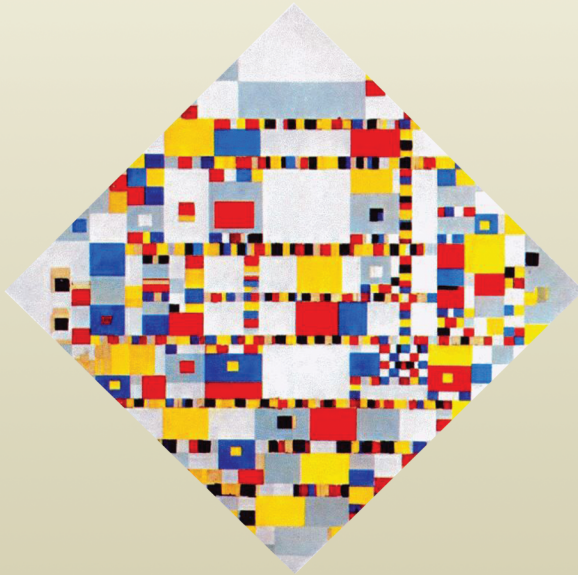


ISSN 2522-9621



АНТИЧНОСТЬ — СОВРЕМЕННОСТЬ

(ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)



Сборник научных работ

Выпуск 5

Донецк 2017

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ
(ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)**

СБОРНИК НАУЧНЫХ РАБОТ

ВЫПУСК 5

Донецк ДонНУ 2017

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**АНТИЧНІСТЬ – СУЧАСНІСТЬ
(ПИТАННЯ ФІЛОЛОГІЇ)**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ВИПУСК 5

Донецьк ДонНУ 2017

УДК 821+811+811.13
ББК Ш 43(0) 5/6

Античность – Современность (вопросы филологии). Сборник научных работ. – Вып. 5. – Донецк: ДонНУ, 2017. – 619 с.

В сборнике представлены работы, в которых исследуются актуальные аспекты истории и теории мировой литературы, а также вопросы классической филологии.

Данный выпуск посвящен 50-летию кафедры зарубежной литературы.

Для научных сотрудников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов факультетов иностранных языков и филологических факультетов, преподавателей-словесников.

Статьи печатаются в авторской редакции.

Редакционная коллегия:

Кораблев А.А., доктор филол. наук, профессор;
Федоров В.В., доктор филол. наук, профессор;
Теркулов В.И., доктор филол. наук, профессор;
Кравченко О.А., доктор филол. наук, доцент;
Джумайло О.А., доктор филол. наук, доцент;
Попова-Бондаренко И.А., кандидат филол. наук, доцент;
Матвиенко О.В., кандидат филол. наук, доцент;
Попова А.В., кандидат филол. наук, доцент;
Теличко Т.Г., кандидат филол. наук, доцент;
Чуванова О.И., преподаватель.

Сборник печатается согласно решению Учёного совета Донецкого национального университета от 29.09.2017 (протокол № 7).

Рецензенты:

Орехов В.В., доктор филол. наук, профессор;
Кочетова С.А., доктор филол. наук, профессор

Адрес редакции: 83001, г. Донецк-01, ул. Университетская, 24,
Донецкий национальный университет, факультет иностранных языков

ISSN 2522-9621

© Донецкий национальный университет, 2017
© Коллектив авторов, 2017

УДК 821+811+811.13
ББК Ш 43(0) 5/6

Античність – Сучасність (питання філології). Збірник наукових праць.– Вип. 5. – Донецьк: ДонНУ, 2017. – 619 с.

У збірнику представлено роботи, в яких досліджуються актуальні аспекти історії і теорії світової літератури, а також питання класичної філології.

Даний випуск присвячено 50-річчю кафедри зарубіжної літератури.

Для наукових співробітників, спеціалістів-філологів, аспірантів, студентів факультетів іноземних мов і філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Статті друкуються в авторській редакції.

Редакційна колегія:

Корабльов О.О., доктор філол. наук, професор;
Федоров В.В., доктор філол. наук, професор;
Теркулов В.І., доктор філол. наук, професор;
Кравченко О.А., доктор філол. наук, доцент;
Джумайло О.А., доктор філол. наук, доцент;
Попова-Бондаренко, кандидат філол. наук, доцент;
Матвієнко О.В., кандидат філол. наук, доцент;
Попова Г.В., кандидат філол. наук, доцент;
Теличко Т.Г., кандидат філол. наук, доцент;
Чуванова О.І., викладач.

Збірник друкується згідно з рішенням Вченої ради Донецького національного університету від 29.09.2017 (протокол № 7).

Рецензенти:

Орехов В.В., доктор філол. наук, професор;
Кочетова С.А., доктор філол. наук, професор.

Адреса редакції: 83001, г. Донецьк-01, вул. Університетська, 24, Донецький національний університет, факультет іноземних мов.

ISSN 2522-962

© Донецький національний університет, 2017.
© Колектив авторів, 2017.

КАФЕДРА ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДОННУ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

О.В. Матвиенко, И.А. Попова-Бондаренко
(ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»)

Кафедра зарубежной литературы (до 2015 г. – кафедра мировой литературы и классической филологии) является старейшей на факультете иностранных языков Донецкого национального университета. Её ключевая дисциплина, история зарубежной литературы, преподаётся с момента основания вуза – Сталинского государственного педагогического института (середина 1937 г.)¹.

