без рукавов, которые крестьянки носят, а заключается в отражении самого национального духа. Даже если поэт написал мир, совершенно незнакомый, пока он рассматривал на мир с точки зрения очков имеющие национальные факты, только он так чувствует и говорит, рассматривает мир всенародными очками, таким образом, в это время он тоже может быть национальным»⁵.

По Гоголю, народность в литературе проявляется в описании народных реалий и явлений. Многое зависит от мировоззрения писателя, его отношения к народу и его традициям.

Понятия народности Белинского, Чернышевского, Добролюбова

В период жизни и творчества Белинского национальное пробуждение и национальное самознание стали главной темой литературного обсуждения. Белинский, с одной стороны, соглашался извлечь все лучшее из Европы, с другой стороны, он считал, что писатели должны создавать произведения самобытные и национальные. В начале 1830-х гг. Белинский понимал народность в литературе как национальную

самобытность. Он считал, что народность в литературе заключается в описании жизни народа, в чем унаследовал понимание Пушкина и Гоголя. По критику, настоящая народность заключается не в описании внешних черт народа, а заключается в народности самого взгляда литератора, глубоком понимании нации. Белинский высоко оценил роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин» (1830), он называл этот роман «живой энциклопедией России и высокой работой народности»⁶.

Высоко ценил поэта и Герцен, который полностью подтвердил статус Пушкина как русского великого национального поэта. Он считал, что произведения Пушкина отражают национальный дух.

Обсуждались в литературе и критике и другие писатели. Некрасов, например, писал, что А. Островский является представителем национальности, полагая, что «все задачи, которые он описал, источают русскую атмосферу»⁷.

Вернемся, однако, к Белинскому. Критик считал, что народность непрерывно растет, и понимание народности возрастает по мере развития истории. По его мнению, национальность России проходила этапы классицизма и романтизма, но в настоящее время национальность в литературе отражена в лице классиков Пушкина и Гоголя.

Обращая внимание на обращение русской литературы к Европе, Белинский ясно осознавал важность создания уникальной национальной литературы. Главный вклад Белинского в развитие национального вопроса — это различение народности от национальности. До Белинского народность понималась как национальность. Черта между этими понятиями не проводилась, хотя проблема различения уже была затронута П. А. Вяземским. Белинский отметил, что понятие национальности больше, чем народность. Народ — это большинство населения, основной класс, который составляет государство, а нация — это все классы, которые также составляют государство. Народ — основная масса, но он является лишь частью нации. Одновременно народ представляет собой основу нации.

Таким образом, народность — это «первый факт национальности, её первичная производительность»⁸, в которой заключаются духовные силы развития нации, а национальность — это «совокупность всех духовных сил людей»⁹.

Белинский также различал народность и национальность в литературе. По его мнению, «произведения, имеющие народность, прежде всего произведения создания людьми, непосредственно отражают истинные силы людей и их мировоззрение, например народные песни. А произведения, имеющие национальность, прежде всего произведения имеющие уровни, отражающие истинные силы людей и все народное духовное лицо»¹⁰.

После отделения понятия народности от национальности Белинский начал излагать общественные ценности как основу народности, он полагал, что искусство должно отражать жизнь массы, особенно жизнь крестьян. Критик, с точки зрения демократизма и революции, конкретизировал понятие «народ», он считал, что большинство из народа — крестьяне, поэтому, чтобы литература стала народной, писателю следует обязательно отражать характер и жизнь крестьянина, служить святому делу против крепостного права. Белинский всеми силами защищает героев из крестьян в литературных произведениях. По критику, вопрос не заключается в описании жизни крестьян, главное заключается в том, могут ли писатели правильно отображать эту жизнь и внутренний мир крестьянина и, следовательно, заботиться о судьбе низкого класса. Белинский отметил, что настоящую сущность литературы «надо понимать как сознание народа»¹¹. Литература сама должна стать народной, отвечать требованиям и интересам народа. Отражение требований народа, защита интересов людей — вот что является основной задачей литературы.

В вопросе народности в литературе Белинский не только выступал против мнений славянофильства в отказе от извлечения прогрессивного мышления от Европы, но и выступал против мнений западничества об абсолютном приятии западной литературы и даже пренебрежении к русской литературе. «Исторические эстетические роли демократизма революции, которыми Белинский играл, заключаются в том, чтобы в теории утвердить и укрепить критическую реальность и изложить отношения между литературой и народом с точки зрения основной задачи освободительного движения революции, глубоко обсуждать принципы мышления и народности в литературе»¹².

Герцен же понимал народность в литературе как национальный характер и отражение исторической специфичности всего народного духа. С развитием движения освобождения и революции, восстания крестьян Герцен чувствует все больше и больше важную роль народной массы в социальных изменениях. По его мнению, в произведениях Пушкина, народность в русской литературе, идеология отлично сочетается с совершенной формой. Он считал произведения поэта знаками зрелости русской литературы. По его мнению, народность и национальность в литературе являются взаимозависимыми, в то же время у них существуют связь и различия.

Герцен считал, что «литература и искусство станут настоящими, имеющими национальность и народность, тут ключ заключается в том, что писатели и художники обязательно стоят в авангарде эпохи, в тесном контакте с людьми, отражающими их пожелания и идеи, эмоции»¹³.

Во времена Н.Г. Чернышевского (1828—1889) и Н.А. Добролюбова (1836—1861) вопрос о национальности литературы в литературных кругах

редко упоминался, и сами они думали, что этот вопрос решен и в настоящее время важнейшей задачей является решение вопросов народности в литературе. По их мнению, актуальная задача заключается в укреплении связи русской прогрессивной литературы с движением освобождения, в содействии реалистической литературы призыву народа к освобождению.

Добролюбов считал, что в каждой литературе понятие народности имеет постепенный исторический прогресс, становление и развитие. Прогресс русской литературы — это развитие литературы на фоне развития народности, т. е. как писатель, отбросив постепенно все предрассудки сословий, книжных учений, учится жить жизнью народной. Прогресс русской литературы во многом зависит от степени участия народности в ее совершенствовании.

О степени участия народа в развитии русской литературы Добролюбов говорил, что в произведениях Ломоносова, Карамзина, Жуковского народность ещё слаба. По его мнению, в произведениях Пушкина она отражена в большей степени, но Пушкин только выражает форму народности, а не проникает в народный дух, потому что герои классика — это в основном аристократы. По Добролюбову, наиболее сильна народность в произведениях Гоголя. Разоблачения Гоголя темных сторон общества в большей степени соответствуют интересам и требованиям людей, но народность Гоголя ещё не достаточна.

Добролюбов высоко ценил писателей из провинции. Он считал, что они тесно связаны с массами, могут глубже чувствовать жизнь и желания людей, точно отражать чувства людей. Например, он очень ценил поэта Кольцова. Кольцов жил народной жизнью, понимал её горе и радости, умел выражать их. Но его поэзии недостает всесторонности взгляда; народ представлен у него в отдалении от общих интересов, только со своими частными житейскими нуждами. Оттого и песни его, при всей своей простоте и живости, не возбуждают того чувства, какое возбуждают, например, песни Беранже.

По мнению Добролюбова, литература должна иметь истинно народный характер, а этого можно добиться только тогда, когда каждое событие будет рассматриваться с точки зрения пользы для народа. Чтобы литература стала богатством народа, надо провести реформы, отменить остатки крепостного права и устранить отсталые пережитки в самом народе. Народ, по Добролюбову, — это основной рабочий класс, т. е. революционный класс. А народность, в глазах Добролюбова, имеет характер классовости и революционности.

Народность и национальность — это основные темы в русской литературе. Но их понимание у писателей и критиков различно. При чем сначала писатели и критики писали в основном о национальности именно как народности в литературе, но позже постепенно осознали, что национальность и народность в литературе различны, хотя и связаны.

Примечания

1. *Карамзин Н. М.* Собр. соч.: в 2 т. М., 1964. С. 238–239.
2. *Целкова Л. Н.* История русской литературной критики. М., 2000. С. 52.
3. *Надеждин Н. И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 272.
4. Там же. С. 274.
5. *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: в 6 т. М., 1953. С. 33.
6. *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. М., 1984. С. 36.
7. *Некрасов Н. А.* Поэт и гражданин. М., 1982. С. 209.
8. *Белинский В. Г.* Собр. соч.: в 5 т. М., 1959. С. 638.
9. Там же.
10. *Целкова Л. Н.* История русской литературной критики М., 2000. С. 208.
11. Там же. С. 209.
12. *Барт Ролан.* Избр. работы. М., 1989. С. 112.
13. *Пипер Л.* Мировоззрение Герцена: историко-философский очерк. М.; Л., 1935. С. 59.

М. В. ШАПЕНКОВА

Национальное своеобразие русалочьего сюжета в русской словесной культуре первой трети XIX в.

Подробно описывается специфика образа русалки в национальном контексте на материале русской литературы 1800–1830-х гг. Выделяется ряд ключевых аспектов сюжета водяной девы: антропоморфизация, категория женственности, соотношение религиозного и языческого, а также двойственность.

Ключевые слова: образ русалки, национальная специфика, русская литература первой трети XIX в.

Изучение истории русской литературы 1800–1830-х гг. позволяет выявить в художественных текстах большое количество образов, взятых из фольклора и мифологии. Обращение авторов к народной культуре, ее интерпретация и воплощение в различных родовых формах привели к созданию особой оригинальной картины мира. В данном контексте выделяется русалочий сюжет, поскольку он конструирует особую художественную действительность и репрезентативен для всех родов литературы в разнообразных жанровых проявлениях. В качестве объекта исследования, таким образом, были взяты эпические, лирические и драматические произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, О. М. Сомова и Н. С. Краснопольского.

Образ водяной девы не был изобретением русской литературы. Европейская словесная традиция первоначально выстроила русалочий сюжет под влиянием эстетико-философских основ формирующегося в то время романтизма. Демонизм, двоемирие, природный и этический аспекты, раскрывшиеся в образе русалки, стали попыткой трансцендентного освоения внутреннего человека. При этих концептуально значимых векторах русская литература выработала свои ментальные модели сюжета водяной девы, отражающие национальный миропонимание.

Во-первых, особенностью русских произведений первой трети XIX в. с русалочьим сюжетом является попытка очеловечить мифологический персонаж. Демонические корни образа остаются важными, но постепенно они уходят на второй план. Антропоморфизация достигается авторами произведений при помощи нескольких способов.

В качестве первого способа стоит выделить построение системы персонажей: во всех произведениях мифологема водяной девы не существует в замкнутой системе других демонических героев, она постоянно находится на одном уровне с человеком. Примечательно, что в зависимости от рода литературы в этом плане выстраивается особая зависимость: так, в лирике (одноименные стихотворения Лермонтова и Пушкина «Русалка») наблюдается тенденция к бинарности, т. е. действуют два образа — образ человека и образ русалки. Можно говорить о том, что автор ставит знак равенства между лирическим героем и демоническим персонажем. В драматических произведениях («Днепровская русалка» Краснопольского, «Русалка» Пушкина) и эпических («Майская ночь, или Утопленница» Гоголя и «Русалка» Сомова) мифологема русалки становится единичной, а число образов людей возрастает. В данном плане образ водяной девы трактуется как особый психический тип человека.

Из этой тенденции вытекает второй способ очеловечивания демонического персонажа, а именно — наделение его сложным психологическим комплексом. Особенно ярко это проявилось в гоголевской повести: при исследовании образа панночки встает проблема — а является она вообще русалкой или нет? Утвердительный ответ на данный вопрос мы даем лишь по косвенным признакам, по своим же нравственно-этическим установкам в ней доминирует то, что не характерно для водяных дев. Панночка не наделена чувством любви к мужчине, она жаждет справедливости, а также способна сделать благодарность за оказанную ей помощь.

Во-вторых, национальная специфика русалочьего сюжета проявилась и на гендерном уровне. Образ женщины-русалки в произведениях 1800—1830-х гг. становится неким актом феминистической литературы: поэтов и писателей интересует сильный женский характер. Если обобщить все черты мифологем водяных дев в анализируемых произведениях, то наиболее устойчивыми стоит назвать такие, как непредсказуемость и жертвенность, причем в их взаимосвязи. В исследуемых драмах Пушкина и Краснопольского, повестях Сомова и Гоголя поведение из-за неразделенной любви заканчивается непредсказуемым актом самоубийства. Категория неожиданности в поведении также вносит особые коллизии в событийные ряды.

Жертвенность как одна из ключевых характеристик образов русалок связана с этическим аспектом: в развертываемых сюжетах водяные девы

приносят свои жизни на алтарь любовного чувства. Данная категория в ряде произведений («Русалке» Пушкина и «Днепровской русалке» Краснопольского) получает усложненное двойное звучание, поскольку в жертву приносятся и дети, которые еще не родились. Таким образом, русалочий сюжет в русской литературе первой трети XIX в. организует сложный женский образный комплекс, который органично встраивается в зарождающуюся идею вечной женственности.

В-третьих, принципиальное своеобразие реализации мифологемы водяной девы в русском контексте заключается в религиозном содержании. В европейской романтической традиции этот вопрос не стоит, поскольку рассматриваемый образ четко относится к сфере демонического. Особенность ментального содержания образа русалки, заключающаяся в сложном переплетении идеологии язычества и христианства, проецируется на сюжет водяной девы в словесности. В самой мифологической основе данного образа уже наблюдается тенденция глубинного синтеза этих двух социокультурных векторов. Репрезентативный смысл в этом отношении приобретает стихотворная повесть Жуковского «Ундина». Анализируемые литературные произведения показывают, что бунтующее природное начало, проявляющееся при помощи концепции четырех стихий, уравнивается православным приятием своей судьбы. Стоит отметить также, что религиозные мотивы молитвы, покаяния и чуда в данном контексте исходят, как правило, от персонажей — людей, которые родственно близки русалкам: например, в «Русалке» Сомова мать Горпинки не раз обращается за советом к монахам, а в конце своей жизни и вовсе уходит в монастырь на служение Богу.

Данный аспект национального своеобразия особенно интересно проявился в стихотворении Пушкина «Русалка», которое было написано в 1819 г. Герой Монах как непосредственный носитель христианских догматов был соблазнен демонической водяной девой и лишился своей жизни. Религия и язычество здесь — две полярные формы жизненного поведения: аскетизм и буйство многогранных проявлений.

Четвертой характеристикой национального своеобразия русалочьего сюжета в русской литературе 1800—1830-х гг. является понятие двойственности, которое объединяет и включает в себя все выделенные выше аспекты. Начиная с положения изучаемой мифологемы в пространстве (между водной и земной стихиями) и заканчивая нравственными установками сюжетных коллизий (любовь и ненависть), образ водяной девы и событийный ряд содержат в себе абсолютно противоположные и в то же время принципиально близкие аспекты. Двойственность для русалочьего сюжета является той точкой, в которой зарождается категория фантастического. Наиболее яркими и выразительными проявлениями нереально-сказочного являются: ойнерическое пространство, где сон приравняется бодрствующей жизни («Русалка» Лермонтова,

«Майская ночь» Гоголя), а также феномен двойничества в системе персонажей («Днепровская русалка» Краснопольского).

Русалочий сюжет в русской литературе первой трети XIX в., таким образом, стал именно тем отражением и транслятором ментальных установок, которые принципиально значимы для характеристики русского национального мирообраза. Это и стало причиной того, что к образу водяной девы в своих произведениях обращались многие писатели, поэты и драматурги.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

А. А. АКСЁНОВА

Большое и малое в пространстве художественного мира романа В. Набокова «Прозрачные вещи»

Эта статья посвящена изучению большого и малого пространства в романе В. Набокова «Прозрачные вещи».

Ключевые слова: большое и малое пространство, герой, мир, соотношение.

Художественное произведение представляет собой целостную, законченную систему, которая обладает свойственными лишь ей одной характеристиками времени и пространства. Д. С. Лихачев в своей статье, посвященной внутреннему миру художественного произведения, писал: «Изучая отражение действительности в художественном произведении, мы не должны ограничиваться вопросом: «верно или неверно» — и восхищаться только верностью, точностью, правильностью. Внутренний мир художественного произведения имеет еще свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система»¹.

Рассматривая пространственные отношения в романе В. Набокова «Прозрачные вещи», мы обращаем внимание на положение персонажа в изображаемом художественном мире, который «высвобождал свое нескладное тело из такси, которое доставило его из Трукса на этот дрянной горный курорт, и еще не подняв головы из низенького проема, предназначенного для нарождающихся гномов»².

Характеристика нескладности тела Хью Персона обнаруживает разницу самого облика персонажа и изображаемого пространства, что означает невоплощенность героя в окружающую его действительность. Это подтверждается и выходом его за рамки привычных представлений целого ряда персонажей романа: «Она предпочитала, чтобы люди умещались в какие-то рамки <...> долговязый и хмурый Хью Персон <...> не принадлежал к миру, который она почитала приемлемым»³.

Низенький проём такси дополняет характеристику «дрянного» курорта. Получеловеческий облик нарождающихся гномов соразмерен для тех условий прибытия на этот курорт, которые были предложены Хью

Персону. Малый размер самого проема требует и малого роста героя, таким образом, маркируется несоответствие героя и пространства. Немаловажно, что именно в этих условиях *начинается* прибытие Хью Персона на этот курорт, так как похожие ситуации будут сопровождать его на всём протяжении действия романа.

Он не просто вышел из такси, но *высвобождал* своё тело, что говорит о пространственной тесноте и стремлении избавиться от ограничивающего свободу движений дверного проёма. Долговязая фигура персонажа и его нескладность подчёркивают *его выход за рамки чего-то усредненного*. Существует нейтральное обозначение «высокий человек», но Хью Персон назван именно «долговязый», что далеко от нейтральности характеристик. Тем самым происходит освобождение от «усредненности» и на уровне языка. Причём выход за пределы средней нормы — это не предмет гордости, а некое стесняющее героя обстоятельство, которое проявляется отсутствием ловкости, косностью, несуразностью.

В следующем эпизоде пространственно малые детали продолжают высвечивать это несоответствие, которое находит в себе сам герой и желает избавиться от него: «Черные клинья зонта неопрятно вывертывались наизнанку, приходилось их укладывать заново и ко времени, когда, наконец, можно было пустить в ход тесемочную петельку (крохотное, едва осязаемое колечко между пальцами, указательным и большим), пуговка ее затерялась в складках и рытвинах пространства»⁴. Неловкость Персона старшего становится не только его собственной характеристикой, но и опосредованно характеризует Хью Персона: «Хью отчасти унаследовал отцовскую косность, и это ее преувеличение раздражало его как повторенье пародии»⁵. Поэтому большое и малое здесь соотносятся, как и в случае с проёмом такси, где обнаруживается несоответствие самого героя и мучительных для него пространственных условий: теснота проёма и ускользающая из пальцев пуговица. Позиция персонажа проявляется в желании избавиться от этого чувства несоответствия, поэтому косность отца, которая выглядит как положенная под увеличительное стекло косность самого Хью Персона, так раздражает его. Неопрятность вывернутых клиньев — это ещё одна ситуация беспорядка и знак неловкости героя. Крохотность петельки и соответствующий этому крохотный размер пуговицы на фоне «рытвин пространства» усиливают трудность попыток старика закрыть зонт.

Пространственные отношения большого и малого раскрывают положение и других действующих лиц: «Хью по ошибке сел в медленный поезд, она же выбрала его потому, что поезд вставал на маленькой станции, от которой ходил автобус до Витта, где у ее матери было шале»⁶. Встреча происходит при тех обстоятельствах, когда со стороны одного героя следует осознанный выбор, и даже обозначено то малое пространство, к которому буквально продвигается Арманда: маленькая станция,

открывающая ей путь к дому. При этом со стороны другого персонажа медленный поезд — как раз нежелательные условия, так как он занят не домашними, а деловыми вопросами. Поэтому пространственное отношение маленькой станции (станция, кстати, это остановка в пути, его прекращение) и домашнего полюса противопоставлено скорому поезду, на который хотел попасть Хью Персон, и рабочее, антидомашнее состояние, в котором герой пребывает. Однако знакомство героев происходит в этот самый момент противопоставленности их ценностных интенций.

Упоминание о больших пространствах, как и о малых, не укладывается в однозначность «положительных» и «отрицательных» оценочных суждений. Всякий раз изображаемое меняется под воздействием взгляда. Например: «Английская гласит: «Лежачий Лужок» — и словно назло, мошенница-перспектива расперла лужок до диких размеров»⁷. Дикость здесь выступает синонимом слову «огромный». Налицо — несоответствие наименования, предполагающего нечто *малое* и *уютное* («Лежачий Лужок»), и того, во что превращает это пространство «мошенница-перспектива». Такое уродливое «распирание» пространства, как и отмеченные ранее характеристики, может свидетельствовать о «*бесприютности*» персонажа, отсутствию у него чего-то родного (*пропорционально и гармонически организованного, того, что соответствовало бы его собственной пространственной телесности*). Дом, кстати, как раз и предполагает соизмеримость с телом человека (что является показателем уюта) в противовес «уродливому» распиранию или, наоборот, неуместному сужению пространства — дома никогда не тесно, как и в нём нельзя потеряться, если дом соответствует своему онтологическому назначению — быть приютом человеку — своим, а не чужим миром.

Отсутствие же уюта в курортном городке выражается и другими пространственными деталями, свидетельствующими о «неуместном» «распирании» художественного пространства: «Окно, как и следовало, выходило на восток, но из него-то определенно открывался вид: гигантский кратер, полный землеройных машин»⁸. Если лужок именно то, что можно назвать открывающимся видом, то гигантский кратер противоположен ему в том, что углубляется, не расширяясь в перспективе, но из окна этой гостиницы взору открыт именно рабочий объект. Курортная гостиница, в которой оказался персонаж, открывает в качестве «вида» именно рабочий объект, а не лужок, говорящий об отдыхе и уюте.

Дальнейшие характеристики курортной гостиницы лишь подтверждают это. Например: ««Ванная» с биде (достаточно обширным, чтобы принять присевшего циркового слона), но без ванны»⁹. Отсутствие ванны дополняется и отсутствием комфортных условий: биде оказывается чем-то средним между биде и ванной благодаря своему размеру (на это указывает описание его опять же неуместной величины). Неуместность величины дополняется и неуместностью ситуации «цирковой слон»

в пространстве гостиницы. Таким образом, всё изображаемое пространство художественного мира представлено *гротескно* искаженным благодаря смещению пространственных характеристик большого и малого. То, что должно быть малым, оказывается большим и наоборот.

Восприятие героем мира отражено на пространственном уровне через сравнение времени суток с параметром «малое—большое»: «Всякая ночь — великанша, но та оказалась в особенности страшна. Дома у Хью была собственная комната, и эта общая могила сна вызывала в нем ненависть...»¹⁰. Окружающие героя условия оказываются на полюсе, противоположном жизни. Сравнение спальни (места, которое предназначено для отдыха, восстановления сил) с общей могилой вызвано отсутствием главного свойства спальни — уединённости. При этом отец Хью Персона видит во сне громоздкие глыбы мгли, которые можно соотносить с образом ночи-великанши: «Ему снились громоздкие глыбы мгли, которые приходилось разбирать и отваливать с дороги или карабкаться по ним, поднимаясь на выматывающие выси немоги и отчаяния»¹¹.

Ночь помимо своего «великанского» размера обладает характеристикой женского образа, поэтому близким оказывается ещё один женский образ: «Снимок, на котором она нагишом сидела в траве, расчесывая прошитые солнцем волосы и в ложной перспективе широко разведя прелестные великанские ноги»¹². Арманда, таким образом, связана не только с ценностями, противоположными ценностям Хью Персона, как в эпизоде со встречей в поезде, но и персонифицирует страх героя перед огромной темнотой, которая возникает перед ним ночью и которая свимволизирует *потерянность, неустойчивость, бесприютность* человека в мире. Ложная перспектива вновь делает изображение неуместно большим, чем это нужно, как и в случае с фотокарточкой гостиницы.

Наличие таких пространственных характеристик, как неуместное сужение и неуместное расширение подробностей хронотопа вокруг героя, свидетельствует, очевидно, о конфликте героя с окружающим миром — конфликте между запрограммированностью окружающего мира, и персонажем, явно в неё не вписывающимся (Хью Персон). Поэтому ему на пути встречаются предметы либо слишком маленькие, либо слишком большие, но так или иначе создающие неудобство на его жизненном пути.

Примечания

1. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 75.
2. Набоков В. Прозрачные вещи. URL: <http://www.sunhome.ru/books/b.prozrachnie-veschi>
3. Там же.
4. Там же.
5. Там же.

6. Там же.
7. Там же.
8. Там же.
9. Там же.
10. Там же.
11. Там же.

О. О. БАРМИНА

Фрагментарность ранней прозы Б. Пастернака как прием реализации авторской стратегии текстопорождения

Представлена интерпретация феномена фрагментарности ранней прозы Б. Пастернака как инструктивного приема, на уровне персонажей способствующего реализации индивидуальной стратегии текстопорождения.

Ключевые слова: фрагментарность, текстопорождение, система персонажей.

В числе уцелевших незавершенных текстов Б. Пастернака имеются наброски ранней прозы, датированной 1910–1912 гг., представляющие собой ряд фрагментов, слабо связанных с будущими целостными произведениями и лишенных установленной автором последовательности. До сих пор литературоведами не было предпринято комплексное исследование этих текстов. При рассмотрении ранней прозы пастернаковеды обращаются в основном к произведениям, вошедшим в сборники «Рассказы» (1925) и «Воздушные пути» (1931). Л. Л. Горелик, исследуя «миф о творчестве» в прозе и стихах Пастернака¹, привлекает материалы 1910–1912 гг., но не рассматривает тексты этого периода подробно. Тем не менее, как справедливо замечает А. Юнггрен, первые опыты представляют собой «зачаток и прообраз будущей новаторской пастернаковской прозы»², и материал, присутствующий в них, необходимо учитывать при анализе особенностей формирования авторского стиля.

Актуальные для творчества Пастернака вопросы искусства, его природы и предназначения возникают уже в раннем творчестве. В кругу проблематики прозы 1910–1912 гг. одной из центральных оказывается тема, которую можно обозначить как «поиск формы». Особенно четко она прослеживается во фрагменте «Уже темнеет. Сколько крыш и шпицей!»: действие происходит в сумерках, когда на город опускается густой туман и пропадает четкость предметов, что на пространственно-временном уровне свидетельствует о неопределенности границ художественного мира. Туман, являющийся символом мистериального пространства³, маркирует исчезновение границы между сном и явью («как будто мы снимся предметам»), а также между жизнью и смертью (трамвай — «как вызванный на сеансе спиритов покойник»). Потеря границ связывается с потерей смысла и подчеркивается многократно повторяющимся

образом наводнения. Реликвимини, главный герой фрагмента, остро переживает утрату очертаний мира, «который стал сам не свой», и видит задачу художника в придании формы «краскам жизни», потерявшим суть в результате экстатического выхода за собственные границы.

Во фрагменте «Прежде всего мне хочется говорить...» встречается одна из первых формулировок личной философии творчества Пастернака, в которой также звучит тема поиска формы: «быль усечена, <...> дрожит в полуслове», а «певучая переосмысленность» требует от поэта второй части, завершения, которое придало бы были форму и смысл.

Множественно звучащая во фрагментах тема поиска формы коррелирует со структурой ранней прозы: фрагментарность, регулярно повторяемая на разных композиционных уровнях, создает ощущение постоянной подвижности текстов, что можно расценивать как результат реализации авторской стратегии текстопорождения.

Структура ранней прозы обуславливает фрагментарное изображение персонажей: развернутые описания героев в текстах встречаются редко, характеры почти не раскрываются, сюжетные линии остаются в «зародышевом» состоянии. Но, несмотря на отрывочность, на персонажном уровне фрагментов можно обнаружить элементы системности. Большинство героев встречаются эпизодично, их присутствие ограничено одним или двумя отрывками, регулярно фигурируют в текстах только два имени: Реликвимини и Шестокрылов (вариант — Шестикрылов). Однако под этими именами в разных отрывках появляются разные персонажи.

Реликвимини в большинстве случаев предстает как персонаж, наделенный автобиографическими чертами: он, как и Пастернак, сын художника, молодой поэт и композитор. Именно этот герой является носителем творческой функции: рассказчик во фрагменте «Уже темнеет. Сколько крыш и спицей!» характеризует Реликвимини главным образом как владеющего художественным словом: «он так хорошо писал мне сочинения». А. Е. Москалева обращает внимание на частотную для творчества Пастернака ситуацию двойничества, в которой «именно двойнику отводится роль инициатора творческого акта, тогда как сам герой — поэт остается наблюдателем»⁴. Несмотря на то, что Реликвимини характеризуется как герой, владеющий словом, его речь оказывается невнятной и прерывистой, что становится знаком незавершенности данного образа. Внешне это подчеркивается приемом контраста: рядом с завершенным, целостным образом Македонского, напоминающего статую, образ Реликвимини кажется размытым, неопределенным. Однако именно определенность делает Македонского «плоским, заутюженным», статичным, в то время как фрагментарность придает образу Реликвимини выпуклость, динамику (Реликвимини — «рельефный неестественно близкий»). Внутреннее разрушение целостности героя,

сознаваемое им как происходящая в нем смерть («— Что ты делаешь теперь, Реликвимини? — Погибаю...»⁵), становится деструктурированием, необходимым для преодоления собственных границ в момент творческого экстаза.

В редких случаях под именем Реликвимини появляются второстепенные эпизодические персонажи. Во фрагменте «Была весенняя ночь...» главный герой, изначально названный Реликвимини, в процессе редактирования текста переименовывается в Сашу Берга, а именем Реликвимини называется отсутствующий персонаж (вероятно, психиатр), которому телеграфирует доктор Шестикрылов. Во фрагменте «Саша отложил книгу на подоконник...» Реликвимини упоминается только как адресат «конвертов и бандеролей».

Обладателями фамилии Шестикрылов в разных текстах становятся на первый взгляд совершенно разные персонажи. Но если сопоставить несколько фрагментов, можно заметить, что герои, объединенные этой фамилией, выполняют похожие функции: они являются цензорами, обладающими определенной властью над героем-художником. В «Заказе драмы» Реликвимини ждет композитора по фамилии Шестикрылов, чтобы показать ему свое сочинение; Саша Берг во фрагменте «Была весенняя ночь...» вынужден ожидать признание своего выздоровления доктором Шестикрыловым. Фигура цензора маркирует наличие воспринимающего начала, являющегося одним из обязательных составляющих процесса творческой коммуникации.

Во фрагменте «Уже темнеет. Сколько крыш и спицей!» в роли воспринимающего субъекта выступает рассказчик. Диалог между Реликвимини и рассказчиком подчеркнуто деструктурирован: едва начав разговор, собеседники по очереди прерывают его, пытаются попрощаться; рассказчик, расположенный к коммуникации, настаивает на том, чтобы Реликвимини говорил ему «ты», задает вопросы, пытается осмыслить его поведение, Реликвимини настойчиво отдалается, обращаясь к рассказчику на «вы», уходит от ответов. Речь Реликвимини отличается фрагментарностью, герой останавливает сам себя, пытается выразить нужную мысль или осозная непонимание со стороны слушающих, его заставляют замолчать посторонние звуки, прерывают собеседники. И даже голос Реликвимини в момент особенного напряжения становится «прерывающимся». Манера речи Реликвимини вызывает у рассказчика недоумение: «...что это он говорит, этот чудак...»⁶. В результате между собеседниками возникает непонимание, которое осознает Реликвимини («...и к чему я это говорю, к чему все это тебе...»⁷) и стремится преодолеть путем устранения фрагментарности своей речи, что вербально выражается в метакомментарии: «Саша, не прерывай...».

Проблема непонимания возникает и в других фрагментах и, как правило, связывается с недостижимостью полноты высказывания. Во фрагменте

«Когда Реликвимини вспоминалось детство...» попытка преодоления фрагментарности высказывания также выражается героиней вербально: «Ты не мешай мне, я теперь думаю о материнстве...»⁸.

Стремление к полноте выражения приводит к страху перед незавершенностью. Во фрагменте «Была весенняя ночь...» Сашу Берга пугает перспектива бесконечности: «Я вам предсказываю, доктор, мы провалимся. В самую слякоть, по которой грустно пойдут под марким дождем одна за другой *буквы* живой рекламы катыка. А вдруг он придумает *бесконечное название!*»⁹ (здесь и далее курсив мой. — О. Б.). Страх оказаться похороненным под бесконечным названием, становящимся знаком вечного начинания текста, эквивалентен страху априорной недостижимости полного выражения, которая обусловлена ограниченными возможностями языка воспринимающего.

Помимо воспринимающего субъекта рядом с героем-художником, как правило, присутствует женщина. В большинстве случаев она не имеет имени, и только в некоторых отрывках называется сестрой («Когда Реликвимини вспоминалось детство...», «У Дорогомиловской заставы...»), жизнью («Заказ драмы») или Анжеликой («Уже темнеет. Сколько крыш и шпицей!»). Изображенные в разных фрагментах женщины предстают как ипостаси единого женского образа, воплощающего идею искусства и связанного в первую очередь с преодолением границ: во фрагменте «Когда Реликвимини вспоминалось детство...» девушка, уходя, изменяет город, в результате чего он «перестает быть собою», «выходит из себя». В момент творческого экстаза герой начинает ощущать сестринские чувства по отношению к женщине, как бы приобщаясь к искусству, воплощенному в женском образе: «Да, излишня была любовь. Ведь они стали братом и сестрой и продолжали бежать без погони, продолжали любить без любви и быть предсердиями друг друга. Братом и сестрой стали они. Или *двумя сестрами!*»¹⁰.

Потеря границ, в большинстве случаев сопряженная с болью («формы раскололись, они стали содержанием и за это терпят *боль* содержания...»¹¹), становится условием рождения нового смысла. Во фрагменте «Прежде всего мне хочется говорить...» с женской сущностью связывается понятие вдохновения: автор говорит о том, что искусство двусложно, его первым слогом является действительность, соотносимая с мужским, ударным началом, обрамлением которого должен стать женский неудараемый (незавершенный и в этом смысле — открытый) слог: «Жаждой неудараемого хаоса, тоскующей волей — быть *женственной* бывает проникнута быть <...>, когда она на пороге вдохновения»¹². И как «певучая осмысленность» лирики требует женского слога, должного обрамить искусство своей открытостью, так женщина инициирует процесс создания текста, буквально повелевает художнику творить: «...Садитесь рядом и рассказывайте...» (фрагмент «Вот такая у меня комната...»).

Таким образом, в отрывках прослеживается повторяющаяся структура персонажей, отражающая авторское понимание творческого процесса. Художник оказывается в положении между искусством, требующим воплощения, и зрителем, это воплощение воспринимающим. Непонимание, возникающие между героем-художником и воспринимающим субъектом, может расцениваться как следствие проблемы перевода, которая, согласно теории Ю. М. Лотмана, всякий раз возникает между «открытыми» и «закрытыми» структурами¹³. В ранних текстах Пастернака сама фрагментарная форма становится попыткой перевода открытой структуры искусства на язык закрытой структуры закреплённого текста. Подводя итог, можем сказать, что фрагментарность, выступающая в роли ведущего композиционного принципа ранней прозы Пастернака, отражает авторское представление о функции художника, задачей которого является определение границ того фрагмента необъятной материи искусства, который должен воплотиться в художественное произведение.

Примечания

1. Горелик Л. Л. «Миф о творчестве» в прозе и стихах Бориса Пастернака. М., 2011.
2. Юнгрен А. Juvenilia Б. Пастернака: шесть фрагментов о Релинквимини. Stockholm, 1984. С. 2.
3. Как пишет Е. М. Тюленева, мистериальное пространство у Пастернака сродни пустоте, являющейся лоном мира и творчества одновременно. Подробнее об этом: Тюленева Е. М. Творчество Б. Пастернака 1910–1920-х гг.: Мифо-мышление и поэтика текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 1997.
4. Москалева А. Е. Метафоры творчества в лирическом дискурсе Б. Л. Пастернака: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2008. С. 61.
5. Пастернак Б. Л. Полн. соб. соч.: в 11 т. М., 2004. Т. 3. С. 424.
6. Там же. С. 423.
7. Там же. С. 425.
8. Там же. С. 440.
9. Там же. С. 470.
10. Там же. С. 442.
11. Там же. С. 427.
12. Там же. С. 512.
13. Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002.

О. О. БЕЛОУСОВА

«Песнослов» Н. А. Клюева как книга стихов Серебряного века: история создания

Описывается история составления ранних книг Н. Клюева, система формирования книги стихов, появление книги стихов «Песнослов» (1917) как новый этап поэтического творчества.

Ключевые слова: книга стихов Серебряного века, циклизация.

Изучение книги стихов — актуальная исследовательская проблема для современного прочтения творчества и лирических текстов поэтов Серебряного века. Ярким примером книги стихов Серебряного века служит первое издание «Песнослава» Николая Алексеевича Клюева 1917 г.

В литературоведческих исследованиях вопрос о том, что такое «книга стихов», теоретически ещё недостаточно изучен. Культура лирической книги как одной из форм лирической циклизации начала формироваться в русской поэзии в конце XIX в. и особенно в начале XX символистами. Книга стихов становится предметом раздумий самих поэтов: В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, Н. Гумилева и др.

Мы будем опираться на определение «книги стихов», предложенное О. В. Мирошниковой в работе «Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX века)»: это «составная метатекстовая форма, которая является системным художественным образованием в лирике, совокупностью доминирующих лейтмотивов и тематических комплексов поэта, отражающих концепцию мира»¹. История этой формы до сих пор остается открытой и малоизученной.

В исследованиях о ранних изданиях поэзии Клюева литературоведы до сих пор четко не разграничивают таких понятий, как брошюра и книга, сборник и книга стихов, собрание стихотворений. Одни исследователи называют эти издания «книга стихов» (К. М. Азадовский, С. И. Субботин, Ю. И. Дюжев), другие — «собрание сочинений» (К. М. Азадовский, Е. И. Маркова), «собрание стихотворений» (А. И. Михайлов), «собрание сочинений» в двух «ковчежцах» (С. И. Субботин). А разделы, из которых состоит это издание, именуют то сборниками, то книгами, то разделами. Сам Николай Клюев называет разделы, составившие «Песнослов» (1917 г.), книгами. «Единственное моё богатство,— пишет он М. Горькому,— это четыре книжки стихотворений, в совокупности составивших «Первый том» моих сочинений, и новая, не видевшая свет книга, в которую вошли около 200 стихотворений, в большинстве своём отразивших наше красное время, разумеется, в самом широком смысле, чаще так, как понимает его крестьянская Рассея»².

Сказанное позволяет сделать вывод, что исследователи не преследовали цели выявить, какой жанровой формой назвать итоговое издание лирики Клюева «Песнослов» (1917). А исследователи-циклоеды, рассматривая формы циклизации, давно обратили внимание на переходность таких явлений, как цикл, сборник, книга. Все эти термины в литературоведении до настоящего времени не имеют чёткого разграничения. Тем не менее в литературоведческих тезаурусах этот вопрос рассматривается в работах крупнейших циклоедов (М. Н. Дарвина, И. В. Фоменко, Л. Е. Ляпина, В. А. Сапогова и др.).

В нашей работе мы будем считать самой маленькой циклической формой брошюру (как первое издание Клюева, состоящее из 16-ти страниц), затем — книгу или сборник (вторичное издание, повторяющее тему и жанр брошюры, но более дополненное стихотворениями и циклами) и, наконец, книгу стихов, понимая её как итоговую метаструктуру, превышающую объём сборника и цикла.

Книга стихов «Песнослов» как художественная структура собрана из ранних текстов (брошюр, сборников, книг). Обратимся к истории ее создания. Само ее название «Песнослов» является знаковым и созвучно названию православной богослужебной книги «Часослов», в которой содержались молитвы и песнопения суточного круга богослужения, будто песня на века (Е. И. Маркова). Подобные «молитвы» писали крестьянские поэты: А. Ширяевец — «Мужикослов» (1923), С. Есенин — «Сельский часослов» (1918). И не случайно творчество Николая Клюева трактуют в рамках «новокрестьянской поэзии». Поэты этой плеяды вошли в литературу как «поэты из народа», «поэты-самоучки». Ярким примером тому является и книга стихов «Песнослов» 1917 г. Н. А. Клюева как итоговая книга народных традиций, книга переосмысления собственного творчества поэта, большая форма русской поэтической культуры XX в.

В книгу «Песнослов» (1917) вошло 72 стихотворения, опубликованных ранее в книгах и брошюрах: «Сосен перезвон», «Песни голгофских крестьян» («Братские песни»), «Лесные были», «Мирские думы», а также дополнительно тринадцать стихотворений, отсутствовавших в первых изданиях. Ныне каждая из этих книжек — библиографическая редкость. Особое внимание привлекают первые сборники Николая Клюева, написанные на стыке двух культур: устного народного творчества и символизма. Это и предопределило их успех. По первым сборникам Клюева можно проследить, как формировалась его художественная манера: от клюевского «крестьянина-пахаря», «голгофского христианина» до сказителя, как формируется переход от лирики к эпосу.

В «Песнослов» Клюев меняет реальную последовательность выхода книг. Художественная структура книги стихов «Песнослов» 1917 г. состоит из двух разделов, которые автор называет «ковчежец первый» и «ковчежец второй». В первый раздел вошли «Мирские думы», эти стихи посвящены событиям военных лет, здесь изображен «избяной космос», деревня, встревоженная лихолетьем. Во второй — «Сосен перезвон», «Братские песни», «Лесные были», стихи этих изданий насыщены фольклорной, сектантской поэтикой. Примечательно то, что в этом издании нет дат, заголовков, это означает, что стихи Клюева обращены в будущее, к потомкам через века, символизируют бесконечность.

«Сосен перезвон» — это первая книга 1911 г. (на титульном листе — 1912 г.), которая вышла в виде сборника в 16 страниц. Критики и читатели

встретили издание с единодушным одобрением, по просьбе поэта она была издана вторично уже К. Ф. Некрасовым в 1912 г.³

Тяготение поэта к символистам проступает в первой же книге «Сосен перезвон». Она посвящена Блоку. Так, в предисловии мы находим: «Александру Блоку — ... Нечаянной радости», замечен метафорический, иносказательно-аллегорический язык. В самой книге слышатся блоковские мотивы в стихотворениях «Верить ли песням твоим...», «Я болен сладостным недугом...». Художественная структура первой книги «Сосен перезвон» представлена двумя разделами. Первый раздел «Сосен перезвон» раскрывается эпиграфом из Тютчева: «Не то, что мните вы, природа...». Сюда входят одиночные стихотворения, озаглавленные («Жнецы» с эпиграфом А. В. Кольцову, «Ожидание», «У окна», «Изгнанник») и неозаглавленные («В златотканые дни Сентября», «Есть то, чего не видел глаз», «Я говорил тебе о Боге», «На песню, на сказку разсудок молчит» и др.), а также микроцикл «Александру Блоку» (2 текста).

Во втором разделе — «Лесные были» представлены первые ключевские стилизации («под фольклор» или песни «в народном духе» («Лесная был», «Песня о соколе и трёх птицах Божьих»), а также микроцикл «К родине», начинающийся двумя эпиграфами из А. В. Кольцова, цикл «Пахарь». В стихах Клюева прослеживается поклонение природному миру. Название книги «Сосен перезвон» говорит за себя, стихи Клюева будто написаны самой природой, соснами, птицами. А лес для поэта является тем сакральным местом, где звучит очистительный колокольный звон. Н. Клюев через стилизованный стих передает обаяние народных «лирических, духовных песен», самобытную прелесть уходящей культуры. Поэт подчеркивает особенности культуры и эпохи той поры (особенности двоеверия народа), народное понимание христианства и языка, красоту родины, естественность природного мира.

Ранний Николай Клюев обращается к «масочности», маскарадности, стилизации. Это характерная и актуальная черта на рубеже XIX — XX вв., одно из средств выражения действительности. Творчество многих поэтов Серебряного века в большей или меньшей степени связано именно со стилизацией (И. Анненский, А. Ремизов, А. Блок, М. Цветаева и др.). Поиск стиля, увлечение стилизацией приводят Клюева к новым, более продуктивным художественным решениям — к мифологизации биографии, которая зазвучала в его творчестве как важный принцип. Клюев намеренно творил легенды о своей жизни, обращался к песнетворчеству определенной узкой среды. Это явление знаковое, характерное для Серебряного века, выражающее художественные искания русского символизма. Крестьянские поэты выражали в своих стихах мироощущение человека, близкого к природе, обладающего не рационалистическим, но мифологическим мышлением.

Раздел «Братские песни» — это вторая книга, которая вышла в виде сборника в 1912 г. (62 страницы) с большим предисловием В. Свеницкого. Здесь прослеживается стилизация хлыстовских песнопений, эти стихи обращены к раскольничьей поэтике. Прототипом данного издания можно считать брошюру с подзаголовком «Песни голгофских христиан», она включала в себя девять песен, ранее напечатанных в одноименном сборнике в виде 16-страничной брошюры⁴. В авторском предисловии Клюев пишет о том, что эти стихи написаны ранее, чем стихи «Сосен перезвона», но не вошли в первую книгу потому, что автором не записывались, а передавались устно или письменно⁵. Стихи этой книги посвящены братьям-хлыстам (символично и название «Братские песни») и стилизованы под религиозно-мифологический (хлыстовский) стих. Братьев по вере поэт называет «братья-воины», «духоборцы», «собратья», а Христа — «Вселюбящий». Религиозно-мифологические стихотворения насыщены народными утопическими представлениями о райской жизни, о земле обетованной, религиозными чувствами и верой русского народа. Клюев идет вслед за этими представлениями, углубляя и расширяя их в своем творчестве.

Николай Клюев формировал свое издание «Песнослов» (1917) как итоговое, собирающее все вышедшее ранее. Первоначально Николай Клюев публиковал небольшие по объему брошюры (в виде 16 страниц): книга «Сосен перезвон» (1911), брошюра «Песни голгофских крестьян» (1912), брошюра «Лесные были» (1912), раздел (книги) «Мирские думы» (1916). Затем поэт публиковал сборники одноименных брошюр, разделов книг. Таким образом, книга стихов «Песнослов» (1917), в которую автором включаются все прежние издания, обретает сложную архитекtonику. Стихи и циклы поэта, составившие книгу стихов, — это не механический процесс перестановки и компоновки, это сложный процесс собирания ранних сборников и объединения их в тематические узлы. Автор, меняя внутри созданного сборника объём, характер издания, структуру, переосмысливает и темы творчества, объединяя стихи в системное целое.

Компоновка клюевских книг, брошюр его первого раннего опыта говорит о том, что лирика 1910-х гг. ориентирована на поэтику символизма. Первые поэтические издания показывают родственное символизму намерение представить эволюцию художественного мира через призму книги стихов. В этой связи для понимания творчества поэта значимым становится отдельная книга, воспринимаемая как единый текст, и связь ее с последующими книгами. Следующей книгой Клюева будет «Песнослов» издания 1919 г. (Литературно-издательским отделом Народного комиссариата по просвещению), издание расширенное и дополненное, что в еще большей мере свидетельствует о том, что книга

стихов «Песнослов» Н. Клюева — яркий пример большой формы циклизации в русской поэзии XX в.

Примечания

1. *Мирошникова О. В.* Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX в.): учеб. пособие. Омск, 2002. С. 25.
2. *Азадовский К. М.* Жизнь Николая Клюева: документальное повествование. СПб., 2002. С. 160.
3. *Азадовский К. М.* «Гагарья судьбина» Николая Клюева. СПб., 2004. С. 105.
4. Там же. С. 92.
5. *Клюев Н. А.* Сочинения: в 2-х т. Б.м., 1969. Т. 1. С. 518.

М. Л. ВИЛЕСОВА

Дионисийский код в изображении главной героини романа Б. К. Зайцева «Золотой узор»: к проблеме художественной антропологии

Рассматриваются философско-эстетические основания образа главной героини романа Б. К. Зайцева «Золотой узор» (1926), использование античных аллюзий, обращение к философии Ф. Ницше.

Ключевые слова: литература русского зарубежья, творчество Б. К. Зайцева, оппозиция дионисийского / аполлонического, эволюция героя.

Художественная антропология — сравнительно молодая область изучения художественной литературы, предполагающая ответ на вопрос: что такое человек в художественном осмыслении (искусстве). Объектом художественной антропологии является воссозданный в искусстве человек, а в ее задачи входят разноаспектное изучение и интерпретация образов-персонажей, которые появляются как результат трансформации и фантазийного воссоздания человека в авторском художественном мире¹.

В современном литературоведении художественная антропология представлена работами К. А. Баршт², В. В. Савельевой³, Б. Т. Удодова⁴ и др., во многом опирающимися на труды В. Изера⁵. В связи с актуализацией антропологических исследований в ряде гуманитарных наук нам представляется перспективным исследование в антропологическом ракурсе творчества одного из виднейших писателей Серебряного века и русского зарубежья — Б. К. Зайцева.

В качестве материала для исследования выбран первый эмигрантский роман писателя «Золотой узор» (1926), ярко презентующий эстетическую систему ценностей Зайцева. В эмигрантском творчестве Зайцева отчетливо прослеживается устремление писателя к христианским идеалам, однако большинство произведений, написанных до революции, являются эстетическим воплощением идей пантеизма («Миф», 1906),

соловьевства («Голубая звезда», 1918), пронизаны символистским мироощущением («Жемчуг», 1912). Таким образом, в художественном мире Зайцева нашли отражение антропологические концепции, утверждающие противоположенные истины о человеке: аскетичное христианство, языческий культ античной культуры, религиозная философия Серебряного века. Анализ корпуса критической и исследовательской литературы о романе позволяет сделать вывод о том, что философско-эстетические основания образа главной героини произведения, как правило, интерпретируются исследователями в русле религиозной — христианской парадигмы (О. Г. Князева⁶, Л. М. Арина⁷). В связи с этим проблема анализа художественной антропологии «Золотого узора», целостного изучения идейных основ образа главной героини романа видится актуальной.

Наряду с фактами, подтверждающими сознательную христианскую идейную направленность романа «Золотой узор» (исповедальная повесть, традиция, трансформация житийного канона), в произведении широко представлен аллюзивный мифологический план, связанный с культурой античности и выраженный в системе номинации героев. Семантика имен центральных персонажей романа проецирована на античные, языческие образы. Значение имени (продублированного в фамилии) духовного учителя главной героини — Георгия Александровича Георгиевского восходит к греческому «Георгиос» — «земледелец». В древнегреческой мифологии «Георгиос» — один из эпитетов Зевса, обладающего верховной властью, знаниями, почитавшегося основным покровителем земледелия. Подобную связь имени героя с образом античного божества подчеркивает и описание его жизненного пространства. Рассказчица несколько раз указывает на то, что фасад дома Георгия Александровича украшает бюст Юпитера Отриколийского⁸ — наиболее известного из сохранившихся изображений языческого бога⁹. Живущий под эмблемой Юпитера Георгиевский выступает носителем вековой мудрости, знатоком культурного наследия, играет роль наставника Натальи, возделывает почву ее образованности, духовности.

Семантика имени мужа Натальи — Маркела также связана с пантеоном языческих богов. Маркел — «посвященный Марсу», считавшемуся родоначальником, хранителем Рима, отцом Ромула и Рема. В Древней Италии Марс был богом плодородия; в его честь первый месяц римского года, в который совершался обряд изгнания зимы, был назван мартом. Намного позднее Марс был отождествлен с греческим Аресом и стал богом войны¹⁰. Подчеркнутая «материальность» номинаций («земледелец», «посвященный богу плодородия») противопоставляется в романе социальной принадлежности героев, представляющих класс русской интеллигенции (Георгиевский — аристократ, культурный деятель, Маркел — ученый), воплощая центральную идею романа — гармоничное сочетание дуалистического единства земного и духовного.

Ключевыми, знаковыми для понимания идейной составляющей образа главной героини романа становятся неоднократные сравнения Натальи с «вахханкой», «менадой» («Кто я? Менада из Москвы? Галкинская вакханка?»¹¹). Благодаря сопоставлению Натальи со спутницами Диониса вновь актуализируется традиционная оппозиция земного / духовного, символически представленная противостоянием дионисийского (интуитивного) и аполлонического (разумного) типов бытия и культуры. Подобное противопоставление находит выражение в «вечной» борьбе дуалистических понятий — света и тьмы, гармонии и хаоса, меры и опьянения и т.д. Фридрих Ницше видел в дионисийском типе — иррациональность, близость к природному началу, пренебрежение гармонической мерой, вакхический экстаз, глубинные интуитивные прозрения, священное безумие¹². По мнению философа, дионисийское начало наиболее полно представлено в непластических искусствах — музыке, плясках, оргиастических танцах. Дионисийство — фактически выражается в самом художнике (в процессе танца или при исполнении музыки), и тогда он перестает быть лишь художником, а превращается в свое собственное произведение. Главная героиня «Золотого узора» (певица, «артистка» по профессии) в первой части романа являет собой воплощение дионисийского духа: «Мне было приятно петь. Я отошла от себя, и кто-то твердо вел меня воздушною дорогою <...>. Я могла петь сколько угодно»¹³. Наталья в процессе творческого акта преобразается, отдается во власть музыки, разум героини не в силах контролировать этот процесс: «Я осознала все, но не могла не истекать свободной песней. Слушала ее будто со стороны»¹⁴. По мнению Ницше, в процессе творчества, руководимого дионисийским началом, «человек уже больше не художник, он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого»¹⁵.

От природы Наталья Николаевна обладает преимуществом над другими людьми. Героиня воспринимает жизнь легко, как способ получить удовольствие, ей чужды тяжелая рефлексия над собой и миром, меланхоличность, расслабленность, она наделена естественной силой, притягательностью, шармом («Черт побери, в вас легкость, ну... психический озон»¹⁶). Обучение музыке дается ей без труда, а окружающие воспринимают ее как совершенное существо: «Отчего ты такая..., будто ловко сшита...?»¹⁷; «Ты счастливая, Наташка, ей Богу, не сойти мне с этого места!»¹⁸. В этой связи образ героини находит параллели с популярной на рубеже XIX—XX вв. идеей о Сверхчеловеке, ставшей итогом размышлений Ф. Ницше о сущности противостояния аполлонизма/ дионисийства. Говоря о современной культуре в целом, мыслитель отмечал, что она страдает от засилья западной, рационалистической идеи (аполлонического типа бытия), характеризуется ослаблением дионисийского,

интуитивного начала: «человек этой культуры уже не может, отпустив поводья, ввериться своему инстинкту, он руководствуется только знаниями»¹⁹. В отличие от заурядного представителя человечества, Сверхчеловек — выразитель дионисийства, высшая ступень человеческой расы, тип самой высокой удачливости, олицетворение и средоточие витальных аффектов жизни, радикальный эгоцентрик, не мыслящий, а «воляющий», центральным принципом которого является «я хочу»²⁰. Превращение из человека в Сверхчеловека — тяжелый духовный процесс, но «счастливые, особенно удачные экземпляры человеческого рода были всегда возможны», — утверждает Ницше²¹.

Героиня «Золотого узора» наделена природной витальной силой («двуужильная»), удачливостью («Мне сходило с рук благополучно все»²²), инстинктивным чувством красоты мира. Ее, в логике Ницше, можно отнести к «особо удачным экземплярам человеческого рода» («<...> девочки звали меня удачницей»²³). В начале жизненного пути Наталья не чувствует бремени обязанностей, чувства долга / вины. Она презирует все общественные условности, поведенческие стереотипы, социальные и семейные привязанности, удовлетворяя эгоцентрические желания своей страсти к жизни (оставляет больного сына ради «выхода в свет», бежит с любовником в Париж, наслаждается связью с итальянским пастушком). Ее жизнь в Европе — воплощение жизни под эгидой дионисийского культа эроса, развлечения и удовольствия, в ней чувства и инстинкты господствуют над разумом, эмоциональность над рациональностью.

Однако образ Натальи на протяжении романа эволюционирует, но не в ницшеанском смысле: к высшей степени Сверхчеловека — цarya Нового мира, способного силой собственной воли преобразить историю, а строго наоборот. Наталья узнает муки совести, чувство вины. Жизнь без обязательств и «долженствований» перестает удовлетворять ее внутреннюю природу, приносит дискомфорт. Первый импульс к изменению героини связан с искусством и религией: встреча в Риме с композитором Павлом Петровичем и знакомство с духовной христианской музыкой. Павел Петрович, в отличие от Натальи, выразитель аполлонического типа культуры, ратующего за гармонию, строгую меру и дисциплину («Я никогда не признавал безумных гениев, творящих по ночам и в пьяном виде»²⁴). Результатом духовной работы Натальи над собой и очищающего действия литургии становится переживание катарсиса, переоценка своей жизненной истории («Мысли хлынули. Сама не ожидала <...> вообще, все это было не похоже на обычное мое бытие»²⁵). Процесс преображения Натальи связан с освобождением от дионисийского опьянения, иррационального, чувственного хаоса, впервые она остро ощущает отсутствие гармонии в своей жизни, нарушение разумного привычного порядка вещей (ребенок растет без матери). Но автором

утверждается заявленная в названии идея нелинейного «узорного» преобразования и самоопределения личности («Причудливые узоры судьбы героини совпадают с судьбой ее поколения и страны»²⁶), поэтому дионисийские порывы, необъяснимая жажда «запредельных» чувств, духовного экстаза временами охватывают существо героини (однополая любовь, вечера у Немешаевых: «Я находилась в нервном опьянении, пила вино, бессмысленно спускала свои керенки, и что-то прежнее, как я бывала с Александром Андреевичем, в Москве, Париже, просыпалось»²⁷).

Тем не менее эволюция нравственного облика героини очевидна. Она наиболее ярко преломилась в отношении к самым важным для Натальи категориям бытия: искусству (устремление от буйного дионисийского порыва к сознательному, дисциплинированному аполлоническому творчеству), а также во взаимоотношениях с близкими (от эгоистического следования личному желанию — принцип «я хочу», идея Сверхчеловека — к альтруистическому служению нуждам близких — принцип «я должен», идея христианского учения: «Возлюби ближнего своего, как самого себя» (Мф. XXVI, 22:39)).

Таким образом, вектор духовного развития героини лежит в плоскости характерных религиозно-философских исканий первой трети XX в.: героиня идет по пути от языческого культа телесных наслаждений и ницшеанского Сверхчеловека к христианскому служению и принятию жизни. Наталья проходит тернистый путь духовного (и деятельного) самопостроения из «нравственного эмбриона» в целостную личность, «не сводимую к типу индивидуальность»²⁸. Образ героини строится на пересечении разных культурных ассоциаций: языческая вакханка / менада и подчеркнуто христианская семантика имени Наталья (благословенная, тайная христианка). Автор в образе героини примиряет бытийную дуалистическую противоположность телесного и духовного, благодаря соединению языческого / христианского, дионисийского / аполлонического, бытового / творческого начал.

Примечания

1. Савельева В. В. Художественная антропология. Алматы, 1999. С. 21.
2. Баршт К. А. Художественная антропология А. Платонова. Воронеж, 2001.
3. Савельева В. В. Указ. соч.
4. Удодов Б. Т. Пушкин: художественная антропология. М., 2000.
5. Izer W. FictiveandtheImaginary.ChartingLiteraryAnthropology. Baltimore and London, 1993.
6. Князева О. Г. Религиозно-философские основы художественного творчества Б. К. Зайцева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2007.
7. Арипина Л. М. Роман Б. Зайцева «Золотой узор» и его место в творческой биографии писателя // Проблемы изучения жизни и творчества Б. К. Зайцева: сб. ст. 2-е Междунар. Зайцевские чтения. Калуга, 2000.
8. Зайцев Б. К. Собр. соч.: в 11 т. М., 1999—2001. Т. 3. С. 136.
9. Мифология. Большой энциклопедический словарь. М., 1998. С. 205.
10. Там же. С. 144.

11. *Зайцев Б. К.* Указ. соч. С. 206.
12. *Ницше Ф.* Происхождение трагедии из духа музыки // Избр. произведения: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 341.
13. *Зайцев Б. К.* Указ. соч. С. 168.
14. Там же.
15. Мифология. Большой энциклопедический словарь. С. 341.
16. *Зайцев Б. К.* Указ. соч. С. 172.
17. Там же. С. 146.
18. Там же. С. 149.
19. Мифология. Большой энциклопедический словарь. С. 292.
20. Там же. С. 398.
21. Там же. С. 402.
22. *Зайцев Б. К.* Указ. соч. С. 151.
23. Там же. С. 133.
24. Там же. С. 197.
25. Там же. С. 213.
26. *Хатямова М. А.* Философия радости жизни в прозе Б. К. Зайцева // Русская литература в XX в.: имена, проблемы, культурный диалог. Томск, 2003. Вып. 5. С. 85.
27. *Зайцев Б. К.* Указ. соч. С. 288.
28. *Удодов Б. Т.* Пушкин: художественная антропология. М., 2000. С. 206.

Г. Р. ВЫРВА

Семантика финальной ситуации в романе А. Иличевского «Матисс»

Выявляется особое значение финала романа А. Иличевского. Обычно в финале произведений происходит закрепление их смысла, завершение фабулы и семантического поля сюжета. У Иличевского же финал рождает новые смыслы, которые можно по-разному интерпретировать.

Ключевые слова: роман А. Иличевского «Матисс», бродяжничество героев, самоопределение героев, семантика пространства в финале романа, его сюжетная семантика.

Роман «Матисс» (2006) А. Иличевского воспроизводит социальную действительность России 1990-х гг. Судьбы трёх персонажей, представляющих разные социальные слои населения (интеллигенцию, рабочий народ, маргиналов), соединяются в единой ситуации: уход из социума в бродяжничество. Бродяжничество рассматривается не только в семантике пространственного перемещения (путешествия), а как социальное поведение: 1) отделение от общества; 2) поиск существования в надсоциальном мире.

Разные формы бродяжничества проявляются в «историях» персонажей, в каждой можно выделить общие ситуации, фиксирующие смену положения персонажа:

1. Уход от общества (предыстория).
2. Одинокое бродяжничество.
3. Соединение с другими и бродяжничество в границах мегаполиса (Москвы и Подмосковья).

4. Направленное бродяжничество (путешествие-паломничество) на юг.
5. Остановка.

В этих ситуациях показаны разные способы существования в мире: бродяжничество даёт некую свободу от мотиваций, и сюжет раскрывает, как люди распоряжаются этой свободой; кроме поведенческого сопоставления Иличевский сталкивает разные способы познания мира, делая бродяжничество метафорой познания бытия. Во-первых, это массовый, урбанизированный, приспособляющийся к любым условиям существования человек (Вадя); во-вторых, это естественный человек, насильственно окультуренный и отбрасывающий культурную оболочку тотчас за ослаблением социального давления (олигофрен Надя); в-третьих, интеллеktуал, индивидуально и творчески мыслящая личность, не востребованная социумом времени распада и наживы (Королёв).

В романе «Матисс» на первый план выходит не социальная проблема причин десоциализации индивидов (нового номадизма), не исследование способов адаптации разных социальных слоёв к социуму, утратившему общие ценностные ориентиры, и даже не психологический процесс расподобления индивида. На первый план романа выдвигается философская доминанта, а сюжет бродяжничества становится метафорой процесса познания мира в ситуации, когда социальная культура (образование и стереотипы) проверяется на значимость, когда возникает (или не возникает) внутренний императив к познанию бытия. В связи с этим Иличевский ставит вопрос, что более значимо для естественной самоориентации человека: интеллект и научные знания, жизненный опыт и социальная культура, простая сенсорность.