Тогда в институте существовало всего 2 факультета: исторический и языково-литературный, а в рамках последнего – только 3 кафедры, одной из которых и была кафедра русской, украинской и зарубежной литературы. Её возглавлял украинист **Сергей Сергеевич Гуцало**, руководивший кафедрой и после вынужденного перерыва, вызванного Великой Отечественной войной и эвакуацией вуза. В послевоенных документах уже фигурирует «кафедра русской и всеобщей литературы», которой с 1963 г. заведовал к. филол. н. доц. Т.Т. Духовный. В 1950-1965 гг. факультет переименовывали в историко-филологический, а с 1966 г. кафедра зарубежной литературы значится на филологическом факультете, созданном на базе Сталинского пединститута Донецкого государственного университета. С 1973 г. кафедра включена в состав факультета романо-германской филологии, который с 2002 г. переименован в факультет иностранных языков (ФИЯ).

Так выглядит история переименований кафедры:

год	название кафедры	факультет
1937	кафедра русской, украинской и зарубежной (всеобщей) литературы	языково-литературный факультет Сталинского педагогического института
1950	кафедра русской и зарубежной литературы	историко-филологический факультет Сталинского (позже – Донецкого) пединститута
1966	кафедра зарубежной литературы	филологический факультет Донецкого государственного университета
1973	кафедра зарубежной литературы	факультет романо-германской филологии Донецкого

¹ Названия населённых пунктов и учебных заведений даются в историческом контексте, а случаи их дальнейшего переименования даны рядом в скобках.

		государственного университета
1982	кафедра зарубежной литературы и латинского языка	факультет романо-германской филологии Донецкого государственного университета
1993	кафедра мировой литературы и классической филологии	факультет романо-германской филологии Донецкого государственного университета
2000	кафедра мировой литературы и классической филологии	факультет романо-германской филологии Донецкого национального университета
2002	кафедра мировой литературы и классической филологии	факультет иностранных языков Донецкого национального университета
2015	кафедра зарубежной литературы	факультет иностранных языков Донецкого национального университета

У истоков кафедры стояли такие преподаватели: к. филол. н. Т.Т. Духовный (с 1949 г. доцент, с 1963 г. – заведующий кафедрой русской и всеобщей литературы, первый заведующий кафедрой зарубежной литературы в 1966-1970 гг.), В.И. Яценко (зав. кафедрой в 1973-74 гг.), Л.Г. Танажко, А.С. Шевченко, к. филол. н., доцент А.И. Бабенко (зав. кафедрой в 1970-1976 гг.).

Попутно отметим, что серьёзная проблема, с которой сразу столкнулся молодой ФРГФ, – полное отсутствие специалистов с учёной степенью [4; с. 234] – не относилась к нашей кафедре. Здесь уже в 1949 г. появился первый кандидат филологических наук Т.Т. Духовный, в 1967 г. учёную степень получил В.И. Костенко; в 1968 г. – В.И. Яценко. В 1969 г. защищает кандидатскую, а в 1985 г. – и докторскую И.А. Влодавская. В 1972 г. кандидатами наук становятся И.Г. Генина и Л.Г. Танажко, в 1976 г. кандидатскую (а в 2000 г. докторскую) степень получает Л.А. Мироненко. В научном отношении кафедра зарубежной литературы была и остаётся академическим флагманом факультета.

Тимофей Трифионович Духовный (род. 16.12.1910) – первый заведующий кафедрой зарубежной литературы с момента её основания 01.09.1966 г.

Уроженец с. Могильное Одесской обл., он закончил филологический факультет (1930-1936) и аспирантуру Харьковского университета по специальности «русский язык и литература». Начинал преподавателем западноевропейской литературы в Харьковском государственном пединституте (1936-39), с сентября 1939 г. по март 1940 г. работал старшим преподавателем всеобщей литературы в пединституте г. Сталино (нынешний Донецк), исполнял обязанности заведующего кафедрой русской и всеобщей литературы. Одним из первых сотрудников института

отправился на фронт. Воевал в составе 6-й армии на юго-западном направлении (стрелок 220-ого стрелкового полка), попал в окружение под Харьковом. В 1942-1945 гг. был военнопленным в гг. Белая Церковь и Стрый, в 1945 г. работал в лагере репатриированных советских граждан (г. Оснабрюк).

С ноября 1945 г. возвращается в г. Сталино на работу старшим преподавателем кафедры русской и всеобщей литературы. Под руководством профессора А.И. Белецкого защищает кандидатскую диссертацию на тему: «Образы мировой литературы в творчестве Леси Украинки» (1947), став одним из основоположников новейшей украинской литературоведческой компаративистики. С 1949 г. доцент кафедры русской и всеобщей литературы, в 12.11.1963 г. он назначен заведующим кафедрой русской и зарубежной литературы; 01.09.1966 г. – заведующим вновь созданной кафедрой зарубежной литературы, в 1970 г. освобождён от должности по собственному желанию (состояние здоровья). В 1987 г. вышел на пенсию по возрасту. В 1990-е гг. эмигрировал с женой, преподавателем исторического факультета ДонГУ М.А. Молдавской, в США, где и умер.

Значителен вклад Т.Т. Духовного в издание 17-томной **УРЕ** (Української радянської енциклопедії), для которой он написал 29 статей по литературоведческой тематике.

Т.Т. Духовный руководил литературной студией «Горизонт», участником которой в 1950-е гг. был студент историко-филологического факультета, известный украинский поэт-диссидент Василь Стус. Оппозиционность студии, однако, в общественном мнении сильно преувеличена. Сам Т.Т. Духовный в 1958 г. вступил в ряды КПСС, изучал поэзию Парижской Коммуны, активно трудился над докторской диссертацией на тему: «Изображение рабочего класса и классовой борьбы пролетариата в зарубежной литературе критического реализма (дооктябрьский период)» (завершена, но не защищена), для чего прошёл стажировку у профессора МГУ им. М.В. Ломоносова Л.Г. Андреева. Т.Т. Духовный является автором монографий: «В.И. Ленин и зарубежная литература» и «Революционный прогресс в Европе конца XIX – начала XX вв. и литература».

Активным ростом своего научного потенциала кафедра обязана д-ру филол. н., проф. И.А. Влодавской, принесшей на кафедру лучшие традиции литературоведческой школы КГУ им. Т.Г. Шевченко, долгие годы плодотворно руководившей кафедрой и разрабатывавшей научную тему, связанную с поэтикой английского романа воспитания. Именно при И.А. Влодавской кафедра стала «самой собой», обрела научный вес и репутацию.

Ирина Александровна Влодавская (род. 23.03.1928 г. в Харькове) обучалась в 1945-1950 гг. на романо-германском отделении

филологического факультета Киевского государственного университета, получив специальность «преподаватель английского языка и зарубежной литературы». С 1950 г. работала в Донецком пединституте преподавателем и старшим преподавателем кафедры иностранных языков (1950-53), преподавала английский язык в Донецком медицинском институте и Донецком институте советской торговли (1959-60). Закончив заочную аспирантуру при кафедре зарубежной литературы КГУ им. Т.Г. Шевченко под руководством профессора Т.К. Якимович (1905-1988), написала и защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Сэмюэль Батлер и его роман «Путь всякой плоти»». В 1969 г. ей присвоена степень кандидата филологических наук, в 1973 г. – звание доцента кафедры зарубежной литературы ДонГУ.

С 1953 г. Ирина Александровна читала историю зарубежной литературы, специализация – история зарубежной литературы XVII-XVIII вв. и английской литературы рубежа XIX-XX вв. Вела англоязычный спецкурс «Из истории английского романа начала XX в.», оставаясь при этом активной участницей общества «Знание». Стажировалась в МГУ, где её научными консультантами выступали профессора В.В. Ивашёва и Л.Г. Андреев. Защитила докторскую диссертацию «Английский роман воспитания начала XX века: типология героя и конфликта» (1985), на материале которой была опубликована монография. Будучи на должности профессора кафедры с 1987 г., заведовала кафедрой зарубежной литературы в 1987-1994 гг. С 1994 г. и по настоящее время живёт в Израиле. Недавно увидел свет её двухтомник воспоминаний «Бодалась коза с осиной» [2], где речь идёт о личной биографии, вместившей в себя сразу несколько эпох: предвоенную и события Великой Отечественной войны, советское время и жизнь в Израиле. Всегда подтянутая, острая на язык, Ирина Александровна и тогда и сегодня во всём ценит «уровень», как она любит выражаться. В нелёгкие 90-е только благодаря её живой деятельной натуре была сохранена и приумножена кафедра. А её «словечки» и «фразочки» вроде «дорогие кафедранцы», «будем волноваться по этапам», «танцуем дальше» прочно вошли в сегодняшний кафедральный лексикон. Связь с Ириной Александровной кафедра поддерживает по сей день.

Усилиями И.А. Влодавской на кафедре зарубежной литературы создана существующая донныне донецкая школа зарубежного литературоведения (англистики). Одно время она руководила научной работой тогдашней заведующей кафедрой английской филологии С.Т. Богатырёвой, а её аспирантками в 1990-х гг. были Т.Г. Теличко, Л.В. Сапегина (Рудь), О.В. Матвиенко, которых Ирина Александровна и привлекла к работе на кафедре.

Без малого полвека отдала родной кафедре И.Г. Генина.

Инна Григорьевна Генина (20.06.1921-26.07.2004) родилась в г. Бахмут (Артёмовск). В 1925 г. переехала с родителями в Харьков, где и закончила среднюю школу. В 1939 г. поступила в ЛГУ (Ленинград) на тюрко-монгольское отделение факультета восточных языков, в 1940 г. перевелась на филологический факультет. В сентябре 1941 г. вместе с семьёй эвакуировалась в Среднюю Азию (Туркменистан, г. Байрам-Али). В сентябре 1942-го она поступила на 2-й курс филологического факультета Одесского университета, эвакуированного в Байрам-Али. В 1944-м, после освобождения Одессы, приехала туда вместе с университетом, а в 1945-м окончила университет с отличием.

По окончании университета в 1945-м Инна Григорьевна сразу же стала преподавать зарубежную литературу – сначала ассистентом в Одесском пединституте им. К.Д. Ушинского (ныне Южноукраинский государственный педагогический университет имени К.Д. Ушинского), а с 1947 г. она становится старшим преподавателем Одесского института иностранных языков. Её неофициальным научным руководителем был заведующий кафедрой зарубежной литературы, доцент Борис Александрович Шайкевич. Филолог, театровед, Шайкевич занимался скандинавскими и западнославянскими литературами. Под его влиянием в конце 1940-х гг. Инна Григорьевна начала работать над кандидатской диссертацией «Белинский – критик Шекспира», которую впоследствии, как она выражалась, «переросла».