Финал любого художественного произведения завершает не только фабулу, но и семантическое поле сюжета, даёт аксиологический смысл рассказанной истории: обретение смысла, его утрату или незавершённость процесса познания. В романе Иличевского финал имеет особое значение, поскольку сюжет бродяжничества заканчивается не закреплением, но остановкой трёх персонажей в новом и неорганичном пространстве. Пространственная статика персонажей может означать как обретение цели, нового центра, так и попадание в чужое, неистинное пространство, так и временную остановку в бродяжничестве, в кочевье.

В анализе финала романа мы выделяем два аспекта: семантика самого пространства остановки, его наполненность, ориентированность, и сюжетная семантика — завершение или прерывание основных коллизий, связанных с главными персонажами романа.

Роман о бродяжничестве в Москве, Подмосковье, в цивилизованном пространстве железной дороги заканчивается остановкой в сельской местности. Мотивация связана с намерением отправиться

в Иерусалим, к пространству, где доступны какие-то тайные смыслы, где Королёв увидел впервые шаровую молнию — знак метафизического пространства. Этой идее последовали и его спутники, хотя у них не было высшей цели. Фабульной мотивировкой в романе становится необходимость перезимовать в тёплом месте на юге России.

Местность, избранная для остановки, несёт те же следы разрушения прежде организованного уклада жизни, что и многие места на пути бродяг: «Километров в семи Королёв нашёл деревню. За ней располагался монастырь». Но ни деревни, ни монастыря нет, есть полуразрушенные остатки монастыря, в зданиях которого размещается психиатрическая лечебница, а на месте деревни — дачные участки.

Название своё, в романе не указываемое, некогда богатая обитель вела от прозвища разбойника, который стал затворником. Указание причин основания монастыря важно, так как бродяжничество близко странничеству, но в определённой степени и отшельничеству. Все они проявления ухода от мирской суеты либо в неограниченное пространство, либо в локальное пространство. Затворничество бывшего разбойника является обретением сакрального места, поэтому именно здесь его последователями возводится монастырь, место одинокого обращения к высшему миру.

«Храм в русской культуре существует сам по себе — он основа космоса вообще, потому чаще связывается с природой, чем с городом <...>. Храм является основой мироздания, заменяет образ мирового древа...»¹. Заброшенность и разрушение храма свидетельствуют о падении культурно-исторической эпохи, устойчивых представлениях о бытии. В романе «Матисс» это не только распад Советского Союза, но это и распад рационалистической культуры, наступление культуры тотального релятивизма. Человек вынужден искать самотождественность не только в новом государстве, но и в целом мире, переставшем быть космосом.

В романе храм пытается возродить одинокий священник, отец Даниил, который автором делается двойником-антиподом Королёва: образованный, как и Королёв, он ищет вертикаль в малой точке своего существования, в то время как Королёв захвачен бесконечностью горизонтального бытия. Соратником Даниила является доктор Давыдов, главный врач лечебницы, брошенной властями. Доктор ищет не божественный смысл, а спасает больных в конкретных границах земного мира. Иличевский обнаруживает внешний абсурд сопротивления распаду: «Однажды привез гардероб разорившегося цирка-шапито. Благодаря чему некоторые больные носили синюю с лампасами цирковую униформу, или клоунские балахоны, или гимнастические пижамы, усеянные люрексами»². Но цирк поневоле не становится карнавалом, напротив, карнавальные реквизиты становятся проявлением ценностного

самоопределения в перевёрнутом мире, новой виртуальной реальностью, в которую превратился гуманизм: киношники снимали фильм о концентрационном лагере, декорации оставили, поэтому лечебница оказалась спасением за колючей проволокой (перевёрнутым лагерем насилия): «Картину завершала полоса отчуждения, увитая с двух сторон колючей проволокой, две смотровые вышки, карликовых размеров, дощатый забор под ними, зачем-то выкрашенный в голубой цвет»³. Спасение и надежда даются в романе как вынужденная игра: доктор «сумел устроить жизнь так, что каждый, если еще мог, ощущал свою нужность для остальных»⁴. К игре в нужность подлаживались и санитары, находя в игре спасение от скуки.

И заброшенная лечебница, где никто никого не сможет вылечить, и восстановление монастыря без подвижников и помощников (помощники — больные психушки) не восстанавливают космос, хотя и противостоят разрушению. Умалишённые у Иличевского лишены юродства, не хранят некое тайное знание, дающее надежду о возвращении к чистому природному сознанию, в котором может возродиться вера и человек. Вот образ больного разума: Королёв видит во дворе лечебницы больного, который пристально смотрел на своё отражение в стекле окна: «Совершенное любопытство в его распахнутых синих глазах было неземного происхождения <...>. Существо смотрело открыто и неотрывно, с вдумчивым любопытством; очевидно болезнь давала ему возможность каждую минуту смотреть на мир как на новую вещь»⁵. Королёв называет человека существом, пугается его «пронзительного» вида, опасаясь родства с больным самого себя, разум которого разлагается подсознанием.

Надя входит в пространство больницы, где вновь, как и в детстве с матерью, она исполняет функции, навязываемые ей извне. Ей стало легче, она «стала похожа на саженец, невидимо борющийся под землёй, чтобы развить корни — связи с почвой человеческой реальности»⁶. Сюжет Нади более других персонажей свидетельствует о воскрешении элементов самосознания в естественном человеке. В этом состоянии её влечение к Королёву напоминает рождение чувства любви. Но Иличевский не показывает рождение личности в естественном человеке: вернув Наде её спутника Вадю, Королёв успокоил её смутное томление к чему-то иному.

Сюжет Вадю тоже не свидетельствует о самоопределении массового человека в новом пространстве. Самосознание вылилось в имитацию культурных штампов, игру на публику (чтение стихов, исполнение песен). Вадин бунт против привязанности Нади к Королёву разрушает сюжет восстановления малых семейных связей: Вадя отправился в Москву, затем с помощью Королёва вернулся, но не обновлённым, а прежним.

Возможность возрождения хранилась лишь в заброшенном саду при монастыре: «он так разросся, что четыре из восьми монастырских

ворот нельзя было открыть без того, чтобы не выкорчевать десяток старых тридцатилетних деревьев»⁷. Но обитатели разрушенного монастыря ищут не природного вечного возвращения, а закрепления своего мира, выживания в природных метаморфозах.

Главные герои романа — бродяги — не становятся ни подвижниками, сопротивляющимися болезни и неверию, ни новыми руссоистами, спасающимися в природе (в земном саду). Сад в романе вытесняется дачными участками, куда устраивается Королёв, отказываясь от «цирка» восстановления храма и излечения. Ему предложили подсобные работы, определили место проживания в избе при котельной. «Стремительно покосившиеся бревна составляли графический рисунок, который удивительно передавал неудержимое разрушение жилища, как-то по винту, под землю. Но если обернуться в угол, то напротив — изба устремлялась как будто бы вверх...»⁸. Форма избы передаёт ввинчивание всех форм под землю, как и сам Королёв ранее погружался в метро. Но с другого ракурса дом стремился вверх, как и Король жаждал познания неба. Двуправленность избы представляет универсальное стремление всего живого, одновременно стать организмом природы и подняться над землёй, стать духом, обрести высший смысл своего существования. Королёв провёл целую зиму, бродя по подземным коридорам метро, среди окаменелых лесов. Под землёй он обрёл не вечность, а понимание происхождения не только камня из лесов, но и нефти из земли (органики из неорганики).

Локус брошенной деревни становится не подобием, но антитезой восстанавливаемому храму. Деревня, превращающаяся в сад, в реальность природную, побуждает Королёва созерцать не Бога, а тайну живой материи, которая вечно умирает и вечно возрождается. Иличевский даёт не локус возделывания земли (деревня), а современный культурный вариант дача. Место одновременно и периферийное, место необязательного труда, но это приближает к свойству природной материи, метаморфозы которой не ведут ни к прогрессу, ни к полному исчезновению. В стороне от цивилизации дача вновь превращается в пространство маргинальное.

Фабульно работа сторожа оставляла Королёва созерцателем. Однако в этой ситуации он лишается автором своего интеллектуального поиска, он уподобляется Наде, естественному человеку, не пытаясь понять мир, а только сенсорно реагируя на его изменчивую красоту: сидя на крыльце дачи, он часами следил за окружающим пространством, не ощущая себя слитым с ним, не познавая его, как было в другие моменты его бродяжничества. Когда хозяева дачи прогнали Королёва, ему пришлось вернуться в монастырь, в котором ему «стало страшно пуще прежнего»⁹. Тайна бытия не обретается ни в бродяжничестве, ни в простом созерцании.

Однако финальной точкой романа становится символический эпизод: шаровая молния Иерусалима, которую Королёв потом пытался создать в ускорителе, возникла под высоковольтными проводами во время ливня. Королёв получает не то новый знак бытия, не то распад картины мира в сознании.

Примечания

1. *Галиев С. С.* Образ храма в русской литературе рубежа XX–XXI столетий // Литература XX в.: итоги и перспективы изучения: материалы Седьмых Андреевских чтений. М., 2009. С. 363.
2. *Иличевский А. Матисс* // Иличевский А. Солдаты Апшеронского полка. М., 2013, С. 207.
3. Там же. С. 208.
4. Там же.
5. Там же. С. 216.
6. Там же.
7. Там же. С. 208.
8. Там же.
9. Там же. С. 216.

К. М. ГОЛИКОВА

Образ Л. Н. Толстого в романе В. О. Пелевина «t»: постановка проблемы

Работа посвящена проблеме использования образа и религиозно-философского наследия Л. Н. Толстого в романе В. О. Пелевина «t», которая до сих пор не была предметом специального литературоведческого анализа. Актуальность исследования определяется вопросами о специфике актуализации классической литературы в произведениях постмодернизма.

Ключевые слова: постмодернизм, В. О. Пелевин, Л. Н. Толстой, религиозно-философская мысль.

По поводу одного из последних романов В. О. Пелевина «t» (2009) до сих пор много спорят. В связи с ним возникает вопрос о том, является ли этот роман о поисках себя лишь продуктом контракта автора с издательством, или же он претендует на роль серьезного философского произведения. Интригующей является статья Андрея Архангельского, опубликованная в журнале «Огонек», в которой говорится о сюжете романа, о его месте среди других произведений Пелевина, о своеобразии постмодернистской литературы и, наконец, о его «гуманистическом финале»: «Особенно забавно, как выясняется в конце, что все предыдущее, включая похождения графа Т., — это тоже был сон самого настоящего Льва Толстого, блестящего, всеумного. Это неожиданное крещение примиряет тебя с предсказуемой формой романа, и даже обнадеживает»¹. Роман является калейдоскопом интертекстов жизни и творчества Л. Н. Толстого. Это и биографические факты, и прямые цитаты из художественных произведений и дневниковых записей писателя.

Современная массовая литература выбрасывает читателя из лодки однозначности в море знаков, символов, и лишь сам читатель, а точнее, его «энциклопедический багаж» способен помочь ему постичь то отражение, которое он увидит в волнующихся водах постмодернизма. Зачем знаменитый современный автор-«невидимка» Пелевин, мастер мистификации и любитель поиграть с читательским сознанием, создает свое произведение как своеобразный диалог с Толстым? Почему фигура именно этого великого русского писателя, его жизнь, творчество, религиозно-философская мысль стали для Виктора Олеговича объектом внимания? В интервью журналу «Playboy» в ответ на просьбу журналиста описать его биографию со ссылкой на другие тексты писатель ответил: «Детство как «Детство», отрочество как «Отрочество», а юность как «Юность»². После этого заявление Пелевина о том, что его выбор на Толстого пал случайно, мы вправе считать ни чем другим, как маскировкой — одной из любимых уловок писателя.

Для того чтобы прояснить эти вопросы, следует определить те векторы творчества и философско-религиозной мысли двух писателей, которые могут быть тождественны по своей сути. Станислав Гурин в статье «Пелевин между буддизмом и христианством» присваивает книгам Пелевина статус «энциклопедии интеллектуальной и духовной жизни России конца XX — начала XXI века». «Чтобы хотя бы понимать смысл книг Пелевина, нужно знать много достаточно специфических тем и проблем, которые известны читающей публике, но по-настоящему доступны только специалистам по философии и истории религии. Его тексты предъявляют серьезные требования к интеллекту и эрудиции читателя»³, — говорит С. Гурин. Вся идея творчества Пелевина построена на диалоге с читателем. Читатель не просто созерцает, он вступает в художественный мир с целью создавать его в своем сознании, создавать по-своему. Общество потребления должно «потребить» продукт, сделанный писателем, и от того, насколько эффективно для себя каждый этот «продукт» усвоит, будет зависеть значимость коммуникации между автором и читателем.

На протяжении всего своего творчества Л. Н. Толстой воссоздавал такой же диалог с читателем. Но невозможность полной передачи мысли в ее первородном виде создавала духовный конфликт писателя на протяжении всей его жизни. Так, в своем эссе «Что такое искусство?» Толстой говорит о том, что искусство должно создавать определенные эмоциональные связи между художником и аудиторией, которые «заражают» зрителя. Настоящее искусство требует способности объединить людей. Поэтому он придает большое значение ясности и искренности искусства. При этом Толстой остро ставит вопрос о природе и особенностях массового искусства. Он размышляет о том, что массово «заряжать» людей может не только истинное искусство, но и то, что, по сути, искусством не является. Невольно

приходит в голову вопрос: для кого это делается? Кому это может нравиться? Образованному человеку это несносно, надоело; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно, считает Толстой⁴.

Не в этом ли связь между писателями? В представлении Толстого, человек «естественный» не нуждается в рефлексии, он чист и мудр, он дитя природы и хранитель истины, носитель «невыразимого». С другой стороны, есть люди, стремящиеся познать истину с помощью этой самой рефлексии, и вся драма жизни писателя заключалась в том, что он был как раз одним из таких людей. Данное разделение читающей публики как нельзя лучше подходит и для пелевинских читателей. Вот лишь представление о «естественном» человеке предъявлено у Пелевина в соответствии с веяниями моды: в век симулякров естественных носителей истины практически нет, потому что от мира «кривых зеркал», который человечество создает непрестанно и который уже не отличить от мира реальности, избавиться практически невозможно. А с другой стороны, человеку эпохи постмодернизма и страшно потерять все эти иллюзии. Об этом — роман «т»: по мнению Пелевина, лишь потеряв все связи с миром материи и повинувшись лишь своему естеству, как граф Т., человек может найти истину, найти Бога. Толстой, в свою очередь, выступал за восстановление истинного, по его мнению, смысла христианского учения, за установление идеи ненасилия в качестве абсолютной нормы, в связи с чем критиковал ложность с его точки зрения церковного учения и деятельности государства, допускавших и оправдывавших насилие⁵.

Преимственность философии Толстого у Пелевина очевидна. Вопрос стоит только в том, в какой форме он подает эти идеи, как адаптирует их для современного читателя, дабы сохранить их ценность? Толстой отрицал значимость своих художественных произведений, Пелевин популярен настолько, что излишняя «мода» на него, на первый взгляд, «обесценивает» саму религиозно-философскую мысль, на которую, для сохранения значимости, он надевает «плащ» постмодернизма. Писателям, стесняющимся серьезности, боящимся, что их заподозрят в глубокомысленности, стоит поучиться у Пелевина, как спрятать свою боль в игровом сюжете и как замаскировать искренность и вдохновение под постмодернистской формой⁶.

Примечания

1. *Архангельский А.* Пелевин Николаевич Толстой. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1256917> (дата обращения: 10.02.2014).
2. Интервью с Виктором Пелевиным. Журнал «Playboy». URL: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-play/1.html> (дата обращения: 11.02.2014).
3. *Гурин С.* Пелевин между буддизмом и христианством. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gurin/1.html> (дата обращения: 21.02.2014).
4. *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М., 1957. Т. 23. С. 304—465.
5. Там же.
6. *Гурин С.* Пелевин между буддизмом и христианством.

Т. А. ДУТОВА

Современная театральная критика: проблема самосознания

Проанализированы саморефлексия современной театральной критики, трансформация профессии критика, функционирование современного театроведения.

Ключевые слова: театр, театральная критика, самосознание.

Современная театральная критика представлена специализированными журналами («Театр», «Петербургский театральный журнал», «Современная драматургия» и проч.), ежемесячными и еженедельными СМИ («Новая газета», «Российская газета», «Коммерсантъ», телеканал «Культура», радио «Эхо Москвы» и проч.), медийным пространством (блоги театральных критиков, интернет-порталы «Театральные дневники», Colta.ru и др.).

Положение современной критики тесно связано с ситуацией в театральном пространстве. В 90-е гг. вместе с переменами в театре произошла кардинальная переориентация театральной критики. Театр и театральная элита перестали быть её основными адресатами, вместо этого ими становится широкий круг читателей, нередко совершенно не подготовленных к профессиональному разговору о спектаклях. Теперь и спектакль, и издания, пишущие о нем, воспринимаются, в первую очередь, как товар, основное предназначение которого — быть быстро и выгодно проданным.

Меняется структура изданий: появляются новые рубрики и разделы, изменяется жанровая природа материалов. Из театральных изданий постепенно исчезают обзоры, аналитические статьи, а также статьи-портреты, на смену им приходят рецензии, интервью и анонсы. Театральные издания в условиях рынка вынуждены идти на компромисс, принимая на себя несвойственную ранее функцию рекламы спектаклей.

Драматурги, режиссеры спектаклей в большинстве своем, а вместе с ними и театральные критики взяли курс на разрыв с этическими и эстетическими традициями русского национального театра и с предыдущим поколением театроведов. Можно говорить о тенденции сращивания театральной критики с журналистикой. Критик становится репортером, его задачей становится писать оперативно, коротко, доступно.

Сегодня критики говорят о том, что исчезает представление о театральной критике как о профессии. С одной стороны, это обусловлено низким спросом, с другой — сокращением количества изданий, куда можно писать, а также сокращением театральных площадок, где критик мог бы выступать.

Сегодня театральный критик трансформируется в театрального менеджера. Он знает о театральной жизни всё, аккумулирует процессы, происходящие не только в отдельных труппах, но и в регионах, и за

рубежом. Многие известные критики сейчас входят в состав конкурсных жюри, становятся экспертами театральных фестивалей и премий. Кроме того критик сегодня в большей степени, чем в советское время, является связующим звеном между драматургом и театральным коллективом. В частности, новая драма нередко попадает в театр именно благодаря вкусу и вниманию критика.

Также сегодня происходит отказ от театроведения как науки. По большому счету, критика необходима для саморефлексии искусства, театр не может существовать без критика, который анализирует, сравнивает, возводит в контекст и фиксирует театральные процессы, становясь аналитиком и летописцем. Если, к примеру, журналы конца 60-х гг. прошлого века, несмотря на всю идеологизированность материалов того времени, позволяли воссоздать картину жизни театра в подробностях, то сегодня в этой картине имеются огромные провалы. Одним из решений этой проблемы, по мнению критиков, может стать опора на провинциальную театральную критику, которая в современной ситуации всё больше отходит на периферию театральной мысли.

Необходимы осознание современной реальности и смена стратегии. Это означает, что основной площадкой становятся не традиционные СМИ, а новые медиа в Интернете. Одним из главных инструментов становится блог. На сервисе LiveJournal.com, самом популярном на данный момент, существует более 300 сообществ, посвященных этому виду искусства. Уже сформировался круг блогеров, которые специализируются именно на театральных рецензиях.

Авторов, пишущих рецензии на спектакли в своих блогах, можно условно разделить на три группы: для первых театральная критика является профессией, а блог — лишь дополнительная площадка; профессия вторых также связана с миром искусства, однако критиками и театроведами они не являются (это могут быть продюсеры, актеры, режиссеры, драматурги и т.д.); для третьих же театральная критика — это хобби, их профессия никак не связана со сценой. Среди театральных критиков, ведущих блоги, выделяются: Ксения Ларина (обозреватель радиостанции «Эхо Москвы» и шеф-редактор журнала «Театрал»), Григорий Заславский (заведующий отделом культуры «Независимой газеты», обозреватель канала «Россия» и член Комиссии СТД по критике и театроведению); Дина Годер (театральный обозреватель газеты «Время новостей», руководитель и преподаватель Школы культурной журналистики в Санкт-Петербурге) и многие другие.

В новой ситуации важным содержанием профессии должно остаться изучение, исследование, познание театра, подробное обсуждение исходных позиций, критериев и ценностей. По мнению критиков, если театральная критика не хочет разорвать связь с театроведением, она должна осознавать себя как его составляющая. Анна Некрылова,

кандидат искусствоведения, фольклорист, историк и критик театра кукол, рассуждая о современном положении дел, замечает: «Если мы хотим сделать театр профессиональным, высоким, то мы должны иметь и соответствующее ему театроведение. Тем более что эпохи и взгляды меняются, но есть некие константы, которые делают театр театром»¹.

В современной ситуации системного кризиса театра и театроведения можно говорить о том, что критика как профессия уходит. В профессиональной среде происходит осознание и осмысление этих процессов: критики становятся журналистами, блогерами и реже занимаются театроведением как наукой. С одной стороны, это отвечает духу времени: коммерциализации печатных изданий, их сокращению и числа площадей, снижению аналитического содержания в критических материалах, с другой стороны, ставит под угрозу будущее существование самого театра.

Примечания

1. Взгляд сверху: на вопросы редакции отвечают театральные критики и театроведы. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/52/identification-52/vzglyad-sverhu/> (дата обращения: 11.11.2013).

О. В. КОШАЛКО

Повествовательная структура в автобиографическом повествовании М. А. Осоргина «Времена»

Впервые проводится анализ форм повествования и определяется своеобразие субъектной организации в автобиографическом повествовании «Времена» М. Осоргина.

Ключевые слова: литература русского зарубежья, творчество М. А. Осоргина, автобиографическая проза, повествовательная структура.

Материалом автобиографического повествования М. А. Осоргина «Времена» является жизнь автора-повествователя, поэтому он назвал книгу «повестью о самом себе»¹. Главный герой произведения близок автору по судьбе, мировоззрению, жизненным испытаниям, ощущениям и восприятию окружающего, но, несмотря на это, автор и его герой не тождественны: это книга воспоминаний, в которой былое предстает более зримо, чем настоящее, и современное авторское «я» остается в тени его прошлого «я». Эти «я» отделены друг от друга во времени, поэтому правомернее называть повествующего субъекта герой-повествователь, который выступает в трех ипостасях: он одновременно является участником событий в прошлом, вспоминает эти события и свои тогдашние переживания и интерпретирует свои воспоминания в настоящем, т. е. повествователь является и описывающим субъектом, и описываемым

объектом одновременно. «Я» повествователя расслаивается, но местоимение «я» собирает целостную личность автора: «Во всяком случае, я должен сказать, что в этом романе только одно действующее лицо может считаться портретом»².

Если говорить о субъектной организации произведения, то во «Временах» доминирует повествование от первого лица, единственного числа: «я-повествование». А основным языковым средством, указывающим на повествователя в тексте, является местоимение «я». «Я» в произведении выражает, прежде всего, душевное состояние героя, его переживания, воспоминания, размышления, благодаря чему перед читателем открывается внутренний мир повествователя и его отношение к описываемым событиям: что он понимал, чего опасался, по чему скучал, что его радовало, а что огорчало, как он воспринимал окружающий его мир. Эти моменты самовыражения являются определяющими для раскрытия характера героя.

Кроме «я-повествования», во «Временах» наблюдается и другой способ выражения описываемых событий — с помощью коллективного «мы». Несмотря на то, что повествователь называет себя одиноким, не имеющим ни одной братской души, кроме леса и реки, в тексте можно найти немало ситуаций, описанных с точки зрения «мы», т.е. событий, в которых автор относит себя к тому или иному кругу людей. Местоимение «мы» употребляется при изображении любимых занятий с близкими людьми, например прогулки с отцом в лесу: «Но самым любимым нашим спортом был грибной, и тут все свои великие знания отец передал мне целиком»³. Годы гимназии, о которых повествователь вспоминает с болью и неприязнью, также описываются с позиции «мы» — его и одноклассников: «Мы обламывали зубы о латинские и греческие орехи, склоняли, спрягали, учили назубок, старались запомнить, сколько легионов отправлено Цезарем туда-то и как протекали анабазис и катабазис»⁴. Вспоминая о революции (которую он считал неизбежностью для России), повествователь также использует коллективное «мы», при этом сам поясняет: «Я говорю «мы» о тех интеллигентах, которые и прежде вели борьбу с властью и для которых настоящее положение было только этапом все той же борьбы»⁵. Герой считает себя частью интеллигенции, которая боролась с властью свободомыслием, в «личной крепости» запрещенных книг.

Интересно отметить, что во «Временах» автор не обращается к поколенческой риторике. К «своим» он относит писателей, адвокатов, близких ему по мировоззрению, а не по возрасту, и ни разу не употребляет выражения «наше поколение». Возможно, это обусловлено тем, что автор превыше всего ценил свободу и считал, что каждый человек — это неповторимая индивидуальность со своей особой историей. Использо-

вание в тексте местоимения «мы» является способом типизации и обобщения событий и переживаний, но не мироощущений.

Сопоставляя и анализируя «я»- и «мы»-повествование в произведении Осоргина, можно увидеть определенную закономерность: чувства, неясные воспоминания, спутавшиеся в памяти, абстрактные эмоции, такие как память, любовь, ненависть, грусть, тоска, разочарование — описываются с точки зрения «я». В то время как конкретные события, случившиеся с автором и его близкими, т. е. то, что герой помнит четко и ясно, физические признаки предметов и мест, в которых он находился не один, и описание действий рассказываются с точки зрения «мы». Этот прием вводит четкое разграничение между внутренним миром, представляемым с помощью «я», и внешним бытием, влияющим на его внутренний мир, представленным с точки зрения «мы».

Кроме «я» и «мы», в тексте наблюдается еще один способ повествования, квалифицируемый исследователями как «я-другой». При описании некоторых событий автор вводит дистанцию между прошлым и настоящим, используя вместо «я» существительные с именным значением, тем самым представляя объективный образ самого себя: «Ради всего этого неразумный мальчик расстался с лоном полноводной, родной реки...»⁶. Перед нами появляется образ повествователя, который смотрит на себя прошлого со стороны, получив жизненный опыт, и отмечает те детали, которые не в состоянии был заметить тогда.

Своеобразие повествовательной структуры произведения Осоргина «Времена» видится в смешении разных типов повествования (преобладание «я-повествования», но и включение моментов самообъективации и самоотчуждения с помощью повествования от третьего лица). Однако этот прием переключения регистров не является для автора средством для объективизации прошлого. Напротив, каждый жизненный этап мы видим глазами тогдашнего героя, изнутри. Повествовательная структура произведения позволяет определить авторскую телеологию. «Времена» для автора — это возможность подведения жизненных итогов, акт самопознания, осмысление этапов становления собственной личности и «выстраивание» истории своей души.

Примечания

1. *Осоргин М.А.* Времена: автобиографическое повествование. Романы. М., 1989. С. 38.
2. Там же С. 153.
3. Там же С. 18.
4. Там же С. 39.
5. Там же С. 120.
6. Там же С. 27.

Функции метафорических эпитетов в лирике Н. А. Клюева

Рассматриваются особенности поэтического стиля Н. А. Клюева на основе анализа метафорических эпитетов в первом лирическом сборнике поэта «Сосен перезвон» (1911); описываются доминирующие функции метафорических эпитетов в ранней лирике поэта.

Ключевые слова: метафорический эпитет, поэтический стиль, филологический анализ художественного текста.

Проблемы художественной коммуникации, грамматики и поэтики текста, конструирования поэтического смысла, функционирования тропов и стилистических фигур в художественном тексте, а также вопросы формирования идиостиля и идиолекта писателя являются весьма актуальными. Формирование поэтического смысла, функционирование тропов и стилистических фигур в художественном тексте исследовались многими лингвистами и литературоведами — В. Г. Адмони, Ф. И. Буслаевым, А. Н. Веселовским, В. В. Виноградовым, Г. О. Винокуром, К. С. Горбачевичем, А. Г. Горнфельд, В. П. Григорьевым, А. П. Евгеньевой, В. М. Жирмунским, Л. В. Зубовой, Е. А. Некрасовой, А. А. Потебней, Л. И. Тимофеевым, Б. В. Томашевским, В. К. Харченко и др. Далеко не последнее место в ряду этих проблем занимает проблема понимания эпитета.

В литературоведческих справочных изданиях обращается особое внимание на образность эпитета, на переносные метафорические смыслы, которые несет в себе поэтический эпитет. В «Кратком словаре литературоведческих терминов» (под редакцией Л. И. Тимофеева, С. В. Тураева) эпитет понимается как «определение, придающее выражению образность и эмоциональность, подчеркивающее один из признаков предмета или одно из впечатлений о предмете»¹. А. П. Квятковский определяет эпитет как «образную характеристику какого-либо лица, явления, предмета посредством выразительного метафорического прилагательного»². Во всех приведенных определениях отмечаются формальные особенности эпитета, метафорическая образность как его главная художественная функция, способствующая наглядности и семантической двуплановости. Таким образом, в поэтической речи метафорический смысл, который несет в себе эпитет, чрезвычайно значим, в связи с чем возникает проблема определения функциональной принадлежности метафорического эпитета в творческой практике художника слова.

Нам представляется весьма интересным и продуктивным рассмотрение функционирования метафорических эпитетов в поэзии Н. А. Клюева, так как несмотря на наличие работ в области изучения языка произведений поэта все же ощущается недостаток исследований посвященных от-

дельным образным средствам и фигурам в поэтических текстах Н. А. Клюева. В частности, эпитеты в творчестве поэта пока ещё не были объектом специального лингвистического или литературоведческого исследования.

Анализ метафорических эпитетов в первом лирическом сборнике Н. А. Клюева «Сосен перезвон» (1911) позволяет сделать вывод о том, что основные функции, которые выполняют данные эпитеты, можно охарактеризовать следующим образом:

1) Олицетворение (олицетворяющие эпитеты). Например, эпитеты: *седые бурятские дали*; *суровым безвестьем*, *робкой былинкой*; *в светло дремлющих заливах*; *на выселке угрюмом*; *с часовой убогой*, *понурые ели*.

2) Овеществление (овеществляющие эпитеты). Например, эпитеты: *златотканые дни сентября*; *вечер ржавой позолотой*; *под серебротканым снежным платом*.

3) Отождествление (отождествляющие эпитеты). Например, эпитеты: *легковейной походкой*; *в природе мертвенной сквозит*; *блуждают солнечные иглы*; *легкозвучные метели*.

Среди обозначенных выше функций явно доминирует функция олицетворения. И это не случайно. Желание наделить объекты неживой природы чертами дышащего, думающего и чувствующего существа вполне объяснимо. Поэт, который в своем творчестве ориентируется на образцы живой народной культуры, стремится и в поэтическом слове воплотить анимистические воззрения, на которых зиждется крестьянская культура.

Необходимо отметить и тот факт, что среди олицетворяющих эпитетов в стихотворениях сборника занимают ведущее место эпитеты эмоционального плана, которые передают качество не внешнего вида, а внутреннее состояние объекта или субъекта речи. Например, эпитеты типа: *понурые ели*, *бурьяны и льны*; *суровым безвестьем*; *в краю улыбочиво-далеком* и др.

Можно отметить также, что среди овеществляющих метафорических эпитетов преобладают качественные характеристики внешнего плана. Это придание вещественности через цвет (*вечер ржавой позолотой*), внешний облик (*заката огнистая нить*), действия объекта (*стучаться дозорным крылом*).

Модель отождествления в стихотворениях сборника также выстраивается через внешнее уподобление на основе движения: (*легковейной походкой*), звука (*легкозвучные метели*), внешнего состояния жизни\смерти (*в природе мертвенной сквозит*).

Данный факт можно объяснить ориентацией на антропоморфизацию окружающего мира. Овеществляющие и отождествляющие эпитеты в стихотворениях сборника в основном выполняют антропоморфную функцию, способствующую одушевлению природных объектов, наделению их человеческими свойствами.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что все выделенные нами в поэтическом сборнике «Сосен перезвон» функциональные группы эпитетов подчинены общей, главной для художественной картины мира Н. А. Клюева задаче — оживления и одушевления природных стихий, предметов, действий, словом, всего, что составляет как внутренний, так и внешний мир человека. Эта идея близка народному сознанию, она нашла яркое воплощение в произведениях народной культуры, которая является эталоном, образцом для поэта, ориентирующегося в своем творчестве на крестьянскую культуру, живое народное слово.

Примечания

1. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1978. С. 213.
2. *Вятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 359.

А. В. МАЛЬКОВА

Композиция текста повести В. С. Маканина «Утрата»

Статья посвящена композиционной структуре повести В. С. Маканина «Утрата» как репрезентации культурно-исторической парадигмы XX в., выраженной в трехчастной структуре повести. Композиция рассматривается с точки зрения смены позиций субъекта речи и объекта повествования (повествователя). Представлена проблема метапрозы.

Ключевые слова: композиция, субъект речи, фокус повествования, генотекст, метапроза.

Повесть В. С. Маканина «Утрата» (1987) включает три основные фабульные ситуации (три «истории»), представляющие развитие идеологических систем в России XX в.: история о копателе Пекалове, повествующая о дореволюционном обществе, демонстрирует творческие интенции «мифа о благодатной земле»; история лирического героя (травмированного больного) раскрывает личностное этическое сознание «шестидесятников»; история «сорокалетнего» фиксирует рождение «серединного» человека с омассовлённым сознанием: кризис доверия бытию и потерю нравственных ориентиров в 1980-е гг.

В повести художественная реальность вскрывает историко-идеологическую парадигму: путь развития России XX в. от поиска рая до кризиса 1980-х гг. Основная и объединяющая духовная коллизия связана с сознанием автора-творца, находящегося в процессе создания собственного текста и обращающегося к известным сюжетам (легенде, литературным сюжетам) и к ситуациям реальности. Текст автора, рождающийся в процессе размышлений, поиска вариантов и письма можно назвать генотекстом и выделить в нём три этапа текстопорождения: зарождение идеи и ее обнаружение в чужом тексте (легенда о Пекалове), наложение чужой идеи и чужого опыта на собственный опыт (кризис

больного сознания лирического героя), создание своего текста («сюжета») о другом (о «сорокалетнем»).

Текст повести «Утрата» имеет сложную композиционную систему, которую можно рассмотреть как смену позиций субъектов повествования, избираемых автором-творцом в процессе рождения текста.

Композиция — «синтагматическая организованность сюжетных элементов»¹ и субъектно-речевая организация произведения — важнейший элемент композиции текста.

Три основные «истории» представлены разными нарративными позициями автора, его разными «масками».

1. В легенде о Пекалове автор выступает в позиции интерпретатора коллективного предания, излагает («переводит» в письменный текст) сказание о народном «подвижнике»². Латинское слово «*легенда*» — хранит семантику «читаемого» текста, поэтому в тексте автора-повествователя возникает диалог с претекстом, следовательно, и с коллективным сознанием, которое сакрализует подвижничество Пекалова, обретшего смысл жизни в том, чтобы прорыть тоннель под Уралом и вывести народ к высшей жизни. Фабульная ситуация легенды соотносится с утопическими идеями народа, искавшими то Беловодье, то град Китеж. С другой стороны, фабула соотносится с реальной историей XX в., с революцией, и тогда трактовка финала повествователем, обладающим знанием реальной истории нации с позиции 1980-х гг., открывает сложность народного эпического сознания, однако зов Пекалова остается без ответа, народ не пошел за ним.

Разгадывание народного сознания происходит не идеологически, не только в риторическом дискурсе (в вопросах, прямо обращённых повествователем), но прежде всего в наррации, в повествовании о процессе достижения «другой» жизни. В повествование вводятся подробности о соблазнении копателей пищей и вином, о спорах и преступлениях, об усиливающемся страхе не только перед обвалом, но и друг перед другом. Повествователь обозначает конечную цель пути болотом — гибельным местом. Повествователь, обдумывая финал, проникает в текст предания, рассуждает о вариативности легенды, о двух версиях конца «жития Пекалова»: чудесное вознесение Пекалова на небо и реальное заключение Пекалова братьями в «дом с надзирателем». Легенда о Пекалове получает двойную интерпретацию повествователя, оценивающего идею Пекалова как безумного призыва в никуда, а народное сознание как склонного к утопизму и одновременно бездейственного по причине неверия в лучшее.

2. История лирического героя — репрезентация индивидуального сознания. Разрушение эпического сознания и связанного с ним героического сознания в прозаической действительности обесмысливает жизнь индивидуальной личности. Утратив интенцию к общезначимым целям, частный человек обретает страх перед поступком (страх перед высотой,

перед полётом — как у Маканина), это травмированный человек. В центр условного пространства автор ставит собственное сознание, центральный персонаж — лирический герой. Повествование отдано лирическому герою, он объект и субъект повествования, что позволяет как непосредственно выразить поток сознания, так и отрефлексировать его, переводя в текст. Вариативность в изложении фабулы связана как с тем, что она является плодом воображения больного сознания, так и с тем, что в процессе повествования возникает дистанция субъекта изображения и самого себя как объекта изображения. Повествователь пытается найти цель и смысл существования через изображение своего воображаемого поведения в ситуации, вызываемой галлюцинациями, т. е. навязчивыми видениями, выражающими внутреннюю интенцию вопреки страху и боли.

В лирическом дискурсе субъекта повествования много вставных историй (воспоминаний и видений), которые создают образ опустошенности и передают кризис сознания. Лирический герой испытывает наряду со страхом перед невозможностью спасения чувство страха за другого слабого человека — ребенка, стоящего перед падением в окне. И в повествовании возникает фабула многочисленных попыток спасения ребёнка: путь к нему, который не завершается спасением. Так Маканин обозначил этический способ индивидуального сопротивления распаду, страху и бездеятельности в личности, обретшей неутопическое социальное сознание.

3. В истории сорокалетнего можно увидеть творческую рефлексия лирического героя второй истории, преодолевшего хаос сознания, обретшего не позицию поступка, но позицию понимания, следовательно, позицию вневременности, позицию творца. В центре повествования персонаж, лишённый имени. С одной стороны, он «человек». Обобщение автора-повествователя, позволяющее извлечь универсальное, притчевое значение из фабульной истории. С другой стороны, он «сорокалетний», типичный, «средний», современный массовый человек. Фабула истории строится на сюжете возвращения к корням (аллюзии к сюжету блудного сына): сорокалетний приезжает в исчезнувший поселок, где прошло его детство. Если в фабуле редуцируется событие, т. е. значимое последствиями положение, то повествование создаёт процесс воскрешения исчезнувшего мира: воспоминания героя позволяют объективному повествователю включить точку зрения персонажа, попытка прорыва героя к бытию, которое предстаёт только в знаках исчезновения: следы бывшего посёлка, кладбище, природа, не становящаяся домом даже для птиц.

В исторической парадигме 1980-е гг. являются кризисом обращения к русской деревне как хранителю бытийных устоев. Патриархальная утопия исчезает подобно прогрессистской, вместе с ней происходит кризис бытийного сознания, и преодоление экзистенциального трагизма происходит при возвращении к повседневному, дробному, бездумному сознанию, омассовлённому сознанию.

Трёхчастная композиция повести обретает трёхуровневую структуру. Разные субъекты повествования представляют разные уровни сознания автора: повествователь (в легенде о Пекалове, истории сорокалетнего) и лирический субъект (в истории лирического героя) включены в сознание автора-творца. Автор-творец, во-первых, обладает собственным словом, комментирующим либо события, либо чужие тексты (рассуждения о финале Пекалова, об истории деревни в сюжете сорокалетнего). Автор-творец включает множество вставных рассказов, эпизодов, анекдотов, притч: легенда о китайском враче, притча об Александре Македонском, история таблеточника; бред туркмена о испорченных часах; воспоминание праздничного застолья; воспоминание о лагере для слепых; история Валентины. Они разрушают фабульное единство повести, последовательность наррации, порождают равноправные трём основным историям семантические поля, создающие именно авторское ассоциативное поле, обнажающие творческий процесс создания текста, а не его результат в завершённых фабулах.

Метатекстовая структура повести создаёт сложную художественную систему риторических, образных и нарративных комментариев трёх основных нарративных текстов, процесс создания текста становится выражением познания бытия автором, множественными дополнениями, комментариями автор уточняет модель истории XX в. как утраты утопического сознания.

Примечания

1. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 255.
2. Маканин В. С. Повести. М., 1988. С. 144.

Ю. А. МИКЛАШЕВСКАЯ

Субъектная организация романа И. Одоевцевой «Ангел смерти»

Статья посвящена проблеме соединения традиции русского классического психологического романа и традиции массовой литературы в романе Ирины Одоевцевой «Ангел смерти». Эта проблема рассматривается через призму субъектной организации романа.

Ключевые слова: Ирина Одоевцева, русский психологический роман, массовая литература, субъектная организация.

Роман И. Одоевцевой «Ангел смерти», первый в ряду её романов (далее появятся «Изольда», «Зеркало»), впервые был опубликован в 1927 г. в газете «Дни», а в 1928 г. издан отдельной книгой.

Хронотопическим фоном романа служит вынужденная эмиграция семьи главной героини, оставшейся без мужа и отца. Вишневецкие оказываются в эмиграции в сложном материальном положении. Старшая сестра Вера вынуждена много работать и впоследствии выйти замуж за

нелюбимого человека, чтобы выбраться из бедности. В семье две дочери, две сестры, любящие и одновременно ненавидящие друг друга из-за любовного соперничества: обе влюблены в Арсения, частого гостя в доме Вишневских, становящегося причиной финальной трагедии.

В каждую эпоху складывается свое понимание Я, и выражением этого становится новая система отношений, в которые Я вступает с другими субъектами. Романы И. Одоевцевой с точки зрения эстетической природы балансируют между традиционным типом классического русского романа и законами массовой литературы, в которых предельно редуцирована сфера психологизма и очевидна мелодраматическая составляющая.

Признаки мелодраматического обнаруживают себя на уровне логики сюжета (набор клише и мелодраматических штампов) и системы персонажей (типажные, архетипические персонажи: соблазнитель, злодей, жертва).

Традиция русского классического романа предполагает психологизм как изображение душевной жизни героев; сфера субъектной организации текста репрезентирует драму внутреннего мира девочки-подростка.

Почти все события в романе воссоздаются с точки зрения Люки, открывающей её еще не сформировавшееся сознание. В «Ангеле смерти» автор присутствует имплицитно, его точка зрения и точка зрения Люки, главного действующего персонажа, синкретичны. Драма эмиграции в романе не эксплицирована (хотя существует ряд коротких фрагментов-эпизодов из воспоминаний Люки и ее семьи о Петербурге), а вынесена в метафору образа главной героини — драма сознания девочки-подростка переходного возраста, растущей без какой-либо опоры в жизни, ощущающей во всем свое пограничное положение.

Роман «Ангел смерти» следует мировой традиции романа воспитания, в котором юный герой, проходя через ряд испытаний и вынося из них свой опыт, рождается для новой, взрослой жизни. Люка проходит через всевозможные испытания в романе: физическое взросление, первую любовь, сложные отношения со смертью, собственные страхи, гибель близких, разочарование в людях. Таким образом, психологическим сюжетом романа становится сюжет инициации Люки, поданный через её восприятие.

Точка зрения Люки, безусловно, ведущая в романе, однако события в «Ангеле смерти» изображаются также и с точки зрения Веры и Екатерины Львовны.

Взаимоотношения между женщинами семьи Вишневских сложны и неоднозначны. Екатерина Львовна, молодая вдова, воспринимается Верой, ее старшей дочерью, как соперница, отвлекающая внимание потенциальных женихов на себя. Вера часто сравнивает свою судьбу

с судьбой матери, испытывая то зависть и ненависть, то отвращение и жалость, реже — сострадание и любовь. Не менее сложными оказываются и отношения между сестрами, переходящие от ненависти и соперничества к самой нежной любви. Несмотря на взаимную антипатию, сестёр таинственным образом тянет друг к другу. Обе влюблены в одного человека, обе страдают из-за этой любви, чувствуя ее, узнавая свою любовь, Арсения, друг в друге: *«Вера открыла сонные глаза и увидела перед собой лицо Арсения. Его черные глаза смотрели прямо на них. Но Вера не могла разобрать, на кого. На нее или на Люку»*¹. Сестры оказываются любящим и ненавидящим друг друга целым. Такой тип отношений типологически сближается с чеховской традицией. И. Анненский писал: *«Три сестры так похожи одна на другую, что кажутся одной душой, только принявшей три формы. Они любят одно и то же и в одно и то же верят»*². То же происходит с Люкой и Верой, только в инвертированном варианте традиции западноевропейского романа: Люка в одной из сцен видит в Вере не только свою сестру, а, как уже было сказано выше, Арсения, Азраила. В Люке снова просыпается ее подростковая чувственность: *«Люка трётся щекой о Верино гладкое колено <...> И вдруг на минуту ощущение той ночи, когда в первый раз прилетал Азраил»*³.

Таким образом, точка зрения семьи Вишневских оказывается ведущей в романе как точка зрения единого, но саморазрушающегося целого — семьи, потерявшей свои корни, связи друг с другом, когда целью жизни становится выживание и приспособление в условиях чужой страны и культуры.

Наделение подросткового, экзальтированного сознания Люки правом доминировать в повествовательном пространстве текста, быть точкой зрения, почти не корректирующейся сознанием авторитетного повествователя, — такова художественная логика романа: *«Какие все добрые, милые. Только где Арсений?»*⁴. Персонажу предоставляется свобода и полнота самовыражения.

Однако в десятой главе второй части романа, в одном из эпизодов субъект речи можно охарактеризовать как синкретический: *«В кинематографе она плакала. Было похоже на ее, Люкину, жизнь. <...> Правда, там в конце все устраивается, но на то и кинематограф. А что же у Люки может устроиться, раз ничего, кроме воспаления легких, и не было?»*⁵. Тут же иронический дискурс сменяется возвышенно-романтическим: *«Люка чувствует себя птицей, запертой в клетке»*⁶. Этот эпизод можно истолковывать и как проявление самоиронии героини, и как авторскую иронию в рамках несобственно-авторской речи.

Поэтика синкретизма субъекта повествования воплощена в своеобразном диалоге между главной героиней и имплицитным автором. Диалогизм романа «Ангел смерти» позволяет отнести его к традиции русского классического психологического романа.

Примечания

1. Одоевцева И. В. Зеркало. Избр. проза. М., 2011. С. 291.
2. Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979 С. 85.
3. Одоевцева И. В. Указ. соч. С. 289.
4. Там же. С. 237.
5. Там же. С. 262.
6. Там же. С. 263.

Л. МИЛИЦИЯ

Итоги синтеза: проза позднего Замятина

Анализируются рассказы Замятина 1930-х гг., ранее не изучавшиеся внимательно, исследуются их стилистические особенности и повествовательные стратегии, проявляющиеся в особом синтаксисе, комизме, лаконизме повествования и т.д.

Ключевые слова: замятинский синтетизм, эллиптическая стилистика, неожиданный финал и комизм рассказов Замятина 1930-х гг.

*Никаких законов, как надо писать,
нет и не может быть: всякий
должен писать по-своему.*

Е. Замятин

Упоминание имени Замятина сразу вызывает в памяти антиутопический роман «Мы». Однако, помимо этого известного произведения, его наследие обширно и включает тексты различной жанровой природы.

Объектом нашего рассмотрения станут рассказы 1930-х гг., остающиеся пока на периферии научного внимания: «Часы», «Видение», «Лев» и «Встреча». Бросается в глаза краткость повествования¹, что повышает значимость художественной детали. Замятин, идентифицируя себя как неореалист, моделирует реальность в эллиптической стилистике.

Замятин разглядывает первичную (социально-историческую) реальность «через микроскоп» и *конструирует* мир более реальный². Его писательская техника нацелена на то, чтобы передать такое понимание и читателю. Он соединяет типичную языковую среду советского Ленинграда с почти математическим письмом, в соответствии с полученным образованием инженера военно-морской техники. Замятин прибегает к фрагментации повествования, в котором синтаксические периоды усекаются, диалоги становятся неполными, прерываются тормозящими точками и тире³. Он считает, что текст должен быть предельно лаконичным, лишенным мелких деталей, чтобы отразить суть, которую глаз выхватывает в сотую долю секунды⁴.

«Старых, медленных, дормезных описаний нет: лаконизм — но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова. В секунду — нужно вжать столько, сколько раньше в шестидесятисекундную минуту: и синтаксис — эллиптичен, летуч, сложные пирамиды периодов — разобраны по камням самостоятельных предложений»⁵.

Лаконичный стиль хотя и характерен для всего творчества писателя, в рассказах последних лет выражен еще больше. В них вновь используется характерная и для ранних произведений Замятина техника сказа, через которую рассказчик, управляемый ее автором, введен как повествовательный прием: он часто вмешивается с личными рассуждениями, обращаясь непринужденным тоном непосредственно к читателю. Этот язык противопоставлен литературному как полный разговорных выражений и через того же рассказчика, который, хотя и говорит на правильном русском, воспроизводит характерный дискурс каждого персонажа; т. е., он не только рассказчик, но и сказитель. Таким образом, Замятин делает акцент на лингвистической специфике различных сред.

Неологизмы, типичные формы просторечия и техножаргона — из бюрократического и юридического лексикона — чередуются с длинными фразами, в которых нарушен порядок слов; такая фрагментарность акцентирована присутствием многочисленных запятых и отточий⁷, затормаживающих восприятие, и отчасти поддерживается фактом, что глагол «быть» в русском языке опускается и восполняется посредством тире. Сделано все, чтобы максимально возможно увеличить темп повествования, как показано в данном фрагменте, в котором быстрый темп и присутствие одного-единственного глагола, воспроизводящего скорость произошедшего действия, концентрируют внимание читателя на поворотном моменте повествования: «Какой-то странный звук, похожий на задушенное рыдание, через секунду — взрывы неистового, неудержимого смеха — и Верочка стремглав вылетела в дверь». Авторская стратегия — показать, а не рассказать, что позволяет по-новому взглянуть на вещи⁹. Не случайно, по Шкловскому, «остранение есть почти везде, где есть образ»¹⁰. Замятин создает лейтмотивный ключ, который помогает читателю сформировать собственное мнение. Этот прием делает замятинскую прозу в высокой степени кинематографичной, как заявляет сам автор: «Во всех моих книгах вы увидите, что вместо последовательного изложения я использую метод флэшбэка, так что он мне вполне знаком. <...> В каком-то смысле все мои литературные вещи были кинематическими; я никогда не объяснял; я всегда показывал и предлагал»¹¹.

Эта тенденция, особенно очевидная в повести «Островитяне», претерпевает эволюцию в поздних рассказах под влиянием западных образцов: ученый Алекс Майкл Шейн в своем исследовании 1968 г. утверждает, что на повествовательный стиль поздней прозы Замятина повлиял О'Генри. В самом деле, в своем эссе «О'Генри» (1923) Замятин говорит: «Ошибка, что кинематограф изобретен Эдисоном: кинематограф изобрели вдвоем Эдисон и О'Генри. В кинематографе прежде всего — движение, во что бы то ни стало — движение. И движение, динамика — прежде всего у О'Генри»¹².

Повествовательные стратегии, которые связаны с влиянием кинематографа, таким образом, уже присутствуют в творчестве О'Генри, где показаны примеры кинематографических процессов, поэтому Замятин и говорит о творении Эдисона — Генри. Замятин ценит динамизм сюжета, свободу композиции кинематографической прозы и использует это, благодаря уже отлаженным механизмам, в своей прозе, в частности, в рассказах, о которых идет речь, — через эллипсис, через параллельное развитие действия, смену ракурсов, чередование сцен по нарастающей, фрагментацию времени и пространства, в котором дискретность воссоздана через визуальное восприятие читателя. Например, в данном фрагменте чередование точек зрения и чувственных восприятий сплавляются воедино и способствуют сгущению повествования: «Он сверкнул в воздухе часами, сунул их в жилетный карман — и Верочка сейчас же услышала как бы исходившую из недр самого Зайцера нежнейшую феиную музыку и затем серебряный звон: девять. Верочка широко открыла глаза (они были синие). Зайцер, сияя, объяснил, что стоит только незаметно нажать в часах «вот здесь, на ихний, так сказать, животик, — и вы уже имеете и музыку, и время!». Верочке сейчас же захотелось попробовать самой — можно? Боже мой, ну что за вопрос! Ну, конечно! Верочка подошла к товарищу Зайцеру. Она стала нащупывать рукой скрытую в его груди (точнее — в жилетном кармане) музыку».

Кинематографический аспект проявляется также в наличии неожиданных поворотов событий — особенность, за редким исключением, позднего Замятина, — что в наибольшей степени показывает влияние рассказов О'Генри: американский писатель постоянно использует неожиданные финалы, реализованные с помощью того, что Замятин определяет как «ложная развязка»¹⁵: через хитросплетения сюжета читателя сознательно приводят к ошибочному заключению, затем происходит внезапный поворот, и развязка существенно изменяется. Однако Замятин утверждает, что «читатель, попавший в кинематограф О'Генри, выйдет оттуда освеженный смехом: О'Генри неизменно остроумен, забавен, молодо-весел»¹⁶.

У Замятина использование неожиданных концовок идет рука об руку с повествовательной иронией. Она, хотя присутствует во всем творчестве писателя, в поздних рассказах отличается от более ранней сатиры, тяготеет в большей степени к юмору и играет основную роль в развитии событий.

Кроме того, Замятин видит жизнь как трагичную априори, но твердо заявляет, что есть два способа преодолеть эту трагедию: религия и ирония. Он выбирает иронию, как он утверждал, улыбка — самое страшное из всех взрывчатых веществ: ирония позволяет смеяться над тем, что является оскорбительным и неприятно. Художник выводит на первый план то, что требует внимания, и через смех уничтожает противника,

делает его человеком. Не случайно Замятин вспоминает Чарли Чаплина, который «улыбаясь — голодает, улыбаясь — идет в тюрьму и, вероятно, умирает с улыбкой. Быть может, единственная его философия — это то, что улыбкой нужно победить жизнь»¹⁸.

Замятин, определяя иронию как европейское оружие¹⁹, чувствовал себя особенно связанным с некоторыми авторами, которые разделили с ним обращение к юмору, как, например, Анатолий Франс. В эссе, посвященном французскому писателю, Замятин вспоминает, как Блок не мог принять Анатолия Франса, не видел в его творчестве реальности, ничего, кроме иронии. По Замятину, однако, «ненастоящим» Франс был для Блока потому, что Франс был настоящим — до конца — европейцем, потому что из двух возможных разрешений жизни Блоком, Россией, было выбрано трагическое с ненавистью и любовью, не останавливающимися ни перед чем, Франсом — ироническое, с релятивизмом и скепсисом, тоже не останавливающимися ни перед чем²⁰.

Замятин, так же, как и Франс, считает, что эта ирония не должна быть жестокой, осмеивать любовь или красоту, она должна, скорее, научить смеяться над глупостью и злостью людей, которые без нее, вероятно, будут выглядеть отвратительно.

Нельзя забывать, однако, что читатель должен быть включен в процесс поиска глубинных смыслов. Например, внимательный читатель может заметить звуковое сходство между фамилией Зайцера, главного героя «Часов» и существительным «заяц». Хотя символичность имен в большей степени характерна для Замятина 10–20-х гг., ее можно наблюдать и в более позднем творчестве, в основном, с целью усиления сатиры и достижения иронического эффекта. «Фамилии, имена прирастают к действующим лицам так же крепко, как к живым людям. И это понятно: если имя почувствовано, выбрано верно — в нем непременно есть звуковая характеристика действующего лица»²¹.

В этом случае ассоциация Зайцера с зайцем не случайна: в русской культуре фигура зайца очень неоднозначна и часто обозначает слабость и трусость. С этой точки зрения масштаб фигуры Зайцера, представленной изначально с оттенком иронии («Зайцер был великий человек»), оборачивается в дальнейшем насмешкой над его именем, предвещает трусость главного героя.

Итак, поздние произведения Замятина — короткие сатирические рассказы с неожиданным финалом, где автор, представляя несовершенство, односторонность, непоследовательность, занимает ироническую позицию. Комизм ситуаций в сочетании с определенной писательской манерой, с принципом подлинной художественной экономии, направленной на достижение максимальной насыщенности, — всё это приводит к сущности замятинского синтетизма.

Примечания

1. Эти рассказы, которые Л. Шеффлер описывает как построенные в соответствии с «анекдотической структурой» (*Scheffler L. Evgenij Zamjatin, Sein Weltbild und seine literarische Thematik. Wien, 1984. P. 261.*), где на нескольких страницах с помощью нескольких главных героев разворачиваются одно или два события; такой тип новеллы, согласно Ж. Бонамуру, определяется как очерк. В связи с этим интересно отметить, что в дневнике Замятина есть ссылка на Франко Саккетти (*Замятин Е. Собр. соч.: в 5 т. М., 2004. Т. 5. С. 88*), итальянского писателя, вероятно, повлиявшего на стиль Замятина, хотя нет достоверных сведений по данному вопросу.
2. См.: *Замятин Е. И. О синтетизме / Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. М., 2004. С. 167.*
3. См.: *Замятин Е. Указ. соч. Т. 3. С. 338.*
4. Там же. С. 195.
5. Там же. С. 179.
6. См.: *Pozner V. Panorama de la littérature russe contemporaine / E. Lo Gatto, Prefazione a E. Zamjatin, Noi, Feltrinelli. Milano, 1984. С. 9.*
7. Стилистическая изощренность Замятина настолько высока, что Л. Хеллер определяет его как «писателя для писателей» (см.: *Heller L., Evgenij Zamjatin. Op. cit. P. 530*).
8. *Шкловский В. Б. О теории прозы, М., 1983. С. 20.*
9. См.: *Shane A., The Life and Works of Evgenij Zamjatin. Berkley. Los Angeles: University of California Press, 1968. P. 92.*
10. *Замятин Е. И. Указ. соч. Т. 3. С. 109.*
11. Там же. С. 112.
12. Там же. С. 109–110.
13. Там же. С. 110.
14. Там же. С. 136.
15. Там же.
16. Там же. С. 192.

А. Н. НЕКРАТОВА

Христианские образы в сборнике Олеси Николаевой «Здесь» (1987–1989 гг.)

Впервые разбираются христианские образы и библейские аллюзии в творчестве Олеси Николаевой на примере стихотворений, включенных в сборник «Здесь».

Ключевые слова: христианские образы, библейские аллюзии.

Тематика стихотворений Олеси Николаевой связана с отстаиванием христианских ценностей в обществе. В ее творчестве проявляет себя религиозное сознание. Лирическая картина мира строится на основе православной аксиологии, авторское мировидение проникнуто пониманием высшего смысла земной жизни, присутствием Бога.

Ольга Александровна (литературный псевдоним — Олеся) Николаева окончила Литературный институт. Выступала со стихами и лекциями в Нью-Йорке, Женеве и Париже, преподавала древнегреческий язык монахам-иконописцам Псково-Печерского монастыря, работала шофером

у игуменьи Серафимы в Новодевичьем монастыре (1995), в 1998 г. была приглашена в Богословский университет святого апостола и евангелиста Иоанна Богослова читать курс «Православие и творчество» и заведовать кафедрой журналистики. Николаевой принадлежат такие книги, как «Современная культура и Православие» (1999), «Православие и свобода» (2002).

Кроме того, она выпустила 13 поэтических сборников: «Смоковница», «Сад чудес», «На корабле зимы», «Здесь», «Amor Fati» и др. Сборник «Здесь» включает 50 стихотворений и одну поэму. Сорок из пятидесяти стихотворений имеют христианскую тематику или христианские образы. Время написания стихотворений — перестроечное, период распада единой страны, поиска путей выхода из кризиса. И в сборнике реконструируются приметы русского национального сознания. Уже из названий стихотворений ясно, что общая идея посвящена именно Руси, а не России, поскольку образ страны показан ретроспективно: «Петербург», «Ходила я по земле Отечества моего», «Белая гвардия» и др. Для Олеси Николаевой важно найти в истории духовные истоки, связующую нить между прошлым и реалиями современной жизни. В названиях фигурирует природное начало Руси, связанное с мотивом холода, зимы: «Зимний день», «Снежное поле», «Ветер», «Буря». Присутствуют и разные исторические эпохи: «Переписка Грозного с Курбским», «Белая гвардия». Поэтому общее название «Здесь» обретает семантику собственного вневременного пространства, укорененности в нем лирического героя. Непосредственно религиозные названия имеют следующие стихотворения: «Грех», «Исход», «Певчая», «Семь начал».

Христианская идеология проявлена в сборнике на разных уровнях: в образной системе; в аллюзиях и отсылках к Священным текстам; в сюжетах евангельской тематики.

Если говорить об образной системе, то Олеся Николаева использует как знаки и символы, традиционные для русской православной культуры (свеча, древо, душа), так и образы, которые напрямую не связаны с христианством, но автор вписывает их в религиозную парадигму, придавая сакральный смысл или аксиологическую важность (например, ведро или ресница).

Первое же стихотворение сборника («Скоро») проявляет одну из главных особенностей лирического видения Николаевой — принцип хорового, или ансамблевого, способа расстановки персонажей: «Миша, наверно, скоро станет священником, / Володя — главным редактором, / а Глеб — разведется, / Леночка эмигрирует к своим соплеменникам, / Галя родит четвертого, а Колька совсем сопьется...»¹. Варианты проживания жизни не сводятся к единственному истинному / ложному инварианту. Характерно, что роль священника — лишь одна из многих в общем списке, хотя и поставлена на первое место, открывая и текст,

и сборник в целом. Однако в стихотворении «Скоро» не описывается внутреннее содержание роли, акцент ставится именно на оболочке: «Миша скоро наденет эпитрахиль златотканую, / Володя — костюм с бабочкой, / Глеб — штаны стариковской кройки, / Леночка — что-нибудь импортное, долгожданное, / Галя — сорочку казенную, / а Колька — куртку с помойки». Нисходящая интонация компенсируется финальной строфой, в которой жизнь сравнивается с «кастеляншей», «костюмершей», одевающей людей и раздевающей их: «по одежке проводит каждого, / и сложит ее на стуле...». Таким образом, стихотворение «Скоро», в соответствии со своим названием, становится интродукцией, введением в сборник, актуализирующим проблему выбора и повторяемость, универсальность «ролей», избираемых людьми. Кроме того, автор обыгрывает выражение «По одежке встречают», вводя читателя в мир персонажей и постепенно переходя от разнообразия внешнего (профессии, одежды, бытовые приметы) к разнообразию духовных путей.

К лирическому многоголосию Николаева прибегает в сборнике неоднократно. Рассказываются истории из жизни множества людей (повторяется тип героя — «хорошего знакомого»): приемная девочка, которая ищет своих родителей («Дочь»); юная Лейла, мечтающая о красоте («Весенний день»); человек, бросающий курить («Война»). Воспроизводятся разные типы сознания. Николаева тяготее к сюжетной поэзии. И хотя не все житейские сюжеты напрямую связаны с религиозной проблематикой, общая полифоничность сборника принципиальна, поскольку переводит христианскую веру из области догмы в область поиска, самоопределения.

Даже в стихотворениях, где центральным является образ лирической героини (устойчивый, повторяющийся из стихотворения в стихотворение), жизненный путь представлен скорее становлением, чем свершением, и всегда ставит перед человеком проблему каждодневного выбора роли, поступка («Человек», «Зимний день», «Полустанок» и др.). Многообразие путей приводит к двойственности, неоднозначной оценке жизненных ситуаций как героями, так и автором.