После переезда в г. Сталино Инна Григорьевна поступает на работу в Сталинский пединститут (впоследствии – ДонГУ, сегодня – ДонНУ). В Сталинском пединституте с 1954-го по 1963-й годы она преподавала в качестве ассистента кафедры русской и зарубежной литературы, с 1963-го по 1980-й – уже в должности старшего преподавателя. Она посвятила университету полвека. Защитилась без научного руководителя в 1972-м (тема: «Творческий метод Фейхтвангера-драматурга», ей оппонировал Д.В. Затонский), а должность доцента получила в 1980 г.

В 1950-60 гг. в донецких газетах появлялись её многочисленные публикации. Это были, как правило, юбилейные газетные очерки, посвящённые классикам мировой литературы. Часто выступала она и на местном ТВ.

Инна Григорьевна играла в детстве на скрипке, в молодости серьёзно увлекалась шахматами (будучи уже преподавателем кафедры, побеждала в шахматных соревнованиях), писала хорошие стихи, буквально жила литературой (даже с будущим мужем, математиком из ДПИ А.С. Меляховецким, познакомилась у букинистического развала). Подлинная душа кафедры, она собирала вокруг себя коллег и друзей, представителей разных поколений – на чаепития и беседы, на обсуждение

литературных новинок, охотно делилась книгами из богатейшей личной библиотеки².

Как известно, в советское время большое значение придавали квалифицированным преподавательским кадрам. В ходе Великой Отечественной войны и гитлеровской оккупации донецкие вузы были обескровлены в прямом смысле этого слова: многие преподаватели и студенты ушли на фронт и не вернулись, некоторые погибли в годы оккупации г. Сталино, не все возвратились в Донецк из эвакуации. Для того чтобы молодой донецкий вуз мог соответствовать университетскому статусу, его укрепляли иногородними специалистами. В зарубежной секции царил полный «интернационал», она пополнялась выпускниками различных вузов огромной страны. География впечатляет: в разное время в ДонГУ прибывали преподаватели-зарубежники из Ленинграда, Барнаула, Новосибирска, Кемерово, Тобольска, Иркутска, Саратова, Краснодара, Борисоглебска, Киева, Харькова, Днепропетровска, Одессы, Черновцов, Полтавщины, не говоря уже о самом Донбассе. В те годы «чистые» зарубежники, вроде И.А. Влодавской или Л.А. Мироненко, были редкостью. Гораздо чаще зарубежниками становились путем переквалификации из русистов (Т.Т. Духовный, И.Г. Генина, В.И. Яценко, Л.Г. Танажко, А.С. Шевченко) или украинистов (В.И. Костенко). С одной стороны, это требовало куда больших усилий для смены преподавательского и научного амплуа; но, с другой, обеспечивало широту видения, универсализм подхода, способствовало формированию общей гуманитарной компетенции.

Из Сибири приехала преподавать в Донецк **Любовь Георгиевна Танажко** (род. 16.06.1929 г. в ст. Ильинская Краснодарского края). После окончания в 1950 г. историко-филологического факультета Барнаульского пединститута по специальности «русский язык и литература» она успела поработать школьной учительницей, потом старшим лаборантом кафедры литературы Барнаульского пединститута. В 1968 г. избрана по конкурсу старшим преподавателем кафедры зарубежной литературы в Донецке, в 1979 г. – доцентом. Здесь же, в ДонГУ, в 1972 г. защитила диссертацию на тему: «Эволюция творческого метода Грэма Грина». Любовь Георгиевна была человеком немногословным, сдержанным, аскетическим в привычках, её собственная судьба оказалась трагической: она ушла из жизни 22.07.1981 г. в расцвете сил, неожиданно, в результате неизлечимой болезни.

Алевтина Сергеевна Шевченко (Аракчеева) (род. 26.09.1936 г. в г. Астрахань) закончила Саратовский госуниверситет им. Н.Г. Чернышевского по специальности «русский язык и литература». В 1965-1974 гг., переведясь из Новосибирского госуниверситета в Донецк,

² См. подробнее биографический очерк об И.Г. Гениной [5].

работала ассистентом, а затем старшим преподавателем кафедры русской и зарубежной литературы. Долго искала свою научную тему: начинала с увлечения русским фольклором, впоследствии в Донецке ей довелось читать такие курсы по истории зарубежной литературы, как Античность, Средние века и Возрождение. Алевтина Сергеевна занималась изучением писателей дортмундской группы и творчества Г. Кайзера начала XX в. (Спустя много лет она защитит кандидатскую диссертацию на тему: «Поэтика баллад Иоганнеса Роберта Бехера» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 1989)). После Донецка успешно преподавала в Гомеле, куда переехала вслед за мужем.

В 1970 г. для укрепления кадрового состава кафедры в ДонГУ из Черновицкой области была переведена к. филол. н., доц. **Анна Ивановна Бабенко** (05.05.1923-19.12.2012), уроженка села Нехвороца Полтавской области. В годы Великой Отечественной войны в звании младшего лейтенанта она воевала в составе войск Северо-Западного и 2-го Прибалтийского фронтов, за что награждена орденами и медалями СССР. О фронтовом этапе своей жизни А.И. Бабенко оставила воспоминания (см. [1]). С 1970-го по 1987-й годы, до ухода на пенсию, она была сотрудницей кафедры, в 1970-76 гг. исполняла обязанности заведующей кафедрой. В силу ортодоксально-коммунистических взглядов А.И. Бабенко годы её работы запомнились коллегам иницированными ею многочисленными проверками разных уровней, от факультетского до республиканского, – проверками на идеологическую «благонадежность» преподавателей.

Американист **Вадим Иванович Яценко** (род. 04.09.1938 г. в г. Иркутск) в 1960 г. закончил историко-филологический факультет Иркутского гос. пединститута по специальности «русский язык и литература». В 1968 г. защитил кандидатскую диссертацию. К сфере его научных интересов относились литература США XVIII-XX вв. и поэтика прозы американского Юга. Принадлежал к школе Э.П. Зиннера. До приезда в Донецк успел поработать доцентом в Тобольском гос. пединституте, в 1970-1981 гг. преподавал в качестве доцента кафедры зарубежной литературы в ДонГУ. После отъезда из Донецка работал на аналогичной кафедре Ивановского государственного университета. Обычно молчаливый и даже несколько стеснительный, Вадим Иванович преображался во время лекций, выступлений и в кругу близких ему по духу людей. Не переставала удивлять его блестящая эрудиция, умение синтезировать культурологические тенденции того или иного историко-литературного периода. При этом он оставался внимательным к начинающим коллегам, к их диссертационным «обрывкам из отрывков», предлагая свою помощь, свой опыт. «Присылайте свои отрывки, – говорил он, – только укажите, какая это будет часть вашего «слона» – ухо, тело или хвост». Жизнь Вадима Ивановича, талантливого исследователя, внезапно оборвалась в 1985 г.

Одним из немногих в то время дончан на кафедре оказался **Владимир Васильевич Костенко** (род. 07.03.1931 г. на р. Рутченково Кировского р-на Сталинской обл.). В 1955 г. он закончил филфак КГУ им. Т.Г. Шевченко по специальности «украинский язык и литература». Состоял в КПСС с 1958 г. Был сотрудником донецкого Промстройпроекта, с 1966 г. – старший преподаватель кафедры зарубежной литературы, в 1967 г. стал кандидатом филологических наук, в 1971 г. – доцентом. Оставил кафедру в 1974 г. в связи с переездом на работу в Симферопольский госуниверситет.

С кафедрой зарубежной литературы связана трудовая биография другой дончанки – **Галины Петровны Сидоренко** (23.04.1952 – 02.02. 2014). После окончания донецкой школы с английским уклоном № 2 она поступила в Донецкий государственный университет на отделение иностранных языков (английский язык). Некоторое время Г.П. Сидоренко проработала в Донецком политехническом институте (ДПИ) на кафедре иностранных языков, а с 1980 г. перешла на кафедру зарубежной литературы ДонГУ. Особое внимание она уделяла английской литературе XX века, и не удивительно, что затем она поступила в аспирантуру на кафедру зарубежной литературы МГУ (научный руководитель – проф. В.В. Ивашёва). После окончания аспирантуры Галина Петровна вернулась на нашу кафедру, но последствия распада единой страны заставили всю её семью перебраться в Москву, ближе к родственникам. Её дальнейшая жизнь в Москве вплоть до самой смерти будет связана с английским языком: переводчик, преподаватель МИСИ, а затем и НУВШЭ. Всюду, где работала Г.П. Сидоренко, о ней вспоминают как о профессионале, замечательном педагоге и добром, отзывчивом человеке с тонким чувством юмора. Редкие приезды Галины Петровны в Донецк всегда были окутаны атмосферой тепла и сердечности.

Беспокойные будни филологического Вавилона, при всей внешней схожести с беспорядочным броуновским движением, всё же логически вели к постепенной, но неуклонной кристаллизации ядра кафедры – её научного и человеческого центра притяжения. Этот полюс силы обязан своим существованием И.А. Влодавской, И.Г. Гениной и Л.А. Мироненко, без которых наша кафедра не достоялась бы.

Огромный и бесценный вклад в формирование донецкой школы зарубежного литературоведения внесла **Людмила Андреевна Мироненко** (род. 24.02.1942 г.). Уроженка г. Славяносербск Ворошиловградской обл., она выросла в Днепропетровске. Здесь закончила в 1959 г. среднюю школу № 80 и поступила на французское отделение филологического факультета ДГУ, нарушив семейную традицию (родители были биологами). Главную роль в её студенческой судьбе сыграл кружок зарубежной литературы, которым руководила замечательный учёный и педагог Нина Самойловна Шрейдер (1909-1976). После окончания учёбы в 1964 г. Людмила Андреевна как молодой специалист учительствовала в с. Лозоватка

(Синельниковский район Днепропетровской обл.), а затем – в одной из средних школ Днепропетровска. С 1968 г. она уже старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Борисоглебского педагогического института (под руководством крупного теоретика литературы Б.О. Кормана). В 1972 г. Людмила Андреевна приезжает в Донецк и поступает на работу старшим преподавателем на кафедру зарубежной литературы. В 1975 г. защищает диссертацию «Особенности индивидуальной романтической системы А. де Мюссе. Герой и жанр в творчестве 1833-1834 гг.», и в 1983 г. ей присваивают звание доцента. Людмила Андреевна дважды побывала в должности заведующей кафедрой – в 1982-1987 и 1994-1997 гг. В июне 2000-го блестяще защитила докторскую диссертацию на тему: «Жанрово-стилевые искания во французской романтической прозе» в Институте литературы им. Т.Г. Шевченко в Киеве. Значительный вклад Людмилы Андреевны в зарубежное литературоведение – её книги, посвящённые французскому романтизму: «Проблемы французской романтической прозы первой половины XIX века. Жанрово-стилевые искания. Поэтика» (1995), «Художественный мир «личного романа»: от Шатобриана до Фромантена» (1999) и «XIX век: Франция. Часть 1» (2003) [см. подр.: 6].