В одном из первых стихотворений «Ресница» начальная строка «Многоочитую знали халдеи смерть...» отсылает нас к Ветхому Завету, создавая двойственный образ, с одной стороны, многоочитого, т. е. метафорически описанного звездного неба, и в то же время небес, взирающих на человека большим количеством глаз, — идея многобожия. По словам Сергея Трубецкого, предшественники евреев, древние халдеи (которых считали жрецами, астрологами, оккультными магами), представляли себе небесную сферу многослойно, в виде семи небес, в которых произошло «полное смешение ангелологии и космологии»². Таким образом, у Николаевой в тексте переплетаются древнейшие гностические представления еврейского народа, связанные с магией и язычеством,

а также христианская идея единобожия. Образ глаза связывает макрокосм и микрокосм: «око», зрение обращено как вовнутрь, так и вовне: «Ах, студенистые эти очи, / линзы выпукло-вогнутые, / астигматизм дней!». Образ «ока» связан с идеей времени, его текучести: «Вылепил меня Господь для Своих собственных глаз, / но поставил под быстро-текущий песок, / струящиеся зеркала, / льющееся стекло, / чтобы и мне самой увидеть, кто воистину есмь аз!». Динамика религиозного времени совпадает с динамикой человеческой жизни, с долгим путем к вере и праведности. Зрение является теологической и онтологической категорией одновременно. Человек должен измениться, и «вечно колющая ресница» напоминает о былых искушениях, как укол совести. Поэт использует кольцевую композицию: стихотворение начинается со смерти халдеев и заканчивается образом собственной смерти, прозреваемой героиней, — обратной перспективой пути, мысленным обращением к прошлому. Духовный рост лирической героини Николаева передает с помощью исповедальных интонаций: «Видно уже сейчас, как я жила: / сливалась с походкой дней, искушала судьбу, / целовалась на кладбище, менялась крестами, / водку пила, / стояла на исповедь в очереди, закусив губу...».

Мотив покаяния поэт развивает и в стихотворении «Семь начал». Произведение состоит из семи пронумерованных строф с повторяющейся кодой. Название ассоциируется с семью основными грехами. Прямого соответствия строф описанию грехов нет, однако в первом же отрывке есть косвенные указания на семантику первого смертного греха — гордыни. Переключки заметны на лексическом уровне: «о дерзновеннейшая из женщин, душа моя, / не поднимай горделивую голову еще выше», а также в описании современности: «Выходя из города, / где хозяйничают новостройки, новоселы и нувориши, / желание выбиться в люди, быть счастливым, / убедить себя, что не страшен ад...». В третьем четверостишии явлен мотив чревоугодия, сопряженный с третьим смертным грехом: «Выходя из города, где праздновали дни рождений, / дорожили мнением моды, / где, на панихиде встретившись, говорили: / «Ба! Давненько не виделись!», / пили вино и отщипывали виноград...». Идея праздности и греха усиливается сращиванием горя («панихида») и наслаждения («пили вино и отщипывали виноград»). Повторяется архетипическая ситуация «пира во время чумы». Эмоциональный тон стихотворения развивается от торжества (в первом фрагменте) к печали и унынию — последнему смертному греху в седьмом четверостишии: «Выходя из города — / уже поверженного, уже лежащего в пепле, / где даже оплакать некому своего мертвеца...». Нисходящая интонация не только повторяет логику расположения основных грехов, представленную впервые в катехизисе «Толкование на Книгу Иова, или Нравственные толкования», но также нужна для воспроизведения ситуации

гибнущей цивилизации. Стихотворение названо «Семь начал». В отличие от семантики свершенного в слове «грех», в лексеме «начало» заключено противоположное значение: точки отсчета, первоосновы сущего. Но композиция стихотворения опровергает идею новизны, повторяя историю Содома и Гоморры (в других стихотворениях многократно появляется Вавилон). Лейтмотивная кода каждой строфы: «не оглядывайся назад» — многозначна. Используется ветхозаветная аллюзия на притчу о превращении жены Лота в соляной столп: «но ты, о душа моя, не оглядывайся: / замрешь соляным столпом!». Перед лирической героиней стоит проблема выбора жизни в грешном городе, к которому она привязана, или выхода из него. Так в творчестве Николаевой актуализируется проблема подвижничества, требующего отречения от круга будничной жизни. Идея болезненного отречения от привычного образа жизни передана и в других текстах сборника («Стихи о богатом юноше», «Гость», «Война» и др.). С другой стороны, строка «не оглядывайся назад» связана с темой времени, со стремлением смотреть в будущее, а не в прошлое, и в этом значении возвращает ценность индивидуальному «началу» судьбы.

Мотив колебания, нестабильности в связи с выбором жизненного пути прослеживается и в стихотворении «Закливание». Само название обращает к языческому, древнеславянским верованиям. Закливание как вид ритуально-магической речи представляет собой прямое обращение к объекту магического воздействия в императивной форме — требования, приказа, побуждения, просьбы, мольбы, предупреждения, запрещения, угрозы. В отличие от молитв, которые являются лишь просьбами к Богу или к духам, закливание предназначено для принудительного исполнения желания. Заговорную интонацию в тексте усиливают лексические повторы, градация, многословное «бормотание». Однако стихотворение строится как обращение к самому себе, а не к другому и по форме напоминает молитву. По содержанию оно близко покаянному псалму Давида из Ветхого Завета и продолжает тему покаяния в творчестве Олеси Николаевой. Передано кризисное состояние лирического субъекта, угрозы следуют не только из внешнего мира, но и из собственного внутреннего мира. Человек живет в ситуации борьбы с самим собой: «И даже когда помыслы отовсюду тебя теснят, / и водят тебя, обещая волю, по кругу и вдоль забора, / и, кажется, скорей схоронят, чем сохраняют, / и родственники расхищают тебя, как дом без призора». Так называемое «стояние в вере», несмотря ни на что, возможно только тогда, когда есть надежда быть услышанным, понятым, утешенным, именно к этому призывает Николаева: «Но даже когда ты бедствуешь и горишь, / и черные тебя заливают реки, и все волкодавы брешут, — / стой, не сходи с места, где падаешь и стоишь: / услышат, найдут, придут, поднимут, уймут, утешат!...». Закливание в этом стихотворении является принудительной,

властной формой обращения лирического героя к самому себе, мобилизующей его на действие. Используя этот термин, автор хочет показать всю слабость современного человека, неспособность к действию, маловерие в сочетании с языческими предрассудками, так как молитва требует духовных усилий в сочетании с верой в просимое, заклинание — только набор определенных слов. Заклинание и молитва, суммируя риторические возможности жанров, становятся для современного человека аффирмацией, укрепляющей в ситуации недостаточной веры.

Существование современного человека в поэзии Николаевой передано как метания в окружении соблазнов: «Закурю, — говорит человек, / херувим плененный, творенья венец, / ангел обезображенный, — ну разок курну — и конец! / Ну хотя бы просто в руках подержу, утолю их зуд...» («Война»); «Перечит фразе любой, кивает на каждое слово, / кричит «Уйду», оставаясь, возвращается, чтобы забыть...» («Человек»); «Пусть бы неведомый стал ее беспокоить, — / шип ли обиды, восстанье ли чертополоха, — / только б не наша печаль — все назвать да присвоить, / вскинуть на плечи, тащить до последнего вздоха. / Только б не наше желанье — печатать своею / все запечатать и думать, что вышло — богато...» («Снежное поле»).

Душа находится в состоянии нестабильности, колебания, и неустойчивость автор передает с помощью образов предметного мира, как в стихотворении «Вечером». Николаева сравнивает жизнь с «ведром над черной бездной»: «И мое ведро над черной бездной раскачивалось, / как весы качалось, / и все ту же наматывалась цепь на оси...». «Обратная перспектива пути» и тут пугает лирического героя, он находится в поисках выхода из тяжелой жизненной ситуации: «— Почему ж мне так трудно все? — я спросила. / Мне отозвалось: / — Ни на что не жалуйся, / ничего не требуй, ни о чем не проси!».

Мотив необходимости служения и в то же время сомнения по поводу выбора этого пути отражены и в стихотворении «Певчая»: «Но мне жаль, что грядут времена другие, / а меня всё не отслужили, как литургию, / как псалом, не спели, не прочли, как канон, с листа! — / говорит моя жизнь. Я гляжу — а бока у нее — нагие, / и колтун в седой голове, / и нет креста...». Страх и нежелание терять жизненные удовольствия постоянно вступают в конфликт с мотивом радости и кратковременности жизни: «Бесполезно пытаться жить, не имея в виду обстоятельство смерти...» («Строфы»). «Тот, кто — хоть мысленно — вовремя не надел / черную рясу и четки не сжал в руке, / будет исхлестан хвостами собственных дел, / маяться будет в задерганном пиджаке» («Строфы»). При этом всегда стоит вопрос о результате веры и служения: получится ли? «Или все-таки она встанет — дерзновенно, строго / и годами мучительной безответности не смутится, / и, наконец, вымолит, выкупит, выстрадает его у Бога, / и он — поседевший, загнанный, заплаканный — / возвратится!» («Полустанок»).

Таким образом, в сборнике «Здесь» автор развивает идеи покаяния и служения. Покаяние представлено через исповедь («Ресница», «Кольцо», «Предки» и др.), а также сохранение твердости жизненной позиции («Семь начал», «Заклинание», «Даже ежели ветер, посланный в край восточный» и др.).

Для сборника характерны глаголы в повелительном наклонении, обращенные к лирическому субъекту, а не к социуму. Вера воспринимается как индивидуальный путь человека. Стихотворения Олеси Николаевой лишены нравоучений. Отсутствие дидактики подтверждается большим количеством персонажей, каждый из которых правомочен в выборе своего жизненного пути, в том числе и не православного.

В сборнике присутствуют разные исторические эпохи (время Ивана Грозного, Первой мировой войны и мифологические времена, в том числе, ветхозаветные). Поэту важно найти в истории духовные истоки для понимания проблем, стоящих перед человеком в современной жизни.

Две основные идеи, присутствующие в Библии: идея наказания в Ветхом Завете и идея спасения в Новом Завете — становятся определяющими для этого сборника и проходят «красной нитью» через все творчество Олеси Николаевой, отражая ее религиозное сознание и мировидение.

Примечание

1. Тексты О. Николаевой цитируются по материалам авторского персонального сайта. URL: <http://nikolaeva.poet-premium.ru/poetry/zdes.html>

А. И. ПАНТЮХИНА

Дневник Беллы в романе М. Шишкина «Венерин волос»

Статья посвящена анализу дневника Беллы в романе М. Шишкина «Венерин волос». Особое внимание уделено проблеме существования человека в исторических обстоятельствах и семантике жанра дневника в романе.

Ключевые слова: дневник, мемуары, история.

Роман М. Шишкина «Венерин волос» (2005) — заметное явление современной русской литературы на стыке реалистических («постмодерный реализм» — М. Липовецкий), модернистских (С. Оробий, М. Абашева, С. Лашова) и постмодернистских (И. Скоропанова, Г. Нефагина) эстетик, соединяет в сюжете две романские коллизии: человек в историческом времени и самореализация человека в творчестве. Роман многогеройный, и внимание автора сосредоточено на персонажах постсоветской действительности, не вписавшихся в новые исторические

обстоятельства: это мигранты, бегущие из России в поисках убежища в Швейцарии. Главный герой, Толмач, — эмигрант, переводчик в миграционной службе.

Отдельное место в романе занимают дневники известной в советские времена певицы Беллы, впоследствии забытой, о которой вспомнили в новой России лишь перед её кончиной. Критика (И. Каспэ, К. Рождественская) соотнесла и образ певицы, и её дневники с Изабеллой Юрьевой. Фабульно в романе декларирована подлинность записок: начинающий писатель (главный герой, Толмач) получает задание — написать биографию знаменитой в прошлом певицы, её записи предоставлены ему как материалы для обработки. Но они не показались интересными Толмачу, поскольку представляли повседневные записи, где нет ни исторических лиц, ни авантюры, ни глубоких размышлений. В эмиграции Толмач возвращается к дневникам как к свидетельствам другого человека о другом времени. Он не то читает, не то воображает ранее прочитанное, заново переживая чужую жизнь и воскрешая не только чужое существование, но и само письмо, интимный текст, никому не предназначенный, но оставивший след после ухода певицы в небытие.

М. Шишкин, соединив судьбы современного писателя-эмигранта и певицы советского времени, выстраивает модель истории XX в., рассматривает изменяющееся и повторяющееся в трагической несвободе человека от истории, возможности экзистенциального самоопределения в историческом времени. Катастрофическое время первой половины XX в. находит отражение в дневниках и мемуарах певицы Беллы, социальная ломка конца XX в. прослеживается в истории Толмача и многих других персонажей, чьи рассказы записывает и интерпретирует герой.

В жанровой форме дневника, где повествование ведется от первого лица как синхронные записи фактов параллельно событиям (М. Чудакова)¹, запечатлено не столько событие, сколько его восприятие². Дневник замещает реальность настоящего времени, такой текст в сознании читателя более убедителен, поскольку субъект в нем лишен цели письма, ориентации на адресата, человек в дневнике переживает незавершенное «сегодня» и подвергает его рефлексии. По суждениям исследователей, в дневнике меняется фокус всеобщего и личного, увеличивая судьбу отдельного человека и уменьшая внимание к историческому процессу. Несмотря на то, что в дневнике главным является фиксация феноменальности жизни, он остается документом времени, своеобразной хроникой, или летописью³. Дневники Беллы обнаруживают изменение исторических ситуаций, обстоятельств, меняющих человеческие связи, судьбы. Субъективность способствует созданию объёмного прошлого, впуская в повествование многообразие отношений. В дневнике женщины жизнь и судьба только запечатлеваются, а экзистенциальные

и социальные смыслы извлекаются читателем конструктивно, в их объективно возникающей связи, на уровне сознания автора, а не субъекта повествования.

Дневники Беллы предваряются её мемуарами, написанными в конце жизни, но и в них отсутствуют новое понимание прошлого и исторические обобщения. Белла стремится воспроизвести ощущение детского рая, что косвенно обнаруживает её неписанность в новое время, истощенности основных сил, движущих её жизнью, — любви и искусства. В дневниках запечатлена не известная певица, а женщина, пытавшаяся строить свою судьбу в необратимых исторических изменениях. Дневники Беллы воссоздают и закономерное развития сознания индивида от детства к молодости, зрелости и старости. Шишкин показывает движение сознания от инфантильности к утрате иллюзий. Частный человек вынужден приспосабливаться к смене условий существования, объектов любви, к беспощадности социума и самой природы (смерть сына). Дневники Беллы позволяют Шишкину противопоставить экзистенциальный выбор женщины (за границами дневника это Изольда, Саша, Гальпетра) и мужчины (в дневнике это брат Саша, возлюбленные Алёша, Павел, Сергей, а за границами — Толмач, Енохин, Анатолий и др.), чьё нетерпение или стремление к идеалу ведёт к войнам и разрушениям.

Революция 1905 г. связана с нарушением семейного, идиллического пространства. Ребенок, закрытый от социума семейными связями, пока защищен, но чувствует бессилие и страх взрослых, которым остаётся только наблюдать, жалеть и помогать пострадавшим. История входит в сознание не только как страх перед внешним миром, но и как интерес к окружающим событиям.

Первая мировая война вопреки отдалённости боевых действий вторгается в частный мир Беллы. Для нее это период взросления, желания любви и реализации себя в творчестве. Белла представляет частный (женский) взгляд на историческую ситуацию, мужчины, наоборот, вовлечены в исторические события, и их отношение к войне, их судьбы корректируют и понимание войны Беллой. Так, оказавшись на фронте, Алёша, её возлюбленный, понимает неоправданность войны никакими целями; его смерть обнаруживает случайность самой жизни человека. Его письма включены в дневник Беллы как знак мировоззренческого кризиса, возникшего в годы мировой войны: история — это Апокалипсис, растянутый во времени. После смерти Алёши для Беллы искусство становится, во-первых, способом бегства от действительности, во-вторых, способом утверждения себя в мире, где все обречены на смерть.

Гражданская война вскрывает зверское в человеке, провоцирует отказ от ценностей и императивов: и светских, и религиозных. Но в 1919-м кровавом году Белла хочет любить вопреки царящим вокруг

ненависти и страху. Если в пении Белла находит собственное спасение и этический смысл жизни, то в любви частная гармония оказывается недостижимой. Новый возлюбленный Беллы, Павел, ищет место в расколовшемся мире белых и красных, он одинок в противостоянии разложению. Любовь Беллы к Павлу становится не столько проявлением природного влечения, сколько материнской заботы о мужчине, трагической жертве социального выбора.

В период нэпа Белла, с одной стороны, вписывается в новый социальный уклад, с другой — в разладе с ним, ей чужды как вера в утопию, так и принцип равенства и общности жизни. Личные иллюзии Белла вновь связывает с любовью и творчеством. Социальная незащищенность и любовная драма, не связанная с историей, но разрушающая иллюзию спасительной любви, приводят к замужеству и эмиграции с мужем-импрессарио в Париж. Но Белла не может найти место в чужой культуре и начинает прочнее чувствовать свою связь с родиной.

В 30-е годы при видимом благополучии в стране и устроенности семейной жизни Белла, известная артистка, замужняя, но потерявшая сына, не чувствует себя счастливой и защищённой. Раньше Белла сопротивлялась войне, революции, борясь за личное счастье, теперь исчезли иллюзии спасения в любви, о которой мечтала подростком. В 30-е годы творчество является связью Беллы с настоящим временем, это единственное, в чем она себя реализовала (в отличие от любви и материнства).

Дневник Беллы показывает, с одной стороны, незначительность человека в социально-историческом пространстве, с другой — утверждает уникальность жизни каждого человека. Все способы преодоления смерти и забвения: любовь (продолжение себя в другом), искусство (пение), слово (дневники) — ставятся автором романа под сомнение, но не отвергаются как бессмысленные. Искусство Беллы, песня, эфемерно, хотя и необходимо людям как сиюминутное бегство от жестокости жизни. Хрупки природные связи между мужчиной и женщиной, любовь конечна не только из-за вмешательства истории, но и как следствие текучести и изменчивости человеческого сознания. Текст Беллы все же находит один отклик в другом времени, но только тогда, когда Толмач становится сам жертвой истории и собственных поступков. След чужой жизни не может спасти, но даёт пример сопротивления смерти и распаду.

Примечания

1. Чудакова М. О. Дневник // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. М., 1972. Т. 2. С. 707.
2. Тесля А. А. Документальная проза: проблема и история жанров. URL: <http://www.rummuseum.ru/portal/node/2620>.
3. Оскоцкий В. Дневник как правда // Вопросы литературы. 1993. № 5. С. 9.

Женские персонажи в очерках М. Алданова

Рассматриваются различные способы создания портрета персонажа в очерках М. Алданова: «Графиня Ламотт», «Жозефина Богарне и её гадалка» и «Мата Хари». Выявляются их типологические сходства и отличия, а также особенности взаимодействия сознания персонажей и сознания повествователя.

Ключевые слова: М. Алданов, очерк, женщина, персонаж.

Одно из оснований типологизации персонажей в очерках Марка Алданова — гендерное. Корпус текстов, в которых присутствуют женские персонажи, в целом невелик, однако женские типы являются важной составляющей алдановских историософских построений. Существует семь очерков, в которых центральными персонажами заявлены женщины: «Графиня Ламотт» (1936), «Барышня Зигетт в дни террора» (1939), «Жозефина Богарне и её гадалка» (1935), «Коринна в России» (1933), «Ольга Жеребцова» (1926), «Мата Хари» (1932), «Вера Фигнер» (1942). Ещё в нескольких очерках женщины играют значимую сюжетную роль: Клара Петаччи в очерке «Номер 14» (1948) и Шарлотта Корде в «Ванне Марата» (1932).

В алдановедении высказываются разные суждения о женских портретах и их особенностях в романном творчестве М. Алданова. В ранней работе Ч. Н. Ли отмечается, что в основе изображения мужчин и женщин у Алданова лежат одинаковые принципы. Основное различие исследователь видит в том, что мужчины — персонажи философствующие, а женщины — действующие. Наиболее удачными и «поразительными» типажам называются «скромные преданные жены и женщины лёгкого поведения, черты которых часто заимствованы у подобных дам в исторических очерках»¹.

Более резок в своих суждениях был в своё время Г. Струве: «В романах Алданова есть несомненные недостатки, даже в лучших из них. Ему совсем не удаются героини (это надо особенно сказать о двух Надях — в «Начале конца» и «Живи как хочешь»; последняя вещь наиболее слабая из крупных вещей Алданова), и вообще женщины выходят у него гораздо хуже мужчин...»². Об очерковых героинях ни один из литературоведов не писал, хотя женские персонажи очерков не менее важны и эстетически состоятельны, чем романские героини.

Очерк «Графиня Ламотт» впервые появился в газете «Последние новости» в сентябре—ноябре 1936 г. и посвящен нашумевшему скандалу, в котором оказалось замешано множество людей, включая королевскую чету, связанному с хитроумной кражей бриллиантового ожерелья у ювелира королевского двора.

Образ графини Ламотт появляется во второй части очерка. Авторская стратегия демифологизации фигуры Ламотт реализуется, начиная

с отсылки к документам эпохи — мемуарам современников. Отмечая, что «красавицей её сделала позднейшая легенда», выделяются различные снижающие черты («несколько длинное лицо», «большой рот», «“Она была не очень красива”, — прямо говорит аббат Жоржель»³), призванные лишить её облик какой-либо исключительности. Данная авторская стратегия распространяется и на оценку её умственных способностей, когда повествователь выносит уже собственное суждение: «Все современники в один голос говорят, что она была очень умна. Может быть, это и так, однако всё, что она делала, отличается, скорее, тупостью»⁴. Следует предположение, что психотип графини Ламотт исчерпывается понятием истеричность (это определение встречается на страницах очерка четырежды). В одной из ситуаций используется синонимичное значение «невменяемость». Подобные пейоративные характеристики персонажа, не свойственные по отношению ко многим другим героям, свидетельствуют, вероятно, о радикальном неприятии автором подобного типа сознания, склонного к авантюризму, лишенному сколько-нибудь оправдывающей его значительной цели.

В очерке принципиальную роль играет фабульная интрига, которая мыслится автором как «материал для психологии»: «Само дело об ожерелье королевы входит лишь как материал в этот психологический очерк»⁵. Но никаких открытий в сфере внутреннего содержания героини не произошло, поэтому сцены суда над авантюристами в пятой части закрепляют «дедуктивную» логику образа Ламотт. В связи с ситуацией суда встречаются такие словосочетания, как «бессмысленная чепуха», «дикие сцены»⁶. Завершается очерк историей смерти Ламотт, нелепой, как и большинство её поступков. В финале сообщается, что в Крыму проживала самозванка, выдававшая себя за графиню, однако сразу же решительно отвергается вероятность такого события. Так автор одновременно отказывается видеть в героине таинственную личность и обнаруживает мифогенность такого женского типа для тех, кто готов видеть в судьбе графини Ламотт загадку женской души.

Очерк «Жозефина Богарне и её гадалка» вышел в пяти номерах «Последних новостей» в июле—августе 1935 г. В центре внимания Алдано-ва — судьба жены Наполеона, показанная в пересечении с двумя другими: во-первых, с Наполеоном, с которым героиня составляет главы «большой» истории, и с гадалкой мадемуазель Ленорман, с которой Жозефина образует «область “малой истории”».

Авторское избирательное внимание к фигуре и судьбе Жозефины Богарне прочитывается как следствие изначально высокой оценки её личных качеств: «Жозефина была неглупа», «Ей было свойственно большое личное очарование: она была и добра, и мила, и необыкновенно благожелательна к людям»⁷. Жозефина Богарне оказывается своего рода антиподом графини Ламотт, и в авторской логике это становится её

преимуществом. Она ничего не понимала в революции и планах своего мужа, предпочитала «плыть по течению», отдаваться воле случая. В данном контексте такая жизненная философия противостоит расчету, «суете сует» и представляется повествователю важнее ложных ценностей.

Вторая часть очерка вводит в текст «гадалку» — мадемуазель Ленорман. К ней отношение у повествователя совершенно иное, чем к Жозефине. Это прослеживается в оценочной лексике: «что ни скажет, то соврёт», «ловкая женщина», «провинциальная девица», «реклама у неё была поставлена так, что Грета Гарбо могла бы удавиться от тоски и зависти»; в иронической русификации её имени: Ленорманша. Фрагмент, посвященный гадалке, тотально ироничен: «если все консьержки стали Брутами, а все лавочники Гракхами, то никак нельзя было обойтись и без Сибилл»⁸, «В первые месяцы революции парижане были от эры разума в восторге. Но эрой разума их кормили каждый день... Госпожа Ленорман поняла: надо открыть в городе-светоче каббалистический кабинет»⁹. Ирония, помимо её характерологической функции, призвана обнажить и противоречия, обнаружившие себя во французском революционном обществе, когда случайные люди обращали их в свою пользу.

Характерно, что о семейной жизни Наполеона и Жозефины повествователь почти не упоминает. Вскоре после эпизода их свадьбы следует фрагмент, где осмысливается развод Наполеона и Жозефины. Причина — потребность государства в наследнике престола. Жозефина не могла дать детей для продолжения династии, поэтому начинается поиск новой жены. В сцене объяснения характер обоих действующих лиц проявляется по-разному. Наполеон хранит «ледяное молчание» и сохраняет внешнее спокойствие, в то время как Жозефина катается по полу и лишается чувств. Эта сцена — одна из немногих, в которых происходит непосредственный контакт между двумя главными персонажами очерка, — в остальных случаях они изображаются дистанцированно и характеризуются индивидуально. Герои раскрываются во взаимном присутствии, но контакт между ними не изображается — они со-присутствуют дистанцированно.

Психология героини оказывается неподвластной рациональному сознанию повествователя: «После развода с Жозефиной произошло странное явление: она по настоящему влюбилась в Наполеона», «Много в психологии Жозефины так же непонятно, как трогательно»¹⁰. Несмотря на интерес автора к психологической стороне жизни персонажей, проникнуть внутрь некоторых из них он так и не способен. Вместо всезнающей позиции автор предпочитает оставаться на одном уровне с читателем, выдвигая предположения, но не давая на них однозначно ответа, а подчас не давая ответа и вовсе. Вспыхнувшая чувственность Жозефины контрастирует с равнодушием сверхчеловека Наполеона: «он

был очень занят, ему некогда было размышлять о человеческой душе» (с. 280), и это закрепляет нравственную правоту героини. Изображая смерть Жозефины, повествователь в очередной раз выбирает наиболее убедительные для создаваемого им образа детали: «За несколько часов до своей кончины императрица была очень озабочена: какой пеньюар надеть?»¹¹. Женская природа Жозефины и предпочтение бытовой стороны жизни, недумание о смерти представляются автору не признаком недалёкости, а, напротив, достойным исходом судьбы.

Из женщин XX в. алдановский интерес вызывают немногие. Эпоха авантюризма закончилась, начинается трагическое время войн и большой политики, в котором все активные действующие лица — мужчины. Впрочем, одна фигура привлекает автора своей необычностью, «кинематографичностью», а также связью с миром большой политики, столь значимым для Алданова: Мата Хари.

Очерк о ней появился в 1932 г. в двух июльских номерах газеты «Последние новости». Начинается очерк с изображения особняка Мата Хари и рассуждения о судьбе шпионов. Посещение особняка служит авторскому принципу документализма: сам дом выступает как неопровержимый документ эпохи и свидетельство о человеке. Такие фразы, как «таинственная вилла», «романтика старого особняка», уже начинают характеризовать владелицу ещё до появления в тексте.

Для изображения Мата Хари изначально используется такой преимущественно устный речевой жанр, как слух: приводится легенда и «контрлегенда» о ней. С одной стороны, это «земное воплощение дьявола, знаменитая красавица, танцовщица выдавала немцам важные военные секреты»¹², с другой — «ни в чём не повинная мученица, красавица-танцовщица стала жертвой дьявольского умысла»¹³. Дальнейший комментарий опровергает обе позиции: «в легенде правды очень мало, а в контрлегенде всё совершенная неправда».

Собственная версия автора о личности Мата Хари такова: «Была шпионкой в чистом виде, <...> работала для денег и в особенности для ощущений»¹⁴. Её портрет — во многом реализация демифологизирующей авторской стратегии, суть которой — в трезвом, с элементами скептицизма, взгляде на исторического субъекта. О выборе жизненного пути Мата Хари автор пишет: «Голоса у неё никакого не было, следовательно, она не могла стать оперной певицей. По-французски она говорила с сильным иностранным акцентом, значит, не приходилось думать о карьере драматической артистки. Кроме того, у неё не было таланта — это, правда, при надлежащей рекламе имело меньше значения»¹⁵. Упоминание внешности также призвано опровергнуть бытовые представления: «Легенда очень преувеличивает красоту этой шпионки. <...> Черты лица у неё были неправильные и довольно грубые»¹⁶. Автор признаёт определённые достоинства за своей героиней, которые, впрочем,

неотделимы от пороков: «Это была очень умная и одаренная женщина, с необычайным темпераментом, жадно любящая жизнь, жадно любящая позы и эффекты, взбалмошная до истеричности и болезненно лживая»¹⁷.

Жизнь Мата Хари уподобляется американскому кинематографу. Используются такие обороты, как «эстетика сенсационного боевика», «типичные сцены “сверхроскошного трагического боевика”» и «биографический бульварный фильм». Поводом для сравнения служит обилие экзотических деталей и резких сюжетных поворотов. Сравнение несёт негативный смысл: американское кино для повествователя — синоним массового развлечения, угождающего самым примитивным вкусам.

Обнаруживается принципиальное сходство в изображении Мата Хари и графини Ламотт. Обе принадлежат к типу «роковой женщины», авантюристки, их объединяет приверженность к игровой модели жизни, мистификациям, лжи; их эмоциональная доминанта — экзальтированность, истеричность (наиболее часто используемое определение этих двух персонажей). Сходством отмечено и изображение жизненного пути: сложные годы юности, которые приводят к браку, во время которого происходит потеря интереса к домашнему, бытовому укладу жизни и следует переезд в Париж. Смерть каждой из героинь происходит преждевременно, и причиной её является истеричность или легкомыслие. Жозефина де Богарне является другим женским типом, расположенным на другом ценностном полюсе сознания повествователя.

Примечания

1. Lee C. N. Mark Aleksandrovič Aldanov: Life and works // Русская литература в эмиграции: сб. ст. Питтсбург, 1972. VIII. С. 103.
2. Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 271.
3. Алданов М. Портреты: в 2 т. М.: Захаров, 2007. Т. 1. С. 87.
4. Там же. С. 87.
5. Там же. С. 108.
6. Там же. С. 104.
7. Там же. С. 241.
8. Там же. С. 245.
9. Там же. С. 54.
10. Там же. С. 279.
11. Там же. С. 280.
12. Там же. С. 53.
13. Там же. С. 54—55.
14. Там же. С. 60.
15. Там же. С. 62.
16. Там же.
17. Там же. С. 63.

«Памяти Т.Б.» И. Бродского: уйти, чтобы вернуться

Представлена попытка интерпретации стихотворения «Памяти Т.Б.» И. Бродского через код онтологической философии М. Хайдеггера. Лирический сюжет произведения осмысливается как процесс постижения лирическим героем тайны Небытия.

Ключевые слова: И. Бродский, «Памяти Т. Б.», М. Хайдеггер, познание, Небытие.

Стихотворение И. Бродского «Памяти Т. Б.» (1968) посвящено таинственной смерти Татьяны Боровковой. Загадка смерти представлена в стихотворении и в буквальном значении (как тайна кончины Т. Б.), и в философском: что есть смерть? Вторая тайна захватывает лирического героя и автора много больше. И. Бродский признавался: «Всякое стихотворение «На смерть...» <...> служит для автора не только средством выразить свои ощущения в связи с утратой, но и поводом для рассуждений <...> о феномене смерти как таковом»¹.

В стихотворении выделяются четыре главные осмысливаемые автором категории: память, слово, смерть, небытие. Слово связывается с памятью. Смерть — физиологический акт, граница между жизнью и небытием. Небытие — область трансцендентного, обитель умерших, куда силой сознания проникают еще живые.

В первых строфах возникает образ черной похоронной ленты на могиле умершей — настолько длинной, что «память / моя, как бы внемяя ее призыву, / потянет ее, вероятно, в зиму». Лента и память ассоциативно цепляются друг за друга, прорезая ткань времени. На ленте памяти сквозь Лету лирический герой переправляет «рифмо-лепту». Мысли живого стремятся вслед умершей, переступая границу смерти, которая еще не преодолена им физически. Слово — медиатор между конечным и бесконечным.

Образ слова/языка как связующего звена между присутствием (бытием-здесь, *Dasein*) и Бытием — один из ключевых в онтологии М. Хайдеггера. Язык как «дом истины бытия» открывает человеку ворота в познание². Слово позволяет «сказать-ся экзистирующей мысли»³. Лирический герой Бродского, в терминах М. Хайдеггера, обладает настроенностью на открытость трансцендентному, на познание Небытия: язык через мысль выполняет свою онтологическую функцию.

Герой обращается к Ней с просьбой принять его прощальное слово — «это будет тогда, подруга, / твоя последняя мне услуга». И героиня, и язык выступают в качестве проводника героя в пределы Небытия. Это первая возможность лирического героя заглянуть в Ничто. Оно разомкнуто и песней богини царства мертвых является человеку: «Слышишь, опять Персефоны голос? / <...> Персефона поет над

прялкой / песню о верности вечной мужу; / только напев и плывет наружу».

В четвертой строфе герой пытается осмыслить феномен смерти онтологически: «смерть — это то, что бывает с другими». М. Хайдеггер называет такое отношение к смерти обывательским: люди склонны уклоняться от осознания своей конечности⁴.

Лирический герой говорит о разделении души и тела героини: «пока оболочка твоя,— вернее, / прощание с ней для меня больнее, / чем расставанье с твоей душою». Смерть оказывается тем порогом, который могут переступить только души — в стихотворении она представлена как физиологический акт.

Он постепенно проникает в суть смерти, не боится экзистенциально осознать ее: «Ибо у смерти всегда свидетель / он же и жертва». Обывательское восприятие смерти как «смерти вообще» отступает перед важнейшим экзистенциальным пониманием неизбежности ее личного характера: «смерть по существу всегда моя»⁵.

Смерть другого, однако, отзывается во мне, потому что через нее я получаю опыт Небытия: «Ибо, когда расстаются двое, / то, перед тем как открыть ворота, / каждый берет у другого что-то / в память о том, как их век был прожит». Это второй способ проникновения в Небытие, представленный в стихотворении. Лирическая героиня, унеся с собой часть души героя, оказывается его проводницей в Небытие, его нездешней душой, зрением и слухом. Но и наоборот: лирический герой становится своеобразным проводником героини в мир живых, ибо ее душа в нем не умерла. Таким образом, его часть, пребывая вместе с ней за пределами жизни, позволяет ему видеть умершую и обращаться к ней; ее часть, являясь фрагментом его души, позволяет ей, в представлении лирического героя, видеть происходящее на земле: «Оттого и плачу, / что неглубоко надежду прячу, / будто ты слышишь меня и видишь».

Над героями властвуют разные силы: он принадлежит жизни, она — Небытию, пространству после-смерти. Сюжет преодоления границы всегда интересовал Бродского. Он вычленяет его в стихотворении Р. М. Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес» и посвящает ему эссе. Здесь тоже двое: «На него претендует конечное, на нее же — бесконечность»⁶. Герой Рильке идет вслед за героиней, не перешагивая порога смерти. Героиня же остается преданной пространству смерти: «сила, управляющая Эвридикой, сильнее силы, управляющей Орфеем»⁷. Он жив, а потому может вернуться с опытом пребывания по ту сторону — смерть полностью подчиняет себе героиню, порывает всякую ее связь с жизнью: даже Орфей становится чужим Эвридике. В своем стихотворении И. Бродский иначе представляет эту ситуацию: герой по путеводной нити слова и с помощью лирической героини проникает в Небытие, но это не

однонаправленный процесс, ибо часть умершей остается в пространстве жизни вопреки смерти.

Неясные обстоятельства кончины героини заставляют героя обнаруживать детали, которые складываются в ощущение, будто смерть не до конца настигла ее. Это, во-первых, челнок, который «не затонул, но остался возле». Лодка осталась в пространстве «между» — душа героини не до конца обрела себя в Небытие. Кроме того, умершая лежит на водах — в ее легких есть воздух, потенция к дыханию, но тело мертво.

Уже было сказано о том, что в Небытие героиня забрала с собой часть души, слуха и зрения лирического героя. Эта формула знакома нам по философии М. Хайдеггера: «Бытие есть Ни-что» — Ни-что есть Бытие⁸. Небытие оказывается формой Бытия, бестелесным и бессловесным существованием вне времени с возможностью реализации своего «я» в других — живых. Смерть-сон героини — пограничное состояние: проснуться для жизни ей не под силу, но даже после смерти она наделена свойствами, присущими живому человеку.

Образ лирической героини отчетливо перекликается с образом Персефоны, который настойчиво вплетается И. Бродским в повествовательную ткань стихотворения. О лирической героине сказано: «Тебе, не знавшей / брака при жизни... смерть — это брак, это свадьба в черном». Верность Персефоны мужу сравнивается с обручением со смертью лирической героини: «это те узы, что год от года / только прочнее, раз нет развода». Жена Аида и дочь Деметры, Персефона, путешествует из мира умерших в мир живых и наоборот, чтобы видеться не только с мужем, но и с матерью. Лирическая героиня находится в том же пограничном состоянии — между жизнью и Небытием.

На земле героиню держит память о ней, ее смерть-не-до-конца. Лирический герой, напротив, получает опыт Небытия при жизни и лентой Мёбиуса возвращается в ту же точку существования, но уже постигшим трансцендентное.

Примечания

1. *Бродский И.* Набережная неисцелимых: тринадцать эссе. М., 1992. С. 86.
2. *Хайдеггер М.* Время и бытие: статьи и выступления. М., 1993. С. 195.
3. Там же. С. 219.
4. *Хайдеггер М.* Прологомены к истории понятия времени. Томск, 1998. С. 299.
5. *Хайдеггер М.* Бытие и время. СПб., 2006. С. 240.
6. *Бродский И.* Девяносто лет спустя. URL: <http://iosif-brodskiy.ru/proza-i-esse/devianosto-let-spushia-1994.html>.
7. Там же.
8. *Хайдеггер М.* Время и бытие... М., 1993. С. 218.

Библейский сюжет об Ионе и сюжет Ионы в романе «Остров Ионы»

Рассказывается о переводе из библейского мифа в архаический миф и метаморфозы мифа — двоение метаморфоз.

Ключевые слова: роман «Остров Ионы», библейский миф, архаический миф, двоение метаморфоз мифа.

Роман Анатолия Кима является модернистским, при этом испытывавшим на себе влияние постмодернизма¹. По словам самого автора, роман «Остров Ионы» является самым сложным в его творчестве и концептуально отличается от всего его предшествующего творчества. В романе по-новому выражается идея космизма — теперь движение идет от самого «Я», которое стремится слиться со всем на свете¹. В качестве поэтической доминанты в нем выступает неомифологизм. По своей жанровой специфике роман относится к метапрозе: роман о создании романа, в произведении включен персонаж-писатель, выступающий в качестве двойника автора, также наличествует рамочный текст.

В конце 1990-х гг. во всех художественных системах русской прозы наблюдается оживление в ориентации на миф. Интерес вызывают те мифы, которые реализуют концепции человека как замкнутого мира (Человека-в-себе) или как некой метафизической сущности (Человека-Ничто и Человека-Все)². К данному периоду относится и рассматриваемый мной роман.

Шедевр древнееврейской прозы книга Иона входит в состав двенадцати книг малых пророков, но резко отличается от всей группы, потому как глас пророка Ионы — это, прежде всего, «голос нравственного сознания». Миф об Ионе трактуется по-разному, у разных авторов, потому как не раз был воплощен в мировой литературе (Р. Киплинг «Почему у кита такая глотка», Генри Меллвил «Моби Дик», И. А. Бунин «Третьи петухи» и т.д.). Но впервые миф встает в центре сюжета и становится его основой в произведении Кима «Остров Ионы»³.

В романе поднимаются как проблемы человека и бытия: «Бог создал мир, чтобы рассматривать Самого Себя. Бог создал человеческие игры, чтобы играть с Самим Собой, где «строптивые потомки Ионы отказываются следовать своему предназначению», так и тема творчества, выраженного в «Слове» как высшем самосозидающем субъекте.

Анатолий Ким, пользуясь тем, что в библейском первоисточнике спор пророка с создателем завершился божественной сентенцией, и ответ Ионы остался неизвестным, по-новому осмысляет миф и дает ему продолжение, что и становится завязкой романа.

Иона в качестве конкретного персонажа входит в роман — вместе с мифом о нем — в первой части, когда происходит экспозиция будущих героев (Стивен Крейслер, принц Догешти и писатель А. Ким). Вместе с тем его история дается исключительно не ради знакомства с будущим действующим лицом: его история является основным сюжетообразующим центром романа. Все остальные сюжеты, так или иначе, связаны с ним. С ним связан также лейтмотив романа движения человека от Бытия.

В начале романа перед нами предстает ветхозаветный мир, и начало истории полностью соответствует библейскому мифу. Иона все так же бежит от исполнения воли Бога, но теперь игнорируя услышанное. В мифе страх Ионы очевиден, но в романе герой, как и всякий другой, измышляет отговорки, стремясь уйти от чужой навязанной ему воли. В соответствии с библейским мифом моряки, на чьем корабле пытается он скрыться, выбрасывают Иону за борт. Однако встав перед лицом стихии, трусит — цепляется за канаты и пинается, тем самым мешая морякам, но все тщетно — и он оказывается выкинут за борт, т. е. фактически выкинут за пределы Бытия: из чрева корабля он попадает в пасть кита, посланного за ним. Кит является не просто мифологическим чудовищем-левиафаном, а также символизирует поглощающую могилу. Это подтверждается и самой точкой зрения Ионы на свое положение: «Он полагал, что действительно находится в чреве преисподней...».

В страхе он начинает молиться, и, услышав его молитвы, Бог повелевает киту выплюнуть Иону на сушу. Как описывает сам Ким — это молитвы истинного верующего человека. Но одновременно подчеркнуты условия, послужившие причиной раскаяния: только попав в плен неопределённости, страха и темноты, он впервые обращается к создателю.

Наконец, оказавшись в Ниневии, Иона, смилившийся с высшей волей, начинает проповедовать. Народ города стремится в точности исполнить его волю.

Ниневитяне, в противовес Ионе, верят, не задумываясь над смыслом веры, и слепо повинуются всевышней воле, тем самым просто ища в этом путь к спасению. В то же время сам Иона тоже искал путь к спасению, но будучи истинно, безоглядно верующим.

Иона ждет кары провинившегося города, и ему не важно, насколько стремятся показать раскаяние жители: он взывает кару лишь потому, что не хочет оказаться неправым и верит, что за свое Зло они должны понести кару: «Буду сидеть тут и смотреть, пока не обратится в пыль город, как Он и обещал...».

Но проклятие не осуществляется, и все, чего он добился — это заснул, после того как солнце напекло ему голову. И вот здесь

происходит явление божьего чуда: перед пророком вырастает береза, как пишет Ким,— жительница далекой Камчатки, на которую ему только предстоит отправиться. Но, не успев создать, Бог уничтожает на глазах у раздосадованного пророка чудо, спасшее его от жары. В гневе он восклицает о том, как не жалко было губить невинное создание, прожившее всего ночь, но пощадить лгунов и злодеев Ниневии, и просит вывести его из этой жизни, снова вернуть в Ад или вывести туда, где он бы жил три тысячи лет вдалеке от всех.

Так Иона попадет в мир Камчатки. В мире Иона переживает своеобразное перерождение: он выходит из пасти мертвого Кита. Его вторично принял в пасть один и тот же Кит по велению Бога, и, чтобы спасти маленькое человеческое существо, он вынужден выброситься на берег. Из героя он превращается в сюжете в фокализованного персонажа.

В мифологическом сознании нет конечных вещей — одно беспрерывно перерождается из другого, именно поэтому камчадалы приняли Иону как Сына Кита, от которого в дальнейшем пошла линия, именуемая как Дети Кита.

Но живя в окружении собственных потомков, Иона все равно не чувствует себя удовлетворенным: уйдя в другой мир, он не вышел из бытия. И тогда — уже ведомый своей собственной волей — он покидает своих камчадалских жен и детей, отправляется на Остров. Из субъектной организации исключается точка зрения Бога и проявляется лишь опосредованно: Иона обращается к нему с просьбой увести его дальше.

В финале романа перед нами предстает Иона, но уже не то в образе зверя, не то человека,— как некое пингвинообразное существо, которого мучает червяк, засевший у него в голове. Предположить, чем является червь, можно, проанализировав его образ в мировой культуре: 1) беспозвоночное животное, которое передвигается, изгибая свое длинное тело; 2) змея иногда называют «великим червем»; 3) смерть, смертность, разложение и распад; 4) соотносимо с выражением «червь сомнения» — образ фразеологически в целом соотносится с христианским взглядом на природу человека — на её «повреждённость» первородным грехом¹.

Из этого следует, что в своем значении он заключает образ смерти как сомнение разъедающее человеческое сердце и потому губящее его.

В конце концов, Иону спасет голубь, вытащивший из его головы червяка.

Примечания

1. Нефагина Г.Л. После рождения и смерти: мифологическое и экзистенциальное в романах А. Кима. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42767>.

2. Климова М. Н. Некоторые отражения библейской Книги Ионы в русской. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-otrazheniya-bibleyskoj-knigi-iony-v-russkoj-literature>
3. Энциклопедия символики и геральдики. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9A%D0%B8%D1%82>.
4. Большой фразеологический словарь русского языка. М., 2006.

К. С. СПИРИДОНОВА

Мифологема мыши в лирике В. Ф. Ходасевича (цикл «Мыши»)

Прослеживается воплощение мифологемы мыши в цикле стихотворений В. Ходасевича «Мыши» (1913), включающем стихотворения «Ворожба», «Сырнику», «Молитва» и входящем в сборник «Счастливый домик». Предложен сопоставительный анализ стихотворений «Домовому» А. Пушкина и «Молитва» В. Ходасевича.

Ключевые слова: мифологема мыши, Ходасевич, Пушкин.

В корпусе лирических произведений В. Ходасевича насчитывается 10 текстов, так или иначе связанных с мифологемой «мышь»: в данных текстах слово «мышь» (в том числе и однокоренные слова) употреблено 26 раз (6 раз вынесено в заглавие стихотворений и 20 раз — непосредственно в самих текстах).

Обращение поэта к мифологеме мыши на протяжении такого длительного времени (с 1908 по 1917 г.) можно объяснить не только отмеченным в воспоминаниях А. И. Ходасевич сложившимся в доме игровым ритуалом. Н. А. Богомолов усматривает полисемантическую мышь: 1) «простые, реальные животные», 2) «являются зловещими представителями Аида, подземного царства, которое Ходасевич постоянно ощущает рядом», 3) «животные из окружения Аполлона, то есть почти что Музы»¹.

Из совокупности мифологических признаков Муз и мышей в поэзии В. Ходасевича присутствуют четыре из семи характеристик мышей как Муз: Аполлон выступает как их предводитель, формой их организации является хоровод, атрибутом — игла (как своеобразный аналог стрелы), а одной из многочисленных функций мышей становится ворожба.

Заглавие сборника «Счастливый домик» отсылает к стихотворению Пушкина «Домовому» (1819), анализируемому В. Ходасевичем в статье «Колеблемый треножник» (1921). Второй раздел данного сборника, где и располагается цикл «Мыши», назван «Лары»: Лары — в римской мифологии — божества-покровители домашнего очага, охранявшие дом и семью. Заглавие и всего сборника «Счастливый домик», и раздела «Лары» (можно провести параллель между функциями Лар и домового) коррелирует с поэмой Пушкина «Домик в Коломне» и его стихотворением «Домовому», с которым соотносится и «Молитва» из цикла «Мыши». В цикле «Мыши» несколько взаимодействующих мифопоэтических и литературных планов:

римско-мифологический (божества-Лары, Аполлон, мыши), славяно-мифологический (домовой), христианско-религиозный (молитва), собственно пушкинский слой (счастливый домик, домовой, молитва, мышшь).

Выбор в качестве заглавия поэтического текста устаревшего слова «ворожба» изначально эксплицирует фольклорную стилизацию, ориентирует на связь с устной народной культурой. Фольклорная стилизация прослеживается не только на уровне воспроизведения ритуала ворожбы, но и на лексическом уровне — в употреблении разговорных слов, постоянных эпитетов («дорогие гости»), устойчивых выражений-перифраз («слез не лей») и разговорной частицы *-ка* («помолись-ка»), а также ритмически: весь текст ритмизован и стилизован под частушечный ритм (особенно примечателен сдвиг ударения в слове *«прíдут»*, который указывает на подчинение орфоэпических правил общему ритму). Ритм — один из элементов ритуала ворожбы. Однако подобная стилизация не выдерживается на протяжении всего текста (кроме условия сохранения ритма), поэтому данный текст не есть просто подражание народной культуре: обращение к фольклорному истоку требуется как опора, отправной пункт для саморефлексии лирического героя.

В контексте стихотворения «Ворожба» данное слово приобретает не свойственный языческому действу смысловой оттенок молитвы. Такая семантика вписывает индивидуальную «молитву» лирического героя в общенациональный, общекультурный контекст через соотношение с фольклорным началом, где молитва предстаёт как призывание мышей к себе, т. е. жажда вдохновения, и — более того — способ спастись, иными словами, «призвать» спасение.

Промежуточное стихотворение «Сырнику» является продолжением предыдущего («Ворожба») и предвосхищением и развитием следующего за ним текста («Молитва»). Сюжетная ситуация представлена уже не как ритуал вызова, но ещё и не как молитва, а просто как дружеские беседы-речи. Здесь функция мыши, уже «вызванной» и получившей индивидуальное имя, такова: Сырник предстаёт как мышшь-Муза поэзии, т. е. так же, как и в двух других текстах, в данном закрепляется семантика вдохновения. В финале предчувствие возможного непоявления Сырника переходит в просьбу-приказ, содержащую молитвенную интенцию: *«Обожатель сыра, — не оставь меня!»*. Такого рода мольба соотносится с тематикой молитвы в стихотворениях «Ворожба» и «Молитва».

«*Стереги мой домик...*» — это почти дословная цитата из пушкинского «Домовому», где она звучит так: *«Счастливый домик охрани!»*. «Сырнику» также отсылает к стихотворению Пушкина «Домовому», тем самым также предвосхищает текст «Молитва». Таково же упоминание во второй строке первой строфы: *«Гость, всегда желанный в домике моем!»* — где уже напрямую мышшь приравняется к домовому.

Завершается цикл текстом «Молитва», при сопоставлении которого со «Счастливым домиком» Пушкина прослеживается ряд сходств

и различий. Очевидна текстовая переключка пушкинского стихотворения и стихотворения В. Ходасевича не только в частичном воспроизведении лексического состава, но и в типе речевой конструкции: оба текста представляют собой вариант послания. Однако если у Пушкина объектом «моления» является домовый — *«псевдосакрализованное языческое божество»*², то в тексте В. Ходасевича адресат послания варьируется: в первых двух строках воплощается зрелое трагическое сознание лирического героя; затем (в строках 3—6) в качестве адресата выступают *«маленькие боги»*, *«добрые хранители»* — мыши; в заключительных двух строках «я» лирического героя переключается на свой внутренний мир. Таким образом, одним из отличий стихотворения «Молитва» от «Домовому» является соприсутствие двух адресатов, что расходится с классическим толкованием молитвы, где предполагается семантика обращения к кому-то / чему-то стороннему, но не внутренний диалог. Также «молитва» у Пушкина направлена не на самого лирического героя-поэта, а на *«обитель»* его семьи, в то время как у В. Ходасевича «молитва» направлена на самого субъекта речи, что усиливается «переключением» с самого процесса молитвы на его внутренний мир.

Давая оценку поэтическому творчеству Пушкина в статье «Колеблемый треножник», В. Ходасевич затрагивает вопрос о реализации в творчестве трёх задач поэта (лирика-фольклориста-живописца), заключающихся в гармоничном, равновесном соблюдении реализации трёх различных планов. Проецируя эту формулу на творчество самого В. Ходасевича, можно проследить, что в трёхчастном цикле «Мыши» выразителем культурно-национального, фольклорного начала явилось стихотворение «Ворожба»; чувственно-эмоционального, лирического начала — стихотворение «Сырнику»; а художественно-эстетического — «Молитва».

Примечания

1. Богомолов Н. А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 17.
2. Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в.: логика жанровой эволюции: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2000. С. 88.

С. Ю. ХАРИН

Мотив ожидания в малой прозе В. Набокова

Производится попытка обозначить специфику мотива ожидания в малой прозе В. Набокова, его варианты и функции. Обнаруживаются связи мотива с другими структурными элементами, обозначены перспективные направления.

Ключевые слова: ожидание, мотив, Набоков.

Изучение малой прозы Владимира Набокова представляет большой интерес для теоретика литературы, поскольку тематическое разнообразие рассказов и их относительная многочисленность позволяют выделить и описать некоторые общие для них элементы художественной структуры. Кроме того, мы принимаем гипотезу некоторых исследователей (Юрий Иосифович Левин, Елена Викторовна Падучева) об «испытательном» характере новеллистики Набокова, что обосновывает перспективность данного исследования и предполагает дальнейшую разработку романного творчества писателя на основе выявленных в ходе анализа рассказов особенностей.

К числу наиболее распространённых и интересных для исследователя структурных элементов сюжетов малой прозы Набокова относится мотив ожидания, до сих пор не привлекавший пристального внимания набоковедов. Говоря о мотиве, мы будем иметь в виду в первую очередь его сюжетогенную функцию; так мотив описывал Борис Николаевич Путилов: «...мотив есть не только элемент, слагаемое, конструирующее сюжет. В известном смысле эпический мотив программирует и обуславливает сюжетное развитие. В мотиве так или иначе задано это развитие. Мотив обладает моделирующими качествами»¹. Это качество мотива отчётливо проявляется в рассказе «Занятой человек» (1931): полуактёр-полулитератор Граф Ит, достигнув возраста тридцати трёх лет, оказался заложником своего страха смерти «в возрасте Христа», вызванного воспоминанием об увиденном в отрочестве сне. Весь рассказ представляет собой описание его жизни в течение года, до его тридцать четвёртого дня рождения, его страхов и ожидания смерти. Повествователь называет главного героя «смертобязненным», что и обуславливает его поведение — Граф Ит пытается избежать любой опасности. Герой отмечает комичность и глупость своего положения: «Он чувствовал всю глупость своего состояния, но был не способен побороть себя»². Заканчивается рассказ скромным праздником, посвящённым его дню рождения, а следующее утро всё изменило: «...когда Граф проснулся, прелестное летнее солнце зажигало маленькие радуги в плоских хозяйских рюмках, и было все как-то мягко и светло, и загадочно, — как будто он чего-то не понял, не додумал, а теперь уже поздно, и началась другая жизнь...»³. На наш взгляд, в этом рассказе мотив ожидания представлен наиболее прозрачно: сон становится причиной ожидания и его началом, а после достижения возраста тридцати четырёх лет сон теряет актуальность: ожидание теряет смысл, и рассказ завершается. Таким образом, сюжет рассказа от начала до конца мотивирован ожиданием, что подтверждает гипотезу о сюжетогенной природе мотива ожидания в данном рассказе; малая форма в данном случае позволяет достаточно уверенно это утверждать.

Любопытным в этом свете представляется характеристика Графа как «занятого человека»: «...как известно, сознание вовсе не определяется

бытием... Граф, до роковой години, предсказанной сном, жил по-своему счастливо. Он был, в полном смысле слова, «занятой человек», ибо предметом его занятий была собственная душа,— и вот уж когда, действительно, роздыха не знаешь,— да и не надобно его»⁴. О душе в рассказе говорится много, в том числе и самим героем; так, например, он боится не только и не столько самой смерти, сколько неожиданных проблем, которые могут возникнуть у его бессмертной души в момент перехода в другой мир. В другом эпизоде Граф заходит с другой стороны, диаметрально противоположной; рассуждая, он призывает: «будем материалистами» — и обосновывает бессмертие человека бессмертием класса, отказываясь от самостоятельности души. Блуждание героя в неживых схемах различных философий (в основном, фрейдизма, экзистенциализма и марксизма) характерно для произведений Набокова; так, например, главный герой повести «Соглядатай» по ходу произведения преодолевает путь от эгоцентризма к экзистенциализму. Однако авторское отношение к философским системам всегда иронично, и в рассказе «Занятой человек» ключ даёт рассказчик в самом первом предложении: «Тому, кто много занимается своей душой, нередко доводится присутствовать при грустном, но любопытном явлении, а именно при том: как вдруг умирает пустяшное воспоминание, по случайному поводу вызванное из той отдаленной скромной богадельни, где доживало оно свой незаметный век»⁵. Налицо резкий контраст с иезуитскими выкладками Графа, его попытками торговаться с вечностью — и в данном случае концовка рассказа, описывающая теми же словами, что и вначале, смерть «пустяшного воспоминания», начинает новую жизнь Графа и становится своего рода откровением. Заостряя внимание на этом, мы производим попытку связать мотив ожидания с экзистенциальной проблематикой в том виде, в котором она отражена у Набокова.

Частотность мотива ожидания в малой прозе Набокова, на наш взгляд, позволяет говорить о его повторяемости, которая, в свою очередь, является одним из важнейших признаков мотива. Почти в каждом рассказе герои Набокова чего-то ждут и не дождаются; ожидание не продолжается — оно обрывается каким-либо событием. Предмет ожиданий не играет существенной роли: это может быть собственная смерть, как в рассказах «Занятой человек», «Подлец», романе «Приглашение на казнь», приход мужчины, как в рассказе «Звонок», встреча с сыном, как в рассказе «Картофельный эльф». Пуля в рассказе «Обида» ждёт, когда его найдут — и его не находят, Серафим в рассказе «Встреча» явно ожидал от встречи чего-то, но в результате получает лишь «пустяшное воспоминание» — зато одно на двоих. Открытия истины ждёт главный герой рассказа «Ultima Thule» от Фальтера, встречи с сыном ждёт «Картофельный эльф», научной экспедиции — Пильграм. В рассказе «Королёк» в роли ожидающего оказывается рассказчик, а вместе с ним и читатель — ни их

ожидания обмануты: Романтовский оказывается не поэтом, а фальшивомонетчиком, и искусственное пространство рассказа разрушается само собой. В рассказе «Возвращение Чорба», отчётливо перекликающемся с романом «Transparent things», главный герой пытается с помощью проститутки вернуться «к самым истокам своих воспоминаний». То же самое пытается сделать и главный герой «Transparent things», к которому рассказчик обращает вопрос: «К чему клонилось твоё паломничество, Персон?».

Схема мотива ожидания не вполне обычна в том смысле, что в конце пути предполагает значимое отсутствие. Другими словами, ожидание, имеющее смысл ввиду ценности предмета ожидания, приобретает в рассказах Набокова свой смысл и свою ценность. Исчезновение пункта назначения не нивелирует значения пройденного пути. В этом смысле показательны рассказы «Пильграм», «Катастрофа», «Картофельный эльф» — в них ожидание главного героя прерываются смертью. Не дожидается свадьбы с любимой Марк: «А Марк уже не дышал, Марк ушёл, — в какие сны — неизвестно»⁶; не дожидается путешествия Пильграм: «Да, Пильграм уехал далеко. <...> И в некотором смысле совершенно не важно, что утром, войдя в лавку, Элеонора увидела чемодан, а затем мужа... давно мертвого»⁷; не успевает увидеть сына Добсон: «С улыбкой счастья взглянул на нее снизу вверх, попытался сказать что-то, — и тотчас, удивленно подняв брови, сполз на панель» — Фред так и не узнал, что его сын умер. Обратим внимание на отношение рассказчика к смерти героя, которая не приводит к разочарованию, несмотря на прерванное ожидание и невозможность получить ожидаемое.

На данный момент мы не готовы представить классификацию мотива ожидания в малой прозе Набокова, но способны обозначить некоторые тенденции. Особое место занимает, очевидно, ожидание смерти в различных вариантах. В рассказе «Занятой человек» ожидание смерти наименее мотивировано и связано с возрастом Христа, некоторые параллели позволяют упомянуть тут же и роман «Приглашение на казнь»; Сергей Давыдов описывает героя так: «Цинциннат Ц., тридцатитрехлетний, в возрасте Христа»⁸ (отметим, впрочем, неточность: по тексту романа ему «ровно тридцать»⁹). Кроме того, ожидание смерти Цинциннатом мотивировано приговором. В других произведениях оно может быть мотивировано дуэлью: «Подлец», в котором главный герой накануне дуэли пытается осмыслить смерть и, что характерно, по стечению обстоятельств не оказывается подлецом, чего он ждал; «Лебеда», в которой Путя случайно узнаёт о дуэли своего отца и боится его смерти, пока не узнаёт о бескровном результате дуэли из газетной заметки. В рассказе «Лебеда» намечен ещё один сюжетный элемент — весть о смерти, который появляется также в рассказах «Оповещение», «Хват». В первом пожилой женщине, собирающей гостей, гости

пытаются сообщить весть о смерти её сына; во втором авантюрист после случайной связи с женщиной узнаёт о тяжёлом состоянии её отца и его скорой смерти, но не передаёт это известие адресату, несмотря на данное Францу обещание.

Отмеченное нами ранее отсутствие разочарования умирающих героев находит своё отражение в ситуации, когда ожидаемое не получено из-за смерти другого персонажа. Так, в рассказе «Ultima Thule» смерть Фальтера не позволяет главному герою узнать истину, которую он мог узнать, и даже в последней записке она оказывается вымарана. В рассказе «Рождество» смерть сына главного героя позволяет вылупиться бабочке, что прерывает горестные думы Слепцова о совершенной обнажённости сути земной жизни и смерти.

Какие бы то ни было ожидания во многих произведениях Набокова не приводят к результату. В свете этого мы считаем необходимым поставить вопрос об обмане ожиданий: являются ли ожидания героев обманутыми в том контексте, в котором рассматривается обман читательского ожидания? Полезно будет обратиться к рассказу «Королёк», в котором происходит обман ожиданий и читателя, и повествователя: «романтический» Романтовский оказывается не поэтом, а фальшивомонетчиком. Приведём слова повествователя: «Мой бедный Романтовский! А я-то думал вместе с ними, что ты и вправду особенный. Я думал, признаться, что ты замечательный поэт, принужденный по бедности жить в том черном квартале. Я подумал, судя по иным приметам, что ты каждую ночь — выправляя стих или пестуя растущую мысль — празднуешь неуязвимую победу над братьями»¹⁰. Обман ожидания сопровождается очевидная ирония — но тем не менее и читатель, и повествователь оказываются в положении некоторых героев, ожидающих, но не получающих ожидаемое. Таким образом, мы предполагаем, что обман ожидания героев имеет нечто общее с обманом читательского ожидания. Однако рассмотрение природы обмана, результатом которого становится не удовлетворение корысти или амбиций, а «новая жизнь» в разном её проявлении, демонстрирует совершенно другой характер ожидания в рассмотренных произведениях — помимо некоторых игровых элементов, ожидание несёт эстетические и философские смыслы и установки. Предполагается, что неполучение ожидаемого делает ожидание безрезультатным и бессмысленным; у Набокова же ожидание всегда значимее ожидаемого, утверждается примат процесса над результатом. В рассказе «Тяжёлый дым» результатом вдохновения становятся «...бренные стихи, которые к сроку появления следующих неизбежно зачахнут, как зачахли одни за другими все прежние, записанные в черную тетрадь; но все равно: сейчас я верю восхитительным обещаниям еще не застывшего, еще вращающегося стиха, лицо мокро от слез, душа разрывается от счастья, и я знаю, что это счастье — лучшее, что есть на земле»¹¹. Здесь кратко

и ёмко описана суть ненаправленного и самоценного ожидания набоковских героев, которое никогда не достигает цели, поскольку является целью само по себе.