В 2002 г. Людмила Андреевна возвращается в родной Днепропетровск, где в настоящее время живёт и преподаёт на кафедре издательского дела и межкультурной коммуникации ДНУ им. О. Гончара.

Благодаря усилиям Людмилы Андреевны кафедра не только оправилась от кадровых потерь в кризисные 1990-е гг., но и приросла новыми, перспективными преподавателями. После отъезда в Израиль И.А. Влодавской именно Л.А. Мироненко приняла научное руководство работами её аспирантов и соискателей – Т.Г. Теличко, Л.В. Сапегинной (Рудь), О.В. Матвиенко. Кроме того, под её руководством написали и защитили диссертации Н.С. Постовая, А.В. Попова, Н.Х. Ким.

Окидывая взором прошлое, видишь, что советский период в истории кафедры – «время собирать кадры». Переломные 1990-е гг. оказались «временем разбрасывать кадры». Тогда многих преподавателей кафедры судьба разметала по разным странам, городам и весям. Но почти все бывшие и нынешние сотрудники кафедры поддерживают между собой связи – профессиональные, дружеские, человеческие.

Так, в Израиле сейчас живут И.А. Влодавская и Н.В. Белинская. **Наталья Викторовна Белинская** (род. 22.07.1953 г.) закончила ДонГУ в 1976 г. по двум специальностям: «английский язык и литература» и «журналистика». Под руководством проф. М.М. Гиршмана она защитила кандидатскую диссертацию «Ритм прозы А.П. Чехова в художественных переводах» (Тбилиси, 1987). Работала в ДонГУ в 1987-1996 гг., а с 1997 г. – в Израиле, где реализовала себя в качестве переводчика. Демократичная и доброжелательная в общении, Наталья Викторовна всегда отличалась

самоотверженностью и в дружбе, и в кафедральной жизни. Готовность подставить плечо – вот одна из её многочисленных добродетелей. Для неё и сейчас не существует такого понятия, как «устала, не могу», если речь идёт о друзьях или коллективе. А её шуточные стихотворные сценарии ко дню факультета составляют золотой альбомный фонд кафедры. В Германии осела **Алла Валентиновна Юшина** – выпускница ДонГУ 1993-го года, специальность «немецкий язык и литература», соискательница И.Г. Гениной и преподаватель нашей кафедры в 1990-е гг. **Наталья Хоримовна Лохман (Ким)**, выпускница ДонГУ 1996 г. (специальность «французский язык и литература»), преподавала французский язык в ДонНТУ. Закончив аспирантуру у Л.А. Мироненко, защитила в 2013 г. диссертацию «Философско-этический поиск в прозе А. де Сент-Экзюпери (синтез ницшеанства и христианства)» (Днепропетровск, ДНУ им. О. Гончара). С 2014 г. живёт в г. Ростов-на-Дону, где работает в Альянс-Франсез. В Киеве сейчас трудится **Людмила Леонидовна Мармазова** – выпускница ДонГУ 1996-го года (специальность «английский язык и литература»). В 2006 г. году под руководством И.А. Поповой-Бондаренко она защитила диссертацию «Поэтика постмодернистской интеллектуальной драмы Т. Стоппарда» (Днепропетровск, ДНУ им.О. Гончара).

В историю кафедры прочно вписано имя Н.С. Постовой. **Надежда Серафимовна Постовая** (род. 13.04.1959 г.), закончив в 1981 г. ДонГУ по специальности «французский язык и литература», сразу пришла на кафедру – сначала она преподавала латинский язык, а впоследствии – историю зарубежной литературы. На Надежде Серафимовне держалась научно-методическая работа французской литературоведческой секции кафедры, а с 2005-го по 2014 гг. она успешно возглавляла зарубежную секцию нашей кафедры. С 2014 г. года вышла на пенсию по выслуге лет. «Классический» период её работы ознаменован одним из самых удачных украинских учебников латыни “Porta antiqua” (в соавторстве с профессором кафедры М.Г. Сенивым), а «зарубежный» – монографией «Поэтика романтического исторического романа «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго» (одноименная кандидатская диссертация защищена в 2002 г. в Донецке). Кроме того, Н.С. Постовая была инициатором написания и издания серии учебно-методических пособий по истории зарубежной литературы эпохи традиционализма (Античность – Средние века – Возрождение – XVII в. – Просвещение).