В данной статье мы предприняли краткую попытку обозначить мотив ожидания, некоторые его структурные особенности, вариативность и функции. С ним оказываются сопряжены не только игровые моменты, связанные с обманом ожиданий героя и, следовательно, читателя, но и экзистенциальная проблематика, которая у Набокова не всегда связана со смертью напрямую. Кроме того, обнаруживаются тесные связи мотива ожидания с глубокими философскими смыслами, в первую очередь — с пониманием времени, его направления; с его помощью планируется выявлять особенности художественного времени в произведениях Набокова в его связи с русской философской и культурной традицией.

Примечания

1. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 149.
2. Набоков В. В. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2006. Т. 3. С. 558.
3. Там же. С. 564.
4. Там же. С. 554.
5. Там же. С. 564.
6. Набоков В. В. Собр. соч.: в 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 373.
7. Набоков В. В. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. С. 544.
8. Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: pro et Contra. СПб., 1999. Т. 1. С. 333—334.
9. Набоков В. В. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2006. Т. 3. С. 72.
10. Там же. С. 639.
11. Там же. С. 557.

К. С. ШАВРИНА

Образы культуры в очерке А. И. Куприна «Юг благословенный»

Подробно рассматриваются и анализируются культурные образы в очерке А. И. Куприна «Юг благословенный». Говорится о влиянии культуры на обыденную жизнь и о влиянии обыденной жизни на культурные реалии.

Ключевые слова: очерки, образы культуры, эстетика, мир Европы.

Цикл очерков «Юг благословенный» написан в 1927 г. Он состоит из четырех очерков («Южные звезды», «Город Ош», «Фаворитка», «Живая вода»). Повествователь очерков «Юг благословенный» — путешественник, эмигрант, живущий в Париже. Образ автора-повествователя близок реальному автору А. И. Куприну. Многие ситуации в очерках вызывают

аналогии с очерками «Лазурные берега». Автор-повествователь «Юга благословенного» часто сближается с повествователем «Лазурных берегов», что говорит об их генетической близости.

В центре очерков два южных топоса: город Ош и Сен-Совер. Сами эти города, по мнению автора-повествователя, не представляют ничего интересного для путешественника. Ош напоминает провинциальные русские города, например Могилев-на-Днепре. Как и в описании парижских реалий, в описании Оша повествователь подчеркивает ценность древности, исторических сооружений. На образном уровне это подчеркивается разделением города на современную часть и район старого города. Как и в «Лазурных берегах», терпит поражение путешествие по Европе с книгой в руках: созданный авторами произведений мир оказывается далек от реальности, что и подчеркивает повествователь «Юга благословенного». Несмотря на то, что Ош — это центральная часть Гаскони, ни о какой героизации быта или жителей городов нет речи: «Я приглядываюсь к жителям Оша (*les Auchescains*, как они сами себя называют) вот уже почти месяц, но чувствую, что одно из двух: или мне не удастся найти ключа к душе заглохшего древнего города, или ключ этот давно уже потерян. Я нахожусь в столице Генриха IV, в центре Гаскони, в самом сердце поэтической, воинственной, остроумной, пылкой, славной страны, на родине Монтлюка, Рокелора, Бирона, д'Артаньяна, Сирано де Бержерака и других храбрых, но бедных гасконских кадет, воспетых Саллюстием де Барта, Александром Дюма и Эдмондом Ростаном. Где же хоть отзвук, хоть легкая тень прежней жизни — такой богатой и блестящей? Не съели ли ее, как многое другое, столь прекрасное издали — порох, книгопечатание, революция, железная дорога и готовая пиджачная пара со штанами навыпуск?»¹. В высказываниях просматривается ирония по отношению к современным горожанам Оша, но в то же время можно заметить грусть — героическое прошлое уходит из жизни людей, реальность становится простой и обыденной, повествователь не говорит о тиражировании исторических или литературных образов в Оше, но речь идет о дегероизации современности, что подтверждает идею о ее ущербности по отношению к историческому прошлому.

Тем не менее повествователь замечает, что бытовая жизнь простого народа латентно эстетична: быки, которые возят грузы через Ош, похожи на Аписов (священных древнеегипетских быков), сами жители Оша напоминают персонажей средневековых произведений. Примиряет повествователя с Ошем ситуация оперы Доницетти «Фаворитка», поставленной под открытым небом. Повествователь сам проводит аналогию с оперой «Кармен» из «Лазурных берегов». Описание приготовлений к спектаклю, зрителей и музыкантов не отличается от описаний в «Лазурных берегах», повествователь подчеркивает простоту

декораций, вялость и неаккуратность зрителей, неумение вживаться в роль и плохую игру музыкантов. Но при всей иронии к происходящему, как и в опере «Кармен», впечатление складывается из близости природы, истории и культуры, которая оживляет все происходящее, а также важной оказывается роль гения — автора музыки Доницетти: «И все-таки... все-таки музыка Доницетти,— старая, условная, наивная музыка,— мила, проста и чиста, как свежая родниковая вода, вкус которой мы уже позабыли. <...> Цикады во всем Оше и окрестностях заливаются своим неумолкаемым, сухим, серебряным звоном; ароматом свежего сена наполнен воздух. <...> И вдруг начали свой сиплый, густой музыкальный бой трехсотлетние кафедральные часы. И вот оркестр, и цикады, и бегающие трепетные тени, и древний звук часов, и запах сена, и две луны в небе — все это слилось в такую нежную, прелестную гармонию, что сердце сжалось в сладком, сладком, не выразимом словами восторге»². Гармония происходящего благотворно влияет на самих зрителей: из вялой публики они превращаются в настоящую семью, происходит единение всех людей под действием музыки и природы. Приятие и единение с чуждым миром возможно в мире культуры, природы, творчества и истории, именно здесь стираются все национальные и ментальные границы.

Если говорить о топосе Сен-Совера, то центральным топосом города оказывается базар. Но не типичный большой базар, с шумом и толкотней, а миниатюрный его вариант: «Первое, что я увидел,— был городской базар. <...> На скамейках сидят шесть старушек, все в черных одеждах и в черных широких шляпах. На коленях у них малюсенькие корзиночки, и в них овощи, не связками, не пучками, а штучками — у одной шесть луковиц, у другой — четыре морковки, у третьей — два толстых развесистых порея, у следующей — один капустный кочан, дальше — чуть-чуть свеклы, а еще дальше — чуть-чуть стручков. И это — весь рынок»³. Именно такая не типичная для южных городов Европы ситуация рождает в сознании повествователя аналогию с пьесами авторов «новой драмы». И первая покупательница не рассеивает его фантазии: «Она очень стара, высока и костлява и также вся в черном. Она подходит к самой левой из старух, вытаскивает своей длинной, узкой, жилистой рукой со скрюченными пальцами один стручок из корзины, отламывает половину, остальное бросает обратно. Торопливо, по-беличьи грызя кожуру, она подходит к соседней старухе, потом к следующей и так до конца. И все пробует. Делается это молчаливо и поспешно. И так же молча, не купив ничего, быстрыми шагами она уходит за кулисы. В самом деле, кто мне поручится, что это была капризная покупательница, а не театральная фея Фисрис, обладающая, по пьесе, дурным, неуживчивым и вздорным характером, зная который, мышинные старушки не подымали глаз от вязанья, а только тихо наклонялись одна к другой и беззвучно

перешептывались?»⁴. Мир Европы в своей простоте и целостности в любой момент может оформиться эстетически. Речь идет не только о самих культурных образах, но и о культурной сфере сознания повествователя: европейский мир культуроцентричен, но его культуроцентричность открывается только человеку с обширными культурными знаниями.

В заключение следует отметить, что очерк «Юг благословенный» генетически близок очерку «Лазурные берега» (1913) В «Юге благословенном» утверждается приоритет прошлого над современностью, приоритет природы над городом, прогрессом. Французский Юг изображается как место, в котором существует возможность преодоления национальных границ. Образы южных персонажей рожают культурные аналогии и ассоциации, что подтверждает идею о том, что обыденная действительность в любой момент готова оформиться эстетически (так как она латентно эстетична). Сама стихия южной жизни содержит потенциальную эстетику.

Примечания

1. *Куприн А. И.* Собр. соч.: в 9 т. М.: Правда, 1964. С. 327.
2. Там же. С. 329.
3. Там же. С. 333.
4. Там же. С. 334.

РУССКО-ЕВРОПЕЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД

Н. М. АЛЁХИНА

«Эстетический сюжет» в переводах И. Ф. Анненского из С. Малларме

Рассматривается эстетическое взаимодействие Анненского и Малларме, представленное в переводах русского поэта из Малларме, а также в его критических статьях.

Ключевые слова: Анненский; русско-французские литературные связи.

Среди корпуса переводов, выполненных Анненским из лирики французского модернизма (Бодлер, Верлен, Рембо, Корбьер и др.), особая роль принадлежит переводам из Малларме (Stéphane Mallarmé, 1842–1898), которого считают родоначальником французского символизма.

Современники называли Анненского «царскосельский Малларме»¹. В критических статьях Анненский рассуждает о важной роли Малларме в развитии русского символизма. В статье «О современном лиризме» он вспоминает о Малларме как о поэте, «которым зачитывались» в период становления символизма в России, и характеризует его строки как «одну тонкую извилистую линию»². Малларме определяется им как фигура, несущая новое в поэтический язык, как олицетворение влияния французской поэзии на русский символизм. В письме к А. В. Бородиной за год до смерти (26 ноября 1908 г.) Анненский замечает, что «Малларме был одним из тех писателей, которые особенно глубоко повлияли на мою мысль»³.

Известны два перевода Анненского из лирики Малларме: «Дар поэмы» («Don du poëme») и «Гробница Эдгара Поэ» («Le tombeau d'Edgar Poe»). Один из них («Дар поэмы») опубликован поэтом в приложении к сборнику «Тихие песни» в 1905 г., второй перевод увидел свет в сборнике «Посмертные стихи Иннокентия Анненского», изданном сыном поэта В. И. Анненским.

Цель статьи — рассмотреть эстетическую проблематику в переводах Анненским Малларме, которая играет важную роль в становлении символизма русского поэта: вопрос об источнике поэтического творчества, проблемы «поэт и его творение», «судьба поэта и его предназначение».

Нами переведены эстетические статьи Малларме («*Hérésies poetique*», «*Enquête sur l'évolution littéraire*»), в которых мы находим идеи, значимые для Анненского. Назовем некоторые из них, важные для понимания двух названных переводов.

Жанр. Малларме определял для себя *сонет* как особую поэтическую форму, могущую «гармонизировать работу поэта и приблизить его к Красоте»⁴. Анненский выбирает сонеты. Поиск идеала и красоты как главнейшая цель первого сборника Анненского «Тихие песни» (1904) будет сопровождаться канвой из сонетов, связанных с темой творчества.

Поэтика намека. Оба поэта высказывают в критических статьях мысль о тайне поэзии и об ее особенной способности внушать. «Назвать объект, — замечает в статье «Поэтические ереси» Малларме, — это удалить три четверти наслаждения от стихотворения. Я думаю, что в поэзии должен быть только *намок*. Внушить объект — вот мечта. Это совершенное использование тайны, которая образует символ...»⁵. Анненский следует за Малларме и рассуждает о возможности недопонять поэтическое выражение как высшее понимание поэзии: «Мне вовсе не надо обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому»⁶.

Символ и слово — важные категории как для Малларме, так и для Анненского. Оба поэта делают акцент на определяющую роль слов в поэзии. Малларме ратует за «чистый язык поэзии», «язык для избранных». Слова — это священные формулы. Для Анненского слово является «истинным и исключительным материалом», в нем чувствуется «мистическая жизнь, давняя, многообразная»⁷. Слово у поэтов тесто сопрягается с символом. У Малларме «тайна слов образует символ», Анненский также связывает слово с символом, но отграничивает его от всякого образа. В критических статьях Анненского разработана теория символа.

Жанр (сонет), поэтика намека, понимание поэтического слова как символа и его недосказанность — эти принципы реализуются в переводах Анненского.

Обратимся к переводам. Заметим, что перевод Анненского «Дар поэмы» стал объектом рассмотрения и замечаний в работах Р. Дубровкина⁸, Виноградовой де ля Фортель⁹, перевод «Гробницы Эдгара По» изучался только Дубровкиным.

В переводе «Дар поэмы» выдвигается проблема отношения поэта к новорожденному поэтическому произведению (т. е. отца к своему созданию), которую поэт и переводчик решают не идентично. Заглавие стихотворения «*Don du poëme*» («Дар поэмы») может быть понято, во-первых, как «дар кому-то», т. е. «дар поэмы какому-то лицу, дарение поэмы»; во-вторых, название может быть истолковано как «дар от

стихотворения (поэмы) кому-то», в-третьих, заглавие прочитывается как «дар поэту свыше (возможность писать)».

В произведении находим три ключевых образа: отец, новорожденное существо и женский образ. Новорожденное существо (поэма) — нечто божественное как у Малларме, так и у Анненского («*gélîque*», «светоч ангельский»). В оригинале акт появления стихотворения при дневном свете представлен как священнодействие, ритуал. Анненский расширяет начальные строки, говорящие о причине происхождения новорожденного, подчеркивая таинственность, проклятость рождения поэмы («О, не кляни ее за то, что Идумеи на ней клеймом горит таинственная ночь!»¹⁰). Родившееся существо имеет хтоническую природу, несет в себе первородную силу, формирующую материю. Анненский дополняет образ зародыша характеристикой «волосы как змеи». Змея — амбивалентная сущность, связанная с превращением, могущая быть как источником зла, так и исцелять. Вторая коннотация образа «змей-волос» соотносится с образом горгоны Медузы, дочери морских божеств, обитающих в краю Ночи и Таната. Медуза была убита героем Персеем, а из ее тела возник крылатый конь Пегас.

В оригинале о появлении таинственного ребенка сообщается в первой строке прямой речью лирического героя. Это восклицание с констатацией факта: «Я принес тебе ребенка идумейской ночи!». В переводе отец новорожденной поэмы заявляет о ребенке с другой речевой интенцией, чем в первоисточнике: с первых строк он просит за ребенка, осознавая, что такое существо могут обидеть:

О, не *кляни* (здесь и далее курсив мой. — Н. А.) ее за то, что Идумеи
На ней клеймом горит таинственная ночь!

Строка «Но это дочь моя, пойми: родная дочь» отсутствует в оригинале. Поэма для Анненского — дочь, от которой он кровно не может отказаться и отдать ее. *Возможно, для Анненского хтоничность, первородность нового существа является неким сырым материалом, из которого возможно превращение в божественное произведение.* Специфика работы Анненского с оригиналом проявляется в том, что некоторые детали текста, предназначенные во французском произведении для описания или обозначения предметов, образов, русский поэт использует по-другому. Так, например, у Малларме эпитеты, описывающие утреннюю зарю («*Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée... L'aurore*» — «Черная, с кровавым и бледным крылом, ошипанная... Аврора»), у Анненского характеризуют новорожденное творение. Употребленное по отношению к нему выражение «крыло в крови» усиливает двойственность и амбивалентность этого творения: оно не на небе (не летает), но с болью пришло и на землю (в крови), может трактоваться как падший ангел.

В стихотворении важен женский образ. У Малларме это женщина-кормилица, недавно родившая дочь, у которой лирический герой просит

выкормить и свое «дитя», поэму. В переводе Анненского женское начало будто бы сливается с материнским. Более того, мы видим ее имя: Сивилла. Эта женщина не отграничивается от материнских уз, связывающих ее с родившимся стихотворением, как это сделано в оригинале, где женщина отчуждается от неземного родившегося существа рождением собственной дочери. Анненский создает мифологическую ситуацию: поэт творит («бедное творение») произведение, матерью которого является и Сивилла, которая страдает за творение и любит его. Сивилла — женщина-пророчица, прорицательница. Обычно пророчествует в стихотворной форме, связана с вдохновением. В мифологических источниках находим: «Сивиллы прорицали до времени исполнения вдохновения; когда же вдохновение прекращалось, она даже забывала сказанное ею»¹¹. Ученый замечает, что стихи Сивилл не похожи на поэзию, это предсказание будущего, только поэту дано *«очищать и исправлять»* стихотворения. Сивилла может являться помощницей в написании стихов, подсказывать лирическому герою слова. Сивилла здесь обладает возможностью кормить грудью, что соотносит ее с Музой. Как известно, молоко являлось атрибутом Музы, она питала поэтов.

Таким образом, в переводе «Дар поэмы» показана ночь прорицания Музы-Сивиллы, слова которой, продиктованные божественным духом, предстоит принять и переработать поэту. Анненский наделяет стихотворения большой силой, если они создавались с помощью Сивиллы, предсказательницы будущего. Может быть, именно поэтому новорожденное стихотворение страшно своей неясностью, неизвестностью в том, что оно будет нести в себе.

В переводе «Гробницы Эдгара По» развивается образ поэта как части темного, демонического мира. Анненский углубляет смысл стихотворения Малларме. Образ Эдгара По и его надгробного памятника становится универсальным. Так, в тексте оригинала, в первом четверостишии у Малларме появляется слово *Roète*, в переводе же не называется, о ком идет речь. Текст как обращение обезличивается. Заметим, что Анненский не сразу убирает из перевода всякие указания на личность реального поэта, в черновой редакции он вводил в последний терцет строку с именем Эдгара По.

Стихотворение об Эдгаре По было выбрано не случайно, личность американского поэта определялась для Анненского тем, что он «первые указал на темный мир бессознательного, мир провалов и бездн»¹². Важно, что образ поэта, несущего в мир знание о темных сторонах бытия, становится в переводе собирательным, глобальным. В переводе Эдгар По — действительно конкретный образ, а также и символический образ поэта как такового.

Поэт в оригинале и в переводе Анненского изначально связан со смертью. Смерть не меняла поэта, в ней она помогла ему стать собой.

В первой строке читаем: «Лишь в смерти ставший тем, чем был он изначально» (в подстрочнике: «В такого, какой он сам, наконец, вечность его меняет»). Обретение себя после жизни указывает на принадлежность фигуры поэта к вневременному пространству, на его вневременную онтологическую сущность. На первый взгляд, Анненский безоговорочно уводит поэта от жизни: «смерть» совсем не то, что «вечность», это категорическое окончание жизни. *Объяснение этой строке находим в статье Анненского «Символы красоты у русских писателей», которая размышлением о смерти для поэта неразрывно связана с переводом «Гробницы Эдгара По».* Русский поэт утверждает, что «поэт влюблен в жизнь» и своим существованием на земле работает только на воспевание жизни, поэтому смерть как таковая «для него лишь одна из форм этой многообразной жизни»¹³. Существо поэта с легкостью распоряжается категориями жизни-смерти, легко переходит из одной в другую, что указывает на его «не-человеческое» происхождение.

Обратим внимание, как расширяется последняя строка первого четверостишия. Малларме заявляет проблему непонятости поэтического голоса его окружением, «веком». У Анненского же поэт обладает скрижалю («Скорбная скрижаль царю немых могил осанною звучала»¹⁴). Он несет людям священный текст, сверхъестественное знание, которое недоступно массовому человеку. Это знание не светлое, а «скорбное», знание о печали (в черновом варианте перевода встречаем выражение «странная скрижаль»). Этим объясняется определяющая для поэта ситуация взаимоотношений с людьми. Как в оригинале, так и в переводе социум становится в оппозицию к действиям поэта, несущему знание. Люди не поняли его («то, чем был он изначально»), да и не могли бы понять, если его истинное существо проявится только в смерти — земной мир же смерти боится. Более того, враждебное человечество сравнивается с гидрой. Общество как гидра, существо с множеством голов, которое невозможно убить. Но даже она «отпрыгнула» от пророческих слов поэта («Как гидра некогда отпрыгнула, вийась / От блеска истины в пророческом глаголе»). В черновой редакции Анненский указывал на божественность поэта («в божественном глаголе»), в последнем варианте остался «пророческий глагол». Тем не менее ясно, что поэт у Анненского неразрывно связан со сверхъестественной силой, о которой он пророчествует.

В ключе сонета поставлена проблема жизни произведения в веках. В представлениях Малларме поэт «работает» на свою смерть, на создание памяти о себе, на то, чтобы идея, которую он нес в мир, осталась в веках: «Случай поэта,— пишет Малларме,— это случай человека, который самоустраивается, чтобы ваять свою собственную гробницу»¹⁵. В оригинале с барельефом связана следующая идея: у Малларме проводится мысль об очистительной силе поэта, поэзии и творчества, а барельеф служит «границей, пределом для Полетов Кошунства (Оскорбления) в будущем»

(подстрочник наш. *Н.А.*). Анненский видит в соположении «поэт-гробница» иной смысл. В переводе барельеф — это точеная черная глыба, установленная на могиле поэта, которая будет целью для дьявола. Важно заметить, что в конечном варианте перевода Анненский пишет слово «дьявол» с большой буквы, персонифицирует его.

Таким образом, Анненский создает концепцию поэта, который отделен от людей своим внемным происхождением, имеет причастность к двум полюсам — света и тьмы. Поэт наделен божественным, о чем свидетельствует образ скрижалей, его голос пророческий, но эта божественность при жизни поэта служит не свету, из уст поэта звучит осанна «царю немых могил». После смерти он обретет себя, *но ориентироваться в земном мире на его могилу будет Дьявол*. Вместе с тем, по мысли Анненского, нельзя утверждать, что поэзия несет людям только темное. Она открывает людям новое знание, позволяет слушать пророческие слова. Смерть поэта представлена в переводе как «золотая», тогда как у Малларме это «темная катастрофа». Период жизни на земле для творца проходит под знаком «лишнего в гармонии», но между тем он дает и вспышку света, золотой металл.

Таким образом, Анненский выбирает два взаимосвязанных перевода с эстетическим сюжетом не случайно. Эти тексты прочно вписываются в теоретико-эстетические рассуждения русского поэта.

В наследии Анненского существуют два варианта рефлексии о поэте: эстетический и эмпирический (концепция поэта в собственной лирике). Рассуждения о поэте, представленные в критической прозе, соотносятся с образом поэта в переводе «Гробницы Эдгара По». Здесь поэт всегда гений, «слышит то, чего не слышат другие», в нем соединены «божественная сила духа и безмерность человеческого страдания»¹⁶. Деятельность поэта направлена на «добычу красоты мыслью и страданием».

Примечания

1. *Оцуп Н.* Царское Село (Пушкин и Иннокентий Анненский). URL: <http://annensky.lib.ru/names/otsup/otsup.htm>
2. *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 328–329, 335.
3. Там же. 482.
4. *Mallarmé S.* Selected lettres of Stephane Mallarme. Chicago, 1988. P. 11.
5. *Mallarmé S.* Enquête sur l'évolution littéraire. URL: http://fr.wikisource.org/wiki/Enquête_sur_l'évolution_littéraire
6. *Анненский И. Ф.* Указ. соч. С. 334.
7. Там же. 338–339.
8. *Дубровкин Р.* Стефан Малларме и Россия. Bern: Lang, 1998. С. 374.
9. *Vinogradova de La Fortelle Anastasia.* Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition. Publications de l'Université de Provence. 2010.
10. Здесь и далее перевод цит. по: *Нук. Т-о.* Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые. СПб., 1904. С. 64.
11. *Спафарий Н. Г.* Книга о Сивиллах, сколько их было и каковы их имена и о предсказаниях их. URL: <http://nordxp.3dn.ru/apokryph/spaphariy.htm>

12. Анненский И. Ф. Указ. соч. С. 110.
13. Там же. С. 129.
14. Здесь и далее перевод цит. по: Анненский И. Ф. Лирика. Мн., 2002. С. 391.
15. Mallarmé S. Enquête sur l'évolution littéraire. URL: http://fr.wikisource.org/wiki/Enquête_sur_l'évolution_littéraire
16. Анненский И. Ф. Указ. соч. С. 28.

Ю. М. АЛЮНИНА

Текстовые шифры в романе Дэна Брауна «The Da Vinci Code» и его русском переводе

Рассматривается вопрос представления текстового шифра и его сюжетобразующей роли в романе-игре Дэна Брауна «The Da Vinci Code» и его русском переводе, выполненном Н. Рейн (АСТ, 2004).

Ключевые слова: Дэн Браун, «The Da Vinci Code», роман-игра, текстовый шифр.

Роман Дэна Брауна «Код да Винчи» с момента выхода в свет обратил на себя внимание широкой читательской аудитории и литературных критиков. Большинство историков и исследователей сосредоточиваются на аспекте достоверности представленных в романе фактов и, как правило, дают негативную оценку произведению с точки зрения соответствия историческим событиям. Переводческий аспект в таком контексте обычно опускается.

В настоящей статье внимание будет сосредоточено на проблеме трансформации текстовых шифров при переводе романа на русский язык. Под текстовым шифром в работе понимаются загадки, с которыми сталкиваются герои романа. Материалом исследования служит оригинал «Кода да Винчи» и его перевод, выполненный в 2004 г. Н. В. Рейн. На данный момент её перевод является единственным, и многие исследователи находят его неполноценным.

Зашифрованный текст, или «многоуровневая организация текста», представляет собой традиционный элемент постмодернистского романа-игры. Его примеры можно встретить в произведениях Джона Барта («Плавучая опера», 1956), Томаса Пинчона («V.», 1963), Умберто Эко («Имя розы», 1980) и др. Романы данного жанра призваны вовлечь читателя в сети магистральной сюжетной линии и провести его через все перипетии, с которыми сталкиваются герои, чтобы заставить почувствовать текст изнутри.

В «Коде» текстовые шифры встречаются в виде ресемантизированной аббревиатуры P.S., шести слов и сочетаний на французском языке («*fleur-de-lis*»¹, «*gauche*»), четырёх — на английском («*cross*», «*Sunday*»), три — на латыни («*cruciar*», «*sub rosa*»). Одно имеет одинаковую форму на английском и французском языках («*crucifix*»), и два идентичны в трёх («*Eros*», «*Venus*»). Также имеется 5 головоломок в поэтической форме:

«Так тѣмен обманнѣй ход мысли человека»²; «Грааль под древним Рослином вас ждёт. // Сосуд и меч там охраняют вход»³ и др.

Первый шифр, на который стоит обратить внимание, — аббревиатура P.S. В романе она встречается самостоятельно и в составе поэтического шифра, где служит барьером между стихотворными строками и предложением, написанным прозой. Впервые упоминается в предсмертном послании, найденном в Лувре, и используется как маркер для передачи надписи правильному адресату — Софи Невё: «Он оставил это послание мне. <...> — Постскриптум? <...> — Нет. Это мои инициалы. <...> Сокращённо от Принцесса Софи»⁴.

Знак встречается в тексте более десяти раз, и в русском переводе написание латиницей сохраняется. С самого начала сочетание P.S. может быть определено как ответ на первую анаграмму, явившийся читателю в последней главе: «Сколь ни покажется это невероятным, но оба они (родители Софии) принадлежали к роду Меровингов и являлись прямыми потомками Марии Магдалины и Иисуса Христа. <...> В жилах их детей текла царская кровь, и поэтому они находились под защитой и опекой Пророка Сиона»⁵. В данном контексте аббревиатуру справедливо обозначить как основную подсказку в разгадке кода.

Следующий тип шифров — группа слов и словосочетаний (на английском, французском, и латинском), которые в романе на русском языке сохраняют свою форму. Такие вставки сложно назвать шифрами в той же степени, что аббревиатуру и поэтические вкрапления. Они служат для объяснения трудностей, с которыми сталкиваются герои в процессе поиска ответа на лингвистические загадки, выполняют метаязыковую функцию. Установив их этимологию, можно понять связь современных формы и значения слова с причиной её употребления в контексте, например: «*Clef de voûte*» — это распространённый архитектурный термин. И слово «*voûte*» означает не банковский сейф, а «*vault*» — свод арки в архитектуре. Ну, к примеру, сводчатый потолок»⁶. («*Clef de voûte* is a common architectural term. «*Voûte*» refers not to a bank vault, but to a vault in an archway. Like a vaulted ceiling»⁷. В переводе утрачивается языковая игра и очевидная в исходном тексте связь между шифром и термином стирается. Во избежание подобной ситуации, на наш взгляд, следовало бы сделать сноску с оригинальным названием.

Все вставки на иностранных языках объясняются в диалогах, поэтому не требуют авторского комментария или перевода: «Древние римляне вешали розу на дверь, когда хотели показать, что встреча носит конфиденциальный характер. И каждый из присутствующих понимал, что всё сказанное под розо — *sub rosa* — должно храниться в секрете»⁸ («*The Romans hung a rose over meetings to indicate the meeting was confidential. Attendees understood that whatever was said under the rose — or sub rosa — had to remain a secret*»⁹.)

С нашей точки зрения, подобные вкрапления в оригинальном тексте являются маркерами историчности, указывают на глубину смысла, поэтому не только сохраняют форму в переводе, но и выделяются курсивом. Единственный термин, который не объясняется контекстом при первом упоминании, — «*fleur-de-lis*», но в переводе на русский имеется сноска с комментарием «*Геральдическая лилия (фр.)*»¹⁰. Прагматика его употребления эксплицируется в процессе развития сюжетной линии: символ «*в комбинации с инициалами P.S. является официальным девизом братства. <...> Его эмблемой*»¹¹. Под братством подразумевается Приорат Сиона, тайное общество, которое, по роману, ставило целью защиту потомков Христа и хранило тайну местонахождения Святого Грааля. Использование данной эмблемы можно обусловить тем, что в христианстве оно коррелирует с невинностью, непорочностью, Девой Марией.

Интересно употребление дефиниции «*apple*», которую можно интерпретировать и как ответ, и как загадку. Данная единица — пароль, открывающий криптекс. С одной стороны, в романе есть шифр, отгадкой на который должно быть слово «*apple*»: «*Шар от могилы найди, Розы цветок. // На плодородное чрево сие есть намёк*»¹². («*You seek the orb that ought be on his tomb. // It speaks of Rosy flesh and seeded womb*»¹³.) Здесь имеется в виду могила Исаака Ньютона, который, по версии Брауна, был великим мастером Приората Сиона. Роберт Лэнгдон объясняет мотив использования этого слова тем, что яблоко — символ первородного греха и падения священного женского начала. С другой стороны, можно предположить, что указанная единица есть намёк на превосходство женского начала. Так, по легенде, Парис вручил плод Афродите (из греческой мифологии), или Венере (богине любви в римской мифологии), в знак её красоты. Богиня считается «хранительницей плодородия»¹⁴, а её символом — роза¹⁵. Примечательно, что образ богини имплицирован в принятом этикетом обращении к великому мастеру, одним из обращений к которому является венерабль¹⁶ (ср. фр. *Venerable* — почтенный, лат. *Venerus, eris* — Венера, любовь).

Последняя группа шифров представлена в «Коде» поэтическими строками. Они фигурируют в романе в полнотекстовом виде и частично в зависимости от того, на каком этапе отгадки находятся герои. Один из них служит отправной точкой для развития сюжета и повторяется 17 раз в вариативных комбинациях: «*На вид идола родич! // О мина зла!*»¹⁷ («*O, Draconian devil! // Oh, lame saint!*»¹⁸). В оригинале строки напоминают риторические восклицания или даже обращения. Дословно это выглядит так: «*О, безжалостный дьявол! // О, убогий праведник!*» (перевод наш. — Ю. А.). На первый взгляд может показаться, что под дьяволом и праведником, в предсмертном послании подразумевается убийца. Но, думается, здесь имеется в виду сам да Винчи, так как по версии романа он, выполняя заказы церкви, отступал от канонов, что добавляло

его картинам нерелигиозный, а зачастую противоречащий Библии подтекст («Мадонна в гроте» или «Мадонна в скалах», 1483–1486). Более того, расшифрованная анаграмма представляет собой имя художника, но в переводе заложенный в оригинале намёк бледнеет. Ориентируясь на ответ к шифру — Leonardo da Vinci, — сохранить лингвистическую игру не удалось. Более того, в русском переводе в слове «Л(е)онардо» вторая буква взята в скобки, так как в исходной фразе её не нашлось.

Следующий пример иллюстрирует ситуацию, когда при переводе был утерян важный семантический компонент поэтического шифра, отразившийся на его целостности и логике причинно-следственных связей: «Мир древний мудрый свиток открывает... собрать семью под кровом помогает... надгробье тамплиеров — это ключ... и атбаш правду высветит, как луч»¹⁹. («An ancient word of wisdom frees this scroll... and helps us keep her scatter'd family whole... a headstone praised by templars is the key... and atbash will reveal the truth to thee»²⁰). Как видим, в переводе опущено местоимение «её», которое в контексте идеи романа занимает ключевую позицию, так как «она» есть Мария Магдалина, или, по одной из версий, Святой Грааль, являющийся целью поиска героев, а также (в оригинале) объектом защиты и поклонения тамплиеров. Таким образом, надгробие принадлежит не ордену, а «ей», а тамплиеры «возвеличивают, восхваляют» (в буквальном переводе) это надгробие.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что перевод текстовых шифров представляет собой двойную сложность, ибо перевод как таковой уже является декодированием лингвистическим. Так как шифры были сформированы на основе латиницы, в английском языке они выглядят гармонично и проще воспринимаются читателем, нежели в переводе романа на русский язык, где для понимания зачастую необходима культурологическая справка. Более того, использованные Брауном символы в большинстве своём являются многозначными, поэтому при переводе текстового шифра важно, чтобы сохранялся акцент на заложенной в оригинале семантике.

Примечания

1. Браун Д. Код да Винчи. М., 2009. С.130.
2. Там же. С. 151.
3. Там же. С. 535.
4. Там же. С. 88.
5. Там же. С. 529–530.
6. Там же. С. 246.
7. Brown Dan. The Da Vinci Code. London, 2009. P. 273.
8. Браун Д. Указ. соч. С. 245.
9. Brown Dan. Op. cit. P. 271.
10. Браун Д. Указ. соч. С. 130.
11. Там же. С. 138.
12. Там же. С. 405.

13. *Brown Dan*. Op. cit. P. 443.
14. Книга символов. URL: <http://www.symbolsbook.ru/Article.aspx?id=160>.
15. Энциклопедия символики и геральдики. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%B0>.
16. *Шунейко А. А.* Символы и термины масонов. Словарь. Хабаровск, 2006. С. 50
17. *Браун Д.* Указ. соч. С. 57.
18. *Brown Dan*. Op. cit. P. 65.
19. *Браун Д.* Указ. соч. С. 365.
20. *Brown Dan*. Op. cit. P. 400.

А. С. БЕРЕЗНЯЦКАЯ

Музыкальный код в гепталогии Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер» и её переводах на русский язык

Исследование посвящено проблеме функционирования интермедиального кода в литературе постмодернизма. В работе рассматриваются способы введения в текст музыкальных вкраплений. Выявлены функции и роль исследуемого интермедиального кода. Отдельное внимание уделено стратегиям передачи аудиального кода на русский язык.

Ключевые слова: гепталогия «Гарри Поттер», интермедиальность, функции аудиального кода.

В семикнижии можно выделить два основных способа инкорпорации аудиального кода:

1. Музыкальные ситуации, сопровождающиеся поэтическим текстом. К ним относятся гимн Хогвартса, песни Распределительной Шляпы, песенная валентинка гнома, песня русалок, песня «Одо — герой» Хагрида и Слизнорта, песня Селестины Уорлок «Котёл полный горячей и сильной любви», песня «Уизли — наш король» а также песенки-потешки полтергейста Пивза.

2. Музыкальные ситуации, выраженные словами-формулами¹. Об «особом морфологическом подборе слов» писал С. П. Шер, называя его «эффектом музыкальной модели»². Примерами подобных формул являются такие фразы, как «она запела», «заиграл танец», «гремел гимн» и т.д. Данная группа звучащих интерференций условно делится на формулы-индексы, т. е. те, которые обозначают сам факт наличия звучащего текста и/или его жанровую принадлежность, и на формулы-описания, передающие характер звучащего текста и/или его воздействие на эмоциональное состояние героя. Выделенные подгруппы могут встречаться в текстах как самостоятельно, так и во взаимодействии друг с другом.

Музыкальный код, сопровождающийся поэтическим текстом, воплощает в себе образ волшебного мира, который вступает в диалог с героем и играет роль посредника между измерениями фэнтези. Стихотворная речь является способом олицетворения представителей волшебного мира (Распределительная Шляпа, золотое яйцо русалок, гном

и т.д.), которые становятся имплицитными помощниками главного героя и сопровождают его на пути становления. В контексте общего прозаического повествования стихотворные вкрапления представляются как нечто необычное, а значит, волшебное.

Таким образом, музыкальные ситуации, сопровождающиеся поэтическим текстом, выполняют три основные функции: функцию волшебного помощника (песня русалок), конститутивно-информативную (песни Распределительной Шляпы), функцию погружения, как самого героя, так и читателя в волшебный мир, т. е. функцию сохранения и трансляции культурного наследия волшебного мира (гимн Хогвартса).

Музыкальные ситуации, существующие в форме лексических формул, выполняют функции иные: сопровождение торжественных событий, передача музыкальных событий невербального характера (инструментальная музыка, пение птицы, пение на неизвестных/неразличимых языках), культурная идентификация, расширение и детализация вымышленной вселенной Гарри Поттера. В первых частях семикнижия музыкальные слова-формулы лишь обозначают наличие музыкальной ситуации в тексте, не давая развернутого описания мелодии. Начиная с четвертой книги, увеличивается не только объем музыкальных формул, но и их роль в повествовании. Звучащий код начинает описываться с позиции восприятия его героем, что говорит об углублении смыслов данных музыкальных формул (песни Феникса, песня русалок, рождественские гимны).

Изменения в характере аудиального кода тесно связаны с изменениями в характере всего семикнижия, в ходе которых прослеживается тенденция удаления от института детства. Эволюция аудиального кода в семикнижии проявляется в его приближении к реальному миру. Если в первых книгах музыкальный код был представлен лишь в качестве мотива фиктивной музыки, то в четвертой части писательница вводит музыкальные ситуации, существующие в реальной жизни, либо аллюзии на них. Так, в книгах упоминаются английская версия католического гимна «Adeste fideles» — «O come, All ye faithful»³ и песня «God Rest Ye, Merry Hippogriffs»⁴, которая отсылает нас к английскому рождественскому гимну «God Rest Ye, Merry Gentlemen». В четвертой книге также упоминаются гимны двух стран — Ирландии и Болгарии, осуществляя при этом функцию идентификации культурной принадлежности. Опираясь на знакомые культурные коды, в данном случае традиционные гимны, читатель способен наиболее ярко представить те или иные музыкальные ситуации; сближение двух миров связано с углублением философских мотивов семикнижия, что позволяет проецировать основные идеи гепталогии на реальное общество.

На данный момент наиболее популярными являются официальные переводы, издаваемые печатным домом «РОСМЭН», авторы которых

четыре раза менялись в процессе издания семикнижия, и альтернативные тексты Марии Спивак, представленные в сети Интернет⁵. Сохранить организацию поэтического текста в русских переводах в большей степени удастся М. Спивак, которая не только сберегает важные синтаксические обороты, но и общую структуру стихотворного отрывка, а именно длину строки, количество лексических единиц и, зачастую, порядок слов, что позволяет говорить о тенденции к буквализму. Во 2–4-й книгах, выполненных М. Литвиновой, встречаем дополнение строк и целых строф⁶. Перевод музыкальных интерференций в пятой книге, переводчиком которой выступил В. Голышев⁷, отличается сохранением авторских синтаксических конструкций, а также стилистическим единством лексики, которое не удастся М. Спивак. Музыкальные ситуации, переведенные М. Лахути и С. Ильиным (шестая и седьмая книги)⁸, отличаются отклонением от рифмы оригинала и потерей песенного звучания отрывков.

Музыкальный код в семикнижии Роулинг занимает важное место, играя не только эстетическую, но и смыслообразующую роль. Жанровое разнообразие музыкальных ситуаций создает атмосферу целостного мира, расширяя и детализируя границы вымышленной вселенной.

Примечания

1. Саккулина Е. А. Музыкальный код в поэзии Георга Тракля // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. М., 2011. Т. 8. С. 82.
2. *Scher St. P.* Verbak Music in German Literature. New Haven, 1968. P. 195.
3. *Rowling J. K.* Harry Potter and the Goblet of Fire. London, 2010. P. 432.
4. *Rowling J. K.* Op. Cit. 592.
5. НИИ Гарри Поттер. URL: http://www.harrypotter.pw/?page_id=7 (дата обращения 5.03.2014).
6. *Ролинг Дж. К.* Гарри Поттер и Тайная комната. М., 2002.
7. *Ролинг Дж. К.* Гарри Поттер и Орден Феникса. М., 2004.
8. *Ролинг Дж. К.* Гарри Поттер и Принц-полукровка. М., 2006.

Н. А. БУБЕНОВА

Авторская метафора в повести Т. Бернхарда «Подвал» как проблема перевода (на материале русского перевода Р. Райт-Ковалевой)

Статья посвящена актуальной проблеме перевода: раскрытию авторской метафоры. В работе используется повесть известного австрийского писателя Т. Бернхарда в переводе Р. Райт-Ковалевой: представлен сравнительно-сопоставительный анализ авторских метафор.

Ключевые слова: Т. Бернхард, авторская метафора, художественный перевод.

Общеизвестно, что метафоре отводится особая роль в репрезентации индивидуально-авторской картины мира, в связи с чем метафора

представляет собой одну из наиболее сложных проблем художественного перевода. В художественном произведении метафорический образ мира может выстраиваться как через узуальные (т. е. общеупотребительные), так и индивидуально-авторские метафоры. При этом именно последние наиболее ярко отражают специфику авторского мировосприятия и являются «инструментом» приращения смысла, что в значительной степени снижает их переводимость. Это обусловлено их новизной, оригинальностью и тесной связью с контекстом.

Прежде всего, индивидуально-авторская метафора является не просто средством языка, но фигурой речи. Так как данная метафора — еще и выражение мировидения автора, она неразрывно связана с контекстом произведения, в котором употребляется¹. В классификации метафор Е. О. Опариной отмечается, что для авторской метафоры прежде всего характерно нетрадиционное представление предмета речи². Главным отличием, конечно, является то, что она используется не в номинативной функции, а в эстетической.

Обращаясь к проблеме переводимости индивидуально-авторской метафоры, американский переводовед П. Ньюмарк отмечает, что выбор между сохранением и несохранением метафоры переводчик делает прежде всего исходя из того, с каким типом текста он работает и каково в нем общее количество индивидуально-авторских метафор. В целом, Ньюмарк предлагает сохранять в переводе как содержание, так и форму исходной индивидуально-авторской метафоры, т. е. переводить такие метафоры практически дословно. Однако одновременно исследователь подчеркивает, что такой метод перевода может значительно исказить ее прагматическую функцию. Таким образом, Ньюмарк резюмирует: «Каким бы заманчивым ни казался этот метод, эффективность его можно проверить только на практике»³.

В рамках нашей статьи будут представлены закономерности перевода индивидуально-авторской метафоры, выявленные в ходе сравнительного анализа текстов повестей австрийского писателя Т. Бернхарда «Подвал» и «Причина» и их переводов на русский язык, выполненных Р. Райт-Ковалевой. Исследователи творчества Бернхарда характеризуют его как автора, отходящего и от литературных, и от языковых конвенций. Кроме того, согласно литературному словарю, его относят к авторам, чье творчество невозможно однозначно приписать тому или иному литературному, философскому течению⁴. В частности, это проявляется в высокой степени метафоричности языка Бернхарда. В его повестях метафоры служат для отображения эмоций и ощущений по отношению к окружающему миру в описанный момент. Например: *natur — und Menschenschändung — мрак и в людях и в природе; todessüchtige Meditation — часами раздумывал о смерти*.

По происхождению выделяются следующие две группы метафор:

1. Авторские окказионализмы — метафоры, которые не являются «изобретением автора», но употребленные в контексте произведения, становятся выражением авторской интенции.

2. Индивидуально-авторские метафоры, которые использует автором индивидуально и не распространены в повседневном употреблении.

По способу перевода образуются такие группы метафор:

1. Метафора с сохранением образа.

Пример: *Alleinsein und Mitsichselbstsein* — *остаться одному, наедине с собой*. В данном случае переводчик использовал морфологическую трансформацию, существительные *Alleinsein u Mitsichselbstsein* переданы словосочетаниями «остаться одному, наедине с собой». Данная трансформация является вполне оправданной, так как в русском языке просто не существует такой же конструкции для выражения значения.

Разберем другой пример: *menschenfressender Alptraum als Bericht* — *охвативший и сожравший всю Европу, но реальный ужас*. Как и в предыдущей метафоре, в данном случае мы можем наблюдать прием добавления. Однако он применяется в комбинации с заменой: *menschenfressender* (буквально: пожирающий людей) передается как «охвативший и сожравший всю Европу», т. е. в русском варианте мы можем наблюдать более обобщенное выражение, что не влияет на смысл, вложенный автором.

2. Метафора с заменой образа.

Пример: *selbstmordgefügigkeit* — *тяжесть наваждения*. Метафора в оригинале обладает значением «*постоянные размышления о самоубийстве*», Райт-Ковалева заменяет данное выражение на «*тяжесть наваждения*». Смысл, вложенный автором, теряется, но степень воздействия на читателя сохраняется.

Следующий пример: *schweißausschwitzenden Zöglingsschuhen* — *дотла пропотевших школьных башмаков*. Переводя *schweißausschwitzend* как «дотла пропотевший», Райт-Ковалева подбирает довольно удачный эквивалент, так как слово *дотла* в достаточной степени усиливает слово *пропотевший*. В данном случае словосочетание «дотла пропотевший» стало отличной переводческой находкой, сохранившей идею автора.

Нами было выделено 85 метафор, классифицированных в три группы: переведенные с сохранением образа, с заменой образа и группу деме́тафоризованных метафор. Из общего количества метафор 54,1% составили метафоры, переведенные с сохранением образа, 42,4% переведенных с заменой и 3,5% деме́тафоризованных выражений.

Учитывая высокий процент метафор, переданных с сохранением образа, можно с уверенностью говорить об эквивалентном переводе текстов. Если говорить об адекватности передачи текста на русский язык, то, принимая в расчет минимальное количество деме́тафоризованных

выражений и небольшое количество выражений с неполно переданными образами выражений, можно сказать, что перевод адекватен. В случае с неполной передачей авторского образа, Райт-Ковалёва часто компенсирует интенсивность и окрашенность метафоры в оригинале контекстуально в переводе.

Что касается индивидуального стиля автора, то, разумеется, средства русского языка не всегда позволяют выразить авторский стиль в полной мере (например, русский язык не предоставляет столь многочисленных возможностей в образовании составных слов). Однако если судить по общему «настроению» текста перевода, а также наличию большого количества метафор, переданных с сохранением образа автора, содержащих в себе ключевые понятия творчества Бернхарда, не остается сомнений в том, что индивидуальный стиль автора сохранен в достаточной мере.

Обращение в рамках нашей статьи к проблеме перевода индивидуально-авторской метафоры в произведениях австрийского писателя Бернхарда обусловлено, прежде всего, тем, что она достаточно мало изучена в российской науке. Кроме того, данные повести, являясь автобиографичными, в достаточной степени выражают систему концептуально значимых для писателя, коммуникативно и эстетически обусловленных принципов организации текста, диктующих не только отбор и сочетаемость языковых средств, но и использование стилистических приемов, характер ассоциативно-смыслового развертывания текста, определяющих его структуру, прагматику и семантику⁵. И соответственно выражают как индивидуальный стиль, так и мировоззрение автора. Благодаря анализу метафор оригинала и перевода, мы можем не только составить представление об индивидуально-авторском стиле автора и переводчика, но и соотнести результаты с существующей критикой автора повестей и посмотреть степень их соответствия.

Примечания

1. *Скляревская Г. Н.* Метафора в системе языка. СПб., 1993. С. 30.
2. *Опарина Е. О.* Концептуальная метафора и ее функции в языке (на примере субстантивных метафор): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990. С. 10–14.
3. *Newmark Peter.* A Textbook of Translation. Harlow, 2008. P. 104.
4. *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache.* Bertelsmann Lexikon Verlag, 1991. Band 1. P. 464.
5. *Болотнова Н. С.* Художественный концепт как объект филологического исследования // Стереотипность и творчество в тексте: сб. науч. тр. Пермь, 2005. Вып. 9. P. 51–57.

Межкультурные особенности перевода поэтических произведений кузбасских писателей на английский язык

Рассматриваются особенности перевода поэтических произведений поэтов Кузбасса на примере стихотворения Б. В. Бурмистрова «Вечерняя дума». Указаны причины и значение создания системного перевода творчества кузбасских писателей.

Ключевые слова: Кузбасс, поэт, межкультурные особенности перевода.

Кузбасс — край, богатый своей историей и традициями. Его культурное наследие отражено в творчестве местных поэтов, которые в своих произведениях воспевают красоту родного края, повествуют о различных событиях прошлого, описывают жизненный уклад наших земляков. Произведения поэтов Кузбасса хорошо известны как в области, так и за ее пределами. Не менее важно, чтобы о них знали и за пределами нашей страны, поскольку они несут в себе частицу культуры родной земли и передают глубину чувств русского человека.

В качестве материала для перевода были выбраны произведения поэтов Кемеровской области: В. Д. Фёдорова, Г. Е. Юрова, Б. В. Бурмистрова, А. И. Каткова, Т. И. Рубцовой и др.

Процесс и результат нашей работы мы хотели бы продемонстрировать на примере анализа перевода стихотворения Б. Бурмистрова «Вечерняя дума».

Перевод поэтических произведений отличается от других видов перевода, он предполагает речевое творчество переводчика, обладание литературным талантом. «Такой перевод — настоящее искусство, так как эстетический эффект достигается соответствующими языковыми средствами, в том числе ритмикой, рифмой и аллитерацией»¹. Поэтому переводчик должен особое внимание уделять языковым и ритмическим средствам, которые и являются организующими элементами структуры стиха.

Стихотворный текст по своей природе чаще всего не поддается простому дословному и тем более буквальному переводу. Именно данный факт и делает процесс перевода стихотворного произведения одним из наиболее трудных видов перевода.

Главными темами стихотворения «Вечерняя дума» являются красота сибирской природы и авторские философские размышления о сущности бытия, о месте человека в этом мире.

Наиболее трудной задачей для нас как для переводчиков стал выбор способа передачи метрики стихотворения. Стихотворение Бурмистрова написано четырёхстопным хореем с перекрёстной рифмовкой, что придаёт стихотворению мелодичность, напевность. Каждая строфа состоит из четырёх строк:

*Вот и роща поредела,
Просветлели даль и высь —
Время сжато до предела,
До предела сжата жизнь.*

Как отмечает Л.А. Черняховская, «попытки перевести стихотворный текст прозой, с учётом всех его лексико-семантических и грамматических составляющих, не меняют существа дела: при таком подходе не переводятся важнейшие составляющие стихотворения — его фонетические и ритмометрические компоненты. Стихотворение перестает быть стихотворением и превращается в качественно иной текст и может служить лишь для ограничения коммуникативных целей»². В процессе перевода нам удалось сохранить метрические данные оригинала:

*Now a holt shed its last leaflet,
Cleared up distance and the height —
Time is tight down to the limit
To the limit life is tight.*

Формальная структура данного стихотворного произведения служит основой для создания его ритма, который по праву считается «самым глубинным, самым мощным организующим началом поэзии»³. Создаётся атмосфера печальной безысходности, неразрешимого противоречия во внутреннем конфликте лирического героя, противопоставление мимолётной жизни человека и вечного бытия природы.

Большую роль в данном стихотворении играет понятие русской души:

*И во сне о счастье бредит,
Бредит русская Душа.*

По мнению А. Перевозниковой, «концепт душа, обладающий как общечеловеческой, так и национально-культурной ценностью, является культурной доминантой русского сознания. Образ души у русских поэтов и писателей приближен к наивному, обыденному сознанию»⁴. Для иностранных читателей понятие «русская душа» объективно не может нести достаточно полной смысловой нагрузки, понятной русскому читателю, поэтому в переводе мы использовали словосочетание «Russian heart»:

*Russian heart in sleep's combining
Thoughts of happiness indeed.*

Таким образом, в большинстве случаев стилистическая структура оригинала при переводе была нами сохранена. Продемонстрировав на примере данного стихотворения основной процесс и результат нашей переводческой деятельности, можно прийти к выводу, что перевод творчества кузбасских поэтов на иностранные языки является весьма перспективным и актуальным процессом в межкультурной коммуникации. Он будет способствовать привлечению дополнительного внимания

к творчеству поэтов Кузбасса, формированию культурных ценностей у подрастающего поколения, предоставит новые возможности для переводчиков в улучшении своих навыков.

Примечания

1. См. об этом: *Юсупов О. Н.* Специфика художественного перевода // Science and world. Волгоград, 2014. № 3 (7). URL: <http://oaji.net/articles/245-1396783327.pdf> (дата обращения: 20.03.2014).
2. *Черняховская Л. А.* Перевод и смысловая структура. М., 1976. URL: <http://www.intruderalarms.sebastopol.ua/interpretators/perevod-i-smyslovaya-struktura-chernyahovskaya-l.a.-m.-mezhdunarodnye-otnosheniya-1976-kniga-1> (дата обращения: 2003.2014).
3. См. об этом: *Лозинский М.* Искусство стихотворного перевода // Перевод — средство взаимного сближения народов: сб. ст. М., 1987. С. 65.
4. *Перевозникова А.* Концепт душа в русской языковой картине мира: дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. URL: <http://www.dissercat.com/content/kontsept-dusha-v-russkoi-yazykovoi-kartine-mira> (дата обращения: 21.03.2014).

А. Е. ГОНЧАРОВА

Средства стилизации речи индийцев в малой прозе Дж. Р. Киплинга и её переводах на русский язык

Дается подробный анализ средств стилизации речи индийцев на материале рассказов «В доме Судху», «За чертой» Дж. Р. Киплинга и их русскоязычных переводах

Ключевые слова: художественный перевод, средства стилизации, малая проза Дж. Р. Киплинга.

Творчество Дж. Р. Киплинга можно охарактеризовать своеобразным высказыванием известного английского эссеиста Э. В. Лукаса: «Этот маринад имеет особое едкое качество, которое отличается от всех других. Главный компонент — невымытый английский язык, рубленый, ломаный и помятый вместе с наглостью. Далее замешивать с кусочками и фрагментами цинизма, семью главными грехами: Солдатской записной книжкой, Правилами государственной службы, Просторечием, Богохульством, Южной смесью и гениальностью. Специи на лезвии резкого акцента в произношении»¹.

Киплинг, английский писатель, поэт и новеллист XIX в., родился в Бомбее. Большую часть своей жизни писатель провел в Индии, работая журналистом в «Гражданской и военной газете» г. Лахора. Недаром персонажами своих рассказов Киплинг делает именно представителей англо-индийского общества. Писатель сосредоточивается на создании стиливого колорита речи: он стилизует высказывания своих героев разнородными языковыми элементами, благодаря чему читатель получает представление об их географической, социальной или этнической принадлежности.

Под стилизацией мы прежде всего понимаем яркое средство художественного изображения в литературе. Она помогает писателю рельефно изобразить людей в конкретной исторической обстановке, выразить особенности образа мыслей и психологии героев через особенности стиля речи. Очевидно, выбор средств стилизации в воссоздании живой разговорной речи субъективен, так как передает типические черты какой-либо социально-этнической группы, которые автор посчитал нужным представить в целях воплощения художественной концепции персонажа.

С этой точки зрения нам представляется интересным рассмотреть средства стилизации речи индийцев в рассказах Киплинга «За чертой» и «В доме Судху», опубликованных в сборнике «Простые истории с гор» (*Plane Tales from the Hills*, 1888) и их русскоязычных переводах, выполненных Л. Биндеман (1987), Е. Н. Киселёвым (1916), Э. Л. Линецкой (1987), Л. Е. Поляковой (1968).

В единственной фразе Бизезы, героине рассказа «За чертой» («*Beyond the Pale*»)², отражена её истинная натура и, как утверждает сам рассказчик, «восточная страсть и импульсивность», которая, проявляясь неожиданно, обескураживает европейцев. На лексическом уровне стилизация речи проявляется в использовании просторечной лексики и речевых оборотов: «black girl», «black man». Узкий диапазон лексических единиц, т. е. нейтральных, общеупотребительных слов, может рассматриваться в качестве стилистического средства, отражающего необразованность, простоту, наивность девушки, и трактоваться нами как средство типизации героини — представительницы низших слоев общества.

Джану, героиню рассказа «В доме Судху» («*In the House of Sud-dhoo*»)³, говорит логично и рассудительно. В качестве основных средств стилизации выступает сниженная лексика. Это диалектные вкрапления на хинди, которые не переводятся Киплингом, но значение которых понятно из общего контекста высказывания («the bunnia» (хинд. *долг*), «jadoo» (хинд. *колдовство*), ругательства («a devil»; «a fool»; «offspring of a devil and a she-ass», «cow-devourer», «lying beast»). Так Киплинг стилизует экзотическую, но вместе с тем грубую речь необразованной индианки, представительницы одной из низших каст.

В переводе Э. Л. Линецкой (1987)⁴ слова, ключевые к пониманию образа Бизезы, переданы нейтральной лексикой: «чернокожая девушка», «чернокожий мужчина». У Л. Биндеман (1989)⁵ перевод тех же словосочетаний носит экспрессивный характер: «чёрная девчонка», «вдова чёрного». Переводчице удастся в большей степени воспроизвести стилистическую нагрузку, возложенную на эти словосочетания в оригинале. В переводах мы можем наблюдать просторечные словосочетания как у Линецкой («для меня худо»), так и у Биндеман («это не к добру»).

Типичное поведение восточной красавицы, о котором говорит рассказчик, проявляется за счёт атрибутивных элементов высказывания, при этом в оригинале описания движений и жестикуляций героини носят нейтральный характер.

Линецкая посредством стилизации речи героини такими атрибутивными элементами, как «тихо», «зарыдав», создаёт меланхоличный образ, совсем не характерный для жительницы Востока и соответственно несколько далекий от оригинального. Биндеман использует такие атрибутивные элементы, как «гордо вскинув голову, сказала без всякого лукавства», «всхлипнула», потому, на наш взгляд, более точна в передаче образа типичной индийской девушки.

В переводе речи Джану Л. Е. Полякова (1968)⁶ национально окрашенные слова передает нейтральными эквивалентами. Исключение представляет транскрибированное диалектное слово «jadoo» — «джаду» (хинд. *колдовство*). В переводе используются средства стилизации, характеризующие речь девушки как иноязычную и грубую: используются просторечные слова («слыхала»), ругательства («обманщик и дьявол»; «отродье дьявола и ослицы», «глуп как дойная коза», «пожиратель коров»), которые компенсируют невозможность подобрать соответствующий русский эквивалент диалектному слову.

Е. Н. Киселёв (1916)⁷ также прибегает к использованию сниженной, просторечной лексики, но стилистически более сглаженной, чем у Поляковой («приворотные слова», «лгун и дьявол», «отнять хлеб» «потомок дьявола и ослицы»; «молочная коза»; «истребитель коровьего мяса»; «враль», «выжил из ума»). Но при этом в переводе Киселева читатель получает представление лишь о том, что говорящая девушка груба и малообразованна, в нем нет стилистического средства, которое делало бы прямую отсылку на этническую принадлежность героини, что единичным словом «джаду» представлено в переводе Поляковой.

Таким образом, Киплинг использует средства стилизации, благодаря которым высказывания становятся не похожими на нормативный английский язык и приобретают заметную экзотику. Мы можем также утверждать, что активным применением средства стилизации лексического и синтаксического уровней Киплинг компенсирует отсутствие стилизации на фонетическом уровне и редкое стилистическое оформление речи атрибутивными элементами. Анализ переводов показал, что переводчикам удастся выделить в тексте приемы стилизации в высказываниях персонажей и сделать акцент на использовании такого языкового элемента, который бы позволил без буквализма передать соотносимое с оригиналом типическое в речи героинь.

Примечания

1. *Мардынский И. П.* «Немытый язык» баллад Редьярда Киплинга // Слово и текст: теория и практика коммуникации: сб. ст. Армавир, 2014. С. 96–99.
2. *Kipling R.* A short story by Rudyard Kipling. URL: <http://www.readbookonline.net/readOnLine/2460/> (дата обращения: 01.04.2014).
3. *Kipling R.* Ibid. URL: <http://www.readbookonline.net/readOnLine/2460/> (дата обращения: 01.04.2014).
4. *Киплинг Р.* За чертой // FictionBook.lib. URL: http://fictionbook.ru/author/yelga_lvovna_lineckaya/?sort=date (дата обращения: 01.04.2014).
5. *Киплинг Р.* Восток есть Восток. М., 1991. С. 173–178.
6. Там же. С. 33–40.
7. *Киплинг Р.* — М.: Terra, 1996. С. 37–41.

А. ДИ САНТО

Способы перевода «лингвокультурологических лакун» в художественном тексте (на примере новеллы «Бойе» В. П. Астафьева)

Данная статья посвящена рассмотрению способов перевода на итальянский язык «лингвокультурологических лакун» на примере новеллы «Бойе» В. П. Астафьева. В ней дается объяснение терминов «лингвокультурологическая лакуна», «культурно-маркированная лексика» и представляются критерии выбора новеллы. Статья является подготовительным этапом к переводу астафьевской новеллы на итальянский язык.

Ключевые слова: лингвокультурологическая лакуна, культурно-маркированная лексика, безэквивалентность, диалектизм, лингвокультурологический комментарий, способы заполнения и компенсации.

В настоящие дни наблюдается тенденция к сближению далеких в культурном и языковом планах стран, что позволяет глубже понять мир инокультурного народа.

Мир, воспринимаемый человеком сквозь призму определенной (народной) картины мира, предстает как упорядоченное множество предметов, явлений, традиций, обрядов, обычаев, этикетных формул, кодов взаимоотношений между людьми, духовности, концепций искусства и истории и т.д. Нередко этот непонятный иностранцу мир хорошо представлен в литературных произведениях. Следовательно, необходимо отметить, что любой текст, особенно художественный, отвечает за культуру определенным образом: языковыми единицами, словами, устойчивыми выражениями. За словом всегда стоит закрепленный, специфический, культурный фон. Каждое слово несет с собой культурные ассоциации, близкие и понятные носителю данного языка.

В связи с этим мы предлагаем научный термин «лакуна», обозначающий отсутствие единицы в одном языке, при наличии в другом¹. Согласно авторам книги «Текст как явление культуры»², лакуны могут быть языковыми (лексическими, грамматическими, стилистическими)

и культурологическими (этнографическими, психологическими, поведенческими, кинесическими и др.). Они возникают как в процессе межкультурного общения (интеркультурные или интерязыковые), так и внутри одной культуры (интракультурные), могут осознаваться реципиентом как нечто странное, требующее интерпретации (эксплицитные) или же оставаться для него в «зоне нечувствительности» (имплицитные). Они бывают абсолютными (т. е. вообще не иметь эквивалентов) или относительными (наличие относительно схожих понятий). Можно сделать вывод, что лакуны являются базовыми элементами национальной специфики лингвокультурной общности: они существуют в текстах (особенно в художественных) и затрудняют понимание инокультурного (иноязычного) реципиента.

На уровне устной коммуникации между носителями разных лингвокультурных картин мира возникающие лакуны довольно легко можно элиминировать (т. е. уничтожить) различными оборотами, конкретными примерами, неточными эквивалентными переводными терминами для того, чтобы собеседник (реципиент), в языке которого есть определенная «лакуна», мог представить себе концепт, понятие, являющееся реалией другой картины мира.

Перед переводчиком стоит иная задача. В художественном тексте подобранное автором слово имеет место быть, в него автор вкладывает специфический потенциал, и, следовательно, слово несет в себе народный, национальный колорит.

Многие считают, что перевод — это искажение текста, что невозможно полноценно и совершенно верно переводить на другой язык любой художественный текст. Подтверждение этой мысли можно обнаружить в западном менталитете, где восприятие слова «переводить» плотно связано с его этимологией: lat. *tradere* — рус. *передать* / *предать*.

Уже в древнем мире такие авторитетные лица, как Цицерон или святой Иероним, писали о том, как переводить и что значит дословный или вольный перевод. Дословный перевод в *«Epistola LVII ad Pamachium»* IV н.э. Святого Иеролама допускается только для Священных Писаний, «где еще и порядок слов заключает тайну», а в остальных случаях стоит свободно переводить так, чтобы читатель понимал и мог себе все представить.

Ф. Шлейермахер писал в статье «О разных способах перевода», что можно «оставить в покое читателя», т. е. предлагать вольный перевод, или «оставить в покое писателя», т. е. предлагать дословный перевод, но результатом в любом случае будет раздражение одной из сторон и возможная неточность нового текста.

Для того чтобы не «предать» подлинный текст, предпочтительнее применять дословный перевод, поскольку при этом способе переводчик стремится к сохранению и воспроизведению в новом тексте

лингвистических характеристик изначального текста (лексики, синтаксиса, тропов, ритма). Переводить дословно — значит стараться приспособить язык нового текста к совокупности подлинных смыслов, которые проявляются через употребление определенных слов, носящих в себе специфику стиля, реалий, менталитета, обрядов и традиций нации.

По мнению авторов процитированной выше книги, практика межкультурного общения свидетельствует о существовании разнообразных способов преодоления барьеров, создаваемых национально-специфическими различиями контактирующих культур. Согласно этому же источнику элиминирование лакун осуществляется двумя основными способами: заполнением и компенсацией.

Эти два способа являют собой разные ответы на сложные вопросы понимания художественного текста иноязычным реципиентом. Способ заполнения направлен на сохранение национального колорита для того, чтобы читатель (реципиент) почувствовал, что в другой культуре есть то, что ему трудно постичь. В то же время, несмотря на то, что эти понятия экзотичны и неясны, они обогащают его лингвокультурный запас. Способ заполнения более сложный и разнообразный, поскольку он осуществляется различными подспособами, например, комментариями к оставленным в транслитерации оригинальным культурно-маркированным единицам или перифразами. Способ компенсации, в свою очередь, направлен на то, чтобы элиминировать непонятные для читателя моменты, т. е. передать «лакуны» более близкими по значению и представлению переводными терминами. Оба способа спорны, поэтому перед переводчиком стоит трудный вопрос: как лучше и понятнее показать одну культуру другой, не исказив при этом ни первую, ни вторую.

Данная работа ставит перед собой цель рассмотреть способы перевода на итальянский язык лингвокультурологических лакун на примере новеллы «Бойе» В. П. Астафьева.

На данный момент произведение Астафьева «Царь-рыба» (откуда взят рассказ «Бойе») не переведен на итальянский язык. Перевод астафьевского повествования в рассказах (или лучше — в новеллах) считается очень трудным, хотя для русиста они являются просто «жемчужиной» русской литературы второй половины XX в.

Сложности перевода заключаются в особенностях прозы Астафьева. Среди причин можно выделить культурно-маркированную лексику и большое количество диалектизмов, которые встречаются на разных уровнях: фонетическом, грамматическом, лексическом и стилистическом.

В тексте часто встречаются слова, принадлежащие говорам Красноярского края (откуда и сам писатель), топонимы, этнонимы, общерусские слова, которые в данном контексте приобретают специфические значение и особую значимость (реалии).

Культурно-маркированная лексика безэквивалентна. Безэквивалентность в данном случае обусловлена тем, что рассматриваемые лингвистические единицы не имеют эквивалентных терминов в нормативном русском языке. Именно в этот момент возникает вопрос: если астафьевский язык настолько сложен даже для русского человека, можно ли его вообще переводить на другой язык?

В произведении Астафьева «Царь-рыба» культурные и лингвокультурологические лакуны встречаются достаточно часто, поэтому данное исследование предлагает критерии выбора наиболее пригодной к переводу новеллы из цикла, описывает способы передачи культурно-маркированной лексики читателям, различным по уровню образования и степени осведомленности о русской культуре, и предоставляет пример использования и необходимость специфического лингвокультурологического комментария.

Критерии выбора новеллы соответствуют параметрам сложности лексики и возможности привлечения читателей, т. е. необходимо выбрать ту новеллу, которая с точки зрения «лингвокультурологических лакун» менее сложна и в достаточной мере интересна итальянским читателям. В наибольшей степени всем критериям отвечает первая новелла цикла «Царь рыба» — «Бойе».

По сравнению с остальными новеллами, где гораздо больше специфичных рыболовных терминов и присутствует локальный жаргон, «Бойе» — самая простая новелла, однако она позволяет читателям познакомиться с особенностями сибирской долины: языками малых народностей, тундрой, ее жителями и разными формами объединения русского народа. С точки зрения культурологии, данная новелла больше заинтересует иностранного читателя, в том числе итальянского, поскольку в ней нашли отражение «дикие», природные сибирские реалии, которые придают произведению экзотичность.

«Бойе» представляет разнообразную лексику, переводимую и заполнением, и компенсацией в зависимости от уровня культурномаркированности и, следовательно, лингвокультурологической лакунарности.

Слова, связанные исключительно с неповторимыми русскими реалиями, будут переведены способом заполнения для того, чтобы они не утратили свой национальный колорит и сибирскую экзотику, т. е. необходимо оставлять слова на русском языке в транслитерации и объяснять их значения в лингвокультурологических комментариях.

Примеры:

Артель. Форма объединения, похожая на кооператив. В артели люди (*артельщики*) работают в братских отношениях. Это специфическая реалья России, образ правильной жизни в гармонии с природой. — *Forma di riunione simile alla cooperativa. Nell' artel' i membri (artel'siki) lavorano in rapporti di fratellanza. È una realtà specialmente russa, immagine di vita corretta in armonia con la natura.*

Шаманка. У народов с древним анимистическим мировоззрением — служительница культа, вступающая в общение с духами с целью ограждения людей от их козней и причиняемых ими болезней.— *Šamanka*. Presso i popoli con un'antica concezione animistica del mondo, è la detentrica del culto, che entra in contatto con gli spiriti al fine di proteggere le persone dai loro danni e malattie a loro dovute.

Зимовье. Охотничий домик в лесу³.— Casa nel bosco destinata alla caccia invernale.

Бойе. По-эвенски слово значит «друг»⁴.— Nella lingua degli Evenchi il termine significa «amico».

Кержак. Старообрядец в Сибири⁵.— Vecchio credente della Siberia.

Бакари. Сибирская женская обувь из шкуры оленя, камуса; сапоги, часто расшитые бисером⁶.— Calzatura femminile siberiana di filo di cervo e pelle di foca; stivali spesso impuntati di perle.

Сокуй. Верхняя одежда из оленей шкуры, надеваемая через голову⁷.— Soprabito di filo di cervo, che si infila attraverso la testa.

Слова, обозначающие предметы, которые в итальянском языке имеют эквиваленты, пусть даже неполные, нужно переводить, но в конце книги необходимо поместить и изображения (согласно способу наглядности).

Примеры:

Нарта — slitta.

Мережи — retino (pesca subacquea).

Куржак — brina.

Пасть — trappola a forbice.

Тай — Neve sciolta.

В данной статье я описала теоретические и практические положения работы с «лингвокультурологическими лакунами» на примере новеллы «Бойе», объясняя и термин «лакуна», и выбор новеллы. В дальнейшем при переводе В. П. Астафьева и писателей схожего направления я планирую пользоваться представленной методикой.

Примечания

1. Попова З. Д., Стернин И. А. Язык и национальная картина мира. Воронеж, 2003. URL: <http://www.arigi.ru/socio/journal/index.htm> (дата обращения: 20.03.2014).
2. Антипов Г. А., Донских О. А., Марковина И. Ю., Сорокин Ю. А. Текст как явление культуры. Новосибирск, 1989. С. 97.
3. Падерина Л. Н., Самотик Л. Г. Словарь внелитературной лексики в «Царь-рыбе» В. П. Астафьева. Красноярск, 2008. С. 157—158.
4. Там же. С. 38—39.
5. Там же. С. 189—190.
6. Там же. С. 25.

Педагогические труды немецких пиетистов в личной библиотеке В. А. Жуковского.

Описан круг немецких изданий о христианском воспитании, находящийся в личной библиотеке В. А. Жуковского, проанализированы пометы, сделанные рукой первого русского романтика, выявлены параллели с оригинальными размышлениями самого Жуковского.

Ключевые слова: христианское воспитание, немецкий пиетизм.

В финале жизнетворческих исканий (1840–1852) Жуковский обращается главным образом к миру немецкой литературы, активно осваивая идеи книжной культуры немецкого благочестия и пиетизма, идеи немецкой практической философии, нашедшей отражение в масонстве Жуковского и идее «внутренней церкви».

В историко-политической ситуации предреволюционной Пруссии 1840-х гг. дискуссия о воспитании приобрела поистине государственный масштаб. На престол взошел Фридрих Вильгельм IV (1795–1861) — король и друг Жуковского. Правитель видел в масштабных демократических реформах школьного образования, проведенных при деятельном участии своего отца, причину подготовки либерально мыслящего поколения. Автономная позиция школьного образования действительно способствовала разобшению идеологии монархии, церкви и молодого поколения 1848 г. Поэтому в 1840-х гг. решено было укрепить влияние церкви на воспитание и образование детей и юношества. В результате в Пруссии, а вслед за ней еще в целом ряде немецких княжеств произошел возврат к основам христианского воспитания, у истоков которого стояли пиетисты.

Немецкая система воспитания и образования, внедренная представителями пиетизма и получившая широкое распространение в Галле уже в начале XVIII в., была одной из старейших и оказала сильнейшее влияние на европейскую педагогическую мысль. Высокой целью этой практической образовательной доктрины было воспитание благоверного христианина. Пиетисты одними из первых в немецком мире провозгласили идею о том, что немалая доля нравственных пороков общества происходит именно от невнимания к детям как в семье, так и в образовательных заведениях. Первые школы, организованные Августом Германом Франке (1663–1727) и его последователями, исключали из программы обучение на латинском языке. Вместо этого предлагалось ввести в систему начального и среднего образования «христианскую катехизацию», подразумевающую под собой изложение основ вероучения, иллюстрированное наставлением, приучение к молитве, но уже нацеленное и адаптированное непосредственно к детскому восприятию.

Педагогическая деятельность пиетистов официально поддерживалась прусским правительством, а разработанные ими принципы воспитания, как и созданные учебные пособия, осознанно и последовательно внедрялись на территории всех прусских владений. Необходимо отметить, что среди прочего книжная культура нового немецкого благочестия стала важнейшим инструментом возрождения педагогики пиетистов в Пруссии конца 1840-х гг. Франке и его последователи отрицали необходимость непосредственного участия христианина, а тем более ребенка в церковной, государственной и светской жизни, находя именно в книге главное средство духовного развития.

Большинство изданий о воспитании в библиотеке Жуковского в Томске — а это более полусотни книг и брошюр, собранных поэтом, — были выпущены в Германии в 1845–1851 гг. Характер чтения этих педагогических трудов обнаруживает высокую заинтересованность Жуковского в материале, собственную стратегию осмысления и системность взглядов опытного наставника, наличие четких приоритетов.

Изучая лучшие издания, посвященные христианскому воспитанию, первый русский романтик в первую очередь обратился к трудам Августа Германа Нимейера (1754–1828) — внука и наследника воспитательной империи Франке, немецкого богослова, либреттиста, лирика, с которым Жуковский к тому же был лично знаком. В библиотеке поэта находятся два издания трехтомной работы Нимейера — 1810 и 1834–1835 гг. — с многочисленными маргиналиями и записями¹. Первое изобилует пометами владельца, оставленными буквально на каждой странице. Очевидно, поэт изучал эту работу впервые. Записи Жуковского сделаны по-французски и носят реферативный характер. Так, из исторического экскурса он выписывает основные работы Песталотци, т. е. первое издание трехтомника служит для него своего рода путеводителем по миру новинок педагогического века. Позднее издание носит следы чтения Жуковского, сосредоточенные преимущественно во втором томе и представляющие собой исключительно отчеркивания рекомендованных Нимейером книг по священной истории и географии святой земли, а также изданий, содержащих конспекты по этим дисциплинам в форме таблиц.

Последователь Песталотци и пиетист Кристиан Генрих Целлер (1779–1860) создал целый ряд трудов о воспитании, семь его книг сохранились в личной библиотеке Жуковского, среди них трехтомник «Уроки опыта. Для учителей христианских школ»² и «Краткое учение о душе»³ (1846) с пометами и записями читателя. Утверждения, отмеченные Жуковским в сочинении Целлера, созвучны поздним оригинальным прозаическим фрагментам поэта. Читателя интересуют несколько аспектов: сущность воспитания, важность христианского воспитания и образования, послушание ребенка воле родителя и повиновение высшей воле; брак и супружество как единственно верный уклад для христианского

воспитания. В статьях Жуковского конца 1840 — начала 1850-х гг., а именно в этюдах «Свобода преподавания», «Вера и знание», «Что такое воспитание?», а также в переписке фигурируют высказывания, которые почти дословно повторяют основные положения духовно-нравственного учения пиетистов о человеке и его воспитании.

На страницах второй книги Целлера «Краткое учение о душе, основанное на Писании и опыте, для родителей, воспитателей и учителей» (1846) имеется важная запись Жуковского, резонирующая с рассуждениями немецкого автора об иерархии дух — душа — тело. На третьей странице находим карандашный автограф на русском языке: «дух — душа — тело — дело», в котором логика Целлера дополнена последним звеном. По сути, основные идеи сочинения немецкого педагога целиком нашли свое отражение в статье из тома поздней прозы Жуковского «Плоть — дух».

Наконец, ярчайшим трудом из собрания педагогических изданий немецких пиетистов является «Ценность и методы христианского воспитания детей»⁴ (Кассель, 1851) Г. В. Гробе. Большинство выделенных Жуковским по ходу чтения книги тезисов отразилось в его собственных фрагментах о самодержавии и законах, политике и истории, о вере и свободе. В сочинении немецкого автора размышления о религиозном воспитании и христианских основах государства облечены в стилистику публицистической заметки, поэтому наполнены броскими картинками, яркими примерами, провокационными риторическими вопросами и эпитетами в превосходной степени. Схожие приемы мы находим и в созданных для публикации в немецкой периодике конца 1840 — начала 1850-х гг. статьях Жуковского.

Примечания

1. Библиотека В. А. Жуковского: Описание / сост. В. В. Лобанов. Томск, 1981. Изд. № 1750, 1752. С. 243.
2. Там же. Изд. № 2440. С. 328.
3. Там же. Изд. № 2442. С. 329.
4. Там же. Изд. № 1178. С. 170.

И. Б. КОРНИЛЬЦЕВА

«Великий банкир» И. Франки в переводе А. Н. Островского

Рассматриваются причины обращения А. Н. Островского к переводу пьесы И. Франки «Великий банкир, или Уплата миллиона по предъявлению»: внимание к судьбе евреев в Европе, художественное осмысление психологии нового слоя буржуазной Европы, интерес драматурга к вопросам русской и европейской истории, проявившийся в его собственном оригинальном творчестве.

Ключевые слова: А. Н. Островский, Россия, Европа, драматургия, перевод.

Первый перевод А. Н. Островского с итальянского языка — пьеса драматурга Итало Франки (псевдоним журналиста Энрико Монтацио (1816—1886)) «L' origine di un gran banchiere o Un milione pagabile a vista» («Великий банкир, или Уплата миллиона по предъявлению»), созданный в 1867 г. Материалом пьесы «Великий банкир» стали события, связанные с наполеоновской и постнаполеоновской эпохой. Содержание пьесы состоит в развитии конфликта социально-нравственного характера: банкир Натан Готшильд поставлен в ситуацию выбора между жадой накопления и христианским великодушием, грозящим банкротством.

Особый интерес представляет вопрос о причинах обращения Островского к пьесе. Подсказку для понимания одной из причин внимания к ней драматурга даёт хронотоп «Великого банкира»: события происходят в Германии, в еврейском квартале Франкфурта-на-Майне, куда вступают французы; в последнем действии включается Англия. Таким образом, в пьесе представлена вся Европа.

За пять лет до начала перевода, в апреле — мае 1862 г., Островский вместе с двумя близкими друзьями — заведующим освещением петербургских театров М. Ф. Шишко и мастером устного рассказа, актером и писателем И. Ф. Горбуновым — предпринял путешествие по Европе. В дневниках Островского сделана запись о прогулке по Франкфурту, где упоминаются «банкирские изящные дворцы» и «дом царя банкиров Ротшильда». Далее драматург подробно рассказывает о положении еврейской общины в этом немецком городе: *«Потом проехали по жидовскому кварталу узенькой улицей вроде Шербаковского переулка, только с узенькими, высокими, очень бедными домами. Из одного такого домика вышло семейство Ротшильдов. Очень невзрачный домишко, нам его показывал извозчик. Заходили в богатую синагогу. Франкфурт — жидовское гнездо и земля обетованная»*¹.

Эта дневниковая заметка позволяет говорить о том, что одним из факторов выбора для перевода именно этого произведения был устойчивый интерес к вопросу о судьбе евреев в Европе. Текст итальянской пьесы дал возможность освежить впечатления от заграничного путешествия и художественно осмыслить психологию нового слоя буржуазной Европы: банкиров, ростовщиков, людей, связанных с накоплением богатства. Даже фамилия героя Готшильд близка по звучанию к имени Ротшильда. Во Франкфурте Островскому открылись два вида Европы: бедная и богатая, бездна между которыми могла сломать, а могла и возвеличить человека.

Другой важной причиной внимания Островского к пьесе Франки можно считать большой интерес драматурга к вопросам русской и европейской истории, проявившийся в его эстетике и собственном оригинальном творчестве. Островский создаёт пьесы, отличающиеся большим эпическим масштабом и представляющие собой опыты в жанре

хроники не только на исторические темы, он также использует материал частной жизни героев («Пучина»).

Не без влияния от впечатлений заграничного путешествия, усилившего внимание к проблемам национального своеобразия народов Европы и России, в 1860-е гг. Островский пишет целую серию драматических хроник². Можно полагать, что хронотоп «Великого банкира», захватывающий наполеоновскую эпоху на её начальных и заключительных этапах, давал возможность увидеть и воссоздать историческую судьбу Европы. Этот ракурс изображения соответствовал направлению нравственно-философских и эстетических исканий драматурга, углубившегося в проблемы историзма в поисках ответа на современные вопросы.

Судя по обращению к пьесе Франки, Островского интересует время Европы и психология людей периода наполеоновских войн. Создавая свои хроники и переводя пьесу о европейской жизни переходного периода, драматург в своём творческом видении обретает огромный масштаб — внутренне соотносит Россию и Европу. В 1866 г. драматург пишет историческую хронику «Тушино», в которой представлено смутное время России начала XVII в., когда «тушинский вор» Лжедмитрий II стал посягать на престол царя Василия Шуйского. Островского занимает эпоха смутного времени, влияние исторических процессов на жизнь и судьбу отдельных людей.

Итальянская пьеса описывает события 22 октября 1792 и 4 апреля 1814 гг., даты которых тесно связаны с европейской историей. Это период войны Первой коалиции, когда в 1792 г. Франция объявила войну Австрии, и реставрации монархии. Военные действия начались с вторжения французских войск во владения германских государств на Рейне, затем последовало вторжение войск коалиции в пределы Франции. Именно Франкфурт-на-Майне в период наполеоновских войн неоднократно оккупировался французскими войсками. С началом революционных войн в апреле 1792 г. преобладающую роль в Национальной гвардии, органах революционного местного самоуправления играли санкюлоты (фр. *sans-culottes*), которые истребляли аристократов.

Драматург изображает сложное психологическое состояние народа в условиях нестабильности, полной невозможности понять, кто прав, кто виноват. Изображение кризисного времени для Островского открывало возможность поставить проблему личности на историческом фоне, какую он увидел в «Великом банкире» Франки, где показана судьба человека в момент исторической ломки этой эпохи.

Изначально стимулом к историческим событиям как в России, так и в Европе было стремление к равенству, но результатом насаждающегося «равенства» стали разбой и разочарование, когда освободители становятся избавителями с паролем «и кошелёк и жизнь»³, а «люди прячутся

от людей, как звери от собак»⁴. Смута имеет одинаковые проявления независимо от нации:

«Великий банкир»	«Тушино»
Libertà! fratellanza! <...> Se esse suonano il vero, non più oppressione di gentili sopra israeliti, o, locchè è più dura legge, d'israeliti su israeliti! Свобода! Братство! Хорошо, если бы эти слова звучали правдой! Тогда дворяне не притесняли бы евреев, не было бы у евреев жестоких законов над евреями⁵.	Дивимся мы не мало, что за время Пришло на нас. Не диво бы чужие, А то своя же братья, нашей веры; Крещенные,— идут с Лисовским паном: Не то что сброд, голодные холопы, В них Бога нет и с них взыскать нельзя, А свой же брат — дворяне⁶.

В пьесе «Великий банкир» французские солдаты в большинстве своём ведут себя так же по-разбойничьи, как и тушинцы: грабят, крушат, жгут синагоги, бесчинствуют, прикрываясь всё теми же понятиями свободы и равенства, но это свобода, «которая приходит с грустными речами на губах, со скотским опьянением в глазах и с кровью на руках»⁷. Происходит абсолютная духовная дезориентация.

Интересно, что в описании солдат при переводе пьесы Франки Островский вносил небольшие изменения в текст. Например, говоря о санкюлотах, маркиз употребляет слово «lurido», имеющее в переводе на русский язык прямое значение «грязный» и переносное «мерзкий, отвратительный». При переводе Островский использует определение «тощий» — «пустой, слабый, худой», характеризующее физическое состояние солдат, их измождённость, а не качества характера. Возможно, он прибегает к этому, чтобы показать всеобщую бедственность положения, охватившего всех участников «освободительного» процесса.

Франки	Подстрочник	Островский
Spero di aver fatto perdere la mia traccia a questi luridi sanculotti.	Надеюсь, что я успел скрыть свои следы от этих мерзких санкюлотов.	Я надеюсь, что успел скрыть следы свои от этих тощих санкюлотов⁸.

Исторический план вместе с формой хроникального повествования обнажает ценностный конфликт. Для Островского значимо было показать эволюцию персонажа, а в этой эволюции силу и власть добра над материальным. В пьесе Франки — это колебания еврея-банкира между жадностью, скупостью, деньгами и тем, что пробудила в его душе жена-христианка Рита — сознанием добра, великодушия, честности. «Странные правила <...>

этих христиан»⁹ (9, 105), которые предписывают жертвование ради кого-то другого, не соответствовали мировосприятию Натана, всегда знавшего, что необходимо беречь нажитое имущество и извлекать выгоду.

Конфликт денег, накопительства, расчёта и добра, любви, достоинства — вот о чем говорится в «Великом банкире». Островский в эти годы, до «Великого банкира», создаёт пьесы в жанре мелодрамы, где стремится к верному воссозданию жизненного потока, его закономерностей, развёртывающихся перед ним социальных картин. Через мелодраму драматург двигался к психологической драме, большим страстям. Этот конфликт щедрости и скупости, великодушия и жестокости станет точкой происхождения новых типов героев (например, Несчастливцев в драме «Лес»), которые крайне отрицательно встречались критикой и совсем не были поняты на момент своего появления. Наиболее драматические исторические периоды привлекали Островского возможностью продемонстрировать характер персонажей и обнаружить многоплановость конфликта. Обращение драматурга к опыту итальянской драматургии явилось органичным воплощением интереса русского писателя к поиску позитивного героя времени, источника духовной стойкости человека.

Примечания

1. *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 382.
2. «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» (1-я редакция 1861, публ. 1862; 2-я редакция, публ. 1866), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866, публ. 1867) и «Тушино» (1866, публ. 1867).
3. *Островский А. Н.* Указ. соч. Т. 9. С. 104.
4. Там же. С. 100.
5. Там же. С. 99.
6. Там же. Т. 6. С. 128.
7. Там же. Т. 9. С. 107.
8. Там же. С. 100.
9. Там же. С. 105.

Н. В. ЛИТВЯКОВА

Адаптированные издания сказок братьев Гримм в российской и немецкой эдиционной практике

Сравниваются стратегии адаптации сказок братьев Гримм в российской и немецкой издательской практике. Рассматриваются концепции подготовки адаптированных изданий сказок немецкими издательствами.

Ключевые слова: сказка, адаптация, Германия, Россия.

В рецензии на издание «*Kalif der Storch*», вышедшее в издательстве BohemPress в 1994 г., Рут ван Наль подробно разбирает издание, отмечая недетские, пугающие рисунки, а также детали этой сказки, которые, по

ее словам, в изданиях для детей либо совсем отсутствуют, либо сильно редуцированы: обращения на восточный манер, религиозная составляющая, а также поднимаемые политические проблемы¹.

В связи с тем, что современный российский книжный рынок также предлагает большое количество адаптированных изданий детских сказок не всегда достойного качества, была предпринята попытка проследить, чем руководствуются немецкие издатели, предлагающие читателям адаптированные варианты классических сказок. Объектом изучения стали адаптированные издания сказок братьев Гримм городской библиотеки Гейдельберга (Stadtbücherei Heidelberg), а также адаптированные переводы этих сказок на русский язык.

Согласно теории перевода «адаптированный перевод заключается в упрощении и пояснении структуры и содержания оригинала в процессе перевода с целью облегчить восприятие текста отдельными группами получателей, не обладающих достаточными знаниями или жизненным опытом»². В данном случае в роли реципиентов текста выступают дети дошкольного и младшего школьного возраста. Отечественные переводные адаптированные издания зачастую предлагают читателям несколько сокращенные варианты с упрощенным синтаксисом и лексикой, с преобладанием иллюстраций над текстом, с подменой национальных реалий иноязычных сказок реалиями русских народных.

Классические сказки часто привлекают издателей скорее из коммерческих соображений: имена братьев Гримм, Ш. Перро, В. Гауфа и т.д. известны всем и не нуждаются в рекламе. Покупатель уже имеет понятие о содержании сказок и обращает внимание только на общее оформление книги, иллюстрации, цену. С введением института авторского права для многих издательств оказалось невозможным публиковать признанные классические переводы сказок или уже существующие пересказы. В связи с этим издательства поручают переводчикам создание адаптаций в соответствии с требованиями конкретного издания. Видимо, поэтому адаптированных изданий выпускается больше, чем переводов. При этом оценить качество текста в момент покупки довольно сложно.

Среди бюджетных изданий такого рода можно назвать серии издательства «Книжный Дом» «Любимые сказки» (осн. в 2004 г.), «Великие сказочники мира» (осн. в 2000 г.), «Сказка за сказкой» (осн. в 2010 г.), «Сказки веселого гнома» (осн. в 2014 г.). Конечный продукт представляет собой книжку увеличенного формата в 8–12 страниц с тонкой картонной обложкой. Автором литературной обработки сказок данных серий является Сергей Кузьмин.

Похожие издания выпускаются минским издательством «Современная школа»: серия «Любимые сказки» (осн. в 2009 г.) и «Страна сказок» (осн. в 2010 г.). Издательский Дом «Проф-Пресс» указывает

в содержании антологий авторов национальную принадлежность сказок, но не всегда указывает авторов адаптаций, причем сокращенная помета «пер. В. Гетцель» способна ввести читателя в заблуждение: перевод или пересказ?

В отдельных изданиях сам факт адаптации текста не указывается ни на титульном листе, ни на фронтисписе или авантитуле. Эти сведения можно найти на последней странице в области предвыпускных и выпускных данных, куда рядовой читатель и покупатель заглядывает не так часто. Другой проблемой является анонимность адаптаций. Хотя даже если фамилия автора литературной обработки или пересказа имеется, то сведений об авторе адаптивного перевода найти практически невозможно.

В Германии сказки братьев Гримм также часто публикуются в адаптированном виде. Это обычно пересказ текста в более упрощенной форме. Вместе с тем обращают на себя внимание следующие особенности:

1. Каждое такое издание имеет свою концепцию. Часто на передний план выходят иллюстрации, дополняющие интерпретацию сказки новыми деталями. В таком случае имя художника указано уже на обложке, например: «Das bekannte Märchen der Brüder Grimm mit Bildern von Dorothee Duntze» — «Известная сказка братьев Гримм с иллюстрациями Доротеи Дунтце» (Nord-Süd Verlag, 2001). Или: «Die schönsten Märchen der Brüder Grimm — liebevoll und sorgfältig gestaltet — «Самые красивые сказки братьев Гримм, оформленные тщательно и с любовью». В сборнике гриммовских сказок в обработке для детей Сильвии Лётрих «Es war einmal. Die schönsten Märchen von Brüder Grimm» (Arena, 2009) каждая сказка рассказана дважды — в виде текста и на цветном развороте в виде иллюстрации, что делает книгу совершенно «особенной, предназначенной для чтения вслух, пересказа, мечтаний и разглядывания», как отмечено в аннотации. Другой вариант — книга для начинающих читать из серии «Der Bücherbär. Klassiker für Erstleser» (Arena, 2009).

2. Сведения о том, что текст оригинала подвергся правке, адаптирован, указаны или на обложке, или на авантитуле с указанием автора адаптированного варианта текста: *nacherzählt von Paul O. Zelinsky* (пересказано...), *bearbeitet von Susa Hämmerle* (обработано...) или *Bearbeitung Regina Hegner* (обработка...).

3. Изменения, которые претерпевает текст, минимальны. Маркерами такого трепетного отношения к оригинальному тексту являются такие пометы, как «leicht bearbeitet» (слегка обработанная), «leicht gekürzt» (слегка сокращенная), «Text orthographisch behutsam modernisiert» (текст бережно модернизирован с точки зрения орфографии).

4. Актуализация текста. Поскольку со времени выхода в свет гриммовских «Детских и семейных сказок» (1812) прошло два века, отдельные реалии того времени могут затруднить понимание текста. Выйти из

положения помогает, например, генерализация: «пряла пряжу» вместо «пряла лен» и др. С другой стороны, язык начала XIX в. отличается от современного грамматическими формами и конструкциями и лексикой. Так, в «бережно переработанном» издании «Dornröschen» (Herder, 1995) за основу взят текст из сборника сказок 1857 г. Были заменены устаревшие грамматические формы дательного падежа (im Hofe — im Hof, auf dem Dache — auf dem Dach и т.п.) и глагольные формы (ward — wurde). Число лексических замен невелико. Словосочетание «ein Fest anstellen» (ср. eine Gesellschaft anstellen — *учм.* устраивать прием) заменено на общеупотребительное «ein Fest veranstalten», устаревшее наречие allerorten (везде, повсюду) — на нейтральное überall».

В современных немецких изданиях текст дается в новой орфографии, что всегда отмечается в области выходных данных книги. В качестве примера приведем издание «Hänsel und Gretel» (Reclam, 2011) с пометой «orthographisch behutsam modernisiert». Орфографическая модернизация текста в данном случае ограничивается отдельным написанием сложных глаголов (herumwälzte — herum wälzte, wiederkommen — wieder kommen и т.п.), заменой строчных букв прописными в сочетаниях (hab acht — hab Acht, das erstmal — das erste Mal и др.), заменой «ß» на удвоенное «ss» (faßte — fasste).

5. Как в российских, так и в немецких изданиях для детей текст сокращен. За основу книги «Hänsel und Gretel» (Nord-Süd Verlag, 2001) под ред. Б.Х. Сиджански взят классический гриммовский текст, сокращенный примерно на треть за счет замены именных словосочетаний глаголами (sich vor Sorgen herumwälzen, беспокойно ворочаться — sich sorgen, беспокоиться; Hungers sterben, *выс.* умереть голодной смертью — verhungern, умереть от голода), опущения некоторых деталей описания (Grimm: «eine steinalte Frau, die sich auf eine Krücke stützte» (121) ³. Vgl. Brigitte Hanhart Sijanski: «eine steinalte Frau»⁴. Ср.: Гримм: старая-престарая женщина, которая опиралась на клюку; ред. Сиджански: старая-престарая женщина), элементов психологизма (подробно описанные у Гримм размышления отца, не способного больше прокормить семью, его сомнения и возражения в ответ на предложение жены бросить детей в лесу на верную погибель и т.д.), опущение элементов, традиционных для сказок.

6. Любые отступления от классического варианта текста в немецких изданиях специально оговариваются на листе с выходными данными. Так, например, обращается внимание читателей на замену оригинального текста стихотворения «knuper, knuper, kneischen» версией, известной по сказке Л. Бехштейна («knusper, knusper, kneischen»). Объясняется это тем, что данная версия в устном хождении вытеснила гриммовскую, диалектную версию. Вместо диалектного глагола «knuppern» со значением «грызть, glodать что-либо» Бехштейн использует общеупотребительное

«knusper» (от нем. knuspern — грызть, хрустеть). В тексте сказки глагол «knupern» также был заменен на «knuspern».

Наибольшей степенью трансформации текста характеризуются издания с пометой «neu erzählt» (*досл.* вновь рассказанная). Добавления в тексте, сделанные Ирмой Краус в сказке «Dornröschen», в целом способствуют усилению психологизма. Ср.: Гримм: «Alle waren erschrocken...» (281) — «Все были напуганы». Краус: «Die Festgäste waren verstummt, das Kind in der Wiege fing zu weinen an»⁵. — «Гости онемели, ребенок в колыбели начал плакать». Ту же функцию выполняет и добавление Краус: «Misstrauen war der Prinzessin fremd, die Feen hatten ihr ein frohes, argloses Gemüt geschenkt»⁶. — «Недоверие было чуждо принцессе, так как феи подарили ей веселый, доверчивый характер». По сути, большинство гриммовских сказок психологизма лишены, в интерпретации же Краус сказка по своим характеристикам больше тяготеет к литературной. В целом добавления не несут здесь новой информации, чаще всего они эксплицируют уже заложенную. Таким образом, в духе герменевтического подхода как бы создаются новые версии классического текста, и процесс адаптации текста перерастает в его интерпретацию. И тогда-то становится важна личность самого интерпретатора.

7. Немецкие издатели дают читателям сведения о людях, участвовавших в подготовке книги: об авторе адаптированного текста и художнике. В книге «Die schönsten Feenmärchen» (2009) читателю сообщается, что к моменту выхода книги Краус проживает со своей семьей недалеко от г. Аугсбурга, работала учительницей, с 1989 г. занялась писательской деятельностью. Автор многочисленных книг для детей и юношества Краус была награждена премией Петера Хертлинга в области детской и юношеской литературы. Столь же краткая информация имеется и о художнице Кирстене Штрасман (1968). Помимо сведений об образовании и роде занятий указано, что она имеет двух сыновей. Эта информация призвана, видимо, убедить покупателей, что люди, имеющие отношение к данной книге, не случайные, но глубоко заинтересованные в ее высоком качестве. В этом издании есть также краткая информация биографического характера о братьях Гримм.

Таким образом, несмотря на схожие принципы адаптивования текста сказок (упрощение структуры и содержания оригинала, замена возвышенной и диалектной лексики общеупотребительной), отечественным издателям есть чему поучиться у немецких коллег: бережному, трепетному отношению к авторскому тексту, осознанию своей ответственности перед читателями. Хотя здесь следует оговориться: немецкие издатели все-таки имеют дело с оригиналом текста, в то время как отечественные адаптации предполагают перевод сказки с немецкого языка на русский, что ведет к большей степени трансформации текста. В отечественной практике порой текст сказки изменяется до абсурда. Так,

в пересказе Г. Летовой находим добавление: «К счастью, старуха плохо видела. Гретель удалось вымазать маслом ее очки, и от этого ведьма стала видеть еще хуже»⁷.

Помимо указания на адаптированный текст, необходимо обязательное упоминание имен всех людей, занятых в подготовке издания к публикации (не только художника, но и автора адаптированного перевода). Хорошим примером для подражания может служить и наличие в книге кратких сведений о художнике, авторе адаптированного текста и, возможно, авторе оригинального текста. Каждая книга должна нести что-то новое и тем самым способствовать более полной интерпретации текста. Необходимо помнить, что адаптированный текст не может служить полноценной заменой оригинала. Тем более важно, чтобы первое знакомство с классическими зарубежными сказками с помощью адаптированных изданий не должно отбить у читателя желание в будущем познакомиться с полноценным переводом или оригинальным текстом.

Примечания

1. «Beide Elemente [politischer Aspekt und religiöses Element] sind in den meisten Märchenfassungen für Kinder entweder gar nicht vertreten, oder stark reduziert». Nahl v. R. Wilhelm Hauffs Märchen // Alliteratus. 2008. № 4. S. 3.
2. *Сдобников В. В., Петрова О. В.* Теория перевода. М., 2006. С. 104.
3. Здесь и далее текст оригинала дан по изданию: Kinder — und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Artemis&Winkler Verlag, 1996. 17. Auflage.
4. Hänsel und Gretel: ein Märchen der Brüder Grimm / mit Bildern von Dorothee Duntze. Gossau, Zürich; Hamburg: Nord-Süd Verlag, 2001.
5. Die schönsten Feenmärchen. Neu erzählt von Irma Krauß. Arena Verlag GmbH Würzburg, 2009. 3. Auflage. S. 12.
6. Ebd. S. 13.
7. *Гримм В., Гримм Я.* Гензель и Гретель. Пересказ Г. Сергеевой // Все лучшие сказки мира. М., 2007. С. 71.

О. В. МАЛЫШЕВА

Образ Мастера в испаноязычной рецепции

Рассматриваются различные интерпретации зарубежных исследователей образа Мастера в романе Булгакова «Мастер и Маргарита»: от отождествления с автором произведения до политической трактовки.

Ключевые слова: «Мастер и Маргарита» Булгакова, автобиографичность Мастера, испаноязычная рецепция образа Мастера.

В России роман М. А. Булгакова был опубликован в 1966—1967 гг. в сокращенном виде в журнале «Москва». Переводы произведения вышли более чем в двадцати странах мира. Испаноязычная версия романа была впервые опубликована в Испании в 1968 г. издательством «Альянса» в переводе Амайи Лакасы Санчи¹.

В отечественном литературоведении роман Булгакова «Мастер и Маргарита» изучен весьма подробно, что представлено в работах таких исследователей, как Л. Яновская², М. О. Чудакова³, В. Лакшин⁴, И. Белобровцева и С. Кулюс⁵ и др. Русские булгаковеды считают роман автобиографичным произведением, что особенно прослеживается на образах главных персонажей, в частности Мастера.

Испаноязычные исследователи соглашаются с идеей автобиографичности главного героя, которая основана на истории жизненного пути Булгакова. Кубинский писатель и переводчик Х. Травьесо Серрано, испанский критик Х. М. Гелбензу и испанский переводчик Р. Сан Висенте считают, что Мастер — это персонификация самого Булгакова. Сопоставляя биографию и литературную судьбу Булгакова и героя его романа Мастера, исследователи указывают, что оба они писатели и их творчество подвергается жесткой критике в литературной среде.

Р. Сан Висенте в своей сопроводительной к роману статье «Магия произведения» пишет: «Как врач в своих первых рассказах, <...> как Турбины в «Белой гвардии», Мастер — это новое литературное воплощение автора»⁶. Сан Висенте добавляет, что в своем романе Булгаков на примере литературной судьбы Мастера описывает свою собственную писательскую судьбу, «который стремился творить свободно, писать <...> о мире, который погружается в фантазмагорию абсурда и террора»⁷. Жестко критикуемые за свое творчество в литературном сообществе, Булгаков и его герой оба в одиночку борются с враждебно настроенным по отношению к ним миром с помощью единственного оружия — силы искусства.

Х. Травьесо Серрано полагает, что преследования и гонения со стороны литературных коллег стали причиной глубокого отчаяния не только героя романа, но и самого Булгакова и видит подтверждение этому в ситуации сожжения Булгаковым черновика романа «Мастер и Маргарита», которая, в свою очередь, соотносится с актом сожжения Мастера рукописи романа о Пилате.

Иной подход в толковании образа главного героя демонстрирует испанская исследовательница Беатрис Сусана Гиудиси Фернандес в своей книге «Мастер и Маргарита — этический роман», опубликованной в 2012 г. издательством университета г. Леон (Испания) «Ареа де публикасьонес».

Исследователь интерпретирует образ Мастера, основываясь на таких характеристиках, как внешность, характер, а также отсутствие имени и фамилии. Согласно Гиудиси Фернандес, отсутствие таких элементов, как имя и фамилия, в определенной степени характеризует персонаж. Известно, что главный герой московской линии романа отказывается от своего имени и представляется Мастером. Автор книги убеждена, что слово «Мастер» несет важную смысловую нагрузку.

С одной стороны, таким образом передается индивидуальность персонажа. С другой стороны, Мастер — это профессия, а именно профессия писателя, поскольку «только Мастер способен писать, как хочет, а не как ему говорят, только Мастер отважится порвать со всем ради мечты — написать роман о Понтии Пилате»⁸. Следовательно, слово «мастер» становится характерной чертой главного героя.

Гиудиси Фернандес обращает внимание, что автор называет своего героя, используя такие эпитеты, как «таинственный посетитель», «гость», «неизвестный». О том, что перед ним Мастер, читатель узнает из уст самого героя. Гиудиси Фернандес добавляет, что самые важные факты биографии Мастера читателю сообщает сам герой. Автор, фильтруя информацию, предлагает читателю определенные факты биографии Мастера с той целью, чтобы читатель получил четкое представление о прежней, рутинной, жизни героя. Здесь исследовательница сравнивает прежнюю жизнь Мастера с жизнью героев романа В. Маканина «Один и одна» и называет ее серой и одинокой.

К важным характеристикам главного героя Гиудиси Фернандес относит его внешность. Гиудиси Фернандес пишет, что внешность героя, изменяясь по ходу действия романа, отражает страдания и мучения, которые Мастеру пришлось испытать. Автор книги полагает, что Мастер находился в трудовом лагере, что и отразилось на его внешности. Подтверждение тому факту, что герой находился на исправительных работах, исследователь находит в следующем:

Во-первых, Маргарита видит во сне зовущего ее Мастера в «мрачном и заброшенном месте»⁹, именно эти два прилагательных, по мнению автора книги, описывают наилучшим образом трудовой лагерь.

Во-вторых, река, в которой купается Маргарита перед началом шабаша,— это река Енисей. Как известно, в период правления Сталина на Енисее находилось большое количество исправительно-трудовых лагерей.

В-третьих, исследовательница обращает внимание на тот факт, что в рассказе о своей судьбе Мастер не касается трех месяцев жизни с октября по январь. Мастер стирает эти месяцы из своей памяти, поскольку, как полагает Гиудиси Фернандес, именно это время он провел в трудовом лагере. Это является характерным для людей, имеющих в прошлом травматический опыт, где устранение из сознания источников мучительных переживаний является защитным механизмом психики.

Изменения коснулись не только внешности Мастера, но и его психологического и психического состояния. В начале произведения, как указывает Гиудиси Фернандес, перед нами решительный человек, который не побоялся оставить работу в музее и посвятить себя нестабильной деятельности — литературе. Жизнь героя изменилась после встречи с Маргаритой. Вспыхнувшая между ними любовь дала

силы Мастеру для продолжения работы над своим романом о Понтии Пилате. Согласно исследователю, именно эта любовь и будет началом конца жизни Мастера. Издевательство, насмешки и унижение со стороны литературных коллег, одним словом, травля, начавшаяся после публикации отрывка из романа, направленная на упразднение личности, превращает Мастера в существо, неуверенное в себе и всего боящееся. Перед читателем появляется сломленный жизнью человек, у которого нет будущего. Как следствие, Мастер заболевает. Кульминационным моментом является акт сожжения романа. Гиудиси Фернандес считает, что речь идет не о депрессии, а о серьезных нарушениях психики.

Неизменным на протяжении всего романа остается характер главного героя. Исследовательница характеризует Мастера как спокойного, тихого и искреннего человека. Несмотря на боль и страдания, через которые он прошел, он остается искренним, в первую очередь, перед собой. Мастер понимает, что он выделялся среди московских литераторов своим литературным талантом, что он обладал даром и служил «этическим, моральным ориентиром»¹⁰ в мире литературы. Гиудиси Фернандес пишет, что Мастер осознает ценность своего произведения. Но в то же время Мастер признает, что он не относится к той категории людей, которые борются до конца (как, например, Маяковский и Есенин). Вместо того чтобы бороться за свой роман, Мастер сдается из чувства страха, из-за давления, которому он подвергался. Исследовательница оправдывает героя, указывая, что он вовсе не слабый, он всего лишь человек, у которого не осталось сил бороться.

Таким образом, в отличие от Травьесо Серрано, Гелбензу, Сан Висенте, Гиудиси Фернандес не отождествляет образ Мастера с автором произведения, т. е. с самим Булгаковым. Гиудиси Фернандес демонстрирует следующие подходы в интерпретации образа Мастера: во-первых, это политическая трактовка, что в принципе свойственно для испаноязычной рецепции всего романа в целом; во-вторых, исследовательница рассматривает образ Мастера в рамках психологического подхода, опираясь на работы австрийского психолога и психиатра В. Франкла. В этом смысле интерпретация Гиудиси Фернандес отличается от существующей автобиографической концепции в русской литературе.

Примечания

1. *Bulgákov M.* El Maestro y Margarita. Madrid, 1968.
2. Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983.
3. Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1976. № 1. С. 218–253.
4. Лакиш В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир. 1968. № 6. С. 284–311.

5. Белобровцева И. З., Кульюс С. К. Путеводитель по роману М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 2012.
6. *Bulgákov M. El Maestro y Margarita*; traducción de Amaya Lacasa; prólogo de Vittorio Strada. Barcelona, 1992. P. 10–11.
7. Ibid. P. 10.
8. *Giudici Fernández B. El maestro y Margarita: novela ética*. León, 2012. P. 106.
9. *Булгаков М. А.* Собрание сочинений: в 5 т. М., 1990. Т. 5.
10. *Giudici Fernández B. El maestro y Margarita: novela ética*. León, 2012. P. 112.

Е. В. МАСЯЙКИНА

Интермедialность и перевод: поэтические вставки в «The Lord of the Rings» Дж. Р. Р. Толкиена»

Осмысляются поэтические вставки романа Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец» с точки зрения современной теории интермедialности. Предлагается типология интермедialных включений Толкиена, определяется их жанровое своеобразие и ключевые функции в эпическом полотне. На материале русской переводческой рецепции осуществляется анализ вариантов передачи оригинального интерсемиотического потенциала романа.

Ключевые слова: интермедialность, «Властелин колец», поэтические вставки, переводоведческий анализ.

В середине XX в. литературоведами Д. Хиггинсом и А. Ханзен-Лёве было выделено понятие интермедialности и была сформирована научная методика изучения данного явления. Проблемой интермедialности как феномена является равноправное соприсутствие различных начал (аудиального, визуального, текстового кодов) в художественном произведении, т. е. речь идет о диалоге этих начал, их взаимодействии¹.

В трилогии «Властелин колец» прозаический текст романов выполняет мироописательную функцию, автор живописует мир, в котором происходит действие. Роль лирического героя в поэтических ставках трилогии отходит на второй план — а на первый выходит мирописание через диалог различных культурных сообществ. Основным пространством интерсемиотического диалога выступает переплетение поэтического и прозаического текста, их интерференции. В связи с этим мы можем выдвинуть гипотезу: трилогия Толкиена обнаруживает в себе интермедialность как конститутивное начало.

При этом принципиально важно рассматривать поэтические вставки романа не с позиции теории интертекстуальности, теории которой стремятся деструктурировать постмодернистские тексты с точки зрения заимствованных фрагментов, а в их единстве, в универсальном интерсемиотическом пространстве. Постмодернисты, позволяя читателю найти в тексте реминисценции и скрытые цитаты, дают ему тем самым возможность понять текст глубже, разгадать загаданную загадку². Толкиен же, включая в свои романы диалог текстов, не дает тем самым ключа к пониманию —

и в этом состоит главное, онтологическое различие между творчеством Толкиена и литературой постмодернизма.

Художественное пространство Толкиена интермедиально, поскольку речь идет в первую очередь об аудиальном, музыкальном коде: большинство текстов исполняется вслух, пропеваается, декламируется — и это является одним из признаков, по которым мы классифицировали поэтические вставки. Также в романе представлен и интерлингвистический аспект — он реализован в виде вставок на созданных самим писателем языках: квенъе и синдарине.

Следуя данной установке, мы классифицировали поэтические вставки не с точки зрения их источника, а с точки зрения функции в художественном целом. Были предложены такие функции, как магическая, эстетическая, сохранения культурной памяти, художественная, мотивационная, образовательная, философская и идентифицирующая.

Первый том «Братство кольца» наполнен творчеством хоббитов (именно в этом томе было приведено большинство произведений Бильбо), а также произведениями эпического жанра. Произведения не исполняются под музыку, чаще всего они пропеваются акапелло, без музыки, или декламируются вслух. С точки зрения теории интермедиальности функции стихов и песен авторства Бильбо таковы: эстетическая, функция сохранения культурной памяти, культурно-идентифицирующая. Также в первом томе представлены поэтические вставки «авторства» Тома Бомбадила. Функции данных вставок можно охарактеризовать как эстетические и мотивационные. Пласт эльфийской культуры был представлен переводами Бильбо, а также песнями Галадриэли. Доминирующая интермедиальная функция таких вставок — сохранение культурной памяти или констатация культурной идентичности.

Во втором томе трилогии «Две крепости» представлена несколько иная картина литературного творчества народов Средиземья: в романе репрезентируется творчество энтов на примере лирической песни о рябинах, исполняемой молодым энтом Брегаладом, песней об ушедших женах энтов и их боевым маршем, а также песенное творчество народа Роухана. Энтские сказания отличаются неторопливостью, неспешными описаниями, в них не присутствует типичный для эльфов мотив уходящего времени: энтам нет нужды покидать Средиземье. Толкиен также предоставил читателям срез культуры Роухана на примере их эпических сказаний и боевых кличей. Стилистика данного творчества была заимствована автором из германских эпических сказаний, интермедиальная функция — сохранение культурной памяти.

Также во втором томе трилогии интересными для рассмотрения являются послания-пророчества Галадриэли: они реализуют ранее

почти не представленную провиденческую функцию. Магическую и идентификационную функции реализует вставка «О Двиморден, о Лориен».

В третьем томе «Возвращение короля» появляются жанры эпитафии и продолжается развитие жанра плача, представленного во втором томе, присутствуют также боевые кличи. Однако центральное место среди поэтических включений третьего тома занимают песни о доме и мирной жизни. Кольцевой сюжет трилогии реализуется с помощью появления в конце третьего тома стихов Бильбо.

Эпические сказания, песни и гимны также выполняют интегративную функцию. Арагорн в «Братстве кольца» поет балладу о Берене и Люттиэни, не только ассоциируя всю эту историю с событиями своей жизни, но и сооружая некий мостик между двумя отдаленными эпохами. Ту же функцию выполняет гимн «А Элберет Гилтониэль», иллюстрируя неразрывность эльфийской культуры, их богатую историческую память, а также творчество энтв («Список живущих»).

Русская рецепция поэтических вставок являет богатейший материал. Предметом нашего следующего исследования будут являться четыре перевода трилогии Толкиена «Властелин колец»: А. Кистяковского и В. Муравьева (1983), Н. Григорьевой и В. Грушецкого (1991), а также перевод В.А. Маториной (1991). Также представлены многочисленные переводы отдельных вставок. Роль и значение каждой из них может быть предметом отдельного анализа.

В дальнейшем мы обратимся к тем текстам, которые были реализованы в экранизациях («The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring» (2001), «The Lord of the Rings: The Two Towers» (2002), и «The Lord of the Rings: The Return of the King» (2003)) при интермедиальном переводе, поскольку богатейший интермедиальный потенциал романов — живописность пейзажа, музыкальный код — были в определенной мере адекватно реализованы именно в экранизациях, при переводе текста печатного в визуально-аудиальный.

Примечания

1. *Исагулов Н.* Интермедиальность в литературе: к определению понятия // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції «Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур». Донецьк, 2011. Т. 1. С. 115–117.
2. *Прошутинская П.А.* Текст Толкиена как интертекст современной культуры // Ярославский педагогический вестник. 2009. № 4 (61). С. 201–204.

Проблема перевода с языка-посредника (на материале переводов романа «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта)

На примере сравнительного анализа французского и русского переводов романа «Путешествия Гулливера» рассматривается проблема перевода с языка-посредника.

Ключевые слова: проблемы художественного перевода, язык-посредник, «Путешествия Гулливера».

Перевод — это процесс трансформации текста, предъявленного на одном языке, в текст на другом языке. Случается, что текст, используемый одним переводчиком как исходный, уже является результатом работы другого переводчика. В таких ситуациях мы сталкиваемся с проблемой перевода с языка-посредника. В «Толковом переводоведческом словаре» Л. Л. Нелюбина понятие «язык-посредник» толкуется как «вспомогательный язык, используемый в межнациональном общении»¹. К примеру, в России XVIII в. английский язык был не очень распространен, поэтому большинство переводов английской литературы (произведения Шекспира, Филдинга, Юнга, Грея) были сделаны с французского языка. При оценке переводов проблема языка-посредника игнорировалась. Однако необходимо учитывать, что перевод с языка-посредника представляет собой многоступенчатое перекодирование, поэтому потери были неизбежны и зачастую перевод имел мало общего с оригиналом.

Необходимо отметить, что характерной чертой перевода на французский в XVII и XVIII вв. являлась установка на улучшение, приспособление, сглаживание, а также дидактизм. Так, первый русский перевод романа английского писателя Дж. Свифта «Путешествия Гулливера» был также сделан не с оригинального английского текста, а с французского перевода аббата Дефонтена (1685–1645), писателя, литературного критика и теоретика перевода XVIII в. Впервые перевод вышел в 1727 г. под заглавием «Voyages de Gulliver».

Перевод предваряет предисловие, где Дефонтен рассказывает о причинах, побудивших его приступить к переводу романа, событиях, сопутствующих работе над текстом, своих переводческих установках и трудностях при переводе книги. Согласно предисловию, переводческая установка Дефонтена полностью соответствует принципам французской совершенствующей и преобразовательной манеры перевода того времени, обнаруживается типичная склонность к дидактизму. Аббат Дефонтен считает правомерным направлять читателя на нужный и выгодный ему самому ход мыслей, старается не допустить вмешательство «дурного вкуса» на всем протяжении романа.

Во второй части романа «A Voyage to Brobdingnag» описание груди кормилицы в тексте Свифта является в высшей мере натуралистичным и детальным, передает чувство неприятия и омерзения героя (прилагательные «monstrous» и «nauseous»)². Перевод данного отрывка, выполненный Дефонтемом, полностью соответствует его установке на усовершенствование стиля: «Il faut avouer que jamais objet ne me dégoûta comme la vue des tétons de cette nourrice, et je ne sais à quoi je puis les comparer»³. Здесь отсутствуют французские эквиваленты прилагательных с негативным значением «monstrous» и «nauseous», а также и подробное свифтовское описание предмета. Значительное сокращение в данном случае может указывать на то, что подробные описания органов человеческого тела являются для Дефонтема свидетельством дурного вкуса в литературе.

Устрашающим и отвратительным в тексте Свифта представляется подробное описание внешнего вида и физических изъянов нищих, а также паразитов, живущих на их телах. Дефонтема здесь не уточняет недостатки и заболевания каждого человека в отдельности, кроме того, он отказывается от описания паразитов. Дефонтема избавляется от всех подробностей, которые, по его мнению, могут испортить впечатление французского читателя от произведения, и, как отмечено в предисловии, навредить репутации Дефонтема как переводчика.

В третьей части романа «A Voayge to Laputa, Balnibarbi, Luggnagg, Glubbubdrib and Japan», давая характеристику жителям Лапуты, Свифт называет их «clumsy», «awkward» и «unhandy». Все выбранные определения обозначают неумение что-либо изготовить руками, неумение управлять своим телом, движениями и т.п. Дефонтема сохраняет негативную характеристику, но добавляет определения, касающиеся умственных способностей, так как, предположительно, физическая неловкость не является для Дефонтема значимым недостатком человека.

В четвертой части романа «A Voyage to the Country of Houyhnhnms» Свифт рассказывает о состоянии меланхолии, в которое иногда впадают яху. Дефонтема, в отличие от физиологических описаний, рассказывает о чувствах яху гораздо детальнее, так как подробный рассказ о внутренних переживаниях соответствует его совершенствующей манере, возможно, с его точки зрения, идет на пользу стилю.

Автор первого перевода романа «Путешествия Гулливера» на русский язык⁴ — Ерофей Никитич Каржавин (1719—1772), переводчик Коллегии иностранных дел. В некоторых случаях он следует за Дефонтемом, полностью полагается на его текст: избегает описания нищих, представляет развернутый рассказ о состоянии уныния яху.

Ясно, что текст перевода с языка-посредника несет потери, хотя, возможно, неосознанно Каржавину удастся приблизиться к Свифту за счет разговорного характера текста. Так, не имея доступа к оригиналу, Каржавин смог понять, что французский текст не передает

в достаточной мере неприятные ощущения героя. Так, в отрывке с описанием груди кормилицы Каржавин старается нейтрализовать «работу» Дефонтена и приблизиться к эффекту Свифта с помощью более развернутого описания и лексических единиц с ярко выраженной негативной коннотацией: «отвращение», «безобразность», «гнусность», «гадки и великие груди».

Характеризуя жителей Лапуты, Каржавин прибегает к использованию инвектив: «дураки», «скоты», «глупцы». В данном случае текст выглядит несколько грубо, что, однако, очень типично для разговорного русского языка.

Обобщая все вышесказанное, мы можем заключить, что Дефонтен, в соответствии со своей установкой, согласно собственному вкусу и воображению «доработал» перевод. Перевод Каржавина, выполненный с перевода Дефонтена, нередко кажется грубым, изобилует разговорной лексикой, но больше соответствует духу оригинала. В большинстве случаев Каржавин, также как Свифт, не пытается выразить свои негативные эмоции в утонченной манере, не старается умалчивать некоторые подробности, которые, возможно, и не доставляют читателю эстетического наслаждения, хотя важны для полного и достоверного описания ситуации. Думается, что Каржавин, имея опыт перевода французских текстов и знания о тенденциях в переводе, сумел критически взглянуть на работу Дефонтена.

Примечания

1. *Нелюбин Л. Л.* Толковый переводоведческий словарь. М., 2003. С. 263.
2. *Swift J.* Gulliver's Travels. London, 2003.
3. *Swift J.* Voyages de Gulliver. Paris, 1832.
4. *Свифт Д.* Книга первая — [четвертая] Путешествий Гулливеровых. СПб., 1772–1773.

Н. Е. НИКОНОВА

Вокальные переводы В. А. Жуковского¹

Впервые выделяется корпус вокальных переводов В. А. Жуковского, определяются стратегии восприятия немецкой романсной культуры и факты ее влияния на поэтическую систему русского романтика.

Ключевые слова: В. А. Жуковский, вокальный перевод, романсная культура.

Романс стал одним из открытий романтизма. В самом определении жанра таких музыкально-поэтических произведений заложено созвучие романтическому методу. Синтетичность форм искусства, гармония созвучия образуют философию романсного исполнения, определяют основное требование синестезии — полное сочетание музыки и поэзии,

голоса и мелодии. Обязательная идея талантливого автора/исполнителя, чуткого романтика отличает романсный жанр, возникший в Новое время, от песни.

Песня занимает в жанровой системе Жуковского ведущее место наряду с элегией, балладой и повестью, но в отличие от них эта эстетическая форма, ее значение в наследии романтика осмыслены недостаточно. Классическими стали труды Р. В. Иезуитовой и А. С. Янушкевича о балладе, В. Э. Вацура об элегии и идиллии, О. Б. Лебедевой о драматургии Жуковского. Исследование же природы песенного жанра в его наследии стоит на повестке дня². Методологически значимое определение лиризма Жуковского как «лиризма песенного типа», получившее свое развитие в работах о своеобразии лирической суггестивности Жуковского у И. М. Семенко³ и В. Э. Вацура⁴, о «поэтике сквозного слова» у В. А. Грехнева⁵, нуждается в конкретизации, и в этом отношении «дерптский текст» Жуковского представляет особый интерес.

Переводы Жуковского 1816–1820 гг. «означают начало одного из плодотворных путей тонизации русской поэзии»⁶; периферийные эксперименты вокальных переводов этого периода впоследствии «выдвинулись на центральный путь истории русского стиха»⁷, наконец, поэтом проделана специальная работа по «преодолению французского канона»⁸, правила альтернанса как раз в процессе переложений немецких романсов на язык русской поэзии.

В большинстве случаев жукововедами недооценивается тот факт, что песенный нарратив в творческой системе русского романтика был сформирован под непосредственным влиянием немецкой романсной культуры, центром которой для Жуковского выступил Дерпт 1810-х гг. По указанию К. Зейдлица, «иные из стихотворений Шиллера, Гете, Уланда переведены Жуковским потому, что они были петы или с восхищением читаны в кругу родных у Мойера»⁹. Дерптская салонная культура представляла репрезентативный для немецкого романтизма феномен *Musica literaria*¹⁰, когда даже домашнее «бытовое музицирование пронизывалось настроением возвышенного любовного томления», в результате чего «любовное общение, понятое, услышанное как музыка, имело для романтиков некий определенный акустический облик, «звуковую норму»»¹¹.

Приведем уточненные фактические данные: из пятидесяти четырех немецких песен, представленных в пяти сборниках дерптского друга поэта А. Вейрауха, более двадцати песен получили русские соответствия благодаря стараниям Жуковского, еще два оригинальных стихотворения поэта были специально переведены на немецкий и также вошли в собрания Вейрауха. В результате несложных подсчетов получается, что большинство поэтических текстов Жуковского дерптского периода были созданы в рамках совместного творчества в области песенной культуры.

Еще раз перечислим для наглядности тексты-романсы Жуковского.

Заглавие (датировка)	Автор оригинала
«Кто слез на хлеб свой не ронял» (конец 1817). «Новая любовь — новая жизнь» (начало января 1818). «Утешение в слезах» (сентябрь—октябрь 1817). «Персидская песня» (1817 — не позднее 1819).	И. В. Гете
«Желание» (1811). «Жалоба» (1811). «Явление богов» (1816). «Голос с того света» (между 14 и 16 марта 1817). «Явление» (1817). «К Эмме» (12 июля 1819 г.)	Ф. Шиллер
«Песня» («Где фиалка, мой цветок...») (1815)	И. Г. Якоби
«Песня» («Птичкой певичкою...») (конец 1815)	М. Арндт
«Песня» («Розы расцветают») (1819—1820)	Ф. Г. Ветцель
«Призвание» (1816 — не позднее 1819)	А. Вейраух
«Тронься, тронься, пробудись!..» (1831)	Анонимный автор
«Звезды небес» (1831)	Автор не установлен
«Песня» («Мой друг, хранитель-ангел мой...») (конец марта 1808)	В. А. Жуковский
«Весеннее чувство» (начало апреля 1816)	В. А. Жуковский

Х. Эйхштедт приходит к выводу о том, что по большому счету ни один из текстов нельзя считать достаточно точным переводом главным образом из-за насыщенности словами-сигналами чувствительного романтизма, замещающими собой оригинальные авторские концепты или привнесенными в лаконичную стилистику немецких текстов¹². Код к разгадке переводческой стратегии образует «текст жизни» Жуковского. Скрытая автобиографичность связывает весь корпус стихотворений дерптского периода в целостное единство. Сложная ситуация взаимоотношений Жуковского с возлюбленной послужила основанием для избирательного заимствования поэтических концептов немецкого романтизма и формирования собственного, дополнительного смысла этих очевидных заимствований.