В конце 1980-х гг. кафедра пополнилась ученицей М.М. Гиршмана, к. филол. н., доцентом И.А. Поповой-Бондаренко, представляющей Донецкую филологическую школу, что значительно обогатило кафедральную научную жизнь. **Ирина Анатольевна Попова-Бондаренко** (род. 14.09.1949, в г. Сталино), выпускница ДонГУ 1972 г. по специальности «русский язык и литература», защитила кандидатскую

диссертацию на тему: «Эволюция временной организации художественного целого в процессе перехода от романтизма к реализму (на материале произведений М. Лермонтова и Ф. Достоевского)» (ДонГУ, 1992). В 1982-1989 гг. преподавала русский язык на подготовительном отделении университета, русскую и зарубежную литературу в ДВВПУ (Донецкое высшее военно-политическое училище), а с 1989 г. была приглашена проф. И.А. Влодавской на кафедру зарубежной литературы, где продолжает работать и сейчас. Осуществляет руководство аспирантурой при кафедре зарубежной литературы по специальности 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (Англии, Америки, Австралии, Франции, Германии, Австрии, Испании, Италии). Под её научным руководством защитили кандидатские диссертации Л.Л. Мармазова, Н.Ю. Бондарь, Е.А. Король. Публикуется в научных изданиях РФ, Украины, Польши, Канады, принимает участие в научных конференциях вузов Украины, РФ, Латвии, Эстонии, Польши. Филолог широкого академического диапазона, Ирина Анатольевна специализируется на следующих дисциплинах: история зарубежной литературы XX века (общий курс); история немецкой литературы; история мировой художественной культуры; основы филологии и организация научного исследования; филология в системе гуманитарных наук. Ею разработаны авторские спецкурсы: «Поэтика постмодернистского произведения (на материале романа P. Süskind “Das Parfum”)»; «Актуальные проблемы литературоведения»; «Аспекты художественной коммуникации»; «Языки художественной коммуникации»; «Восточные мотивы в европейской литературе XX века (арабо-индийские и дальневосточные влияния)»; «Особенности жанра дневника и послания в западноевропейской и восточной литературах»; «Библейские мотивы в западноевропейской литературе»; «Сад – Текст – Человек: Садово-парковое искусство в истории мировой литературы и художественной культуры»; «Мировая художественная литература и культура в рекламной деятельности». В сферу научных интересов Ирины Анатольевны входят художественная (литературная) коммуникация, поэтика хронотопа и игры; библейская составляющая (коммуникативный аспект). Она автор ряда научно-методических пособий по истории зарубежной литературы XX века, культурологии, методике написания научных работ, терминологического словаря-минимума по курсу истории зарубежной литературы XX века, а также сборника «паранаучных» эпиграмм «Филологи тоже смеются».

С 2015 г. по настоящее время И.А. Попова-Бондаренко возглавляет кафедру.

В 1980 гг. в ДонГУ-ДонНУ обозначилась новая тенденция, набиравшая силу на протяжении последних десятилетий: по мере роста и укрепления вуза его собственные выпускники возвращались на кафедру –

теперь уже в роли преподавателей. В настоящее время ВСЕ преподаватели кафедры зарубежной литературы представляют собой местные, донбасские, кадры.

Представительница одного из первых выпусков факультета, **Людмила Анатольевна Рыжкова** (род. 13.11.1950 г. в г. Сталино) отработала несколько лет по распределению учителем немецкого языка в алтайской сельской школе. В ДонНУ трудится с 1980 г., а на кафедре – с 1987 г. Многие годы она успешно совмещала преподавание немецкого языка на кафедре германской филологии с преподаванием истории зарубежной литературы. Её преподавательская специализация – литература эпохи традиционализма, научные интересы связаны с периодом романтизма и декадансом. Она является автором спецкурса для студентов-германистов «Немецкоязычная лирика конца XIX-начала XX века», соавтором терминологического словаря-минимума по курсу истории зарубежной литературы XX века.

Все преподаватели-англисты кафедры – выпускницы родного ФИЯ (тогда – факультета романо-германской филологии), в основном рубежа 1980-1990-х гг. После окончания аспирантуры у проф. И.А. Влодавской на кафедру пришли Т.Г. Теличко и Л.В. Сапегина (Рудь), теперь уже в качестве сотрудников.

Татьяна Георгиевна Теличко (род. 09.03.1962 г. в Кемерово, с 1969 г. живет в Донбассе) работает на кафедре зарубежной литературы с 1993 г. В 2006-ом защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Поэтика инационального в английском романе начала XX в.» (Днепропетровск, ДНУ им. О.Гончара,), по материалам которой читает спецкурс «Инациональное в английской литературе: проблемы рецепции». Преподаёт историю зарубежной литературы периодов романтизма, реализма и рубежа XIX-XX вв. В сферу её научных интересов входят английский роман XIX-XX веков; поэтика национального и инационального; город в художественной литературе.

Лилия Вячеславовна Сапегина (Рудь) (род. 18.07.1966 г. в Краматорске) работает на кафедре с 1992 г. Несколько лет успешно совмещала преподавание истории зарубежной литературы и английского языка на специальном отделении ФИЯ и в Горловском пединституте иностранных языков. Сейчас преподаёт историю зарубежной литературы от Античности до рубежа XIX-XX вв. Ею разработан спецкурс «Синдром “fin de siècle” в английской литературе конца XIX – начала XX века». Изучает творчество К. Маккензи на английском и европейском литературном фоне рубежа XIX-XX вв.