Посредством вокальных переводов немецких романсов в русскую литературу вошли разом концепты немецкого романтизма, преломившиеся о сентиментально-элегическое настроение русского поэта. Как замечает Ю. В. Манн, ««даль» и «вдаль» станут чуть ли не символами складывающегося художественного направления» как раз после

появления романа Жуковского «Мина» (1818), перевода немецкого «поэтического манифеста стремления вдаль («Dahin! dahin!») и романтического томления», гетевской «Песни Миньоны»¹³. Вацуро определяет дерптские стихотворения Жуковского как «тематическую антологию», образующую устойчивый «метатекст» из преромантических и романтических «символических мотивов и тем»¹⁴. Этот метатекст, как справедливо отмечает исследователь, вовлекает в себя и оригинальные произведения, «синтезирующие и концентрирующие то, что Жуковский находил в отобранных им образцах немецкой лирики»¹⁵. Менее известный, чем «Sehnsucht» («Sehnen»), концепт немецкого романтизма — «Schleier» (волшебная завеса, покрывало) — также восходящий к переводам 1810-х гг. и символически раскрывающийся в наследии русского поэта, подробно охарактеризован в трудах томских ученых¹⁶. Практически все жуковскоеды так ли иначе сходятся во мнении о том, что корпус дерпских переводов обозначил переходный этап творческой эволюции поэта, но в то же время возымел вдруг принципиально важное, предопределяющее значение для формирования русского романтизма и его самобытности.

Системность песенно-романсной поэзии Жуковского периода дерптских встреч раскрывается и в небывалом разнообразии форм. По наблюдению С.А. Матяш, «в этот период происходит расцвет метрических и строфических форм, который особенно впечатляет после скудости метрики и строфики предшествующего периода»¹⁷. Цикл романсов образует систему экспериментов поэта. Вполне традиционные для песенной лирики Жуковского 3-стопный ямб («Песня» («К востоку, все к востоку...» — 1815), «Счастье во сне», «Песня» («Кольцо души-девицы» — 1816), 5-стопный («Голос с того света» (1815), «Воспоминание» (1816)) и разностопный ямб («Сон», «Песня бедняка», «Утешение в слезах», «Верность до гроба»); разностопный хорей («К месяцу» (1817), «Песня» («Где фиалка, мой цветок?..») — 1815) дополняются 2-стопным дактилем («Птичкой певичей...»), а также экзотическими для русской поэзии амфибрахией («Горная дорога», 1818), 3-стопным хореем в рифмованном варианте («Песня» («Розы расцветают // Сердце отдохни...»)), полиметрическим «Явлением богов». Возникла такая форма стиха, как логоэд («Жалоба пастуха» — 1816). В результате активного освоения немецких романсов выкристаллизовались основные «музыкальные размеры» Жуковского (4-стопный хорей и разностопный ямб), освоены периферийные в контексте всего поэтического наследия романтика формы, которые окажутся небывало продуктивными для его последователей.

При этом нужно понимать, что большинство из этих тенденций и инноваций Жуковского 1815—1818 гг. в области ритмики и строфики, рифмовки и метрики являются результатом прямого воздействия немецкой романтической (романсной) поэзии: по крайней мере 17 поэтических

текстов являются *вокальными переводами*. М. П. Алексеев указывает на необходимость рассматривать этот жанр поэзии романтизма обособленно¹⁸, поскольку он предполагает достижение полной слитности стихотворения с мелодией, соответственно, достижением максимальной интонационной и ритмической точности при передаче формальных характеристик поэтического текста также считает и А. Н. Гириченко¹⁹. Можно говорить о том, что «центральный путь истории русского стиха», на котором оказались эксперименты дерптского периода, был проложен не только мастерством, «поэтической чуткостью» и «даром предвидения» Жуковского, но и немецким романтизмом в его дерптском воплощении.

Наконец, вокальные переводы послужили лабораторией по отработке основного сюжетно-композиционного приема песенно-романсного жанра, а именно параллелизма природного пейзажа и внутреннего психологизма. Эффект, достигаемый в результате применения этого принципа, воплощал искомый в романтическом универсализме «интимизм» (Н. Я. Берковский). Параллелизм, характерный для народной песни любой нации, позволил романтикам вообще и Жуковскому в частности реализовать одно из основных положений новой эстетики — мифопоэтическое убеждение в однородности бытия. В этом контексте идеал и реальность гармонично могли войти в картину мира художника-романтика.

Результатом освоения романсно-песенной традиции немецкого романтизма в Дерпте стала оригинальная серия изданий «Für Wenige. Для немногих» (1818). Альманах включил в себя все дерптские вокальные переводы из Гете, однако это была лишь малая его часть. Очевидно, песенность антологии ощущалась поэтом на новом уровне и стала означать мелодичность, напевность стиха.

Балладно-песенный всплеск начала 1830-х стал следующей вехой в развитии романтической песенной поэзии Жуковского, и он напрямую был связан с дерптским временем и воспоминаниями о Маше. Некоторые тексты 1830-х связаны с вокальными переводами романсов интертекстуально. Самыми репрезентативными являются вторая редакция перевода шиллеровской «Девы с чужбины» («Das Mädchen aus der Fremde»), впервые освоенной в 1817 г. в ряду других романсов с соответствующей оригиналу метрикой и строфикой. В рукописях Жуковского 1831 г. вторая редакция шиллеровского эстетического манифеста соседствует с навеянным воспоминанием о М. Протасовой в связи со смертью ее сестры стихотворением «Звезды небес», вокальным переводом романса анонимного автора из очередного песенника Вейрауха.

Примечания

1. Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 12–34–01225.
2. См. об этом: *Васина В. А.* Томас Мур в творческом восприятии В. А. Жуковского: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007.
3. *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 86.

4. Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994.
5. Грехнев В. А. Слово и большой лирический контекст в поэзии пушкинской поры (Жуковский, Тютчев) // Учен. зап. Горьк. ун-та. Горький, 1971. Вып. 115. С. 3–25.
6. Матяш С. А. Стих Жуковского-лирика // ПССиП. Т. 2. С. 389.
7. Там же. С. 390.
8. Там же. С. 401.
9. Зейдлиц К. К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского: По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883. С. 108.
10. См. об этом подробнее: Махов А. Е. *Musica literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.
11. Махов А. Е. Звукомusикальная эротика романтиков // Апокриф. № 1. М., [1992]. Культурологический журнал А. Махова и И. Пешкова. С. 41.
12. Eichstädt H. Žukovskij als Übersetzer. München, 1970. 199 S. (Forum slavicum. Bd. 29). S. 54, 88.
13. Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 73.
14. Вацуро В. Э. Указ. соч. СПб., 1994. С. 145.
15. Там же.
16. Канунова Ф. З., Айзикова И. А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия: 1820–1840-е гг. Новосибирск, 2001. С. 63–98; Янушкевич А. С. В мире Жуковского. М., 2006. С. 102.
17. Матяш С. А. Указ. соч. С. 405.
18. Алексеев М. П. Английская поэзия и русская литература // Английская поэзия в русских переводах (XIV — XIX вв.). М., 1981. С. 563.
19. Гириченко А. Н. Русский поэтический перевод в культурном контексте эпохи романтизма. М., 2000. С. 92.

Е. А. ПАЛКИНА

Считалки в новеллах Агаты Кристи об Эрколе Пуаро и их русских переводах

Анализируются в интермедийальном аспекте считалки в детективах Агаты Кристи об Эрколе Пуаро, которые являются частью аудиального кода, а также имеют в тексте сюжетообразующую функцию. Исследуются переводы считалок и их влияние на сюжетостроение произведения.

Ключевые слова: интермедийальность, аудиальный код, считалка, перевод, Агата Кристи.

Важным элементом в детективе Агаты Кристи является считалка. Данный жанр в английском языке имеет термин *Nursery rhyme*, обозначающий традиционные детские стишки и песенки в Великобритании конца XVIII — начала XIX в. Так, первые строки английских считалок она выносит в заглавие следующих новелл «Five little pigs», «Hickory Dickory Dock», «One, two — buckle my shoe». Такой приём позволяет увлечь читателя, предложить ему вступить в игру, ещё не ознакомившись с содержанием текста, а также разгадать загадку, заключённую в названии. Некоторые считалки Кристи делает как бы эпиграфами, что, по выражению исследовательницы Н. Фатеевой, играет «роль экспозиции... и предлагает разъяснения или загадки для прочтения текста»¹.

Считалка как таковая возникла в глубокой древности и имела прикладной характер — распределять обязанности, т. е. была сходна с обрядовыми действиями. В связи с тем, что люди приписывали силам природы человеческие качества и верили в силу слова, считалка играла важную роль и была близка по своему значению с заклинанием. Композиция считалки — зачин и тесно связанные между собой ход и концовка, в которой заключён своего рода исход «The mouse ran down», «My plate's empty». К её особенностям относятся строгая ритмичность, т. е. обязательно присутствие счёта («One, two, buckle my shoe/ Three, four, open the door»), обилие рифм, которые в зависимости от положения ударения в рифмованном слове, как правило, бывают мужскими, парными и опоясывающими: «Hickory dickory dock / The mouse ran up the clock / The clock struck one / The mouse ran down / Hickory dickory dock». Образы считалок достаточно просты для детского восприятия: мыши, поросята.

Особое в считалке внимание отводится не смыслу, а результатам, полученным при счёте, который наряду с вышеперечисленными особенностями формирует заданность и предначертанность, реализующиеся в прозаическом тексте, т. е. здесь уместно говорить о ритуальной функции считалки.

Считалка, помещённая в текст, имеет важную строительную и сюжетообразующую функцию. Так, в «Пяти поросятах», описывающих расследование Пуаро шестнадцатилетней давности, пять глав озаглавлены строчками из считалки. Каждая глава посвящена человеку, который потенциально мог совершить преступление, т. е. каждое действие поросёнка метафорически соотнесено с ролью подозреваемых в расследуемом деле, и именно в последней главе, соотносящейся с последней строчкой и концом счёта, раскрывается личность убийцы. Кроме того, считалка благодаря своей чёткой структуре помогает в расследовании самому Пуаро: она помогает ему сосредоточиться и найти логику.

Примечание

1. *Тищенко О. В., Фатеева Н. А.* Иноязычные элементы в составе заголовочного комплекса и способы их взаимодействия с текстом (на материале русской поэзии XX в.) // *Феномен заглавия 2005 и 2006*. URL: <http://science.rggu.ru/article.html?id=51179>.

«Сказки просто так» Р. Киплинга в переводе К. Чуковского и С. Маршака

Рассматриваются переводческие принципы К. И. Чуковского и С. Я. Маршака. «Сказки просто так» Р. Киплинга являются ярким примером синхронизации переводческих стратегий Чуковского и Маршака. «Сказки просто так» исследуются как прозиметрический текст, представляющий собой сочетание стихов и прозы. Данный тип текста эстетически связан с личностью адресата произведения ребенка и образом героя-рассказчика. Переводчики акцентируют особое внимание на мифопоэтической и морфологической природе сказок Киплинга.

Ключевые слова: Редьярд Киплинг, К. Чуковский, С. Маршак, морфология сказки, переводческие стратегии, взаимодействие поэзии и прозы.

«Сказки просто так» Р. Киплинга, впервые опубликованные в 1902 г., являются популярным сборником его знаменитых сказок для детей. Свою известность в России они приобрели в середине XX в. благодаря переводам таких известных авторов, как К. И. Чуковский и С. Я. Маршак.

Как отмечает современная исследовательница Ф. А. Аутлева, «фольклорная и литературная сказки являются хранителями генетической, культурной и духовной памяти этноса, а переводы их на другие языки важны в плане осуществления процесса межкультурной коммуникации, феномена диалога культур»¹.

«Сказки просто так» представляют собой оригинальный прозиметрический текст, адресованный детской аудитории. Они оформлены как сочетание прозы и поэзии: каждая из входящих в этот цикл сказок начинается прозаическим повествованием, а завершается стихотворением. Такая форма интригует и заинтересовывает маленьких читателей, делает процесс чтения увлекательным и ярким.

Переведенное на русский язык Чуковским и Маршаком, это произведение позволяет поставить проблему о синхронизации переводческих стратегий Чуковского-прозаика и Маршака-поэта.

Как известно, Чуковский впервые обратился к переводу сказок Киплинга в 1909 г. На основе своих переводов произведений У. Уитмена, Р. Киплинга, О. Уайльда и других англоязычных авторов он пишет научные труды по теории и практике перевода под названием «Принципы художественного перевода» (1919) и «Искусство перевода» (1930), которые необходимо учитывать при определении его переводческой стратегии в этот период.

Одно из основных положений Чуковского-переводчика сводится к тому, что, как он пишет, «прежде чем взяться за перевод какого-нибудь иностранного автора, переводчик должен точно установить для себя стиль этого автора, систему его образов, ритмику. Художественная проза

гораздо чаще, чем принято думать, стремится к кадансу, к ритмической последовательности голосовых подъемов и падений, к аллитерации и внутренним рифмам»². Как нам представляется, Чуковскому важно найти соответствие между внешним и внутренним образом переводимого текста, почувствовать тот «словесный орнамент», который «повышает эмоциональную силу данного сочетания слов». При этом, по мнению автора, «если слуховое восприятие текста так необходимо переводчику прозы, то насколько же важнее оно для переводчика произведений поэзии»³.

Как известно, в 1923 г. Чуковский предлагает Маршаку перевести стихи к подготовленному им прозаическому переводу «Сказок» Кипплинга. Видимо, для Чуковского как переводчика литературы для детей очень важен был не только вербальный, но и акустический образ переводимого им текста. В этом смысле авторский опыт Маршака-лирика оказался внутренне созвучным его переводческим установкам на создание «словесного орнамента» текста. Это умение Маршака вписать стихи переводимого им автора в традиции национальной русской поэзии, сохранив при этом все своеобразие оригинального текста, сказались и на переводе детских стихотворений из «Сказок» Кипплинга, а также позднее и на переводах сонетов У. Шекспира, стихотворений и баллад Р. Бернса, стихотворений У. Блейка, У. Вордсворта, Дж. Китса и др.

Для подтверждения близости переводческих стратегий Чуковского и Маршака обратимся к рассмотрению сказки Кипплинга «Рикки-Тикки-Тави». Прежде всего, следует отметить, что уже в самой номинации сказки используется прием аллитерации, связанный с повторением согласных звуков «к», «т», и прием ассонанса, подчеркивающий пятикратное употребление в имени главного героя гласного «и». Все это придает не только выразительность художественному повествованию в данной сказке, но и внутреннюю ритмичность, о которой упоминает Чуковский в своих размышлениях об эстетике перевода. Также имя главного героя мангуста Рикки-Тикки-Тави образуется на основе звукоподражания его боевому кличу. Ср.: «И его боевой клич, когда он мчался в высоких травах, был рикки-тикки-тикки-тикки-чк!»⁴.

Фабула этой сказки заявлена уже в ее экспозиции, и сводится она к разворачиванию речевого высказывания отца Тедди. Ср.: «Отец с матерью зашли перед сном проводить своего спящего сына и увидели, что Рикки-Тикки не спит, а сидит у него на подушке.— Не нравится мне это,— сказала Теддина мать.— Что если он укусит ребенка? — Не бойся,— сказал отец.— Эта зверюшка защитит его лучше всякой собаки. Если, например, вползет змея...»⁵. Фабула данной сказки Кипплинга задает определенную установку для юного читателя — многократный поединок мангуста с семейством кобры Нага, и одновременно раскрывает предназначение этого зверька в мире животных («Рикки-Тикки никогда не видал живой кобры, так как мать кормила его мертвыми, он хорошо понимал, что мангусты для того и существуют

на свете, чтобы сражаться со змеями, побеждать их и есть. Это было известно и Нагу, и потому в глубине его холодного сердца был страх»⁶.

Наконец, экспозиция воспринимается и как некая миромоделирующая основа всего произведения: современный человек и животное как будто призваны восстановить изначальное единство всего живого и напомнить об акте сотворения мира из Слова-поступка. Ср.: «К утреннему завтраку Рикки въехал на веранду верхом на Теддином плече. Ему дали банан и кусочек яйца. Он перебивал на коленях у всех, потому что хороший мангуст никогда не теряет надежды сделаться домашним мангустом. Каждый из них с детства мечтает о том, что он будет жить в человеческом доме и бегать из комнаты в комнату»⁷.

Сражение Рикки-Тикки сначала с пыльно-серой змейкой Карайт, а затем с кобрами Нагом и Нагайной соотносится с особенностями хронотопа сказки, действие в которой разворачивается в течение трех дней в саду и в доме. Вместе с тем в этих трех поединках мангуста со змеями акцентируется социологическая мифопоэтическая природа данного произведения, вызывающая аллюзии с героями-змееборцами: Гераклом, Персеем, Св. Георгием⁸. Не случайно мать малыша Тедди говорит о Рикки своему мужу: «Это наш спаситель. <...> Подумай только: он спас и Тедди, и тебя, и меня. Рикки-Тикки тотчас же проснулся и даже подпрыгнул, потому, что сон у мангустов очень чуткий.— А, это вы! — сказал он.— Чего же вам еще беспокоиться: ни одной кобры не осталось в живых, а если бы они и остались — ведь я тут»⁹.

Символическая и мифопоэтическая природа этой сказки во многом передается и через два стихотворения, встречающиеся в ней. Каждый из них привносит элемент героизации в образ Рикки-Тикки и одновременно служит переломным моментом и в сюжетном развитии сказки, и в оформлении ритмической структуры всего произведения. Так, после победы мангуста над коброй Нагом птица-портняжка Дарзи поет хвалебную песнь ему.

Нагайна пришла к водосточной трубе,
И кликнула Нага Нагайна к себе,
Но сторож взял Нага на палку
И выбросил Нага на свалку.
Славься же, славься великий
Красноглазый герой Рикки-Тикки!¹⁰

Данный стихотворный фрагмент в переводе Маршака передает особенности сознания птицы Дарзи, во многом напоминающие сознание ребенка. Перечислительная интонация, раскрывающая последовательность событий в сказке, акцентирование внимания на действиях мангуста, представленных через систему глаголов совершенного вида, расширяют образную и смысловую природу этого произведения.

*Sing to your fledglings again,
Mother, oh lift up your head!
Evil that plagued us is slain,
Death in the garden lies dead.*

Этому способствуют также запоминающиеся черты его облика («красноглазый герой»), которые носят лейтмотивный характер.

Who hath delivered us, who?

Tell me his nest and his name.

Rikki, the valiant, the true,

Tikki, with eyeballs of flame,

*Rik-tikki-tikki, the ivory-fanged, the hunger with eye-balls of flame*¹¹.

Сюжетное удвоение всего этого эпизода, рассказанного вначале в прозе, а затем в стихах, тоже способствует расширению смысла. Кроме того, таким образом передается прозиметрическая природа этого текста с соответствующими ему переходами из прозаического плана в поэтический и обратно, удваивается его образная и сюжетная структура, акцентируется внимание на символической и мифопоэтической природе сказки Киплинга. В этом смысле эстетические задачи переводчиков сказки английского писателя Чуковского и Маршака во многом сближаются, синхронизируются, раскрывая общность их переводческих установок.

Примечания

1. Аутлева Ф. А. Фольклорные и литературные традиции в художественном творчестве и переводческой деятельности С. Я. Маршака: дис. ... канд. филол. наук. Майкоп, 2005. С. 15.
2. Чуковский К. И. Высокое искусство. М., 1968. С. 170–171.
3. Там же. С. 177.
4. Киплинг Р. Сказки просто так. М., 2011. С. 23.
5. Там же. С. 26.
6. Там же. С. 28.
7. Там же. С. 26.
8. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С. 96–98.
9. Киплинг Р. Указ. соч. С. 44.
10. Там же. С. 37.
11. Kipling R. Rikk-Tikki-Tavi. URL: <http://www.cs.cmu.edu/~mongoose/rtt.html> (дата обращения: 05.03.2014).

Ю. И. РОДЧЕНКО

Трилогия Э. Золя «Три города» в томской критической рецепции конца XIX в.

Рассматриваются особенности томской критической рецепции трилогии Э. Золя «Три города» на основе рецензий, написанных местным журналистом П. Л. Черневицем в газете «Сибирский вестник» конца XIX в. Из отзывов томского критика можно узнать о том, насколько близко томские читатели были знакомы с поздним творчеством французского автора.

Ключевые слова: трилогия, рецепция, критик, статья.

Начиная с 1893 г. и на протяжении следующих десяти лет томская периодика регулярно публикует сообщения о жизни и творчестве

Э. Золя. На страницах местных газет нами обнаружено более двадцати пяти подобных публикаций, ни один другой французский автор не удостоился такого пристального внимания со стороны сибирских журналистов. Тем не менее томская критическая рецепция отстала от столичной на целых двадцать семь лет. Первые упоминания о Золя в центральной российской периодике появляются еще в 1865 г., в то время как всплеск интереса к творчеству писателя в томских газетах возникает только в начале 1890-х гг.

Специфика томской критической рецепции заключается в обращении именно к позднему творчеству писателя, в то время как более ранние работы, принесшие ему огромную популярность в Центральной России, остаются неизвестными для томской читательской аудитории. Скорее всего, это связано с тем, что к началу 1890-х гг. Золя приобретает всемирную славу не только как романист, но и как общественный деятель. Интересно также, что томские газеты публикуют самые свежие новости о творчестве Золя, что свидетельствует о стремлении критиков приобщиться к процессам, происходящим во всемирной литературе.

Стремясь показать свою осведомленность о самых последних общественно-культурных событиях, в сентябре 1894 г. «Сибирский вестник» публикует ряд заметок о новом романе Золя «Лурд», изданном отдельной книгой в Париже всего двумя месяцами ранее. Данный роман входит в трилогию под названием «Три города», состоящую из трех сочинений: «Лурд», «Рим» и «Париж». В этой трилогии Золя разоблачает идеологию католической церкви, от мнимых чудес Лурда до циничных интриг Ватикана и реакционности самого папы, на которого поначалу уповает молодой аббат. Романы объединяет один герой — аббат Пьер Фроман. Разочаровавшийся в истинности выбранного им пути священнослужителя, он обретает новый смысл веры в союзе труда и науки. В каком-то смысле решение Золя граничило со «святотатством».

В томской периодике цикл «Три города» освещал постоянный литературный корреспондент «Сибирского вестника» П. Л. Черневич. Уроженец Саратова, он начал сотрудничать в газете с 1891 г., публикуя статьи по вопросам науки, искусства и литературной критики.

В большинстве случаев критические статьи Черневича не только о творчестве Золя, но и о других французских авторах публиковались в рубрике «Фельетон “Сибирского вестника”» в разделе так называемой «литературной беседы». В одной из своих статей критик объясняет читателям, что представляет собой газетный жанр, в котором он работает. Отвечая на вопрос, что следует понимать под словами «литературная беседа» — реферативное изложение содержания книг и журналов, которые не доступны широкому кругу читателей, или критическую беседу на основе прочитанного материала — Черневич отдает предпочтение второму варианту. В противном случае, говорит он, «труд пишущего

походит на ученическую работу, никому не интересную»¹. По мнению Черневича, работа критика сопоставима с работой писателя, потому что «он дополняет и разъясняет последнего, <...> служит переводчиком его божественного языка, красоты которого недоступны всем в равной степени»².

Передавая основное содержание романов Золя, Черневич преследует скорее идеологические, нежели эстетические цели: критик пытается выяснить общественное значение анализируемого им произведения, провести параллель между вопросами, поднимаемыми в книге, и актуальными проблемами современной жизни.

«Литературные беседы» Черневича о трилогии Золя образуют своего рода цикл: критик подчеркивает связь между всеми статьями, отсылая читателя к уже обсуждавшемуся материалу.

Публикуя на страницах «Сибирского вестника» свою первую статью о романе Золя «Лурд», Черневич рассчитывал привлечь внимание томских читателей к судьбе книги во Франции. Так, в начале обзора он указывает на непомерный интерес к роману французских читателей, который возник в связи с негативной реакцией католического духовенства, усмотревшего в этом произведении кощунственное отношение к религии и церкви. Затем критик сообщает о том, что 21 сентября 1894 г. папа римский подписал декрет о наложении духовного запрещения на книгу. В числе авторов, чьи произведения попали в «индекс» запрещенной литературы Черневич называет имена О. Бальзака, Ж. Санд, В. Гюго, Стендаля, Дюма отца и сына, Э. Ренана и многих других французских писателей, замечая, что теперь можно поздравить и Золя с занесением в этот список великих мыслителей. Далее критик приводит отрывки из интервью Золя, данного им одной французской газете. В нем писатель говорит о причинах резкой критики, обрушившейся на его новый роман со стороны духовного мира: «Они на меня негодуют за то, что я осветил всю материальную сторону их предприятия в Лурде, обнаружил все их тайны»³. В конце интервью писатель отмечает, что возникшая вокруг «Лурда» шумиха затруднит сбор материала для второго романа серии под названием «Рим». Отметив все эти факты и захватив тем самым интерес публики, Черневич заканчивает статью обещанием представить критический разбор романа «Лурд» в своем следующем обзоре.

Критическая статья о «Лурде» появляется на страницах «Сибирского вестника» ровно через месяц. Наряду с информацией об истории создания романа Черневич также включает в статью пересказ и детальный анализ произведения с точки зрения его идейного содержания. В первую очередь критик объясняет томским читателям, как провинциальный французский город Лурд приобрел славу «святого» места и стал центром паломничества больных и страждущих со всей Европы. Далее он сообщает о первом впечатлении Золя от посещения этого города

в 1891 г. Рассматривая письма и наброски писателя, томский критик отслеживает, как уверенность Золя в том, что Лурд является истинным приютом доброты, милосердия и самопожертвования, сменяется скептическим отношением и стремлением к научному обоснованию происходящих там чудесных исцелений: «Несколько же месяцев спустя автор «Ругон-Макаров» освобождается совершенно от своего полурелигиозного настроения, становится снова грубым протоколистом, считающимся лишь с внешней, а не внутренней сущностью вещей...»⁴. По мнению Черневича, Золя взялся за совершенно «чуждую» ему тему после так и непонятого им чувства экзальтации, которое он испытал при посещении Лурда.

Критике Черневича подверглась и широта охвата современного религиозного кризиса, на который писатель посмотрел «слишком поверхностно». Итак, на первый план в критическом анализе томский журналист выдвигает идейную составляющую романа, оставляя в стороне художественное качество произведения.

Та же тенденция наблюдается и в статье Черневича о втором романе трилогии «Рим», которая появляется в «Сибирском вестнике» спустя три месяца после издания книги во Франции. Изложение содержания романа здесь плавно перетекает в морально-философские рассуждения о современной развращенности нравов, о необходимости «иметь веру в высшее правосудие для того, чтобы переносить гнусность земной жизни»⁵. И здесь мысль о поверхностном осмыслении писателем вопросов религии становится первостепенной: «Сила христианства вовсе не в папах и черном мире, а прежде в сего в нем самом, <...> но Золя так глубоко не заглянул в глубь вещей, оставаясь по-прежнему строгим протоколистом...»⁶.

Завершающий трилогию роман «Париж» не вызвал отклика в томской критике. Очевидно, это произведение также не получило бы восторженной рецензии Черневича. В заключительном абзаце статьи о романе «Рим» томский критик приводит собственное мнение о еще ненаписанном романе Золя. По словам Черневича, заключительная часть трилогии не будет существенно отличаться от двух предыдущих книг, поскольку писатель, ища решение социальным и нравственным вопросам, не сможет отказаться от своего «суеверного до смешного» преклонения перед наукой.

Итак, томский критик Черневич, представляя местным читателям романы Золя из цикла «Три города», воспользовался анализируемым материалом для того, чтобы высказать собственной взгляд на проблемы, поднятые в этих произведениях. Возможно, подобное решение критика было обусловлено тем фактом, что в последние годы жизни Золя воспринимали не как литератора, а преимущественно как общественную фигуру.

Примечания

1. Фельетон «Сибирского вестника» // Сибирский вестник. 1893. № 59 (26 мая). С. 1. Подпись: Чернч.
2. Там же. 1895. № 69 (16 июня). С. 2. Подпись: П.Ч.
3. Там же. 1894. № 130 (6 ноября). С. 2. Подпись: Чернч.
4. Там же. № 143 (6 декабря). С. 1. Подпись: П.Ч.
5. Там же. 1896. № 166 (1 августа). С. 2. Подпись: П.Ч.
6. Там же.

А.Д. ТОМЫШЕВА

Роза Ньюмарч и А. С. Пушкин: парадоксы восприятия и перевода

Анализируются переводы лирики Пушкина, сделанные Розой Ньюмарч, рассматриваются взгляды переводчика на его творчество, представление о личности поэта.

Ключевые слова: переводы лирики Пушкина, Ньюмарч и Пушкин.

Интерес к русской культуре (в частности, литературе) на Западе начал закрепляться уже в начале XIX в., хотя впервые этот интерес, правда, случайный и редкий, можно было заметить еще в XVIII в.

Роза Ньюмарч (1857–1940), урожденная Роза Гарриет Джеффре-сон — английская писательница, музыкант и музыковед. С 1897 г. занялась изучением русской музыки, часто посещала Россию, Императорскую публичную библиотеку в Санкт-Петербурге, стала первым английским критиком русской музыки. С разрывом в 8 лет ею были написаны две книги, посвященные творчеству Чайковского: «Чайковский» (в оригинале: Tchaikovsky, 1900) и «Жизнь и письма Чайковского» («The Life and Letters of Tchaikovsky», 1908). Первый сборник собственных стихотворений Ньюмарч был опубликован в 1903 г. Он называется «Hogæ Amoris (Часы любви): песни и сонеты». В 1907 г. Ньюмарч написала книгу о русской поэзии «Poetry and Progress in Russia» («Поэзия и прогресс в России»). В предисловии она обещает дать систематический обзор русской поэзии, не вдаваясь в мелкие подробности и не рассматривая большое количество поэтов. Она рассматривает поэтов, которые, на ее взгляд, являются типичными представителями той эпохи, в которой они писали¹.

Творчество Ньюмарч принадлежит периоду конца XIX — начала XIX в., что составляет большую разницу со временем жизни А. С. Пушкина, переводы стихов которого мы рассматриваем в этой работе.

Первые переводы из Пушкина (на французском и немецком языках) начали появляться при его жизни в 1823 г. С тех пор сделано немало переводов, но ни один из них не может целостно передать

язык Пушкина. Ученые сходятся во мнении, что проблема состоит не в сложности, а, наоборот, в простоте его языка. При таком простом языковом выражении стихотворения заключают в себе множество образов, реминисценций, культурных реалий, которые очень сложно передать на любом иностранном языке.

В пояснительной части, предваряющей сами переводы, Ньюмарч рассказывает биографию Пушкина. Очень часто упоминает, что на Пушкина повлиял Байрон (например, при написании «Евгения Онегина»), но при этом не говорит, что период увлечения им был довольно скоротечен, хоть и немало повлиял на Пушкина.

Всего в «Poetry and Progress in Russia» дано 5 переводов: «Черная шаль» («The black shawl»), «Зимняя дорога» («The high road in winter»), «Русалка» («The Roussalka, a legend of the water-sprite»), «Гречанке» («Eastern Song»), «Письмо Татьяны» («Tatiana's Letter from Eugene Onegin»). Каждое из стихотворений (за исключением «Письма Татьяны», перевод которого является скорее данью традиции) выбрано с таким расчётом, чтобы оно поддерживало заявленную Ньюмарч идею о Пушкине как поэте-романтике. Например, типичный романтический образ русалки, встречающийся в стихотворениях Жуковского, которого в своей книге Ньюмарч выделила с другими поэтами в группу «предшественников Пушкина», в пушкинской «Русалке» предстает отнюдь не как типичный романтический образ. Но Ньюмарч производит определенные трансформации некоторых смысловых элементов, в результате чего стихотворение приобретает оттенок романтического стиля.

На примере перевода стихотворения «Зимняя дорога» рассмотрим подробнее, какие трансформации производит Ньюмарч. Переведены только первые четыре строфы, отсутствует часть, где лирический герой говорит, как ему не терпится увидеться с любимой, что он тоскует по дому. Это, а также замена фразы «что-то слышится родное» на «страна» (country далее по словарной статье также несет значение «родина») и транслитерированное слово «troika», которое для иностранцев является символом России, наряду с матрешкой и самоваром, превращает любовную лирику в стихотворение о родине.

В целом настроение стихотворения становится меланхоличным, лирический герой тоскует по прошлому с «любви стремлениями / сильными желаниями» (love yearnings) и «шумными вакханалиями» (noisy bacchanals) (соотносящимися с «разгульем удалым» в первой строке), которыми она заменяет «сердечную тоску», в оригинале позже объясняемую тоской по любимой. Настоящее кажется ему унылым. У Пушкина в названии метафора «зимняя дорога» не только как сама дорога, путь, который он совершает, но и образ пути как временного отрезка жизни, в течение которого он стремится к любимой, домой. Он один, и поэтому и «путь» кажется ему зимней дорогой.

В переводе первой строфы отсутствует лексический повтор «печальные поляны», «печальный свет» («dreary fallows», «mournful light»), в английских глаголах присутствует значение «унылый», «тоскливый», «мрачный», «скорбный», что драматизирует наблюдаемую картину. Луна в оригинале «льет» свет, как человек может лить слезы, что не несет сильной экспрессии, но связано по смыслу с дважды использованным в одной строфе прилагательным «печальный». Во второй строфе сужается значение «дороги», Ньюмарч переводит ее как «highroad» («шоссе», «главная дорога»), при этом опускает определение «скучная». В третьей строфе словосочетание «что-то родное» в переводе выглядит как «some echo of my country» («некоторое эхо / отголосок моей страны» (в значении «родины»)). Значение сужается: в оригинале речь идет о родных местах в целом, о том, что напоминает о прошлом, вероятно, о Нине и времени, проведенном с ней. В четвертой строфе в оригинале «версты» являются подлежащим, что ставит их в действующую позицию: дорога не зависит от лирического героя, она сама ведет его домой.

Анализ показывает, что Ньюмарч старается сохранять, а иногда чересчур подчеркивает «народность» поэзии Пушкина, например, убирая любовную линию в стихотворении «Зимняя дорога». Она усматривает в Пушкине ярого последователя Байрона. Однако мы видим, что более реалист, чем романтик, Пушкин, обладавший жизнелюбием и верой в лучшее, превращается в мрачного романтика. Об этом также говорит изменение заголовка другого стихотворения: «Гречанке». Его другое название — «Восточная песня», что явно дает отсылку к восточным поэмам Байрона. Заявленные во вступлении идеи о Пушкине полно воплощаются в переводах стихотворений.

Примечание

1. *Newmarch R. Poetry and Progress in Russia. London, 1907. P. 9.*

Е. С. ХИЛО

Д. Чижевский у истоков немецкого есениноведения

В научный оборот впервые вводится не известная российскому литературоведению работа выдающегося немецкого слависта Д. И. Чижевского, посвященная «Песни о хлебе» С. А. Есенина и выступившая прецедентом научно-исследовательской и переводческой рецепции русского поэта в Германии.

Ключевые слова: перевод, рецепция, С. А. Есенин.

Германия стала первой зарубежной страной, познакомившейся с поэзией С. А. Есенина на своем родном языке, — переводы его лирики были опубликованы уже в 1920 г. Середина XX в. отмечена началом научно-исследовательской рецепции русского автора. Зарождение

немецкоязычного есениноведения связано со знаковой фигурой выдающегося немецкого слависта Д. И. Чижевского (D. Čuževskij, 1894–1977). Исследователь имел русско-украинское происхождение, изучал в Петербургском и Киевском университетах философию и славянскую филологию. После ввода советских войск в Киев будущий исследователь был вынужден эмигрировать в Гейдельберг, чтобы избежать ареста. В Германии Чижевский смог реализоваться в научно-исследовательской сфере, став сначала лектором, а позже профессором славистики. В круг его интересов входили литература и язык славянских народов, а также философия.

Известно, что Чижевский собирал материал для книги о русских поэтах, среди которых был и Есенин. Издание книги осуществить не удалось, однако в архиве ученого был обнаружен черновик проекта «Russische Dichter: Puschkin – Tjutschev – Gogol’ – Dostoevskij – Esenin – Majakovskij». В «Предисловии», датированном 10 ноября 1955 г., он писал, что идея возникла ещё в 1928 г. и что теперь почти все статьи уже опубликованы, но требуется заново переписать только статью о Тютчеве¹. Таким образом, для Чижевского Есенин был одним из ключевых представителей русской поэзии, которых должен знать немецкоязычный читатель. Несмотря на то, что издание книги о русских поэтах не осуществилось, статья, посвященная Есенину, была опубликована в 1956 г. в сборнике под общим названием «Из двух миров. Статьи по истории славяно-западноевропейских литературных отношений». Для знакомства немецкого читателя с русским поэтом Чижевский выбрал стихотворение «Песнь о хлебе» (1921), представив оригинальный разбор его сюжета, мотивов и собственный подстрочный перевод.

В российском есениноведении детального исследования «Песни о хлебе» не проводилось. Так, А. А. Козловский отмечает, что стихотворение часто рассматривалось в единстве с «Сорокоутом», «как произведение, посвященное распаду и гибели природных, естественных основ народной жизни»². Обращаясь к жанровым особенностям стихотворения, Козловский считает, что Есенин брал самую первооснову народного песенного творчества, ту первозданную красоту народного взгляда на жизнь, что с такой полнотой выразились в песне³. Е. А. Самоделова, говоря о растительно-животной телесности человека как показателе его слиянности с природой, пытается найти ключ к трактовке «Песни о хлебе» Есенина. Исследовательница приводит цитату современного автора Л. Ягустина, который в дефинициях «телесного» семантического ряда расценивает сущность есенинских произведений революционной тематики: «Близкие к природе, подчеркивающие телесность понятия напоминают настроение, мироощущение средневековых мистиков и балаганов, намеренно созданный мир антимира, как в поэмах «Пантократор» или «Песнь о хлебе». Антимировской характер проявляется не только

в снижении и ухудшении фразеологии, но в поэме «Песнь о хлебе», например, в антипоэтике, когда автор создает «кровавую пародию» на поэтику «Слова о полку Игореве...»⁴.

Другой современный исследователь С. В. Кофанов проводит сравнительно-сопоставительный анализ «Песни» с балладой Р. Бернса «Джон Ячменное зерно» с точки зрения выражения национального характера. Автор допускает возможность вольного перевода Есенина английской баллады и ее адаптации к русским реалиям 1920-х гг., однако из-за отсутствия точных фактов, подтверждающих эту гипотезу, останавливается на том, что Есенин лишь был знаком с англоязычным текстом. Кофанов приходит к выводу, что «Песнь о хлебе» — это «не что иное, как адаптация общеевропейского сюжета «пути зерна» к русским реалиям XX в., а стихотворение Бернса — приспособление того же мифопоэтического сюжета своим национальным корням»⁵.

Исходя из приведенных источников, можно сделать вывод, что мнения отечественных есениноведов в вопросе значения и специфики «Песни о хлебе» носят разрозненный характер. Отсутствие комплексного анализа есенинского стихотворения является своего рода пробелом в российском литературоведении. Работа Чижевского, с которой отечественные исследователи наследия русского поэта, по всей видимости, не знакомы, восполняет данный пробел на мировом уровне.

Исследователь выделяет два главных мотива «Песни о хлебе»: страдание «больного хлеба» (или зерна), который является традиционным для мировой литературы, и мотив отравления, относимый им к оригинальному творению поэта. Чижевский наблюдает мотив больного хлеба в переводах стихотворения Р. Бернса «Джон Ячменное зерно» М. Л. Михайлова и С. Я. Маршака, которым предшествовало произведение В. А. Жуковского «Исповедь Батистового платка» (1831). Обращаясь к славянским литературам, ученый упоминает такие произведения, как «Загадка» польского автора А. Морсцтына (A. Morsztyn), «Зерно» его соотечественника Трембеки (J. S. Trembecki) и еще более раннее «Страдание блаженной грозди винограда» неизвестного сербского поэта XVI—XVII вв. Для лучшего понимания Чижевский приводит подстрочный немецкий перевод «Песни о хлебе», а также тексты названных произведений на языке оригинала.

Второй мотив стихотворения, выделяемый Чижевским, заключается в духовном, моральном отравлении крестьян потреблением «трупов» «замученного» зерна. Исследователь пытается определить происхождение данного мотива и считает, что мысль об отравлении могла возникнуть после прочтения рассказа Л. Н. Толстого «Как чертенок краюшки выкупал» либо рассказа Гебеля (J. P. Hebel, 1760—1826), с которым Есенин мог познакомиться в школе на уроках литературы.

В заключительной части работы Чижевский дает анализ стихотворения. Он считает, что «Песнь о хлебе» типична для Есенина. Первые строки задают тему всего произведения: с помощью сравнения «Режет серп тяжелые колосья, // Как под горло режут лебедей» определяются последующие сравнения и метафоры. Метафоры («с августовской дрожью поутру», «телеги — катафалки», «могильный склеп — овин», «людоедка-мельница») соотнесены со всем контекстом стихотворения и имеют структуру, типичную для загадок с обменом свойств или составных частей двух объектов. Основным образом стихотворения Чижевский называет причастие, сравнимое с отравлением, и приходит к выводу, что «Песнь о хлебе» — это пессимистичная символическая характеристика крестьянской России, а также крестьянской революции.

Исследование компаративиста Чижевского, опубликованное еще в 1956 г., отличается комплексным подходом, направлено на представление диахронного литературного контекста с целью поиска источника ключевых образов и мотивов «Песни о хлебе».

Статья определила переводческую рецепцию «Песни» в Германии. В 1984 г. был опубликован первый перевод текста. Примечательно то, что он вошел в антологию подстрочных переводов русской поэзии⁶, изданную К. Боровским (K. Borowsky) и одним из учеников Чижевского Л. Мюллером (L. Müller). Немецкий текст являет собой особый тип подстрочного перевода, выполняющий репрезентативную функцию, непосредственно представляя читателю иноязычный текст. Поэтические варианты немецких переводов стихотворения вышли по прошествии более десяти лет. Перевод А. Бостроэм (A. Bostroem), данный в трехтомном собрании сочинений Есенина в Германии⁷, является первым поэтическим переводом. Последний немецкоязычный вариант «Песни о хлебе» вышел в 2010 г. в обработке Э. Арндта (E. Ahrendt)⁸.

Перевод Чижевского является наиболее точным в смысловом плане, однако не воплощает такие характеристики поэтического текста, как рифма и звукопись. Подстрочный перевод Боровского и Мюллера представляет альтернативу версии Чижевского. Усиление эфатической стороны стихотворения придает ему больший трагизм, отражает попытку переводчиков передать оригинальную поэтику Есенина. Варианты Бостроэм и Арндта, будучи ближе к русскому стихотворению по формальному признаку (использование перекрестной рифмы), в содержательном плане также не искажают оригинала. Перевод Арндта имеет незначительные отступления, такие, как вопросительное предложение во втором катрене («Наше поле издавна знакомо // С августовской дрожью поутру» — «Bebt nicht unser Feld in Morgenstunden // Des August, vom Frühtau feucht?»), подмена значения слова как части и целого (солома — Korn). Вариант Бостроэм в сравнении с тремя проанализированными версиями «Песни о хлебе» видится нам более близким к оригиналу

в формальном и смысловом плане, что не уменьшает значимость перевода Чижевского, который раньше всех дал литературоведческую трактовку стихотворения, заложил основы для активного восприятия творчества русского поэта в Германии.

Направление мысли Чижевского-есениноведа было поддержано другим знаменитым немецким ученым-славистом — Д. Герхардтом (D. Gerhardt, 1911–2011), который хорошо известен в России прежде всего как исследователь творчества В.А. Жуковского⁹. Герхардт опубликовал в 1976 г. в авторитетном научном издании «Europäische Hefte» посвященную Чижевскому статью «Русская поэзия» и представил собственный перевод стихотворения «Не жалею, не зову, не плачу» (1921), заслуживающий особенного внимания. Мюллер, не без влияния своего учителя, издал сборник подстрочных переводов русской лирики от «Слова о полку Игореве» до стихотворений И. Бродского, включив в него восемь произведений Есенина¹⁰.

Чижевскому в 1956 г. удалось избежать характерной для того времени политической окраски, открыть в наследии русского поэта универсальное, мифопоэтическое начало и при этом оставить яркий след в немецком есениноведении и в какой-то мере определить его движение. Таким образом, в истории компаративистики тема восприятия поэзии Есенина была обозначена и актуализирована самым авторитетным из славистов Германии середины XX в., чье наследие представляет отдельную сферу деятельности европейской филологии сегодня¹¹.

Примечания

1. Дмитрий Чижевский. URL: http://www.peoples.ru/science/philology/dmitriy_chizhevskiy/
2. Козловский А. А. Комментарии // Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 7 т. М., 1995–2002. Т. 1. 1995. С. 566.
3. Козловский А. А. Поэзия и проза Сергея Есенина // С. Есенин. М., 2002. С. 8.
4. Самоделова Е. А. Антропологическая поэтика С.А. Есенина: авторский текст на перекрестке культурных традиций. М., 2006. С. 331.
5. Кофанов С. В. С. Есенин и Р. Бернс как выразители национального. URL: <http://www.stihi.ru/2012/01/23/586>.
6. Russische Lyrik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Philipp Reclam Jun Stuttgart, 1984.
7. Gesammelte Werke. Gedichte. Poeme. Prosa. Aufsetze. Briefe. Autobiografien. Verlag Volk und Welt. Berlin, 1995. 3 Bände. Band 1.
8. Der Winter singt — es ist ein Schreien: Gedichte aus den Jahren 1910–1925. Leipzig, 2010.
9. См. об этом: Балдина О. А., Янушкевич А. С. Дитрих Герхардт как исследователь творчества В. А. Жуковского // Русская литература. 1998. № 2. С. 201–205.
10. См. об этом: Хило Е. С. Подстрочный перевод как форма репрезентации иноязычной поэзии (на примере анализа переводов К. Боровского и Л. Мюллера из С. А. Есенина) // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики: матер. конф. молодых ученых. Томск, 2012. Т. 2. С. 226–229.
11. См. об этом: Чижевский Д. И. Избранное: в 3 т. М., 2007. Т. 1; Неизвестный Чижевский: обзор неопубликованных трудов. СПб., 2008.

Рецепция творчества сестер Бронте в российском и англоязычном литературоведении XX в.

Статья посвящена обзору российского и англоязычного литературоведения XX в. о сестрах Бронте. Впервые предпринимается попытка сравнительного анализа литературно-критической рецепции творчества сестер Бронте, целью которого является определение основных направлений критической мысли в англоязычном и российском литературоведении XX в.

Ключевые слова: рецепция, сестры Бронте, литературоведение, XX в.

Жизнь и творчество сестер Бронте привлекает внимание читателей и исследователей во всем мире. Интерес вызывает не только литературная деятельность английских писательниц, но и их биография. За рубежом и в России выходит огромное количество трудов, посвященных сестрам Бронте.

Целью настоящего исследования является изучение особенностей восприятия творчества сестер Бронте российским и англоязычным литературоведением в XX в. Впервые предпринимается попытка сравнительного анализа литературно-критической рецепции творчества сестер Бронте с целью выявления основных направлений критической мысли в англоязычном и российском литературоведении. На наш взгляд, подобный анализ важен в контексте определения роли и значения творчества Бронте для зарубежной и русской литературы.

Отправной точкой популярности сестер в России и за рубежом стал роман Ш. Бронте «Джейн Эйр». В Англии роман был опубликован в 1847 г., русскоязычный перевод произведения был осуществлен уже в 1849 г. С момента публикации в Англии и перевода романа в России статьи и заметки о писательницах и их произведениях выходят во многих англоязычных и российских журналах. При этом вышедшие в свет в Англии в том же 1847 г. романы Эмили и Энн Бронте не пользовались популярностью у читателей и критиков. В России произведения двух младших сестер оставались неизвестными, на русский язык они были переведены лишь в XX в.

Зарубежными исследователями, изучающими жизнь и творчество сестер Бронте в XX в. являются Д. Сесил, К. Тиллотсон, Р. Хайльман, М. Ватсон, Р. А. Колби, С. Добэлл, В. Вульф, С. Сенджер, Д. Траверси, М. Шорер, М. Визик, Б. Форд, Дж. Ф. Гудридж, Р. Чейз, Р. Маккиббен, Ф. Дрю, Дж. Хаган, М. Кинкед-Викенс, Д. Лодж, Д. Донахью и др.

Значительная часть англоязычных литературоведческих работ посвящена теме биографии сестер Бронте. Вслед за многочисленными исследователями биографии сестер XIX в., в XX в. литературоведы также активно обращаются к этой тематике. В данном контексте необходимо отметить, что большинство англоязычных и российских работ во

многим опираются на исследование Э. Гаскэлл «The Life of Charlotte Brontë», 1857 г. («Жизнь Шарлотты Бронте»). Эта книга является одним из первых полных исследований жизни и творчества Ш. Бронте, здесь собраны дневниковые записи и письма из личной переписки писательниц.

Биографии сестер Бронте в XX в. посвящены труды М. Вилли, М. Спарк, Ф. Бентли, Л. Хинкли, В. Стивенсона, Э. Ленгленд, И. Тэйлер, С. Шрайбер и др. Наряду с этим в XX в. англоязычное литературоведение демонстрирует широкий диапазон исследовательских позиций. Некоторые литературоведы рассматривают творчество сестер в сопоставительном контексте. Так, например В. Вульф, разделяя точку зрения С. Добэлл о незаурядности таланта Эмили Бронте, пишет: «*Wuthering Heights* is a more difficult book to understand than *Jane Eyre*», because Emily was a greater poet than Charlotte».¹ (подстрочный перевод: ««Грозовой перевал» — книга гораздо более сложная для понимания, нежели «Джейн Эйр», потому что Эмили более великий поэт, нежели Шарлотта»). Р. Чейз изучает поэтику романов «Джейн Эйр» Ш. Бронте и «Грозовой перевал» Э. Бронте, и в своем сравнительно-сопоставительном анализе он говорит о сходстве между образом Хитклифа и Рочестера.

Многие литературоведы изучают творчество сестер с точки зрения формы и содержания. Так, К. Тиллотсон анализирует повествовательную структуру романа «Джейн Эйр». Ч. Сенджер рассматривает «Грозовой перевал» с точки зрения хронологии и родословных отношений в романе, чем устанавливает принципиально новые рамки в изучении произведения Э. Бронте. М. Шорер изучает текст «Грозового перевала», обращая особое внимание на средства, употребляемые Э. Бронте для усиления эффекта описания чувств и эмоций героев (для этого писательница использует аллегории с животными, водой, ветром, огнем и т.д.). Д. Ван Гент выделяет «образ окна» в качестве важного аспекта анализа «Грозового перевала». Окно в романе, по мнению критика, не только отделяет внутреннее пространство от наружного, но и служит границей между реальным и потусторонним миром. Р. Маккиббен пишет о роли книг в «Грозовом перевале»: на протяжении всего романа присутствуют многочисленные упоминания о книгах, что свидетельствует об их принципиальной значимости в сюжете произведения. Д. Лодж в статье «*Fire and Eyre: Charlotte Brontë's War of Earthly Elements*»² («Огонь и Эйр: борьба земных явлений Шарлотты Бронте» — перевод Ю. Я.) наряду с другими аспектами считает значимым «образ огня» для понимания творчества Э. и Ш. Бронте.

Обзорный анализ литературоведческих работ англоязычных стран о сестрах в XX в. показал, что, несмотря на тематическое разнообразие, одно из важных мест занимает описание биографии их семьи. Наследие, оставленное в качестве писем и других документов семьей писательниц, представляет особую ценность для изучения их жизни и творчества.

В начале XX в. творчество сестер характеризовалось в англоязычном литературоведении преимущественно в общих чертах, в середине XX в. появляются работы, рассматривающие его с различных позиций современного литературоведения. Особое значение приобретает изучение поэтики романов, образов героев.

Говоря о рецепции творчества сестер Бронте в России, отметим, что условно этот процесс можно разделить на два периода. С середины XIX в. интерес к фигурам писательниц был велик, но к началу XX в. активность литературоведов в отношении творчества писательниц идет на спад. Середина XX в. ознаменована мощным всплеском интереса к творчеству всех сестер Бронте, что, по нашему мнению, является вторым значимым периодом в его восприятии в России. В это время переводятся произведения Эмили и Энн Бронте, публикуются новые переводы романов Ш. Бронте. С этого момента до настоящего времени творчество сестер находится на пике популярности в России. Во второй половине XX в. издаются и переиздаются переводы их романов, появляется большое количество литературоведческих работ.

Исследованием творчества сестер Бронте в России в XX в. занимаются А. А. Будагян, В. М. Базилевич, М. С. Михайлова, М. А. Гритчук, Д. Б. Хардак, О. Р. Демидова, Е. А. Соколова, М. П. Тугушева, Н. П. Михальская, В. В. Ивашева и др.

Главным направлением российских литературоведческих исследований является художественный мир сестер Бронте с точки зрения их художественного метода. «Одной из важнейших проблем современного литературоведения <...> является взаимоотношение различных художественных методов и стилей...»³. Борьба романтизма и реализма становится ведущей темой многих работ.

Расширяя границы изучения творчества сестер Бронте, Д. Б. Хардак в своем диссертационном исследовании, наряду с анализом художественного метода, пишет о влиянии новых открытий в области науки, в частности психологии, на творчество западных писателей рубежа XIX–XX вв. По мнению Хардак, благодаря введению Эмилей Бронте в свой роман фрагментов психологического анализа героев, произведение является ярким примером новых тенденций в литературе.

В своей книге М. П. Тугушева рассуждает о зарождении романтизма в английской литературе, о его представителях и о его влиянии на культуру и литературу Англии. Характеризуя роман «Джейн Эйр», Тугушева отмечает присутствие в произведении одновременно двух художественных методов: романтизма и реализма. Помимо этого, исследователь делает акцент на характере произведений Ш. Бронте: «В романах Ш. Бронте правдиво воспроизведен дух борьбы в обществе, она заставляет усомниться в справедливости, разумности и правомочности реально сложившихся отношений между теми, кто правит, и теми,

кто по своему положению должен подчиняться, но отказывается это делать»⁴.

В XX в. статьи о сестрах Бронте входят в учебники по зарубежной литературе. В «Истории английской литературы» Г. В. Аникина и Н. П. Михальской творчество Шарлотты и Эмили Бронте рассматривается в контексте реалистического метода как литературного явления XIX в. Авторы учебника отмечают, что сестры, делая главным героем произведений женщину, придавали своим романам новаторский характер.

Свое литературоведческое исследование В. В. Ивашева посвящает творчеству Ш. Бронте. Исследовательница приводит ее биографию, анализирует романы писательницы. Главным направлением анализа творчества Ш. Бронте вновь становится художественный метод.

В 1992 г. в России выходит книга «Эти загадочные англичанки», составителем которой была Е. Ю. Гениева. Это сборник статей об английских писательницах (Шарлотта и Эмили Бронте, Джейн Остен, Мери Шелли...). В предисловии к книге Гениева рассуждает о женской литературе, один из видов которой она определяет как «высокая литература», сюда Гениева относит творчество Сафо, сестер Бронте, Ж. Санд, А. Ахматовой, М. Цветаевой: «...Со своих женских позиций, которые вряд ли в полную меру доступны мужчине, они вглядываются в свою женскую суть, свою женскую долю, вековую женскую боль...»⁵.

Российское литературоведение XX в., посвященное творчеству сестер Бронте, характеризуется обилием работ, изучающих художественный метод писательниц. Одним из важнейших аспектов изучения романного творчества сестер становится борьба романтизма и реализма, существование этих двух художественных методов в границах одного произведения.

Сравнивая англоязычное и российское литературоведение XX в., отметим, что здесь больше различий, чем общих черт. Одним из обобщающих элементов является здесь хронологический аспект: исследование творчества сестер Бронте началось почти одновременно за рубежом в России — в 1847 и 1849 гг. соответственно.

Вторым значимым общим аспектом является то обстоятельство, что, несмотря на большую популярность Ш. Бронте, исследователи XX в. обращаются к творчеству всех трех сестер. Отметим, что фигура и творчество Энн Бронте пользуется наименьшей популярностью среди англоязычных и российских литературоведов.

В восприятии и понимании творчества сестер Бронте зарубежным и российским литературоведением имеются значительные расхождения. Основным отличием является подход к изучению творчества сестер. Англоязычное литературоведение характеризуется анализом художественного произведения, производимого по различным

аспектам (сюжет, повествование, образ героя и т.д.). Российское же литературоведение за основу исследований берет обобщающий анализ произведений сестер, рассматривая более генерализирующие категории литературоведения, где произведение рассматривается как целостный объект.

Наряду с этим, ярко проявляется разница в тематическом подходе литературоведов к изучению творчества сестер. Для англоязычных исследований ведущей темой оказывается биографический аспект. Для российской литературно-критической рецепции данный контекст остается за пределами изучения. В XX в. в России нет исследований, специально посвященных биографии семьи Бронте.

Отметим, что, несмотря на популярность творчества сестер в России в XX в., книга Э. Гаскелл, считающаяся одним из основополагающих трудов о Бронте в мире, до сих пор не переведена полностью на русский язык. К настоящему моменту существует фрагментарный перевод данной книги: перевод одной главы (2-я глава 2-й части) в исполнении И. Ирской представлен в книге «Эмма» Ш. Бронте and Another Lady 2001 г., еще две главы (8-я, 9-я глава 1-й части) в переводе Т. Казавчинской изданы в сборнике «Грозовой перевал: Роман; Стихотворения» Э. Бронте, 1990 г.

Итак, российское и англоязычное литературоведение XX в., изучающее творчество сестер Бронте, отличается в подходах, тематике и исследовательских позициях.

Примечания

1. Critics on Charlotte & Emily Brontë. Ed. by Judith O'Neill. London, 1967. P. 54.
2. The Brontës. A Collection of Critical Essays. Ed. by Ian Gregor. Englewood Cliffs (N.J.), 1970. P. 110–136.
3. Хардак Д. Б. Творчество Эмили Бронте (из истории английского реализма XIX в.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1972. С. 10.
4. Тугушева М. П. Шарлотта Бронте, очерк жизни и творчества. М., 1982. С. 8.
5. Гениева Е. Ю. Эти загадочные англичанки. М., 1992. С. 6.

ИЗДАТЕЛЬСКОЕ ДЕЛО И РЕДАКТИРОВАНИЕ

М. В. ВАХРУШЕВА

Пути развития научно-популярной издательской периодики для детей 8–12 лет

Статья посвящена исследованию детских научно-популярных периодических изданий для определённой возрастной группы (8–12 лет), базирующемуся на социологическом исследовании потребностей целевой аудитории. Даются рекомендации для издателя по укреплению своих позиций в данном сегменте.

Ключевые слова: периодические издания, издания для детей, научно-популярные издания, сегментация рынка.

Данная работа направлена на исследование рынка научно-популярных периодических изданий для детей в возрасте 8–12 лет и поиск путей развития этого вида изданий. Цель состоит в определении методов и путей развития научно-популярных периодических изданий для детей.

В настоящее время издательства предлагают нам широкий выбор журналов для детей на любой вкус, однако ощущается острый недостаток в научно-популярных периодических изданиях. Основная проблема связана с тем, что детям предлагаются в основном развлекательно-познавательные журналы, от чего спрос на научно-популярную периодику снижается. Несмотря на это, на рынке много «журналов-ветеранов», которые издаются более 10 лет. К ним относятся такие издания, как «Знание — сила», «Наука и жизнь», «Юный техник», «В мире науки» и др. И все же сегменты рынка научно-популярных изданий заняты не полностью.

Типы таких изданий следующие:

- 1) журналы о природе и животных («ГЕОленок», «Природа и человек», «Юный натуралист», «Муравейник»);
- 2) журналы о технике и изобретениях («История науки и техники», «Юный техник», «Юный эрудит», «Пин-код»);
- 3) журналы о паранормальных явлениях и загадках планеты («Чудеса и приключения — детям», «Чудеса и тайны планеты Земля»);
- 4) журналы о путешествиях, географии («Неугомонные детки», «Открой мир с Волли!», «National geographic. Юный путешественник», «Шкатулка путешествий»);

5) журналы о физике, химии и биологии («Галилео. Наука опытным путем», «Химия и жизнь»).

Данная типология показывает, что журналы, знакомящие детей с наукой, имеют узкую направленность и не учитывают все интересы ребёнка. Более того, большинство журналов рассчитано на детей старшего школьного возраста, что существенно обделяет возрастную категорию детей 8–12 лет.

Мы предлагаем следующие методы и пути решения обозначенных проблем:

1) провести опрос среди детей 8–12 лет, выявить их интересы и желания;

2) найти новый способ подачи научно-популярных периодических изданий;

3) разработать методики проведения уроков для привлечения внимания детей к этим изданиям (проведение игр, интересных опытов).

Данное исследование, по нашему мнению, поможет в решении проблем, скопившихся в сфере научно-популярной периодики для детей.

А. А. ВОЛКОВА

Особенности писательской критики (на материале творчества Н. С. Лескова)

Описывается проблема понимания писательской критики исследователями-литературоведами, ее особенности. Оригинальность критики писателей изучается на примере критических статей Н. С. Лескова.

Ключевые слова: писательская критика Н. С. Лескова, литературная критика.

В русской литературе издавна существует традиция обращения писателей к литературной критике. Во второй половине XIX в. к литературно-критическому творчеству обращались Н. А. Некрасов, И. А. Гончаров, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. И. Герцен, Н. С. Лесков. По отношению к критическим текстам этих писателей применим термин «писательская критика».

Само понятие «писательская критика» в литературоведении появилось в 1980-х гг. Своим появлением оно обязано выходу в свет сборников критических высказываний видных писателей, изданиям под такими названиями, как «Писатели Англии о литературе», «Писатели о писателях», «Писатели о творчестве» и т. д. И уже тогда мнения исследователей о том, что именно можно называть писательской критикой, разделились. Разногласие возникло и по тому поводу, соотносима ли она с литературной или может пониматься как обособленная.

Так, один из литературоведов М. Г. Соколянский утверждает следующее: «Определение “писательская критика” применительно к тому или иному тексту говорит лишь о том, что у его автора было не одно литературное амплуа»¹. В итоге писательская критика, по мнению исследователя, — то же, что и профессиональная литературно-художественная критика.

Противоположная точка зрения на эту тему высказана М. А. Масляковой: «Думается, что само понятие “писательская критика” в гораздо большей степени связано со сферой художественного творчества, чем с областью литературной критики. Критическая деятельность писателя есть продолжение или иная форма его деятельности как художника»². Таким образом, исследователь считает, что писательская критика, как и художественные сочинения, — способ самовыражения писателя, поэтому ее нельзя отнести ни к профессиональной, ни к литературной.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что литературоведы вносят разные смыслы в понятие «писательская критика», а литературную критику понимают исключительно как деятельность профессиональных литературных критиков.

Большим прорывом в плане понимания категории «писательская критика» стали исследования последних лет. Особенно близкой нашей теме представляется диссертационная работа Г. М. Алтынбаевой «Литературная критика А. И. Солженицына: проблемы, жанры, стиль, образ автора». Опираясь на предшествующее литературоведение, она берет объектом своего исследования писательскую критику Солженицына: «Мы говорим о его литературной критике как о писательской критике, которая подразумевает литературно-критические и критико-публицистические выступления литераторов, основной корпус творческого наследия которых составляют художественные тексты»³. Как видим, в работе исследователя принципиально не разделяется литературная и писательская критика, что ведет к целостному подходу в изучении данной категории.

Писательскую критику, по нашему мнению, можно назвать особой областью литературно-художественной критики, но наиболее приближенной к текстовой реальности, предельно субъективной и служащей писателю способом для самораскрытия и самопознания. Писатели, совмещающие критическую и писательскую деятельность, для которых критика стала профессиональной деятельностью (Чернышевский, например), к данной категории не относятся.

Долгие годы существовало мнение, даже в лесковедении, что литературно-критические тексты Н. С. Лескова настолько далеки от классических, что нет оснований рассматривать их как критику литературную. Однако критическую деятельность Лескова, с точки зрения нашего подхода, правомерно называть писательской, поскольку она включает предложенные выше характеристики.

Одна из основных особенностей этого рода творческой деятельности писателей заключается, как уже было замечено, в субъективности писательской оценки литературного явления, личностного отношения к анализируемому объекту. То же можно сказать и о критике Лескова. Известно, что этот художник всегда занимал обособленное место в литературе второй половины XIX в. С другой стороны, его критические сочинения, посвященные литературной реальности, подтверждают его активное включение в культурный контекст и позволяют глубже осмыслить литературную эпоху. Однако подхватывая новые идеи, Лесков часто понимал их по-своему, порой даже искаженно.

Так, в театральном обзоре «Русский драматический театр в Петербурге», опубликованном в «Отечественных записках» в марте 1867 г., писатель негативно отзываясь о пьесах Островского и ставит его в один ряд с второстепенными драматургами, сюжет драм которых «незанимателен, а построение их самое bestолковое»⁴. При этом искреннего уважения и признания критика-писателя удостоивается комедия некоего «г. Алексея Потехина» «Виноватая», в которой он усматривает, что «комедия его, должно быть, задумана весьма недурно»⁵.

Субъективная позиция Лескова проявляется и в игнорировании им всех сложившихся канонов в критике. Его критико-литературные тексты изобилуют «живой» народной речью, метафорами, эпитетами, просторечием и даже ругательствами. В своей писательской критике художник использует те же приемы, что и в художественных текстах, что говорит о зыбкости границ между публицистическим и эстетическим текстом в его творческой системе.

Писательские критические высказывания в большой мере ориентированы на самопознание, так как критика для писателя — важнейший инструмент осмысления собственной художественной практики и своеобразный диалог с самим собой. Закономерно, что Лесков подвергает критике только те художественные произведения и писателей, которые вызывают его неподдельный интерес, близки ему по мировоззрению (Л. Н. Толстой, чешская писательница Б. Немцова, Т. Шевченко и др.) или имеют прямо противоположное мнение по занимающей его проблеме (А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский).

Но важно и то, что в своей писательской критике Лесков формирует не только собственную позицию на проблемы современности, но ведет напряженный поиск своих тем, героев, стиля, жанра, языка. Все это затем воплотится в его художественных текстах, критика же станет своего рода творческой лабораторией писателя.

Для писательской критики крайне важен образ автора, защищающий и обосновывающий свой творческий метод. В свое время исследователь О. В. Анкудинова сделала попытку систематизировать творческие принципы Лескова, проявившиеся в его критике, что выразилось

в следующих положениях: 1) утверждение особой иерархии материала (главное место он отводит «правде момента», а не «теоретическим измышлениям»); 2) синкретичность характера суждений художника (полемическое, этико-философское, эстетическое осмысление явления неразрывны); 3) жанровая специфика; 4) прием «документирования» материала; 5) подчинение логики рассуждений общей системе художественного мышления писателя и отсюда — особая композиционная структура его критических выступлений⁶.

В итоге автор на уровне своих писательских критических высказываний всегда ведет диалог с читателем. Причем он, как и в профессиональной литературной критике, двунаправлен: обращен одновременно и к читателю, и к автору оцениваемого произведения. Для Лескова основной читатель, с которым он ведет свой бесконечный диалог, — русский народ. А диалог писателя с автором критикуемого произведения, которым в этом случае становится его противник, чаще всего перерастает в полемику, спор. Свой объект критики писатель обычно с иронией именует «господином» (г. Асоченский, г. Чернышевский), «нигилистом» и т.д.

В своей ранней критике писатель еще скрывается под разного рода масками, подписываясь различными псевдонимами или криптонимами (В. Пересветов, Н-в, Николай Горохов, М. Стебницкий), или оставляет статьи бесподписными; чаще же всего он пишет статьи от лица редакции, скрываясь за местоимением «мы», напуская на свои высказывания некую официальность. Во многом это зависит от жанровых особенностей текста, но и по той причине, что помогает смело высказываться в адрес противников. Постепенно обретая свой голос и позицию, писатель будет сознательно ставить свое имя, которое само по себе уже будет вызывать соответствующую реакцию у критической стороны.

Особенность образа автора в писательской критике Лескова заключается и в том, что сам он может становиться на сторону читателя и оценивать художника или его произведение как бы со стороны, как это происходит, например, в фельетоне «О лжи в русской жизни», напечатанном в 1862 г. в «Северной пчеле», где под местоимением «мы» скрывается сам автор фельетона и «русское общество». Так писатель-критик стремится подчеркнуть свою объективность, знание народных вкусов. Себя же он несомненно считает знатоком народной жизни, и это дает ему право становиться строгим и бескомпромиссным судьей иных литераторов и публицистов.

Для критико-литературных сочинений Лескова важен и образ рассказчика, поскольку часто тексты создаются в эстетике сказа. Ярким тому примером может служить статья-рецензия «Герои Отечественной войны по гр. Л. Н. Толстому» (1886), сочинение публицистическое и беллетристическое одновременно, где история о Ростопчине подается

от лица рассказчика — «служившего в то время в Москве» деда автора рецензии, который, «имея полнейшее доверие к словам никогда не лгавшего деда, имел слабость считать позднейший рассказ в этом роде вариацией на тему, действительно разыгранную графом Ростопчиным»⁷.

Писательские критические высказывания, как правило, характеризуются жанровой открытостью. Кроме привычных литературно-критических и критико-публицистических жанров, к ним можно причислить письма писателей, их авторецензии и автоаннотации и т.п. Особым жанром, присущим этому роду художественной деятельности, можно считать антикритику — ответную реакцию писателя на критику, высказанную в его адрес, своего рода самозащиту. Более того, писательская критика вплетается даже в ткань художественного сочинения в виде отступлений, рассуждений, вставных рассказов и т.п.

У Лескова такое жанровое своеобразие проявляется, пожалуй, в большей степени, чем у других писателей. Он, оставаясь верным себе не только в художественной литературе, но и в критике, значительно расширяет и обогащает ее жанровый спектр. К 1870–80-м гг. в его критической деятельности прочно укрепляются такие жанры, как авторецензия и антикритика, обзор, рецензия, фельетон, памфлет, литературный портрет, письма в редакцию, так называемые статьи и очерки «по поводу». Причем писатель часто называет рецензию «отчетом», театральные обзоры «хроникой» и т.д. Кроме того, в его писательских критических сочинениях находится место даже такому излюбленному им жанру, как анекдот. В рецензии «Герои Отечественной войны по гр. Л. Н. Толстому» приводится, например, даже два анекдота (о Ермолове и Ростопчине).

Таким образом, критику Лескова, связанную с литературной реальностью, без сомнений можно назвать писательской, при которой возникнет необходимое ее соотнесение с творческой индивидуальностью писателя, хотя она нередко лишена эстетического аспекта. Но преобладает другое — уникальная жанрово-стилевая манера, а главное — образ автора, который в явной диалогической ситуации ведет тонкую игру с читателем. Писательская критика Лескова включена в литературу (культуру) второй половины XIX в. и является ее отражением. С другой стороны, она имеет множество своеобразных черт, эволюционирующих по мере совершенствования Лескова как писателя, так и писателя-критика.

Примечания

1. *Соколянский М. Г.* Методология изучения писательской критики. Критика в художественной ткани произведения // Писатели-критики: матер. науч.-теор. конф. «Проблемы писательской критики». Душанбе, 1987. С. 141.
2. *Маслякова М. А.* Писательская критика — наука или искусство? // Там же. С. 144–145.

3. *Алтынбаева Г. М.* Литературная критика А. И. Солженицына: проблемы, жанры, стиль, образ автора: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2007. URL: <http://www.dissercat.com/content/literaturnaya-kritika-ai-solzhenitsyna-problemy-zhanry-stil-obraz-avtora> (дата обращения: 30.10.2013).
4. *Лесков Н. С.* Собрание сочинений: в 11 т. М., 1958. Т. 10. С. 28.
5. Там же. С. 30.
6. *Анкудинова О. В.* О писательской критике (литературно-критические суждения Н. С. Лескова в художественной системе писателя) // Проблемы истории и методологии в литературной критике. Душанбе, 1982. С. 64–65.
7. *Лесков Н. С.* Полное собрание сочинений: в 30 т. М., 1999. Т. VI. С. 574.

С. В. ГОРБУНОВА

Особенности материалов в жанре «story» в современной центральной и региональной периодике

Рассматривается жанр «story» как популярная форма представления материалов по исторической тематике в журнальной периодике. Выявляются его исторические корни и характерные особенности. На основе сравнения материалов центральных и региональных журналов определяются перспективы развития этого жанра в современной периодике.

Ключевые слова: жанр «story», центральная и региональная периодика, научно-популярные журналы.

Актуальность темы обусловлена популярностью исторической тематики в современной периодике. Появление значительного числа журналов «для семейного чтения» способствовало распространению публикаций в жанре «story». Адаптированный под задачи научно-популярной периодики жанр «story» успешно сочетает в себе познавательную и развлекательную функции. Тем не менее до настоящего времени не существует единого определения жанра, на основе которого можно сформулировать основные принципы редактирования материалов такого рода.

Одним из этапов в решении этой задачи может стать сравнительный анализ публикаций в центральных и региональных изданиях. Таким образом, цель данной работы — выявить характерные особенности жанра «story». Мы будем выявлять их на примере журналов «Дилетант» (г. Москва) и «Сибирские Афины» (г. Томск). Выбор этих журналов обусловлен тем, что первый является ярким представителем жанра «story» на всероссийском уровне, а второй — единственное периодическое издание в Томске, часть материалов которого соответствует «story».

Исторически жанр «story» берет начало в художественной прозе, в частности, в американской беллетристике XIX в. Современный «story» близок своему «прототипу» тем, что предназначен для журнальных публикаций. Но за время своей эволюции жанр трансформировался из художественного в публицистический, и это отразилось на тематике публикаций. Сюжет современного «story», как правило, основывается на исторических событиях, биографиях, документах, загадках истории.

Важную роль играет позиция автора, позволяющая показать, что имело место в действительности, в наиболее эффектном и занимательном ракурсе с помощью повышения образности, остроты содержащихся в материале коллизий, неожиданности поворотов в развитии отображаемых событий.

Концепция журнала «Дилетант» предполагает изложение результатов исторических исследований в увлекательной и познавательной форме и ориентируется на широкую читательскую аудиторию. Как правило, каждый номер объединяет сквозная тема: рыцарство, история российской науки, гении и злодеи и т.д. Материалы в жанре «story» начинаются с изложения «хрестоматийных» версий событий. Затем автор проблематизирует устоявшуюся точку зрения, меняя акценты, приводя мнения известных специалистов, предлагая собственную интерпретацию исторических фактов. Создается новая картина исторической реальности, не претендующая на однозначную истинность, но заставляющая по-новому взглянуть на события прошлого. По замечанию Б. М. Эйхенбаума, литературный вариант «short story» подразумевает сочетание двух условий: малый размер и сюжетное ударение в конце¹. Этому принципу соответствует и публицистический «story» образца «Дилетанта», что обеспечивает журналу стабильный читательский интерес.

Журнал «Сибирские Афины» представляет собой издание местного (томского) уровня. С 2007 г. главным редактором журнала является местный писатель-фантаст Юлий Буркин. По сравнению с предшествующей версией журнала, главным редактором которой был Александр Казанцев, современное издание более актуально по тематике и разнообразно по содержанию, но гораздо слабее по качеству подготовки.

На обложку томского издания вынесены такие теги, определяющие тематический спектр журнала, как «Культура», «Искусство», «Томск». На титульном листе издания приводятся названия статей и фотографии известных личностей (как современных томских деятелей искусства, так и исторических личностей, никак не относящихся к Томску). Форма изложения большинства материалов напоминает репортажи, путевые заметки, публицистические рассказы «от первого лица», что не укладывается в жанровые критерии «story».

В то же время в журнале есть рубрика «Чудеса и диковины», где публикуются материалы, связанные с развитием цивилизации, эволюцией природы и человека, и т.п. Формально в них можно обнаружить близость к «story», так как темы, представленные в рубрике, отражают известные факты или события в новом свете. В материалах присутствует интрига, обусловленная позицией автора или подборкой и компоновкой фактов и мнений. Например, «Некто Мэтью был раньше и точнее Дарвина», «Как мозг научился читать и чем ему это грозит», «Ода унитаризму» (Сибирские Афины. 2011. № 6). Эти материалы объединяет принцип

«неизвестное об известном», что соответствует формату «story». Однако лаконичность изложения и приоритет информационной составляющей текста не позволяют отнести их к «полноценному» «story».

Следует отметить, что в журналах регионального уровня достаточно сложно воплотить подобный жанр, поскольку их тематика больше ориентирована на хронику местных событий, а герои публикаций — наши современники, известные читателю. Поэтому реализация «story» в региональных изданиях может рассматриваться как предмет для исследования и выработки рекомендаций по созданию публикаций в жанре «story» на местном и региональном уровне.

Чтобы понять возможности и перспективы развития жанра «story» в современных центральных и местных изданиях, необходимо провести сравнение периодики различного уровня по заданным критериям. Одной из методик подобного исследования является SWOT-анализ, позволяющий наглядно и структурированно (в форме таблицы) продемонстрировать преимущества и недостатки журналов, репрезентирующих данный жанр.

SWOT-анализ материалов журнала «Дилетант»

S (сильные стороны):	W (слабые стороны):
— удачный тематический репертуар (мировая и отечественная история, биографии политиков, история изобретений); — наличие целевой аудитории; — интересная форма подачи материалов (в форме исторических расследований); — возможность для читателей проверить свои познания в истории (тесты, кроссворды, краткие опросы); — богатые иллюстрации, в том числе в формате интерактивных игр; — издание выпускает команда популярных журналистов	— относительно узкая аудитория; — момент субъективности в трактовке исторических событий (для жанра «story» наличие «авторского взгляда» является атрибутом); — не всегда понятный принцип выбора тем и героев; — не всегда соблюдается принцип соответствия возрастной категории «6+» (пугающие иллюстрации, психологически тяжелый материал)
О (возможности):	Т (угрозы):
— раскрыть ранее не известные подробности; — представить известные факты в новом ракурсе; — широкая реклама и дополнительные возможности общения с читателем через сайт, Twitter, радиостанцию «Эхо Москвы»	— наличие журналов-конкурентов; — часть аудитории может отказаться от чтения из-за несоответствия заявленного и фактического читательского адреса; — выражение взглядов оппозиционной общественности

SWOT-анализ материалов журнала «Сибирские Афины»

S (сильные стороны):	W (слабые стороны):
— интерес к местной культуре и персонам; — широкий спектр тем; — жанровое многообразие; — стремление проследить культурные связи Томска и области через судьбы людей	— несоответствие заголовков содержанию статей; — отсутствие внятной концепции номера; — низкое качество редакционной подготовки и верстки; — отсутствие профессиональной команды
O (возможности):	T (угрозы):
— отсутствие реальных конкурентов местного уровня; — возможности расширения аудитории	— возможные проблемы с финансированием; — формальные ограничения как журнала, издаваемого под патронажем Департамента по культуре Томской области

Примечание

1. Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы. URL: http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry_intro.html (дата обращения: 09.03.2014).

А. И. МУЗАФАРОВА

Возможности и риски издания восточно-азиатской литературы в отечественной практике

Анализируется литература стран Восточной Азии (Китай, Южной Кореи и Японии) в логике её перспективности для российского книгоиздания. Рассматриваются наиболее известные писатели этих стран. Автор статьи даёт рекомендации, которые опираются на данные проведённого им социологического исследования.

Ключевые слова: переводные издания, восточная литература, сегментация книжного рынка.

Что Вам первым делом приходит на ум, когда Вас спрашивают о современной литературе таких стран, как Китай и Япония? В голове начинают всплывать имена Харуки и Рю Мураками, Мо Яня, Бананы Йосимото — известнейших писателей Восточной Азии. Их книги расходятся многотысячными тиражами, их имена встречаются в шорт-листах престижных литературных премий, и наконец, произведения именно этих авторов мы видим на полках в книжных магазинах. Их книги представляют всю современную литературу Китая и Японии. Не столь известны, однако, писатели Кореи.

По данным Российской книжной палаты, за 2012 г. в России вышло 162 наименования переводной японской литературы, 31 наименование переводной китайской литературы и 23 — корейской. Книги разошлись небольшими (в общем числе) тиражами: японская — 750,6 тыс. экземпляров, китайская — 84,4, а корейская — 100,0.

При этом в Китае, по данным отчета Роспечати, вышло 245 наименований книг (в расчете на 1 млн населения; население Китая составляет 1 344 130 000 человек), в Корее, по тем же данным, вышло 849 наименований книг (также в расчете на 1 млн населения; население Кореи — 49 779 000 человек), а в Японии, по данным Японской ассоциации издателей, вышло 75,810 наименований.

Таким образом, недостатка в литературе стран Восточной Азии нет. Так почему наши издатели не берутся за выпуск сочинений авторов Китая, Кореи и Японии?

Мы видим в этом следующие причины:

1. Сложность перевода. Грамматический и лексический строй русского языка сильно разнится с китайским, корейским и японским. Нередко даже через переводы, сделанные грамотными специалистами, хорошо проступает каркас предложений первоисточника.

2. Дороговизна перевода. Переводчиков, хорошо знающих языки, а также быт и реалии народов этих стран, не так много.

3. Незнание рынка азиатской литературы. В основном издатели ориентируются на то, что популярно в Америке или в Европе. Перевод с японского, корейского и китайского языков — слишком трудоёмкая и дорогостоящая работа, поэтому русские издатели переводят с западно-европейских языков, тем самым облегчая себе работу. При этом открытие и продвижение новых, никому не известных авторов представляет известных риск.

4. Отсутствие заинтересованности в чтении книг обозначенных стран. В ходе учебного процесса при чтении курса «Зарубежной литературы» задеваются исключительно японские авторы. Литература Китая и Кореи не упоминается вовсе.

5. Особенность книжного рынка Кореи. Корейские культурные фонды, которые производят отбор переводимых произведений и субсидируют их, действуют в соответствии с политикой распространения корейской культуры по всему свету, а эта политика одержима одной задачей — добыть корейской литературе хотя бы одну Нобелевскую премию. И, по мнению представителей этих фондов, на нее может претендовать только «высокое искусство», под которым понимается, как правило, творчество корейских литературных «генералов», чьи произведения даже в самой Корее читают в основном студенты филологических факультетов. Имена живых классиков корейцы знают, но на вопрос о том, что они написали, затрудняются ответить.

Главной темой повестей, рассказов и романов «писателей-генералов» является вечный «хан» (в переводе с корейского означает грусть и печаль), которого в последнее десятилетие сеульские интеллигенты объявили эмоциональной основой всей корейской культуры. У героев нет ни единого луча надежды на счастливое будущее. А последние пару лет к «хану» добавилась еще и запоздалая мода на экзистенциализм и современную французскую философию. Экзистенциальные мудрствования не прибавили высокой корейской литературе жизнерадостности и простоты. Если раньше о герое было написано, что «он горько плакал», то теперь писатель пишет: «Он плакал, горько ощущая бессмысленность существования. Словно кит, стремящийся выбросится на берег, словно ребенок, жестоко кусающий грудь матери. Слезы текли, как безотчетный импульс, повелевающий ему исчезнуть, раствориться в мрачном жерле Вселенной». Единственная идея, которую можно вынести из многотомных изданий, написанных Ли Мунрелем, О Чонхи и др., — «всё плохо».

Симпатии такие герои не могут вызывать, по крайней мере, у западного читателя, который воспитан на более живой литературе. И меньше всего эти произведения годятся для основной цели перевода — знакомства с культурой Кореи. Ведь корейцы — вовсе не нация беспросветных пессимистов.

Но всё-таки, несмотря на весьма ограниченный рынок литературы стран Восточной Азии, российские читатели знакомы с некоторыми авторами этих стран. Известна, например, Банана Ёсимото, написавшая более 20 повестей, рассказов и эссе, а также несколько работ в соавторстве. Банана Ёсимото — лауреат 10 премий по литературе. Её книги являются бестселлерами, неоднократно переиздаются. В России знакомы также с Харуки Мураками, дважды лауреатом престижной японской литературной премии им. Номы. Всего Харуки Мураками написал более 30 повестей, рассказов и эссе. Читатели знают автора 19 произведений Рю Мураками, лауреата двух престижных премий — им. Акутагавы и им. Номы. Самый известный современный китайский писатель на сегодняшний день — Мо Янь, лауреат Нобелевской премии по литературе, лауреат престижной китайской премии им. Мао Дуня.

Какими же стратегиями руководствуются российские издатели, выбирая книги для перевода? Во-первых, их авторы — это лауреаты Нобелевской премии. Однако книги китайца Гао Синцзяня, получившего её в 2000 г., до сих пор не переведены на русский язык. Во-вторых, издаются в основном классики литературы Восточной Азии. Их переводы были выполнены еще в середине XIX в., следовательно, такие издания не будут затратной и трудоёмкой работой. Более того, для печати выбираются обычно книги, популярные за рубежом. Перевод с любого западноевропейского языка значительно дешевле и легче, и нет риска, что

книга не окупится, поскольку она уже имела успех на рынках Америки и Европы.

Чтобы представить себе ясную картину на книжном рынке, сравним создавшуюся ситуацию с восточной литературой с ситуацией во времена СССР. Китай, например, был представлен в СССР исключительно классикой (из-за охлаждения в отношениях между СССР и Китаем), современная же литература практически не появлялась на прилавках. Читатели знакомились с произведениями Цюй Юаня и Сыми Сянжу, Гао Ци и Ли Паньлуна. Тиражи достигали 300 тыс. экземпляров.

Что касается японской литературы, то в 1960–1970 гг. переводились современные авторы Абэ Кобо, Акутагава Рюноске, Оэ Кэндзабуро, Кавабата Ясунари, Иноуэ Ясуси. Причина тому видится нам в том, что японские авторы, по их признанию, были подвержены влиянию русской классики. Властям, кроме того, был близок социальный пафос японских авторов — антибуржуазный, симпатизирующий русскому революционному движению у Акутагавы, левый и нонконформистский по отношению к капиталистическому обществу у Оэ и отчасти Абэ. Во многом своей популярностью японская литература обязана также кинематографу.

Корейская литература доходила до СССР в ее северном, т. е. наиболее нечитаемом, варианте. Это литература северно-корейского сталинизма. Руководитель государства Ким Ир Сен не особо интересовался высокими сферами культуры и посему отдал их на откуп лично преданным литературным чиновникам, вроде Хан Соря. Именно он стал руководителем Союза писателей. В результате в ходе кампаний 1954–1960 гг. никто из северно-корейских писателей первого поколения «не уцелел». Осталась лишь пропаганда, простая и утилитарная, для создания коего никакая личность не требовалась. Недаром довольно долго произведения северно-корейских авторов долго подписывались просто как «творческий коллектив». Северно-корейские авторы переводили свои тексты сами, обходясь без русских корректоров. В итоге появлялись книги с подобного рода нелепостями: «Руки вождя достигают и до груди корейских женщин».

Для того чтобы узнать, есть ли на российском рынке читатель, заинтересованный в чтении литературы Восточной Азии, был проведен опрос. Посетителям социальных сетей (преимущественно девушкам, студенткам) был задан ряд вопросов. В результате мы сделали вывод, что большая часть опрошенных не знакома с особенностями корейской литературы.

Исходя из опроса, анализа современного российского рынка, а также из наблюдения за ассортиментом книг, представленных в странах Восточной Азии, мы можем рекомендовать произведения, которые следует переводить российским издателям. В первую очередь это авторы, получившие признание у себя на родине и за рубежом, лауреаты литературных премий, так как в этом случае можно надеяться на гарантиро-

ванный спрос и рынок сбыта, уменьшение финансовых рисков, помощь культурных фондов, поддержку прессы.

Китай может быть представлен такими авторами, как лауреат Нобелевской премии по литературе Гао Синцзянь, а также Цзя Пинва, Чи Цзыцзянь, Май Цзя, Чжоу Дасинь — лауреаты премии им. Мао Дуня; Су Тонг, Фанг Фанг, Хан Шаогонг — лауреаты премии им. Лу Синя. Среди корейских авторов назовем таких, как Ким ИнСук, Чон ЁнМун, Квон ДжиЁ, Чхве Ён — лауреаты премии им. Ким Дон Инна; Гун ЧжиЁн, Пак МинГю, Ким Хун — лауреаты премии им. И Сан. К японским писателям, которых следует переводить, мы относим Кэндзи Накагами, То Эндзё, Мариико Асабуки, Кэнъитиро Исодзакки — лауреатов премии им. Акутагавы; Кадзуми Саэки, Матида Ко, Томоюки Хосино — лауреатов премии им. Номы; Риса Ватая, Фуминори Накамура, Рэйдзи Андо — лауреатов премии им. Оэ.

Г. С. ПАВСКИЙ

Предпосылки возникновения краеведческих альбомных изданий рубежа XIX—XX вв.

Рассматриваются изоиздания второй половины XIX в. Как образцы региональной издательской продукции. Материалом служат альбомные издания томских художников, хранящиеся в ОРКП НБ ТГУ. Предметом анализа становятся техническое воплощение альбомной продукции и проблема ее классификации.

Ключевые слова: краеведение, альбом, прикладная графика, литография, фототипия.

В Отделе редких книг и книжных памятников Научной библиотеки ТГУ находится коллекция изоизданий (работы П. М. Кошарова, М. Колосова, Ю. Ф. Флека), которая до настоящего времени не изучалась с издательской точки зрения. Между тем ее анализ представляет большую ценность для данной отрасли, так как на рубеже XIX—XX вв. при интенсивном развитии книгоиздательского и типографского дела в Сибири происходило формирование альбома как отдельного самостоятельного вида книжной тиражируемой продукции, а некоторые из представленных в ОРКП экспонатов уникальны по своей концепции и классификационному виду.

Стоит отметить, что к проблеме регионального книгоиздания обозначенного периода уже обращались такие исследователи, как В. Н. Волкова, Г. И. Колосова, Д. И. Копылов, Е. Н. Косых¹. Но предметом их интереса в большей мере была общая картина формирования и развития книгоиздательской деятельности на территории Сибири. Для нас же главным объектом исследования является альбомная продукция.

Актуальность такого исследования видится не только в выявлении источников данных видов изданий в томской книжной среде и введении в научный оборот новых материалов, но и в выявлении главных редакторских

и технических принципов при их производстве, что может прояснить и современную ситуацию, складывающуюся при подготовке подобных краеведческих изданий. Поэтому целью исследования станет создание откорректированной и уточненной классификации на основе проанализированной книжной продукции. Для того чтобы задать рамки данного исследования, необходимо обращение к трем категориям — краеведению, альбому и прикладной графике — для обоснования выборки материала.

Краеведение определяет тематическую составляющую интересующей нас продукции. Альбомом называется книжное или комплектное листовое издание, имеющее, как правило, пояснительный текст. В дальнейшем, чтобы отделить листовые альбомы от прикладной графики, необходимо сразу указать, что к последней относятся графические произведения, рассчитанные на практическое применение в быту: этикетка, конверт, марка, проспект, открытка, плакат.

Каковы же были предпосылки создания альбомной продукции? Прежде всего, для создания альбомов нужны были авторы-художники, так как большую часть объема данного типа издания занимают изображения.

Первым таким художником, который провел длительное время в Томске, был ссыльный поляк В. Флек. Он создавал рисунки видов Томска, которые позже были перенесены на литографский камень, напечатаны его братом в Варшаве и собраны в альбом «Память о Сибири» 1864—1865 гг.

Не менее интересно имя художника М. Колосова, биографические данные о котором пока не обнаружены. Сохранился его альбом «Виды Томска и его окрестностей», напечатанный в литографии Ю. Рогуля в Томске в 1871 г. Эти материалы представляют большую ценность не только в историческом плане, но и как образец формирования и зарождения различных видов изданий в Томске.

Самым исследуемым на сегодняшний день художником, создававшим альбомы в указанный нами период, был П. М. Кошаров. Как известно, он окончил Петербургскую академию художеств и в 1851 г. приехал в Сибирь. Он создал множество альбомов, таких, как «Альбом видов Сибири, рисованных с натуры художником П. М. Кошаровым в 1880—1897 гг.», «Виды Томска, рисованные с натуры художником Кошаровым» (1886), «Императорский Томский Университет» (1888). Все они издавались под собственной редактурой и печатались в типографии П. И. Макушина. Отдельного внимания заслуживает его листовой альбом «Художественно-этнографические рисунки Сибири» (1889—1891), который выходил два раза в месяц на протяжении двух лет. Формат периодического альбомного издания был не характерен для той эпохи и представляет собой новшество, поэтому был новаторским в книжном пространстве Томска.

Большое значение для альбомной продукции играет типографское и литографское оборудование. К 1900 г. в Томске действовало шесть достаточно крупных полиграфических предприятий. До 1917 г. наш город оставался наиболее продуктивным издающим центром Сибири и Дальнего Востока.

В томских типографиях в основном стояли чугунные или деревянные ручные печатные станки. В 1868 г. в Томске появилась первая скоропечатная машина. Самой солидной была собственная типолитография Макушина, что уже давало возможность печатать изображения.

Как считает Д. И. Копылов, существенным тормозом в развитии книгопечатания в Сибири того времени становятся трудности с доставкой бумаги. Но, по другим сведениям, в Тобольске еще в конце XVIII в. производилась бумага ручной выделки. Позже А. Щербаков купил у государства полуразрушенный завод и вложил деньги в строительство первой и единственной на конец XIX в. в Сибири писчебумажной фабрики. Уже в начале 90-х гг. XIX в. в крупнейших городах Сибири были открыты склады этой фабрики.

Большим прорывом в развитии региональных изданий стало внедрение фотографии. Первые фотоателье появились в Томске по имеющейся информации еще весной 1867 г. И если к 1880 г. в городе работало всего две фотографии, а к 1882 г. — три, то к началу XX в. их число перевалило за десяток. Польский фотограф И. Томашкевич, проживавший в Томске в начале XX в., создал фотоальбом «Великий путь: виды Сибири и Великой Сибирской железной дороги», изданный в 1899 г. издательством «Б. Аксельрод и Ко» в Красноярске и отпечатанный в типографии Штейнгеймюля в Вене.

Исходя из вышесказанного, мы видим, что в Томске были все условия для создания альбомной продукции. Рассмотрев эти предпосылки, необходимо отметить, что использование современной классификации, предлагаемой такими исследователями, как С. А. Карайченцова, Н. Н. Кушнаренко, С. М. Болховитинова², а также данных ГОСТ 7.60—2003 при анализе подобной альбомной продукции во многом соотносимо, но не по всем основаниям. Так, например, определить целевое назначение альбомов рубежа XIX—XX вв. довольно сложно. Куда более значимым для нас являются технические способы представления информации.

Первым по этому критерию следует охарактеризовать рукописный альбом как предположительно наиболее ранний вид данной продукции. В него записывали анекдоты, стихи, рисовали карикатуры, оставляли частные записи. Более сложный по технике исполнения и ближе по внешнему виду к современному пониманию термина является рисованный альбом. В дальнейшем рисунки могли быть перенесены или заранее рисоваться для

литографии. В таких альбомах текст был набран разными способами: в одном случае надписи были сделаны на камнях вручную, в других же альбомах текст набирался типографским способом. Последним типом по способу представления информации стоит назвать альбомы, которые печатались с помощью техники фототипии.

Таким образом, изучив предпосылки создания альбомной продукции в Томске, мы видим необходимость обратиться к наиболее интересным изданиям этого периода для более тщательного анализа и выработки классификации альбомной продукции второй половины XIX в., а также введения в научный оборот материалов, которые еще не привлекали (или привлекали частично) внимание исследователей. В связи с этим можно выявить, какой вид изданий появился раньше в книжном пространстве Томска, — прикладная графика или альбомная продукция, что и станет следующим этапом нашего исследования.

Примечания

1. *Волкова В. Н.* Очерки истории книжной культуры Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск, 2000; *Колосова Г. И.* Художник П. М. Кошаров — автор и издатель своих литографических работ // Текст. Книга. Книгоиздание. Томск, 2012. № 1. С. 80—88; *Копылов Д. И.* Тобольская писчебумажная мануфактура в XVIII—XIX вв. // Материалы науч. конф., посвящ. 100-летию Тобол. ист.-архит. музея-заповедника. Свердловск, 1975. С. 75—77; *Косых Е. Н.* О состоянии досоветской полиграфии Сибири. С. 75—77. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-195965.html> (дата обращения: 05.01.14).
2. *Карайченцова С. А.* Книговедение: Литературно-художественная и детская книга. Издания по филологии и искусству: учебник для вузов. М., 2004; *Кушнарenco Н. Н.* Документоведение: учебник. Киев, 2006; *Болховитинова С. М.* Композиция изданий: Особенности проектирования различных типов изданий. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook095/01/index.html?part-003.htm> (дата обращения: 5.01.14).

А. В. СУХОДОЛЬСКАЯ

Книгоиздательский дискурс как среда функционирования прикнижной аннотации

Рассматриваются особенности книгоиздательского дискурса, а также его влияние на формирование и функционирование жанра прикнижной аннотации.

Ключевые слова: издательское дело, дискурс, аннотация.

Прикнижную аннотацию мы рассматриваем как жанр книгоиздательского дискурса, который, согласно социолингвистической классификации дискурсов (В. И. Карасик¹), является дискурсом институциональным. При этом институциональный характер дискурсивной интенции не представляется однозначным в силу особенностей диктумного содержания аннотации, отражающей текст художественный.

Рассмотрим специфику книгоиздательского дискурса, определяющую формирование исследуемого жанра.

Обратимся к понятиям «книга» и «книгоиздательство», консолидирующим содержание рассматриваемого дискурса. Книга в большинстве источников определяется как 1) «некая материальная конструкция», 2) «духовная ценность, источник знаний и опыта», и в этом проявляется двойственность содержания.

Книгоиздательство определяется как 1) «предприятие, занимающееся изданием книг», 2) «организация производственных процессов, связанных с превращением рукописи в книгу и с распространением книг»².

Цель книгоиздательского дискурса — книгоиздание и книгораспространение. Однако у данной цели есть два аспекта: коммерческий и просветительский (как было отмечено выше, книга — это объект и материальный, и духовный). Оба аспекта оказывают влияние на формирование жанра аннотации.

Рольевые позиции дискурса предполагают различный статус их участников в аспекте отношения к дискурсивной цели, обозначенной выше. Клиенты дискурса непосредственно в создании, издании и распространении книги не участвуют, а только пользуются ей (например, читатели). Агенты дискурса активно участвуют в книгоиздательском процессе (например, редактор). Особенностью рассматриваемого дискурса является то, что одни и те же участники в зависимости от ситуации могут быть и агентами, и клиентами дискурса. Редактор, с одной стороны, готовит текст к публикации, с другой — является первым ее читателем, прогнозирующим ценность данной книги для других потенциальных читателей. Важно отметить, что у рядового читателя и редактора разные задачи чтения: если первый ищет в аннотации то, что ему может быть интересно в книге, то редактор имеет задачу этот интерес пробудить, его позиция при составлении аннотации — институциональная.

В целом клиенты дискурса характеризуются большой разнородностью. А агенты стараются «угодить» им всем (ориентируясь на целевые группы), что сближает книгоиздательский дискурс с рекламным. Отмеченный аспект реализуется в формулах: *не оставляют равнодушными даже самых искушенных читателей, для широкого круга читателей* и т.д.

Ценности дискурса определяются его целями, поэтому они также будут делиться на две группы. Во-первых, это получение материальной выгоды. Каждое издательство имеет свою маркетинговую политику, способствующую как привлечению новых авторов, так и продвижению книги к читателю. Во-вторых, это ценности, связанные с просветительским аспектом (т. е. с информацией, знаниями и смыслами, которые читатель может почерпнуть из книги).

Поскольку рассматриваемый дискурс предполагает достаточно большое количество разнородных участников, то их общение может

протекать в различных условиях. Пространства, в которых оно происходит, можно условно разделить на несколько групп:

1) места, в которых рукопись превращается в книгу (издательства, редакции, типографии), формируется текст аннотации;

2) места, в которых осуществляется сбыт или реализация готовой книжной продукции (книжные магазины, выставки, библиотеки, интернет-магазины, сайты);

3) рекламные места (это может быть любой канал, например, телевидение, радио, бумажные носители, интернет-реклама и др.). Последние два локуса связаны с презентацией текста аннотации читателю.

Тематическая структура дискурса проявляется не только в перечне тем, но и в их особой организации. Тематика дискурса выстраивается вокруг центрального объекта — книги, ее содержания и издательского сопровождения (документов по изданию продукции). Аннотация как жанр этого дискурса в первую очередь ориентируется на отражение содержания, а также на его типологизацию по разным основаниям.

Жанровая структура дискурса отражает различные этапы книгоиздательского процесса и включает в себя следующие группы:

1) жанры, связанные с этапом превращения рукописи в книгу (редакторская рецензия, редакторское заключение и т.п.);

2) жанры, регламентирующие определенные нормативы, стандарты, правила (ГОСТы, законы);

3) жанры, являющиеся откликом на книгу (рецензии, отзывы);

4) рекламные жанры (как эпитекст (прикнижная реклама), так и перитекст (внекнижная реклама)).

Аннотация в данном контексте, с одной стороны, является вторичным текстом, с другой — рекламно-информационным жанром.

Язык жанров книгоиздательского дискурса определяется спецификой его двойственной природы. Одни жанры обладают более строгой речевой формой, демонстрируя четкость институционально заданных качеств (*при наличии в предписанном источнике информации нескольких параллельных глав их приводят в указанной в источнике последовательности и отделяют друг от друга знаком равенства*³), другие определяются спецификой рекламно-просветительской составляющей дискурса — их речевая форма включает личностно обусловленные качества (*Вера Зоценко... Как и прадед Михаил Зоценко, оставляет след — в виде кексов, пирожных и тортов, а также смешных историй. Попробуйте приготовить по рецептам Веры и прочитайте вместе с ней рассказы Михаила Зоценко — вкусный день вам обеспечен! Почувствуйте ни с чем не сравнимое удовольствие от десертов и чтения*⁴).

Аннотация является жанром, в котором ярко проявляется некоторый конфликт институционального начала и личностно ориентированного. ГОСТ предъявляет достаточно жесткие требования к аннотации относительно ее объема, содержания и местоположения. Но реальные

аннотации в большинстве случаев нарушают требования стандарта. Источниками формирования аннотации являются текст книги, стремление реализовать интенцию дискурса и требования стандарта. В данном случае важнейшим звеном является именно достижение дискурсивной цели, поэтому остальные составляющие отходят на второй план.

Таким образом, книгоиздательский дискурс является институциональным типом дискурса, что задает определенные рамки относительно его участников и процессов. Центральным объектом дискурса является книга, характеризующаяся некоторой двойственностью, что в свою очередь сказывается на цели дискурса и на его ценностях. Кроме того, в исследуемом дискурсе прослеживается некоторый конфликт институциональной составляющей и личностно-ориентированной, что ярко выражается в текстах аннотаций.

Примечания

1. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002.
2. Большой толковый словарь русского языка. М., 2004. С. 342.
3. ГОСТ 7.1—2003. Библиографическая запись. Библиографическое описание // Стандарты по издательскому делу. М., 2004. С. 11.
4. Аннотация к книге В. Зошенко «Сладкие рассказы. Вкусные и смешные истории» // Лабиринт, магазин книг. URL: <http://www.labyrinth.ru/books/429817> (дата обращения: 17.02.2014).

А. А. ТРОНИНА

Рынок студенческих периодических изданий в г. Ижевске

Проводится сравнительный анализ молодёжных изданий государственных вузов г. Ижевска. Определяется место студенческой прессы в структуре средств массовой информации Удмуртской Республики. Рассматриваются жанрово-тематическое своеобразие изданий, особенности дизайна, полиграфического оформления.

Ключевые слова: студенческая пресса, периодические издания, молодёжные издания.

Попытки создания студенческой периодики в Удмуртии предпринимались ещё в начале XX в.¹ Известны, например, газета «Студюозусь» (г. Глазов, 1917 г.)², журнал Ижевского медицинского института «Молодое начало» (1935 г.)³ и др.

На современном этапе периодические издания не утратили своей популярности. Студенческая пресса занимает особую нишу во всей периодике. Наиболее ярко и разнообразно молодёжная пресса представлена ведущими вузами Удмуртской Республики: Удмуртским государственным университетом (УдГУ), Ижевским государственным техническим университетом им. М. Т. Калашникова (ИжГТУ), Ижевской медицинской академией (ИГМА), Ижевской государственной сельскохозяйственной академией (ИжГСХА).

Студенческая пресса гармонично вписывается в деятельность вузов Ижевска и является неотъемлемой частью образовательно-воспитательного процесса. Рассчитанная на студентов и освещающая студенческую жизнь, она не претендует на большой объём, большие тиражи или большой охват читательской аудитории.

Основными функциями молодёжной периодики являются информационная, коммуникативная, организующая, ценностно-ориентирующая, культурно-образовательная и функция социализации. Пресса освещает события, касающиеся целевой аудитории, предоставляет возможности для развития творческого потенциала студентов.

В основном издания являются политематическими и имеют схожие рубрики — «События», «Лица», «Спорт», в которых публикуются сообщения о событиях вуза, обсуждаются актуальные вопросы учебной деятельности, представлена информация о достижениях студентов. В создании молодёжной периодики активное участие принимают студенты-энтузиасты.

Ещё одной характерной особенностью изданий является бесплатное распространение, что делает их максимально доступными читательской аудитории.

Наиболее популярными форматами студенческих газет является формат А5, представленный газетами «В_теме», «Труба», «МиЕН и Приятные мелочи», А4 («Универ.гу», «Моя академия», «Механик», «Костёр») и А3 («Удмуртский университет»).

Объём изданий различен и составляет 4 страницы («Труба»), 8 («МиЕН и Приятные мелочи», «Костёр»), 16 («Удмуртский университет», «Универ.гу», «В_теме»), 24 («Механик», «Моя академия»).

По периодичности издания подразделяются на ежемесячные («Удмуртский университет», «Универ.гу», «МиЕН и Приятные мелочи», «Костёр») и неопределённой периодичности («Моя академия», «Труба», «В_теме»). Тираж газет варьируется от 250 экземпляров («Костёр») до 1500 («Удмуртский университет», «Универ.гу»), в большинстве случаев тираж не указан.

Количество молодёжных периодических изданий в Ижевске растёт с каждым годом. Интерес к ним возрастает, что связано с ростом социальной активности студенческой молодёжи.

Примечания

1. Подробнее об этом см.: *Старкова Г. И.* Становление и развитие молодёжной периодической печати Удмуртии (1905—1929 гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2009.
2. *Старкова Г. И.* «Студіозусъ» и «Молодые порывы» — первые периодические издания прогрессивного студенчества Вятской губернии // *Журналистика Удмуртии: история и современность. К 100-летию удмуртской национальной периодической печати.* Ижевск, 2006. С. 48—53.
3. *Старкова Г. И.* Анализ рынка молодёжных периодических изданий Удмуртии // *Историческое развитие отечественной и зарубежной журналистики в контексте современности: матер. Междунар. науч.— практ. конф. Ростов н/Д, 2006.* С. 179—184.

Возможности реализации концепции социально-этического маркетинга в книжном деле

Анализируются преимущества социально-этического маркетинга в книжном деле, при этом делается упор на то, что данная маркетинговая концепция получила в нашей стране недостаточное распространение. Показаны конкретные примеры и даны рекомендации по применению разбираемого автором подхода.

Ключевые слова: социально-этический маркетинг, маркетинг в книжном деле, реклама книг.

Для продвижения книг современное книжное дело сегодня использует почти все маркетинговые концепции, однако некоторые из них почти не освоены. В частности, не освоена социально-этическая концепция, значение которой велико для книжной отрасли, поскольку в современном обществе люди всё меньше интересуются книгами как источником самопознания и духовного роста.

Согласно Ф. Котлеру, существует пять маркетинговых концепций: совершенствования производства, совершенствования товара, интенсификации коммерческих усилий, маркетинга и социально-этичного маркетинга. Автор рассматривает их как олицетворение различных периодов в истории развития американской экономики за последние полвека и выводит общую тенденцию этого развития — «перенос акцента с производства и товара на коммерческие усилия, на потребителя и всё большая ориентация на проблемы потребителя и социальной этичности»¹.

Термин «социальный маркетинг» обозначает попытку применения принципов маркетинга и его техники для содействия решению социальных задач, реализации социальных идей, а также в процессе социальных действий. Как отмечает Котлер, «понятие социального маркетинга впоследствии получило более широкое применение. Оно, например, используется относительно «социально-ответственного маркетинга» бизнес-фирм или относительно любой маркетинговой деятельности некоммерческих организаций»².

Концепция социально-этичного маркетинга требует, чтобы деятели рынка добивались сбалансированности трёх факторов, которые легко могут вступать в противоречие между собой: прибыли фирмы, потребностей покупателей и интересов общества.

К темам социальной рекламы можно отнести всю совокупность актуальных социальных проблем или явлений, требующих разрешения в тот или иной период времени. Цель социальной рекламы — кратко, ёмко и образно представить идею, ценностную установку, оценку, модель поведения, информацию о социально важной проблеме, ориентирующую его поступки относительно некоего идеала, закреплённого в той или иной культуре и воспринимаемого как положительное, одобряемое.

Задача социальной рекламы — повлиять на отношение к какой-либо проблеме, явлению, факту в сторону положительного решения данной проблемы, ориентировать на актуальные социальные ценности, способствовать гармонизации, социальной связанности общества, создавать благоприятный эмоциональный настрой.

Сегодня производители всё чаще обращаются к социальной рекламе и так называемому бенч-маркетингу (заимствованию идей в соседних областях). Но, к сожалению, эти методы не так популярны в книжном деле, поэтому сначала рассмотрим примеры социальной рекламы из различных областей производства.

1. PepsiCo объявил о старте проекта Dream Machine Summer Recycling Challenge, в рамках которого один из самых крупных мировых производителей безалкогольных напитков приглашает американцев совершить два добрых дела — отдать бутылки и банки из-под газировки на переработку и тем самым сделать вклад в социальную программу помощи ветеранам. Начиная со Дня независимости США (4 июля) за каждую пустую упаковку от шипучки PepsiCo, опущенную в Dream Machine («Автомат мечты»), компания передает определенную сумму на поддержку центра Entrepreneurship Bootcamp, работники которого оказывают бизнес-консультации американским военным, получившим травмы во время военных действий в Афганистане и Ираке.
2. Шведский производитель бытовой техники, известный своими авангардными взглядами и страстью к необычным решениям, создал пять пылесосов из мусора, собранного в морях и на побережьях. Кампания «Vac From The Sea» («Пылесос из моря») стартовала в июле, когда Electrolux попросил «зеленые» организации, такие, как Surfrider Foundation и Blue View Divers, собрать как можно больше пластикового мусора на подшефных территориях Северного, Балтийского, Средиземного морей, Тихого и Индийского океана. Весь мусор был тщательно отсортирован и даже задокументирован в исследованиях лабораторий Electrolux. И после незначительной обработки — окраски, нарезки, измельчения — появилось пять новых дизайнов модели Electrolux Ultra One Green. Они функциональны, но сделаны из мусора. Целью этой кампании является не только стандартное привлечение внимания общественности к проблеме загрязнения морей, но и попытка решить проблему с переработкой пластика в промышленных масштабах с тем, чтобы снизить воздействие на окружающую среду.
3. Рекламная кампания Toyota «Защити то, что позади тебя. Используй камеру заднего вида» («Protect what's behind you. Drive with a rearview camera») посвящена правильному маневрированию. Дизайнером и автором рисунков выступил молодой литовский художник Эрнест Захаревич (Ernest Zacharevic). Рисунки на стенах действующей брюссельской автостоянки выполнены в технике 3D. Для

максимальной реалистичности автор дополняет их предметами из повседневной жизни детей. Водители признавались, что рисунки тяжело отличить от реальных мальчиков и девочек, играющих на улице.

4. Совместно с универмагом «Цветной» и агентством FIRMA 11 дизайнеров (Ксения Раппопорт, Александр Терехов, Алена Ахмадуллина, Игорь Чапурин, Вячеслав Зайцев, Nina Donis, Вардуи Назарян, Сергей Теплов, Катя Добрякова, Оксана Он и Дмитрий Логинов) создали футболки с бабочкой для поддержки фонда «БЭЛА», который собирает деньги для борьбы с редким генетическим заболеванием у детей — буллезным эпидермолизом. С 8 ноября дизайнерские футболки продаются на четвертом этаже «Цветного», все средства от продажи идут на помощь больным детям. FIRMA разработали, помимо данного ролика, также принты, баннеры и стикеры из наждачной бумаги, которые крепятся на отворотах футболок этой коллекции.
5. Агентство George Patterson Y&R Sydney предложило Colgate Palmolive вложить в упаковки геля для душа инструкцию, с помощью которой во время принятия душа женщины смогут самостоятельно обследовать свою грудь на предмет опасных симптомов. Специальное напоминание Palmolive вкладывалось в каждую упаковку геля в течение месяца и напоминало женщинам о том, что ранняя диагностика рака груди повышает процент его успешного излечения.

Перейдём к рекламе в издательской сфере за рубежом.

1. Во всей Южной Африке и по всему миру онлайн стартовала кампания «Voiceless» («Безголосые») против режима существующего правителя, в которой южноафриканское TBWA обыграло форму границ Зимбабве. Страна выглядит так, как выглядят так называемые «баблы» в комиксах, в которых обычно помещается речь героев. Но бабл в виде Зимбабве, помещенный на фотографии местных фотографов, пуст. Посетители сайта, чей адрес указан на билбордах, могут прочесть истории людей на фотографиях, выступить в защиту зимбабвийцев и подписаться на газету. Слоган кампании — «Дайте голос безголосым».
2. В Англии в 2010 г. прошла рождественская кампания National Book Tokens — интереснейшего английского проекта, объединившего в себе особенности книжного магазина, библиотеки, буккроссинга и лотереи. Основная идея состояла в оформлении книжных полок магазина, рядом с которыми были развешены большие постеры с изображением дверей в другой мир. Главной задумкой явилось то, что книга — дверь в другой мир.
3. Всё тот же National Book Tokens позже запустил ещё одну кампанию под лозунгом «У каждой книги свой прикид» («Because every book nut is different»). Причём в слогане используется игра слов: nut — это и башка, и сходить с ума, и необычный стиль причёски.

4. Слоган рекламы от издательства Penguin Books (Unputdownable) — «Не отпускающие / Не откладываемые». Визуальный ряд состоит из фотографий людей, которые читают книги с собственных ладоней в самых разных ситуациях.
5. Хулиганская и запоминающаяся реклама центра Second Chance Books, где вы можете дать прочитанной книге вторую жизнь. Газетный заголовок — «Девочка, 7 лет, упала в кроличью нору».
6. Рекламная кампания ещё одного центра Books Brought and Sold проведена под лозунгом «Не дай книге умереть». В рамках этой кампании центр разместил на своём сайте фотографии нескольких обложек одной книги, показывающих, что с ней будет, если её не купят. Кафка: «Процесс» — «Приговор» — «Заключение» — «Казнь»; Эрнест Хемингуэй: «Старик и море» — «Очень старый человек и море» — «Умиравший и море» — «Море»; Зюскинд: «Аромат» — «Миазм» — «Вонь» — «Зловоние».

7. В январском номере русского Esquire опубликован календарь под названием «Работаем без выходных», посвященный беспределу милиционеров. Последней каплей, переполнившей чашу терпения редакции журнала, стало заявление заместителя министра внутренних дел Аркадия Еделева о том, что «убийство мирных граждан милиционером Евсюковым было «единичным случаем»». В ответ на это Esquire составил собственный ежедневный календарь подобных «единичных случаев», которые упоминались в новостях:

Суббота, 5 мая: на Урале арестован милиционер, обезглавивший юношу из-за 60 рублей.

Среда, 26 августа: милиционер до смерти забил задержанного молотком.

Вторник, 24 ноября: пьяные милиционеры убили 20-летнего парня из-за очереди в туалет.

И так — на каждый день года. Представлены только случаи, опубликованные в СМИ.

Далее рассмотрим примеры реклам на российском книжном рынке.

1. Издательство «Эксмо», совместно с компанией ProSports Management и фондом «Народная инициатива», при поддержке Комитета по телекоммуникациям и средствам массовой информации Москвы, запустило акцию, направленную на популяризацию чтения среди молодежи. Как сообщает Championat.ru, в рамках акции на улицах Москвы в преддверии начала учебного года появятся рекламные плакаты с изображением футболистов, призывающих больше читать. Футболисты сами придумывали текст для рекламы, совмещающий спортивную тематику и чтение.
2. Издательство «Эксмо» запустило социально-информационный проект, призванный привлечь внимание молодежи к чтению

книг. Партнерами «Эксмо» по акции стали Ксения Собчак, Ольга Шелест, Антон Комолов, Артемий Троицкий и Илья Лагутенко. Успешные, талантливые и знаменитые люди рассказали о своих читательских предпочтениях и обратились к своим поклонникам с призывом: «Читай книги — будь Личностью!».

3. Mr Bookmap — это долгосрочный социальный проект издательства «Эксмо», направленный на повышение интереса к чтению. Запуск проекта Mr Bookmap состоялся в октябре 2010 г. и был ознаменован масштабным конкурсом на лучшую социальную рекламу чтения «Читать не вредно, вредно не читать». Конкурс собрал более 1000 творческих работ, лучшие из которых отлично смотрелись на выставке, прошедшей в столичной галерее «Мел». К большому сожалению, после конкурса и выставки этот проект перестал развиваться.

Приведённые выше рекламные кампании «Эксмо» не получили должного отклика, однако так вышло не из-за необразованности читателей, а вследствие неверно проведённых кампаний. Одной из главных ошибок явился неправильно выбранный читательский адрес как в первой, так и во второй кампании. Ещё одна ошибка — неудачное оформление и некорректные слоганы.

Однако последний пример, связанный с конкурсом на лучшую социальную рекламу, показывает, что развитие социально-этической концепции в российском книжном деле — достаточно перспективное направление, существуют такие нужные предпосылки для её реализации, как пропаганда чтения среди молодёжи. В рамках конкурса было представлено множество талантливых, удачных работ, которые могли бы использовать в качестве продвижения книг книжные магазины и издательства. Исходя из количества людей, принявших участие в конкурсе, можно сделать вывод, что подобная реклама будет действенной, причём не только в рамках продвижения издательств, но и авторов и даже отдельных книг. Требуется только её достойная реализация.

Примечания

1. Котлер Ф. Основы Маркетинга. М., 1992. С. 59.
2. Котлер Ф. Маркетинг-менджмент: анализ, планирование, внедрение, контроль. СПб., 1999. С. 687.

Семантика железной дороги в сборнике Б. Поплавского «Флаги»

Анализируется тематически-мотивный комплекс, связанный с железной дорогой как реалией урбанистической цивилизации в сборнике «Флаги» Б. Поплавского. Выявляется роль железной дороги как органическую часть мира города и способ реализации интенций лирического героя.

Ключевые слова: Б. Поплавский, семантика железной дороги, «Флаги».

Тематически-мотивный комплекс, связанный с железной дорогой как реалией урбанистической цивилизации, начал оформляться синхронно с началом её функционирования в социуме и сегодня довольно основательно осмыслен культурологически. Так, в книге Ю. Левинга¹ присутствует ряд обобщающих суждений об устойчивых эстетических функциях комплекса железной дороги.

В лирических и в эпических произведениях XIX–XX веков это не просто место действия или средство перемещения в пространстве. Ею предопределяется совокупность переживаний, чувств и последующих действий персонажа (лирического героя), обусловленная как динамикой и стремительностью перемещения, так и постоянно сопутствующими мотиву езды по железной дороге дополнительными символическими значениями².

Неизменной составляющей мотивного комплекса железной дороги является семиотика трамвая, мифологизируемого, наделяемого своим языком в разных контекстах.

Одним из активно эксплуатирующих «трамвайную» символику поэтов русского зарубежья является Б. Поплавский. Сборник «Флаги» (1931) можно считать репрезентативным в аспекте воплощения данной темы. Несмотря на то, количественно шесть текстов, где присутствует трамвай, составляет десятую часть всего корпуса текстов, семантика трамвая значима и сама по себе, и своей связанностью с семантикой поезда. Трамвай представляет органическую часть мира города в лирике Поплавского.

Заглавие стихотворения «Dolorosa»³ (1926–1927), восходит к «Mater dolorosa», это Богородица, которая пережила семь моментов боли. Один из них, это когда ей дадут мертвого Христа с креста. Первый (внешний) слой лирического сюжета — смена осени зимой, несущей мороз и смерть природы. Персонификация вечера, зари, осени, зимы смерти делает сюжет «персонажным», и тогда Мадонна оказывается одним из них, а «позеленевший труп» прочитывается как сын, о котором она скорбит. Пространство города (балкон, улица и площадь) и его реалии включают трамвай: «Он, издав трамвайный стон короткий...»⁴, — который выступает как составляющая городской обиденности. Происходит своего рода «тройная» метафоризация: звук трамвая похож на человеческий стон (в творчестве Поплавского

нередко поездам и трамваям приписывается человеческий язык), этот звук издаёт персонифицированный «вечер в сюртуке парадном» и стон метонимизирует сюжет скорби матери. Так закрепляется идея будничного присутствия в мире современного города вечного сюжета.

«Чёрная мадонна»⁵ (1927) — это одно из программных произведений Б. Поплавского, сюжет которого восходит к культу Чёрной Мадонны в средневековой Европе, празднику, который происходит каждый год 25 мая в старинном городке Сент-Мари де ла Мер, где собираются тысячи цыган, чтобы поклониться своей покровительнице Саре Кали, черной мадонне, спрятанной в гроте церкви Нотр Дам де ла Мер. В это время город переполняет праздничная атмосфера. В праздничный день, по улицам под игру на гитаре, скрипке и кларнете (или другие духовые инструменты) и пение цыган движется длинная торжественная процессия, сопровождаемая пастухами на лошадях, женщинами в национальных одеждах и целой толпой зрителей. Процессия относит статую святой через поля к морю и погружает в воду под славословия толпы.

Трамвай первой строфы и поезд 2-й строфы можно прочесть как прамбулу событийности шести строф, где сосредоточены события праздника. Тогда первые две строфы семантизируют некое состояние природы и людей, засыпающих от ритма движения, статичное, когда люди как будто пребывают в неведении относительно мировых катастроф. Трамвай и поезд — синонимы, их функция — одна. Первые две строфы смыкаются с последней как пролог и эпилог. Снег в конце как будто закрепляет энтропийное состояние сознания людей и может обозначать повторяемость природных циклов жизни и обречённость человека (снег идущий каждую зиму и уже миллионы лет).

Стихотворение «Жалость к Европе»⁶ (1929—1930) тесно связано с предыдущим. Хронотопически это Европа после Первой мировой войны, по которой ходят искалеченные люди, и, несмотря на это, ученые уже готовят новое оружие и готовы к экспансии в космическое пространство. Трамвай семантизируется в контексте темы угасания Европы. Субъектом сознания, наряду с лирическим героем, становится шекспировский Гамлет, рефлексирующий о судьбах человечества. В ключевой строфе происходит совмещение двух субъектов сознания: *«Европа, Европа, сады твои полны народом. Читает газету Офелия в белом такси. А Гамлет в трамвае мечтает уйти на свободу, Унав под колеса с улыбкою смертной тоски»*⁷. Поплавский помещает шекспировских персонажей в координаты современного города, и тогда нерешительность шекспировского Гамлета превращается в полный решимости поступок: самоубийство. Лирический герой, в сущности, уже несёт знание о всеевропейской трагедии, но Гамлет нужен как закреплённый в культурной памяти персонаж, избравший смерть как единственный способ обретения свободы от иллюзорного существования. И тогда трамвай как

далёкий от возвышенно-романтических способов ухода из жизни делает акт самоубийства столько же страшным, сколько и обыденным, не понятным для остающихся (например, для Офелии).

В стихотворении «Остров смерти»⁸ (1928) экзистенциальный выбор делает уже лирический герой. Есть пространство острова смерти, где лирический герой умирает, и город, откуда трамвай, подобно Харону, переправил лирического героя на остров. Путешествие в пустом трамвае прочитывается как смерть. Но трамвай как бы возвращается в город: *«Где-то в воздухе чистом (казалось — то плакал младенец) Отдаленное пенье пустого трамвая рождалось»*⁹, — сохраняя «знание» о всеобщей участи. Трамвай и рельсы наделяются классической семантикой жизненного цикла и смертного конца, с которым сознанию человека трудно примириться, отсюда — сравнение звука трамвая с плачем младенца.

Трамвай как реальия мира современного города наделяется в сборнике «Флаги» различными смыслами. Это, как правило, составляющая городского пространства, взаимодействующая с человеческой судьбой. Трамвай служит связующим звеном между сознанием лирического героя и такими экзистенциальными категориями, как смерть, свобода, страдание; трамвай становится своего рода способом реализации интенций лирического героя.

Лирический сюжет стихотворения «Смерть детей»¹⁰ (1927) можно прочитывать как инверсию человеческого развития: от «взрослой» цивилизации, метонимическими обозначениями которой становятся «электрическая лира» трамвая, зима — через юность («девушку») — к детству, когда проницаема граница между физическим и трансцендентным. Provокативное заглавие нельзя истолковывать буквалистски: смерть метафоризируется как сон, то есть освобождение от тяжести земли, уже закрытой для Рождества (Я надзвездный, чужой). Второй аспект семантики смерти детей — взросление, а значит, обречённость на утрату диалога с богом и ангелами в границах цивилизации. Этот полёт напоминает прыжок Питера Пэна с подоконника с детьми Дарлинг. Он олицетворяет желание не вырасти, остаться ребёнком навсегда. В сказке Венди, самая старшая из детей, первой начинает сомневаться в чуде и решает (с братьями) вернуться в реальный мир.

Продолжением «Смерти детей» видится стихотворение «В Сумраке»¹¹ (1929). Здесь содержится множество узнаваемых топосов фантастического мира Поплавского: башня, городские крыши, астральный мир, карлики. Пространство города вертикально и горизонтально. Наверху: астральный мир, звёзды, карнизы, башня, крыша. Внизу — море, машина, синагога, пляж и трамвай *«А внизу бежал трамвай с огнями»*. Трамвай здесь остаётся только атрибутом городской повседневности, соотносённым с числовыми метафорами циферблата, часов, падающих листьев, обозначающими ход времени.

В стихотворении «Роза смерти»¹² в ряду урбанистических реалий (виадук, мотор, бульвар, балаган, танцевальная зала, карусель)

появляются «железнодорожные» лексемы «вокзал», «паровоз» (*Паровоз поет на виадуке*). Средства передвижения как будто остаются частью декораций города и не выполняют своего предназначения — спасти людей от самозабвенного веселья (балагана) в ситуации близости всеобщей гибели.

Стихотворение «Детство Гамлета»¹³ (1929) продолжает художественную логику «Розы смерти». Заглавие указывает на своеобразную реконструкцию судьбы шекспировского героя, происходит сдвиг во времени вплоть до истоков гамлетовской нерешительности и колебания. Поезд здесь онейрический, символизирующий сон как состояние познания и выбора. Этот сон опасен потому, что если из него не вернуться, то он становится вечным, то есть переходит в смерть. Гамлет оказывается среди тех детей, которые как раз вернулись из сна, и это возвращение означает предпочтение знания перед сном-смертью.

Мортальный лирический сюжет стихотворения «Скоро выйдет солнце голубое» (1929), как уточняет Е. Менегальдо, навеян воспоминаниями о сестре Б. Поплавского, рано умершей от туберкулёза. Текст организован вокруг двух топосов: пляжа, где играет больная девочка, и дома, из которого видно пляж. Поезд появляется во второй половине и содержит очевидный смысл Харона, средства переселения в смерть, но, в отличие от мортальной семантики других «поездов» здесь поезд и смерть наделены теми признаками, которые выдумало детское сознание, не ведающее всей необратимости смерти, отсюда — «белый паровоз», «ватный дым», «вагон картонный», «мир сиял ей флагами...».

А в стихотворении «Солнце нисходит, еще так жарко» (1930) восприятие поезда, отъезда принадлежит иному типу сознания — взрослому и лишённому иллюзий. Субъект сознания здесь синкретичный — это и лирический герой, и арестант (как одна из метафор его миропонимания), которым уже понятно, что паровоз и поезд как олицетворение свободы и возможности избежать общей обречённости тоже мимолётны: *«Как пыльно и кратко отъездов веселье»*.

Наши наблюдения над семантикой трамвая и поезда в сборнике «Флаги» позволяют сделать предварительные выводы о том, что вряд ли можно говорить о какой-то эволюции, трансформации «трамвайных» и «поездных» сюжетов. Поезд, как и трамвай, связывает разные миры и располагается в пределах городского пространства. Однако поезд более поливалентен, то есть его связь с человеческими судьбами более разветвлённая.

Примечания

1. Левинг Ю. Вокзал—Гараж—Ангар. Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004.
2. Непомнящих Н. А. Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике (обзор) // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск: Академическое издательство «Гео», 2012. С. 12.

3. *Поплавский Борис Ю.*, Собрание сочинений в трёх томах, Москва, Книжница-Русский путь-согласие, 2009, с. 177.
4. *Поплавский Борис Ю.*, Собрание сочинений в трёх томах, с. 177.
5. *Поплавский Борис Ю.*, Собрание сочинений в трёх томах, с. 178.
6. *Поплавский Борис Ю.*, Собрание сочинений в трёх томах, с. 213.
7. *Поплавский Борис Ю.*, Собрание сочинений в трёх томах, с. 213.
8. *Поплавский Борис Ю.*, Собрание сочинений в трёх томах, с. 218.
9. *Поплавский Борис Ю.*, Собрание сочинений в трёх томах, с. 219.
10. *Поплавский Борис Ю.*, Собрание сочинений в трёх томах, с. 193.
11. *Поплавский Борис Ю.*, Собрание сочинений в трёх томах, с. 204.
12. *Поплавский Борис Ю.*, Собрание сочинений в трёх томах, с. 184.
13. *Поплавский Борис Ю.*, Собрание сочинений в трёх томах, с. 194.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аксёнова Анастасия Александровна, *КемГУ, старший лаборант кафедры.*
Научный руководитель: *Павлов Андрей Михайлович*, кандидат филологических наук, доцент

Алёхина Нина Михайловна, *ТГУ, аспирант, 3-й год обучения*

Аленина Юлия Матвеевна, *ТГУ, студентка, 3-й курс.* Научный руководитель: *Никонова Наталья Егоровна*, кандидат филологических наук, доцент

Баёва Лада Владимировна, *Вятский государственный гуманитарный университет, аспирант, 3-й год обучения.*

Бармина Олеся Олеговна, *НГПУ, аспирант, 2-й год обучения.* Научный руководитель: *Печерская Татьяна Ивановна*, доктор филологических наук, профессор

Белоусова Олеся Олеговна, *ТГУ, аспирант, 1-й год обучения.* Научный руководитель: *Дашевская Ольга Анатольевна*, доктор филологических наук, доцент

Березняцкая Александра Сергеевна, *ТГУ, студентка, 3-й курс.* Научный руководитель: *Никонова Наталья Егоровна*, кандидат филологических наук, доцент

Берсенева Виктория Александровна, *ТГУ, студентка, 4-й курс.* Научный руководитель: *Александр Сергеевич Янушкевич*, доктор филологических наук, профессор

Болотникова Олеся Николаевна, *ТГУ, аспирант.* Научный руководитель: *Киселев Виталий Сергеевич*, доктор филологических наук, профессор

Бубенова Наталия Аркадьевна, *ТГУ, студентка.* Научный руководитель: *Олицкая Дарья Александровна*, кандидат филологических наук, доцент

Будько Наталья Борисовна, *ТГУ, студентка.* Научный руководитель: *Новикова Елена Георгиевна*, доктор филологических наук, профессор

Бычкова Юлия Олеговна, ТГУ, аспирант. Научный руководитель: *Новикова Елена Георгиевна*, доктор филологических наук, профессор

Варламенко Илья Геннадьевич, КемГУ, студент, 5-й курс. Научный руководитель: *Баева Наталья Александровна*, кандидат филологических наук, доцент

Васильева Татьяна Александровна, ТГУ, аспирант. Научный руководитель: *Виталий Сергеевич Киселев*, доктор филологических наук, профессор

Вахрушева Мария Владимировна, УдГУ, студентка. Научный руководитель: *Бучкина Елена Александровна*, кандидат филологических наук, старший преподаватель

Вилесова Марина Леонидовна, ТГПУ, аспирант. Научный руководитель: *Хатямова Марина Альбертовна*, доктор филологических наук, профессор

Вировец Софья Владимировна, ТГУ, студентка, 3-й курс. Научный руководитель: *Новикова Елена Георгиевна*, доктор филологических наук, профессор

Волкова Анна Андреевна, ТГУ, аспирант, 1-й год обучения. Научный руководитель: *Макарова Елена Антониновна*, кандидат филологических наук, доцент

Волков Иван Олегович, ТГУ, студент. Научный руководитель: *Жиякова Эмма Михайловна*, доктор филологических наук, профессор

Вырва Галина Рашидовна, ТГУ, студентка. Научный руководитель: *Рыбальченко Татьяна Леонидовна*, кандидат филологических наук, доцент

Голикова Кристина Михайловна, ТГУ, студентка. Научный руководитель: *Новикова Елена Георгиевна*, доктор филологических наук, профессор

Гончарова Анна Евгеньевна, ТГУ, студентка, 5-й курс. Научный руководитель: *Горенинцева Валентина Николаевна*, кандидат филологических наук, доцент

Гончарова Наталия Владимировна, ТГУ, аспирант. Научный руководитель: *Янушкевич Александр Сергеевич*, доктор филологических наук, профессор

Горбунова София Владимировна, ТГУ, студентка, 3-й курс. Научный руководитель: *Макарова Елена Антониновна*, кандидат филологических, доцент

Ди Санто Аннализа, ТГУ, ассистент кафедры русской и зарубежной литературы. Научный руководитель: *Банкова Татьяна Борисовна*, кандидат филологических наук, доцент

Дубовенко Ксения Игоревна, ТГУ, студентка, 5-й курс. Научный руководитель: *Никонова Наталья Егоровна*, кандидат филологических наук, доцент

Дудко Анна Владимировна, ТГУ, магистрант, 1-й год обучения. Научный руководитель: *Сваровская Анна Сергеевна*, кандидат филологических наук, доцент

Дутова Т.А., ТГУ, студентка. Научный руководитель: *Сваровская Анна Сергеевна*, кандидат филологических наук, доцент

Ерина Екатерина Александровна, ТГУ, магистрант, 1-й год обучения. Научный руководитель: *Лебедева Ольга Борисовна*, доктор филологических наук, профессор

Ефименко Ксения Анатольевна, ТГУ, студентка, 3-й курс. Научный руководитель: *Жиякова Эмма Михайловна*, доктор филологических наук, профессор

Зеленя Ольга Олеговна, ТГУ, студентка, 4-й курс. Научный руководитель: *Янушкевич Александр Сергеевич*, доктор филологических наук, профессор

Козлов Алексей Евгеньевич, НГПУ, ст. преподаватель, аспирант

Коломина Марина Геннадьевна, ТГУ, студентка, 4-й курс. Научный руководитель: *Янушкевич Александр Сергеевич*, доктор филологических наук, профессор

Компарелли Р., ТГУ, аспирант. Научный руководитель: *Анна Сергеевна Сваровская*, кандидат филологических наук, доцент.

Кононенко Мария Дмитриевна, ТГУ, студентка, 5-й курс. Научный руководитель: *Лебедева Ольга Борисовна*, доктор филологических наук, профессор

Корнильцева Ирина Борисовна, ТГУ, аспирант, 1-й год обучения. Научный руководитель: *Жиякова Эмма Михайловна*, доктор филологических наук, профессор

Кошалко Ольга Владиславовна, ТГПУ (Вроцлавский университет), магистрант, 2-й год обучения. Научный руководитель: *Хатямова Марина Альбертовна*, доктор филологических наук, профессор

Липке Штефан, ТГУ, магистрант, 2-й год обучения. Научный руководитель: *Новикова Елена Георгиевна*, доктор филологических наук, профессор

Лисицкая Елена Николаевна, КемГУ (филиал в г. Анжеро-Судженске), кандидат филологических наук, зав. кафедрой филологии и истории

Литвякова Наталья Владимировна, ТГУ, аспирант. Научный руководитель: *Лебедева Ольга Борисовна*, доктор филологических наук, профессор

Малышева Ольга Владимировна, ТГУ, аспирант. Научный руководитель: *Новикова Елена Георгиевна*, доктор филологических наук, профессор

Малькова Алина Викторовна, ТГУ, магистрант, 1-й год обучения. Научный руководитель: *Рыбальченко Татьяна Леонидовна*, кандидат филологических наук, доцент

Масяйкина Елена Владимировна, ТГУ, студентка, 3-й курс. Научный руководитель: *Никонова Наталья Егоровна*, доктор филологических наук, доцент

Меньшикова Анна Андреевна, ТГУ, аспирант. Научный руководитель: *Поплавская Ирина Анатольевна*, кандидат филологических наук, доцент

Миклашевская Юлия Александровна, ТГУ, магистрант, 1-й год обучения. Научный руководитель: *Сваровская Анна Сергеевна*, кандидат филологических наук, доцент

Милиция Луиджи, ТГУ, у-т Л'Ориентале (Италия), студент. Научный руководитель: *Лебедева Ольга Борисовна*, доктор филологических наук, профессор

Музафарова Алина Илдаровна, УдГУ, студентка. Научный руководитель: *Бучкина Елена Александровна*, кандидат филологических наук, ст. преподаватель

Насонова Анна Евгеньевна, ТГУ, студентка, 5-й курс. Научный руководитель: Горенинцева Валентина Николаевна, кандидат филологических наук, доцент

Незнамова Анна Юрьевна, ТГУ, студентка. Научный руководитель: Янушкевич Александр Сергеевич, доктор филологических наук, профессор

Некратова Анна Николаевна, ТГУ, магистрант, 1-й год обучения. Научный руководитель: Губайдуллина Анастасия Николаевна, кандидат филологических наук, доцент

Никонова Наталья Егоровна, ТГУ, доцент

Павлович Кристина Константиновна, ТГУ, магистрант, 1-й год обучения. Научный руководитель: Жиякова Эмма Михайловна, доктор филологических наук, профессор

Павский Георгий Сергеевич, ТГУ, студент, 3-й курс. Научный руководитель: Макарова Елена Антониновна, кандидат филологических наук, доцент

Палкина Екатерина Андреевна, ТГУ, студентка, 3-й курс. Научный руководитель: Никонова Наталья Егоровна, доктор филологических наук, доцент

Пантюхина Алёна Игоревна, ТГУ, студентка, 4-й курс. Научный руководитель: Рыбальченко Татьяна Леонидовна, кандидат филологических наук, доцент

Параскева Елена Владимировна, СурГПУ, аспирант, 3-й год обучения. Научный руководитель: Ларкович Дмитрий Владимирович, доктор филологических наук, доцент

Перевозкина Мария Валерьевна, ТГУ, студентка, 5-й курс. Научный руководитель: Лебедева Ольга Борисовна, доктор филологических наук, профессор

Пестерев С. К., ТГУ, аспирант. Научный руководитель: Сваровская Анна Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент

Петш Иоанна Максимовна, ТГУ, студентка, 4-й курс. Научный руководитель: Янушкевич Александр Сергеевич, доктор филологических наук, профессор

Пичугина Вероника Станиславовна, ТГУ, аспирант. Научный руководитель: *Поплавская Ирина Анатольевна*, кандидат филологических наук, доцент

Постникова Софья Игоревна, СФУ, студентка, 4-й курс. Научный руководитель: *Говорухина Юлия Анатольевна*, доктор филологических наук, доцент

Рамальетти Клаудия, ТГУ, у-т Л'Ориентале (Италия), студентка. Научный руководитель: *Лебедева Ольга Борисовна*, доктор филологических наук, профессор

Родченко Юлия Игоревна, ТГУ, аспирант. Научный руководитель: *Кафанова Ольга Бодовна*, доктор филологических наук, профессор

Сафонова Екатерина Анатольевна, ТГПУ, аспирант. Научный руководитель: *Хатямова Мария Альбертовна*, доктор филологических наук, профессор

Семенова Кристина Юрьевна, ТГУ, студентка, 3-й курс. Научный руководитель: *Рыбальченко Татьяна Леонидовна*, кандидат филологических наук, доцент

Спиридонова Кристина Сергеевна, ТГУ, студентка, 4-й курс. Научный руководитель: *Сваровская Анна Сергеевна*, кандидат филологических наук, доцент

Суходольская Алиса Вячеславовна, ТГУ, магистрант, 2-й год обучения. Научные руководители: *Айзикова Ирина Александровна*, доктор филологических наук, профессор; *Тубалова Инна Витальевна*, кандидат филологических наук, доцент

Тик Наталья Александровна, ТГУ, магистрант, 2-й год обучения. Научный руководитель: *Лебедева Ольга Борисовна*, доктор филологических наук, профессор

Томышева Анастасия Дмитриевна, ТГУ, студентка. Научный руководитель: *Тихомирова Юлия Александровна*, кандидат филологических наук, доцент

Третьяков Евгений Олегович, ТГУ, аспирант, 3-й год обучения. Научный руководитель: *Янушкевич Александр Сергеевич*, доктор филологических наук, профессор

Тризно Оксана Александровна, ТГУ, аспирант, 3-й год обучения. Научный руководитель: *Лебедева Ольга Борисовна*, доктор филологических наук, профессор

Тронина Анастасия Андреевна, УдГУ, студентка, 4-й курс. Научный руководитель: *Старкова Галина Ивановна*, кандидат филологических наук, доцент

Фёдорова Оксана Александровна, ОмГПУ, филиал в г. Таре, старший преподаватель, кандидат филологических наук

Фомин Анатолий Анатольевич, КемГУ, студент. Научный руководитель: *Баева Наталья Александровна*, кандидат филологических наук, доцент

Харин Сергей Юрьевич, НГПУ, аспирант. Научный руководитель: *Шатин Юрий Васильевич*, доктор филологических наук, профессор

Хило Екатерина Сергеевна, ТГУ, аспирант. Научный руководитель: *Никонова Наталья Егоровна*, доктор филологических наук, доцент

Храброва Анастасия Валерьевна, ТГУ, магистрант, 2-й год обучения. Научный руководитель: *Янушкевич Александр Сергеевич*, доктор филологических наук, профессор

Чжан Сюеин, ШПУ (КНР), кандидат филологических наук, доцент

Шаврина Ксения Сергеевна, ТГУ, аспирант. Научный руководитель: *Чубракова Зинаида Анатольевна*, кандидат филологических наук, доцент

Шапенкова Мария Валерьевна, ТГУ, студентка, 4-й курс. Научный руководитель: *Янушкевич Александр Сергеевич*, доктор филологических наук, профессор

Шарафутдинова Полина Ринатовна, УдГУ, студентка, 4-й курс. Научный руководитель: *Бучкина Елена Александровна*, кандидат филологических наук, старший преподаватель

Ямалова Юлия Васильевна, ТГУ, аспирант. Научный руководитель: *Новикова Елена Георгиевна*, доктор филологических наук, профессор

SUMMARY

AKSJONOVA A. A., KemSU, student

Large and small space of the novel «Transparent Things» by V. Nabokov

This article is devoted to the study of the large and small space of Transparent Things by V. Nabokov.

Keywords: large space; small space; hero; world; ratio.

See page 129.

ALJOHINA N. M., TSU, post-graduate student

«Aesthetic subject» in Innokenty Annensky's translations from S. Mallarmé

The article reveals Innokenty Annensky's aesthetic interaction with Mallarmé's creative works.

Keywords: Annensky; Russian-French literary connections.

See page 204. See page 129.

ALYUNINA Y. M., TSU, student

Text ciphers in the novel «The Da Vinci Code» by Dan Brown and its Russian translation

The article focuses on the topical issue of representing the text cipher and its subject constructive function in the novel-game «The Da Vinci Code» by Dan Brown and its translation in Russian, made by N. Rein (AST, 2004).

Keywords: Dan Brown; «The Da Vinci Code»; novel-game; text cipher.

See page 210.

BARMINA O. O., NSPU, post-graduate student

Fragmentariness of B. Pasternak's early prose as a method of the author's strategy of text-creation

This article presents the phenomenon of fragmentariness of B. Pasternak's early prose and its interpretation as an instructive method that promotes the realization of the individual strategy of text-creation on the character level of the text.

Keywords: fragmentariness; text-creation; system of characters.

See page 133.

BAYEVA L. V., VyatSTU, post-graduate student

Orthodox traditions as a reflection of folk culture in the literature of Vyatka region

The analysis of literature of Vyatka region as reflected in publications of Orthodox traditions, characteristic of the people of Vyatka region in different

historical epochs is made. The Orthodox tradition reflecting the culture of Vyatka people and the types of books and literary genres they are reflected in are described. The concept of Orthodox literature is given.

Keywords: culture of Vyatka region; Orthodox literature; traditions of Vyatka people.

See page 3.

BELOUSOVA O. O., TSU, post-graduate student

«Pesnoslov» N. A. Kliuev as a book of poetry of the Silver Age: the history of creation

The article describes the history of the compilation of the earliest books by N. Kliuev, the formation system of the book of poems, the book of poems «Pesnoslov» (1917) as a new stage of poetry.

Keywords: book of poems of the Silver Age; cyclization.

See page 137.

BEREZNYATSKAYA A. S., TSU, student

Musical code in the Harry Potter heptalogy by J. K. Rowling and its translations into Russian language

The research is concerned with the issue of the functioning of the intermediate code in the literature of Postmodernism. It deals with the methods of introduction of the musical inclusions into the text. The article also displays the functions and the role of the analyzed intermediate code. Special attention is drawn to the transmission of the audio code into the Russian language.

Keywords: Harry Potter heptalogy; intermediality; functions of the audio code.

See page 214.

BERSENEVA V. A., TSU, student

Test by feastin A. S. Pushkin's story «Undertaker»

The semantic unity of the two feasts is considered in the philosophical aspect.

Keywords: feast; undertaker; Pushkin; Plato.

See page 7.

BOLOTNIKOVA O. N., TSU, post-graduate student

Semantics of home space in the literature of Russian sentimentalism and its relationship with Horationism (V. V. Kapnist, M. N. Murav'ev, N. M. Karamzin).

The article analyzes the features of reflection of home space in Russian sentimentalism and their connection with Horationism, philosophy of moderation, simplicity and closeness to nature op-posed to the temptations of urban civilization. The genre forms of representation of home tending to the idyll are described. Two types of spatial plots associated with the expansion of the idyllic home space or its destruction by an alien invasion of the outside world are specified.

Keywords: Russian Horationism; idyll; sentimentalism; space semiotics.

See page 10.

BUBENOVA N. A., TSU, student

Translation problem of Th. Bernhard's short-story (on the material of translation by R. Rait-Kovaleva)

The article is about the problem of revealing the author's metaphor in translation. It presents a short-story written by famous Austrian author Th. Bernhard and its translation by Rita Rait-Kovaleva. A comparative analysis of the authors' metaphors is made.

Keywords: author's metaphor; translation; Austrian literature.

See page 216.

BUDKO N. B., TSU, student

Musical ekphrasis of the folk song in «The singers» story by I. Turgenev

The work has an interdisciplinary, literature and music, character. The article is devoted to the analysis of «The Singers» story by I. Turgenev in the aspect of musical ekphrasis. There is a detailed analysis of indirect musical ekphrasis of the folk song. The writer's characteristic feature — rhythmic prose — was analyzed and the identified specificity of Turgenev's rhythmic text and the vocal technique were found.

Keywords: Turgenev; «The Singers»; musical ekphrasis; Russian folk song; rhythmic prose.

See page 16.

BYCHKOVA Y. O., TSU, post-graduate student

Life journey of the hero of Fyodor Dostoyevsky in the novel Crime and Punishment

The life journey of the hero of the novel Crime and Punishment is analysed. The category of life journey is studied as closely connected with the phenomenon and concept of archetype. For the first time the life journey problem is specified as the problem of the journey archetype and as the problem of the archetypal in general.

Keywords: hero's life journey; archetype of journey; veastrarche type.

See page 19.

COMPARELLI R., TSU, PhD

Semantics of rail transport in Poplavskij's collection «Flagi»

The article deals with the analyse of complex of topics and motifs related to rail transport as a urbanistic civilization's realia in collection «Flagi». Is detected the role of rail transport as an organic part of city's world and as a means of realization of lyrical subject's intention.

Keywords: B. Poplavskij, semantics of rail transport, «Flagi».

See page 302.

DI SANTO A., TSU, Master of Philology

**Ways of translation «language-culturological gaps» in the artistic text
(by example of V. P. Astafyev's short story «Boje»)**

The present article examines the ways of translation of «language-culturological gaps» from Russian into Italian by example of a short story «Boje» by V. P. Astafyev. The terms «language-culturological gaps», «culture-marked vocabulary» and criterions of the short story choice are explained. The item is the preparatory stage for the V. P. Astafyev's short story translation into the Italian language.

Keywords: language-culturological gap; culture-marked vocabulary; non-equivalence; dialecticism; language-culturological commentary; ways of infilling and compensation.

See page 225.

DUBOVENKO K. I., TSU, student

**Pedagogical works of German pietists in the private book collection of
V. A. Zhukovsky**

This article describes German works about Christian upbringing from the private book collection of V. A. Zhukovsky. Particular attention in the article is paid to the edition of famous pietist H. W. Grobe «Werth und Weise der christlichen Kinderzucht» (Kassel, 1851): Zhukovsky's marks were analyzed and the influence of this book on Zhukovsky's own reflection was demonstrated.

Keywords: Christian upbringing; German pietism.

See page 230.

DUDKO A. V., TSU, Master student

**Russia and Europe in «The Rome Diary of 1944» of Vyacheslav Ivanov: common
history and culture**

The lyric plots related to the theme of co-presence of the images of Russia and Europe are considered. Place names and texts of Russian literature in the cycle are detected.

Keywords: Vyacheslav Ivanov; emigration; cycle of lyrics; Russia; Europe.

See page 37.

DUTOVA T. A., TSU, student

Contemporary theater criticism: the problem of identity

The article presents an analysis of the status of contemporary theater criticism, transformation of the profession of a critic as well as their basic problems and solutions.

Keywords: theater; theater criticism; self-consciousness

See page 155.

EFIMENKO K. A., TSU, student

Romantic traditions and poetics of the «Natural» School in Turgenev's lyric poetry (as exemplified in the ballad «The Abduction»)

Turgenev's ballad «The Abduction» illustrates the transitive nature of the author's lyric poetry: mastering of Zhukovsky's romanticist tradition (connection with Zhukovsky's «Lyudmila» and «Svetlana») and correspondence with the dictates of the time, which is confirmed by the fact of publication of the ballad in the acknowledged body of the «Natural» School – literary magazine «Otechestvennye Zapiski» in 1842.

Keywords: romantic traditions, poetics of the “Natural” School; literature connections.

See page 43.

ERINA E. A., TSU, Master student

The evolution of the author's name in the first title of Pushkin's tragedy «Boris Godunov»

This article is an analysis of three author's names Pushkin used in the first title of his tragedy: Valerian Palitsyn, Aleksashka Pushkin, Aleksandr syn Sergeev Pushkin.

Keywords: Pushkin; drama; Boris Godunov.

See page 40.

FYODOROVA O. A., OSPU (filial branch of OmsU in Tara), Ph.D., senior lecturer

«History of Poetry» by S. P. Shevyrev in the context of the philosophical pursuit of the Lyubomudry

The article deals with the leading categories and methodological principles of the aesthetics of philosophical Romanticism. The key beliefs and aesthetic views of S. P. Shevyrev are described in the context of the philosophy of the Lyubomudry.

Keywords: philosophical lyrics; Romanticism; Romanticist aesthetics.

See page 111.

GOLIKOVA K. M., TSU, student

The image of L. N. Tolstoy in V. Pelevin's novel t: approach to the problem

The article is devoted to the use of the image of Tolstoy and his theological ideas in Pelevin's novel t which has not yet been a subject of literary analysis. The research is topical for it discusses questions about the specifics of classical literature works actualization in postmodernist texts.

Keywords: postmodernism; V. Pelevin; Leo Tolstoy; religious and philosophical thought

See page 152.

GONCHAROVA A. E., TSU, student

The methods of stylization of Indians' speech in the short stories by J. R. Kipling and its Russian translations

This article presents a detailed analysis of methods of stylization of Indians' speech in the stories «In the House of Suddhoo» and «Beyond the Pale» by J. R. Kipling and its Russian translations.

Keywords: literary translation; methods of stylization; short stories by J. R. Kipling.
See page 222.

GONCHAROVA N. V., TSU, post-graduate student

The development of A. V. Nikitenko's philosophical and aesthetic position

This article discusses the formation of philosophical and aesthetic positions of Professor and censor A. V. Nikitenko influenced by the lifestyle and behavior of the Decembrists. The early works by Nikitenko are analyzed: his speech at the opening of the Bible Society, his article «O preodolenii neschastiy» (On overcoming miseries) and excerpts from an unfinished novel «Leon, ili Idealizm» (Leon, or Idealism).

Keywords: spiritual biography; philosophical direction in literature.
See page 33.

GORBUNOVA S. V., TSU, student

Specific features of publications in the genre «story» in the modern central and regional periodicals

The genre «story» as a popular form of historical materials presentation in the journal periodical press is considered. Its historical roots and specific features are defined. By means of the comparative analysis of the central and regional magazines ways of development of this genre in modern periodicals are discussed.

Keywords: genre «story»; central and regional periodical press; popular science magazines.
See page 282.

KHARIN S. Y., NSPU, post-graduate student

The motive of waiting in V. Nabokov's short stories

The article presents an attempt to determine the motive of waiting in V. Nabokov's short stories, its variants and functions, its connections with other elements of the artistic structure, and the perspective points of research.

Keywords: waiting; motive; Nabokov.
See page 195.

KHILO E. S., TSU, post-graduate student

D. Chizhevsky at the sources of the German Yesenin's study

The article presents an interpretation of the article of German Slavist D. Chizhevsky «“Song about Bread” by S. Yesenin» which has become

the first precedent of the research reception of Yesenin in Germany.

Keywords: translation; reception; S. Yesenin.

See page 266.

KHRABROVA A. V., TSU, Master student

The category of doubt in the creative system of Lermontov and early Dostoevsky

In the article the problem of hero in the creative system of Lermontov and early Dostoevsky is considered basing on the accentuation of the category of doubt. The category is central at the turn of the centuries as it reveals the transitivity of the world in the 1830–1840s and the state of total criticism.

Keywords: Lermontov; early Dostoevsky; problem of hero; category of doubt.

See page 116.

KOLOMINA M. G., TSU, student

The philosophical bases of duplicity in the early works of F. M. Dostoevsky

The article considers the possibility of influence of the philosophical ideas on the early works of F. M. Dostoevsky. The mutual relations between the I and the Other are positioned as a fundamental principle for the art world of the writer.

Keywords: duplicity; philosophy; the Other.

See page 55.

KONONENKO M. D., TSU, student

Motif of rank in the comedy «Marriage» by Nikolai Gogol

By example of «Marriage» by Nikolai Gogol the article shows a specific problem for the Russian culture at the beginning of the 19th century – pursuit of rank. The motif of rank in Gogol's works develops. If in previous Gogol's comedies rank is a fiction, it takes shape in «Marriage».

Keywords: rank; Table of Ranks; nobility.

See page 58.

KORNILTSEVA I. B., TSU, post-graduate student

The article presents the reasons of A. N. Ostrovsky's translation of I. Franchi «A great banker, or payment of a million upon presentation»: attention to the destiny of the Jews in Europe, artistic interpretation of the new stratum of bourgeois Europe, interest in the issues of the Russian and European history manifested in his own original work.

Keywords: A. N. Ostrovsky; Russia; Europe; dramaturgy; translation.

See page 232.

KOSHALKO O. V., TSPU (University of Wroclaw – Poland), student

Narrative structure in the autobiographical book Vremena by M. A. Osorgin

The article reveals the narrative structure in the autobiographical book «Vremena» by M. A. Osorgin. For the first time an analysis of narrative forms

has been made and the specifics of the subject organization of the narrative has been defined in this book.

Keywords: literature of Russian émigré; fiction by M.A. Osorgin; autobiographical prose; narrative structure.

See page 157.

KOZLOV A. E., IPMIP NSPU, senior teacher

Anecdotal stories about local public authority in the provincial text of the Russian Literature of the XIX century

The article is devoted to the study of plot schemes connected with provincial public authority. The material of the research is «Native Notes» («Otechestvennyye Zapiski»), «Russian Bulletin» («Russky Vestnik»), «Spark» («Iskra»).

Keywords: Provincial text, Russian literature of XIX century.

See page 50.

LIPKE S., TSU, student

«Living relics»: The Role of an Image by Ivan Turgenev in Anton Chekhov's tale «The Black Monk»

The article is about the connection between I. S. Turgenev and A. P. Chekhov by example of Chekhov's use of the image of «living relics» from Turgenev's «A Sportsman's Sketches» in the finale of «The Black Monk». The image shows that Chekhov's character Kovrin, on considering his wife a saint, defrauds himself. This shows the importance of Turgenev's works as a background for interpreting Chekhov.

Keywords: Chekhov; Turgenev; relics; holiness; suffering.

See page 61.

LISITSKAYA E. N., KemSU (filial branch in Anzhero-Sudzhensk), lecturer

Functions of metaphorical epithets in N. A. Klyuyev's lyric poetry

Peculiarities of N. A. Klyuyev's poetic style are analyzed on the basis of researching metaphorical epithets in his first lyric collection «Pines chime» (1911). Dominating functions of metaphorical epithets in early lyric poetry are described.

Keywords: metaphorical epithet; poetic style; philological analysis of literary text.

See page 160.

LITVYAKOVA N. V., TSU, post-graduate student

Adapted edition of fairy tales by the Brothers Grimm in Russian and German publishing

In this article the adaptation strategies of fairy tales by the Brothers Grimm in the Russian and German publishing are compared. The concept of preparation of the adapted editions of fairy tales by German publishers is discussed.

Keywords: fairy tale; adaptation; Germany; Russia.

See page 236.

MALKOVA A. V., TSU, Master student

Text composition of Makanin's story «Utrata» («The Loss»)

The article studies the structure of Makanin's story «Utrata» («The Loss») as the XXth-century historic-cultural paradigm representation expressed in the three-part story structure. The composition is considered from the position of the speech subject and narration object (storyteller). In this article the problem of metaprose is presented.

Keywords: composition; subject of speech; narration focus; genotext; metaprose.

See page 162.

MALYSHEVA O. V., TSU, post-graduate student

The image of the Master in Spanish-language reception

The article discusses various interpretations of the image of the Masters in Bulgakov's novel *The Master and Margarita* by foreign researchers: from identification with the author to a political interpretation.

Keywords: «The Master and Margarita» by Bulgakov, autobiographical character of the Master, Spanish-language reception of image of the Master

See page 241.

MASYAYKINA E. V., TSU, student

Intermediality and translation: poetical parts of J.R.R. Tolkien's *The Lord of the Rings*

This article discusses the intermedial function of poetic fragments in the novel by J.R.R. Tolkien «*The Lord of the Rings*» from the focus of intermediality. The typology of Tolkien's intermedial inclusions is offered. Their peculiarity of genre and key functions in the epic canvas are determined. On the material of Russian translations the translation options analysis of the original intersemiotic potential of the novel is provided.

Keywords: intermediality; *The Lord of the Rings*; poetic fragments; translation analysis.

See page 245.

MENSHIKOVA A. A., TSU, post-graduate student

The metaphor of water and the early Zhukovsky

The article covers Christian religious and national traits of early Zhukovsky relative to his personality and poetry.

Keywords: Zhukovsky and his oeuvres; pre-Romanticism; metaphor of water; early period; religious philosophy.

See page 64.

MENSHIKOVA A. A., TSU, post-graduate student

Folklore in Sentimentalism and Romanticism

The article covers some aspects of folklore in sentimental and romantic poetry relative to linguistic categories with the author's specific view upon the issue.

Keywords: folklore; sentimental writers; Romanticism; King of the Wood.

See page 68.

MIKLASHEVSKAYA Y. A., TSU, Master student

Subject organization of the novel *Angel of Death* by Irina Odoevtseva

The article considers the problem of the interrelation of the Russian classical psychological novel tradition and mass literature tradition in Irina Odoevtseva's novel *Angel of Death* through the subject organization of the novel.

Keywords: Irina Odoevtseva; Russian classical psychological novel; mass literature; subject organization.

See page 165.

MILITSIA LUIDGI, TSU, student

Results of synthesis: the prose of late Zamyatin

The article analyzes Zamyatin's stories of the 1930s which have not been studied much. Their stylistic features and narrative strategies expressed in a special syntax, comism, laconic narrative, etc. Are described.

Keywords: Zamyatin synthesis; elliptical style; surprise ending; comism of Zamyatin's stories of the 1930s.

See page 168.

MUZAFAROVA A. I., UdSU, student

Opportunities and risks of publishing East Asian literature in domestic practice

The perspective of the literature of Eastern Asia (China, South Korea, Japan) in the Russian book publishing is analyzed in the article. The most famous writers of those countries are considered. The author of the article makes recommendations basing on the data of the sociological research she carried out.

Keywords: translated editions; Oriental literature; book market segmentation.

See page 285.

NASONOVA A. E., TSU, student

The problem of translation from the intermediate language (the case study of *Gulliver's Travels* translations)

The article examines the problem of the translation from the intermediate language exemplified in the contrastive analysis of *Gulliver's Travels* translations into French and Russian.

Keywords: problems of artistic translation; intermediate language; *Gulliver's Travels*.

See page 248.

NEKRATOVA A. N., TSU, Master student

Christian images in Olesya Nikolaeva's collection «Zdes» (1987–1989)

For the first time the biblical allusions and Christian imagery are analysed in the works of Olesya Nikolaeva by example of poems included in the collection «Zdes»

Keywords: Christian imagery; biblical allusions.

See page 172.

NESNAMOVA A. Y., TSU, Master student

The southern text in the works of Pushkin and Anna Akhmatova

The article highlights the issue of creative relations of Akhmatova and Pushkin in the southern local text. Considering the biographical context the key lyrical texts of the authors which describe this topos are analyzed.

Keywords: Akhmatova; Pushkin; local text; Crimea.

See page 73.

NIKONOVA N. E., TSU, Associate Professor

The vocal translations of V. A. Zhukovsky

The vocal translations corpus of V. A. Zhukovsky's works is presented for the first time in this article. The strategies of his perception by the German romance culture and the facts of its influence on Russian Romanticist's poetic system are defined.

Keywords: V. A. Zhukovsky; vocal translation; romance culture.

See page 250.

PALKINA E. A., TSU, student

Nursery rhymes in the novels of Agatha Christie's Hercule Poirot and Russian translations

The article analyzes in intermediality aspect nursery rhymes in detective fiction of Agatha Christie's Hercule Poirot, which are the part of audio code and also have plot formation function in the text. In this article nursery rhymes' translation and influence on the plot building researches.

Keywords: intermediality; audio code; nursery rhyme; translation; Agatha Christie.

See page 255.

PANTYUKHINA A. I., TSU, student

Bella's diary in the novel Maidenhair by M. Shishkin

The article deals with Bella's diary in the novel Maidenhair by M. Shishkin. Particular attention is paid to the problem of human existence in historical events and to the semantics of the diary genre in the novel.

Keywords: diary; memoirs; history.

See page 178.

PARASKEVA E. V., SurSPU, post-graduate student

The motif of the way in I. S. Shmelev's story «Bogomole»

The article discusses the specifics of the functioning of the motif of way in the story of I. S. Shmelev «Bogomole» (The Pilgrimage), the semantic content and role of this motive in the plot and image structure of the text.

Keywords: Shmelev; motif; subject; Russian émigré literature.

See page 79.

PAVLOVICH K. K., TSU, Master student

The role of psychophysiological factors in the depiction of seascapes in «The Frigate Pallada» by Goncharov

The paper shows the role of psychophysiological factors influencing the creation of maritime landscape in the book of travel essays by Goncharov. This approach is applied to the maritime landscape of «The Frigate Pallada» for the first time.

Keywords: psychophysiology; landscape; sea.

See page 76.

PAVSKIY G. S., TSU, student

Preconditions of local history album editions at the turn of the XIX – XX centuries.

The Editions of the graphic art of the second half of the XIX century consider as examples of regional publishing products. The materials are the album editions made by Tomsk artists stored in ACRL SL TSU. The subject of analysis is the technical implementation of album production and the problem of its classification.

Keywords: local history; album; applied graphics; lithography; collotype.

See page 289.

PEREVOZKINA M. V., TSU, student

Bestiary in tragedies of the 18th century

The article shows the specificity of animal images in tragedies of the 18th century. This theme is based on the works of Sumarokov. The analysis of Sumarokov's tragedies reveals two key images — a lion and a tiger which characterize the high-ranking imperial persons. This gives their specific functioning in drama works.

Keywords: bestiary; image of lion; image of tiger; tragedy; Classicism.

See page 84.

PESTEREV S. K., TSU, post-graduate student

Female characters in M. Aldanov's essays

Different variants of female character structure in Aldanov's essays are reviewed. Typological similarities and differences are in the center of analysis as well as the author's gender psychology.

Keywords: Aldanov; essay; female characters.

See page 182.

PETSH I. M., TSU, student

Poetics of the dream space in the story «The Nose» by N. V. Gogol

The report discusses the potential of the dream space in Gogol's «The Nose» as representing the mirage concept in «Petersburgs Narratives». The dream space creates an original model of the world. History of creation of this text, title of the story and marker words indicate this dream space.

Keywords: dream space; mirage; concept of dream space; concept to mirage; dream

See page 88.

PICHUGINA V.S., TSU, post-graduate student

«Just So Stories» by R. Kipling in translations by K. Chukovsky and S. Marshak

This article deals with the translation principles of K. Chukovsky and S. Marshak. «Just So Stories» by R. Kipling are the brightest example of synchronizing K. Chukovsky and S. Marshak translation strategies. «Just So Stories» are studied as prosemetric texts which combine prose and poetry. This kind of texts is esthetically connected with the child's (recipient's) personality and the image of the character-narrator. These translators pay special attention to the mythopoetic and morphologic character of Kipling's tales.

Keywords: Rudyard Kipling; K. Chukovsky; S. Marshak; morphology of the folktale; translation strategies; interaction of prose and poetry.

See page 257.

POSTNIKOVA S.I., SibFU, student

«In memory of T.B.» by J. Brodsky: to go away in order to come back

There is an attempt to interpret the poem «In memory of T.B.» by J. Brodsky through the code of M. Heidegger's ontological philosophy. The lyric plot of the poem is considered as a process of comprehending the mystery of Non-Being by the lyric hero.

Keywords: J. Brodsky; «In memory of T. B.»; M. Heidegger; comprehension; Non-Being.

See page 187.

RAMAGLIETTI C., TSU, student

Don Chisciotte and Sancio Panza in Russia. Brief presentation of cervantien masterpiece Russian translations and adaptaments

The focus of this work is to present a brief panorama of Don Chisciotte Russian translations and adaptaments. My interest is to discover how Miguel de Cervantes' masterpiece has been presented in Russia since its first issue. The first part will focus on the presentation of the most renowned Russian translations through History; in the second one I will show several Don Quijote Russian adaptations (as well as musical, pièce and tv shows).

Keywords: Don Quijote in Russia; Russian translations; adaptations.

See page 91.

RODCHENKO Y.I., TSU, post-graduate student

Tomsk critical reception of the trilogy «The Three Cities» by E. Zola in late XIX century

This paper analyses the particularities of reception of the trilogy «The Three Cities» by E. Zola in Tomsk on the material of reviews written by local

journalist P. L. Chernevich in newspaper Sibirsky Vestnik at the end of the XIX century. These reviews show whether late works by Zola were popular among local audience.

Keywords: trilogy; reception; critic; article.

See page 260.

SAPHONOVA E. A., TSPU, post-graduate student

Esthetics of «The Parisian Note» in the lyrics of Nikolai Otsup

The article describes the lyrics of the poet of the first wave of the Russian émigré Nikolay Otsup from 1930 to 1934. The beginning of the 1930s is marked for Otsup by belonging to «The Parisian Note» literary association and by his leadership of one of the best magazines of emigration «Chisla» («Numbers»).

Keywords: N. Otsup; émigré poetry; The Parisian Note; Chisla.

See page 94.

SEMYONOVA K. Y., TSU, student

The Bible plot of Jonah and the story of Jonah in the novel «Ostrov Iony» (The Island of Jonah)

This article describes the transition from the Biblical myth to the archaic myth as well as the metamorphosis of the myth — doubling of metamorphoses.

Keywords: novel «Ostrov Iony» (The Island of Jonah); Biblical myth; archaic myth; double metamorphosis of myth.

See page 190.

SHAPENKOVA M. V., TSU, student

National specifics of the water nymph plot in the Russian literature of the beginning of the XIX century

The article describes details of the water nymph image in the national context based on the Russian literature of the 1800s—1830s. The key aspects are: anthropomorphisation, femininity, correlation of religious and pagan ideas, dual nature.

Keywords: water nymph image; national specifics; Russian literature of early XIX century.

See page 125.

SHARAFUTDINOVA P. A., UdSU, student

The feasibility of the concept of social-ethical marketing in publishing

The article analyzes the advantages of social and ethical marketing in publishing, with emphasis on the fact that the marketing concept has poor dissemination in our country. It shows exact examples and some recommendations about usage of the approach chosen by the author.

Keywords: socio-ethical marketing; marketing in publishing; advertising books.

See page 297.

SHAVRINA K. S., TSU, post-graduate student

Images of culture in Aleksandr I. Kuprin's sketch «The Blessed South»

Cultural images in Aleksandr I. Kuprin's sketch «The Blessed South» are thoroughly considered and analyzed. The influence that culture has on ordinary life and the influence of the latter on cultural realities are mentioned.

Keywords: sketches; cultural images; European literary space; esthetics.

See page 200.

SPIRIDONOVA K. S., TSU, student

Mythologem of the mouse in V. Khodasevich's lyrics (cycle «Myshi»)

The article describes the realization of the mouse mythologem in the cycle of poems «Myshi» (Mice) (1913) by Khodasevich. It includes poems «Vorozhba», «Syrniku», «Molitva» and is a part of the collection «A Happy Little House». We propose a comparative analysis of the poems «Domovomu» by A. Pushkin and «Molitva» by Khodasevich.

Keywords: mythologem of the mouse; Khodasevich; Pushkin.

See page 193.

SUKHODOLSKAYA A. V., TSU, Master student

Publishing discourse as a functional environment of book annotation

In this article features of publishing discourse and its influence on genre of annotation are described.

Keywords: book publishing; discourse; annotation.

See page 292.

TIK N. A., TSU, Master student

The role of laugh techniques used for modelling the world in advertising

This article deals with comparative analysis of humor culture in the Middle Ages and modern advertising communication. It describes the complicated nature of medieval carnivalesque and such aspects as festivity, universalism, ambivalence, special kind of humor imagery and its transformation in the modern advertising communication.

Keywords: humor culture; carnivalesque; modern advertising communication.

See page 98.

TOMYSHEVA A. D., TSU, student

Rosa Newmarch and A. S. Pushkin: the paradoxes of perception and translation

The paper analyzes the translations of Pushkin's poetry made by Rosa Newmarch. The translator's views on Pushkin's works and her idea of the poet's personality are considered.

Keywords: Pushkin's poetry translations; Newmarch and Pushkin.

See page 264.

TRETYAKOV E. O., TSU, post-graduate student

Philosophy of the «farewell book» by Nikolai Gogol: the elements of air and light in the socio-political and religious utopia of «Selected Passages from Correspondence with Friends»

This article presents an attempt to prove that in the last book by Nikolai Gogol «Selected Passages from Correspondence with Friends» (1847) «pre-tentious», basic elements are air and light. The text dominated by these elusive elements spiritualizes, ceases to be a material object and becomes the Word-Logos. Elements are an expression of the highest metaphysical sense of being.

Keywords: Nikolai Gogol; «Selected Passages from Correspondence with Friends»; air; light; poetics of elements and moral and philosophical content of creativity.

See page 102.

TRIZNO O. A., TSU, post-graduate student

The function of a mirror in the Russian-French dialogue in the second half of 18th century

In this article the phenomenon of the «mirror» antinomy in the process of Russia's search of its national identity in the Russian-French culture dialogue context is considered.

Keywords: Russian-French culture dialogue; mirror; national identity.

See page 107.

TRONINA A. A., UdSU, student

The market student periodicals in Izhevsk

The comparative analysis of youth publications of Izhevsk state higher educational institutions is made in the article. The place of students' press in the structure of mass media of the Udmurt Republic is determined. The peculiarity of genres and themes of publications, their design and polygraphy are examined.

Keywords: students' press; periodical; youth publications.

See page 295.

VAHRUSHEVA M. V., UdSU, student

Ways of development of scientific and popular publishing periodicals for 8–12 year-old children

The article analyses the children's popular science periodicals for a certain age group (8–12). The study is based on a sociological research of the needs of the target audience. Recommendations are given for the publisher to strengthen its position in this segment.

Keywords: periodicals; publications for children; scientific and popular publications; market segmentation.

See page 276.

VARLAMENKO I. G., KemSU, student; **FOMIN A.**, KemSU, student
Cross-cultural peculiarities of the translation of the poetical works by the writers from Kemerovo region into English

In this article the cross-cultural peculiarities of the poems written by the poets from Kemerovo region are described for the first time on the example of the poem «Evening Thought» by B. V. Burmistrov.

Keywords: Kemerovo region; poet; cross-cultural peculiarities of the translation.
See page 220.

VASILIEVA T. A., TSU, post-graduate student
The «Greek background» of self-image of Ukraine in Ukrainian literature and journalism in the first quarter of the nineteenth century (based on Ukrainskiy zhurnal and Ukrainskiy vestnik)

The article analyzes a complex of parallels between Ukraine and Greece as reflected in the pages of Ukrainian literature and journalism in the first quarter of the nineteenth century (based on Ukrainskiy zhurnal and Ukrainskiy vestnik) and their importance for self-representation of the image of Ukraine in the period under review.

Keywords: Ukraine's image; Ukrainian journalism; Greek «subtext».
See page 23.

VILESOVA M. L., TSPU, post-graduate student
The Dionysian Code in the image of the main character in B. K. Zaytsev's novel Golden Pattern: on the problem of literary anthropology

The article studies the philosophical and aesthetic basis of the main character in B. K. Zaytsev's novel «Golden Pattern» (1926), the use of classical allusions, and appeal to F. Nietzsche's philosophy.

Keywords: opposition of the Dionysian / the Apollonian; evolution of character.
See page 142.

VIROVETS S. V., TSU, student
Specificity of the artistic nature and literary analysis of Dostoevsky's novel The Raw Youth

The article describes the process of the character's development through his text.

Keywords: Dostoevsky; The Raw Youth; «random family»; methodology of literary analysis.
See page 27.

VOLKOV I. O., TSU, student
Shakespeare code in Turgenev's novel «Steppenwolf King Lear»

The relation between Turgenev's novel Steppenwolf King Lear and Shakespeare's tragedy King Lear is analysed. Significant aspects of

Turgenev's address to Shakespeare's play and explication of the ideological intent of the writer are revealed.

Keywords: drama of life scale; historicism; contradictory.

See page 30.

VOLKOVA A. A., TSU, post-graduate student

The features of the writer's criticism (on the material of Leskov's works)

In this article the problem of understanding of the writer's criticism and its features is described. The originality of the writer's criticism is studied by example of critical articles by Leskov.

Keywords: writer's criticism by Leskov; literary criticism.

See page 277.

VYRVA G. A., TSU, student

Semantics of the final situation in A. Ilichevskiy's novel «Matisse»

The article reveals the special significance of the final of Ilichevsky's novel. Traditionally the final of works fixes their message, completes the plot and its semantic field. Ilichevsky's final generates new meanings that can be interpreted in different ways.

Keywords: A. Ilichevsky's novel Matisse; vagrancy of characters; character's self-determination; semantics of space in the final of the novel; story semantics.

See page 147.

YAMALOVA Y. V., TSU, post-graduate student

Reception of the Bronte sisters in Russian and English studies of literature in XX century

The article is devoted to a survey of the Russian and English study of literature of c. XX about the Bronte sisters. For the first time the literary reception of the Bronte sisters' works are compared. An attempt is made to define the main features of the Russian and English studies of literature of c. XX about the Bronte sisters.

Keywords: reception; Brontesisters; study of literature; c. XX.

See page 271.

ZELENYA O. O., TSU, student

The image of the holy fool Nikolka the Iron Cap from Alexander Pushkin's drama «Boris Godunov»

The article describes the image of the holy fool Pushkin created by in his drama «Boris Godunov». The analysis is based on the following levels: a review of sources, time and place of action, features of nomination, appearance, behavioral pattern, the holy fool's functions in the play.

Keywords: holy fool Nikolka; religious and laughter culture.

See page 47.

ZHANG XUEYING, Shenyang Ligong University (China), Ph.D., Associate Professor

The concept of nationality in Russian literature

Nationality in literature is the original category of literary criticism. This article provides the formation of the concept of nationality in Russian literature. The theory of nationality of Realist writers is considered. The concepts of nationality of Belinsky, Chernyshevsky and Dobroliubov are shown.

Keywords: nationality; ethnicity; realistic literature; national spirit.

See page 119.

СОДЕРЖАНИЕ

Классическая русская литература

Баёва Л. В., <i>Вятский государственный гуманитарный университет, аспирант.</i> Православные традиции как отражение народной культуры в литературе Вятского края	3
Берсенева В. А., <i>ТГУ, студент.</i> Испытание пиром в повести А.С. Пушкина «Гробовщик»	7
Болотникова О. Н., <i>ТГУ, аспирант.</i> Семантика домашнего пространства в литературе русского сентиментализма и его связь с горацианством (В.В. Капнист, М.Н. Муравьев, Н.М. Карамзин)	10
Будько Н. Б., <i>ТГУ, студент.</i> Музыкальный экфрасис народной песни в рассказе И.С. Тургенева «Певцы»	16
Бычкова Ю. О., <i>ТГУ, аспирант.</i> Жизненный путь героя Ф. М. Достоевского на материале романа «Преступление и наказание»	19
Васильева Т. А., <i>ТГУ, аспирант.</i> «Греческий фон» саморепрезентации образа Украины в украинской художественной литературе и публицистике первой четверти XIX в. (на материале «Украинского журнала» и «Украинского вестника»)	23
Вировец С. В., <i>ТГУ, студент.</i> Специфика художественной природы и литературоведческого анализа романа Ф. М. Достоевского «Подросток»	27
Волков И. О., <i>ТГУ, студент.</i> Шекспировский код в повести Тургенева «Степной король Лир»	29
Гончарова Н. В., <i>ТГУ, аспирант.</i> Предпосылки становления философско-эстетической позиции А. В. Никитенко	33
Дудко А. В., <i>ТГУ, магистрант.</i> Россия и Европа в «Римском дневнике 1944 г.» Вяч. Иванова: общность истории и культуры	37
Ерина Е. А., <i>ТГУ, магистрант.</i> Эволюция авторского антропонима в первоначальном заглавии трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»	40
Ефименко К. А., <i>ТГУ, студент.</i> Романтические традиции и поэтика «натуральной» школы в лирике И. С. Тургенева (на материале баллады «Похищение»)	43
Зеленя О. О., <i>ТГУ, студент.</i> Специфика образа юродивого Николки Железного Колпака в драме А. С. Пушкина «Борис Годунов»	46
Козлов А. Е., <i>НГПУ, ст. преподаватель.</i> Анекдоты о представителях власти в провинциальном тексте русской литературы XIX в.	50

Коломина М. Г., ТГУ, студент. Философские основы двойничества в раннем творчестве Ф. М. Достоевского.....	55
Кононенко М. Д., ТГУ, студент. Мотив чина в комедии Н. В. Гоголя «Женитьба».....	58
Липке Ш., ТГУ, магистрант. «Живые мощи»: роль тургеневского образа в повести А. П. Чехова «Черный монах»	61
Меньшикова А. А., ТГУ, аспирант. Метафора воды и раннее творчество В. А. Жуковского	64
Меньшикова А. А., ТГУ, аспирант. Народная культура в произведениях сентиментализма и романтизма	68
Незнамова А. Ю., ТГУ, студент. Южный текст в творчестве А. С. Пушкина и А. А. Ахматовой	73
Павлович К. К., ТГУ, магистрант. Роль психофизиологических факторов в живописании морских пейзажей «Фрегат «Паллады» И. А. Гончарова....	76
Параскева Е. В., СурГПУ, аспирант. Мотив пути в повести И. С. Шмелёва «Богомолье»	79
Перевозкина М. В., ТГУ, студент. Бестиарий в трагедиях XVIII в.	84
Петш И. М., ТГУ, студент. Поэтика ойнирического пространства в повести Н. В. Гоголя «Нос».....	87
Рамальетти К., ТГУ, университет Л'Ориентале (Италия), студент. Дон Кихот и Санчо Панса в России. Краткий обзор русских переводов и интерпретаций шедевра Сервантеса	90
Сафонова Е. А., ТГПУ, аспирант. Эстетика «Парижской ноты» в лирике Николая Оцуца.....	94
Тик Н. А., ТГУ, магистрант. Роль смеховых приемов миромоделирования в рекламе	98
Третьяков Е. О., ТГУ, аспирант. Философия «прощальной книги» Н. В. Гоголя: стихии воздуха и света в социально-политической и религиозно-православной утопии «Выбранных мест из переписки с друзьями»	101
Тризно О. А., ТГУ, аспирант. Функция зеркала в русско-французской культурной коммуникации второй половины XVIII в.	106
Фёдорова О. А., ОмГПУ, ст. преподаватель, канд. филол. н. «История поэзии» С. П. Шевырева в контексте философских исканий Любомудров...111	111
Храброва А. В., ТГУ, магистрант. Категория сомнения в творческой системе Лермонтова и раннего Достоевского.....	115
Чжан С., ТГУ, ШПУ (Китай), студент. Понятие народности в русской литературе.....	118
Шапенкова М. В., ТГУ, студент. Национальное своеобразие русалочьего сюжета в русской словесной культуре первой трети XIX в.	124

Русская литература XX века

Аксёнова А. А. , <i>КемГУ, старший лаборант кафедры</i> . Большое и малое в пространстве художественного мира романа В. Набокова «Прозрачные вещи»	128
Бармина О. О. , <i>НГПУ, аспирант</i> . Фрагментарность ранней прозы Б. Пастернака как прием реализации авторской стратегии текстопо- рождения	132
Белоусова О. О. , <i>ТГУ, аспирант</i> . «Песнослов» Н. А. Клюева как книга стихов Серебряного века: история создания	136
Вилесова М. Л. , <i>ТГПУ, аспирант</i> . Дионисийский код в изображении главной героини романа Б. К. Зайцева «Золотой узор»: к проблеме худо- жественной антропологии	141
Вырва Г. Р. , <i>ТГУ, студент</i> . Семантика финальной ситуации в романе А. Иличевского «Матисс»	146
Голикова К. М. , <i>ТГУ, студент</i> . Образ Л. Н. Толстого в романе В. О. Пелевина «t»: постановка проблемы	151
Дутова Т. А. , <i>ТГУ, студент</i> . Современная театральная критика: пробле- ма самосознания	154
Кошалко О. В. , <i>ТГПУ (Вроцлавский университет), магистрант</i> . Повествовательная структура в автобиографическом повествовании М. А. Осоргина «Времена»	156
Лисицкая Е. Н. , <i>КемГУ, канд. филол. н., зав. кафедрой филологии и истории</i> . Функции метафорических эпитетов в лирике Н. А. Клюева	159
Малькова А. В. , <i>ТГУ, магистрант</i> . Композиция текста повести В. С. Маканина «Утрата»	161
Миклашевская Ю. А. , <i>ТГУ, магистрант</i> . Субъектная организация романа И. Одоевцевой «Ангел смерти»	164
Милиция Л. , <i>ТГУ, университет Л'Ориентале (Италия), студент</i> . Итоги синтеза: проза позднего Замятина	167
Некратова А. Н. , <i>ТГУ, магистрант</i> . Христианские образы в сборнике Олеси Николаевой «Здесь» (1987–1989 гг.)	171
Пантюхина А. И. , <i>ТГУ, студент</i> . Дневник Беллы в романе М. Шишкина «Венерин волос»	177
Пестерев С. К. , <i>ТГУ, аспирант</i> . Женские персонажи в очерках М. Алданова	181
Постникова С. И. , <i>СФУ, студент</i> . «Памяти Т. Б.» И. Бродского: уйти, чтобы вернуться	186
Семенова К. Ю. , <i>ТГУ, студент</i> . Библейский сюжет об Ионе и сюжет Ионы в романе «Остров Ионы»	189
Спиридонова К. С. , <i>ТГУ, студент</i> . Мифологема мыши в лирике В. Ф. Ходасевича (цикл «Мыши»)	192
Харин С. Ю. , <i>НГПУ, аспирант</i> . Мотив ожидания в малой прозе В. Набокова	194
Шаврина К. С. , <i>ТГУ, аспирант</i> . Образы культуры в очерке А. И. Куприна «Юг благословенный»	199

Русско-европейские литературные связи и художественный перевод

Алёхина Н. М., ТГУ, аспирант. «Эстетический сюжет» в переводах И. Ф. Анненского из С. Малларме	203
Алюнина Ю. М., ТГУ, студент. Текстовые шифры в романе Дэна Брауна «The Da Vinci Code» и его русском переводе.....	209
Березняцкая А. С., ТГУ, студент. Музыкальный код в гепталогии Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер» и её переводах на русский язык	213
Бубенова Н. А., ТГУ, студент. Авторская метафора в повести Т. Бернхарда «Подвал» как проблема перевода (на материале русского перевода Р. Райт-Ковалевой).....	215
Варламенко И. Г., КемГУ, студент, Фомин А. А., КемГУ, студент. Межкультурные особенности перевода поэтических произведений кузбасских писателей на английский язык	219
Гончарова А. Е., ТГУ, студент. Средства стилизации речи индийцев в малой прозе Дж. Р. Киплинга и её переводах на русский язык	221
Ди Санто А., ТГУ, ассистент кафедры русской и зарубежной литературы. Способы перевода «лингвокультурологических лакун» в художественном тексте (на примере новеллы «Бойе» В. П. Астафьева).....	224
Дубовенко К. И., ТГУ, студент. Педагогические труды немецких пиетистов в личной библиотеке В. А. Жуковского.....	229
Корнильцева И. Б., ТГУ, аспирант. «Великий банкир» И. Франки в переводе А. Н. Островского.....	231
Литвякова Н. В., ТГУ, аспирант. Адаптированные издания сказок братьев Гримм в российской и немецкой эдиционной практике	235
Мальшева О. В., ТГУ, аспирант. Образ Мастера в испаноязычной рецепции	240
Масяйкина Е. В., ТГУ, студент. Интермедальность и перевод: поэтические вставки в «The Lord of the Rings» Дж. Р. Р. Толкиена»	244
Насонова А. Е., ТГУ, студент. Проблема перевода с языка-посредника (на материале переводов романа «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта)	246
Никонова Н. Е., ТГУ, доцент. Вокальные переводы В. А. Жуковского	249
Палкина Е. А., ТГУ, студент. Считалки в новеллах Агаты Кристи об Эрколе Пуаро и в их русских переводах	254
Пичугина В. С., ТГУ, аспирант. «Сказки просто так» Р. Киплинга в переводе К. Чуковского и С. Маршака.....	255
Родченко Ю. И., ТГУ, аспирант. Трилогия Э. Золя «Три города» в томской критической рецепции конца XIX в.	259
Томышева А. Д., ТГУ, студент. Роза Ньюмарч и А. С. Пушкин: парадоксы восприятия и перевода.....	262
Хило Е. С., ТГУ, аспирант. Д. Чижевский у истоков немецкого есениноведения	265

Ямалова Ю. В., ТГУ, аспирант. Рецепция творчества сестер Бронте в российском и англоязычном литературоведении XX в.	269
---	-----

Издательское дело и редактирование

Вахрушева М. В., УдГУ, студент. Пути развития научно-популярной издательской периодики для детей 8–12 лет	275
Волкова А. А., ТГУ, аспирант. Особенности писательской критики (на материале творчества Н. С. Лескова)	276
Горбунова С. В., ТГУ, студент. Особенности материалов в жанре «story» в современной центральной и региональной периодике	281
Музафарова А. И., УдГУ, студент. Возможности и риски издания восточно-азиатской литературы в отечественной практике	284
Павский Г. С., ТГУ, студент. Предпосылки возникновения краеведческих альбомных изданий рубежа XIX — XX вв.	288
Суходольская А. В., ТГУ, магистрант. Книгоиздательский дискурс как среда функционирования прикнижной аннотации	291
Тренина А. А., УдГУ, студент. Рынок студенческих периодических изданий в г. Ижевске	294
Шарафутдинова П. Р., УдГУ, студент. Возможности реализации концепции социально-этического маркетинга в книжном деле	296
Компарелли Р., ТГУ, аспирант. Семантика железной дороги в сборнике Б. Поплавского «Флаги»	301

Сведения об авторах

Summary

Научное издание

Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения:
Сборник материалов I (XV)
Международной конференции молодых ученых
(3—5 апреля 2014 г.)

Вып. 15

Т. 2: Литературоведение

Редактор:

В. Г. Ликочева

Корректор:

А. А. Волкова

Верстка:

А. В. Петров, В. А. Пржигоцкий

Тираж 100 экз. Формат 60х90/16.

Гарнитура «Ньютон». Отпечатано в учебной типографии
филологического факультета ТГУ.