Ольга Викторовна Матвиенко (род. 12.03.1968 г. в Донецке) закончила в 1990 г. ФРГФ и в 1992 г. пришла преподавать историю зарубежной литературы из Донецкого политехнического института, где обучала студентов английскому языку. Закончив аспирантуру у

Л.А. Мироненко, защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Традиции готики в английской литературе XIX века» (Львов, ЛНУ им. И.Я. Франко, 2000). Научные интересы связаны с традицией «готического романа» в английской и мировой литературе, а также с историей русского и украинского художественного перевода. Является автором учебно-методических пособий по истории зарубежной литературы романтизма (совместно с А.В. Поповой), литературы XX века (совместно с И.А. Поповой-Бондаренко). Ведет занятия в «Переводческой мастерской», составляет и редактирует альманах художественных переводов «Отражения» («Віддзеркалення»). Изданы два авторских сборника её поэтических переводов на украинский язык английской и немецкоязычной поэзии. Лауреат конкурса начинающих переводчиков им. М.Л. Лозинского, проводимого Пушкинским Домом в Санкт-Петербурге (2015).

Представляющая французскую секцию кафедры **Анна Валентиновна Попова** (род. 04.04.1970 г. в Краматорске), закончила в 1992 г. ФРГФ по специальности «французский язык и литература» и аспирантуру у проф. Л.А. Мироненко, читала французский язык на кафедре романской филологии, с 1999 г. преподаёт на кафедре зарубежной литературы. В 2006 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Романтическая поэтика «Замогильных записок» Ф.-Р. де Шатобриана» (Днепропетровск, ДНУ им. О. Гончара). Является автором ряда учебно-методических пособий по истории зарубежной литературы эпохи традиционализма. Сфера её научных интересов связана с исследованием автобиографических жанров во французской литературе первой половины XIX в. Анна Валентиновна – организатор и вдохновитель киноклуба для студентов-франкофилов. Осенью 2016 г. Анна Валентиновна вместе с Т.Г. Теличко прошли курс стажировки при МПГУ, где успешно выступили на конференциях международного уровня.

Недавно на кафедру пришла молодая смена – дончанка, выпускница ФИЯ 2014-го года, англистка **Ольга Игоревна Чуванова**, которая, будучи аспиранткой кафедры зарубежной литературы, активно включилась в научную, преподавательскую и общественную жизнь кафедры и факультета. Её помощь незаменима в подготовке и проведении заседаний киноклуба, кафедральных конкурсов и т.д.

Другую часть кафедры составляет **секция классической филологии**, где главная дисциплина – латинский язык.

Латинский язык преподаётся в Донецком университете со дня его основания. Преподавание латыни является объединяющим фактором для многих факультетов, на каждом из которых читается своя профессионально ориентированная специфическая латынь: факультет иностранных языков, филологический факультет, исторический факультет,

биологический факультет, юридический факультет. В начале 1960-х, ещё в рамках филфака, преподаватели латинского языка были приписаны к кафедре французского и латинского языков, а с 1969-го года – к кафедре зарубежной литературы того же филфака. В 1973 г. латинисты числились за кафедрой романской филологии ФРГФ, затем – за кафедрой мировой литературы и классической филологии (ныне – кафедра зарубежной литературы), где они трудятся и поныне. За всё время существования секции предпринималось несколько попыток «приписать» латинистов к франкофонам. В 1970 г. декан А.И. Плотникова мотивировала это решение «искусственностью зачисления языковедов на литературоведческую кафедру». В 2015 г., в силу ряда объективных причин, на ФИЯ возникла срочная необходимость укрепить «остепенёнными» кадрами латинистов соседнюю кафедру романской филологии. Как бы то ни было, по итогам реорганизации классики вернулись в 2016 г. на родную кафедру к зарубежникам, служа наглядным примером прочного, истинно филологического союза лингвистов и литературоведов, основанного на любви к Слову.

В далеком 1970 г. в составе секции было всего два латиниста: Н.Д. Реверский и М.Г. Сенив. Однако шли годы, классическая секция росла и укреплялась, и вполне закономерно, что в пору «академической мобильности» коллектив преподавателей латинского языка постоянно менялся: некоторые работали короткий период времени, другие оставались надолго. «Классиков» на Украине тогда готовили только два университета – киевский и львовский, и в 1960-70-е гг. классическая секция пополнилась, помимо Н.Д. Реверского, М.Г. Сенива, и другими преподавателями-выпускниками Львовского государственного университета им. И.Я. Франко – С.И. Гарасимчук и А.С. Мах. Далеко не для всех выходцев из Западной Украины, что естественно, Донецк стал родным.

Николай Дмитриевич Реверский /Ріверський (род. 14.01.1932 г. в с. Бриков Шумского р-на Тернопольской обл.) в 1952-1957 гг. обучался в ЛГУ им. И.Я. Франко (сегодня – ЛНУ им. И.Я. Франко) по специальности «русский язык и литература, классическая филология». Начинал старшим лаборантом и преподавателем латыни в Тернопольском мединституте, с 1963 г. работал старшим преподавателем кафедры латинского и русского языков Донецкого мединститута. В 1965 г. Н.Д. Реверский принят старшим преподавателем кафедры французского и латинского языков донецкого филфака. Тема его научных разработок – «Стиль и композиция риторических трактатов Цицерона», но кандидатскую диссертацию он так и не защитил. Совмещал преподавание в ДонГУ, Донецком мединституте и медучилище, и хроническая перегруженность в итоге сказалась на его здоровье: в 1983 г. он уходит с работы на пенсию по инвалидности. По воспоминаниям коллег и студентов, предмет свой Реверский знал отменно,

не отказывал в консультациях тем, кто не мог разобраться в хитросплетениях латинской грамматики, был строг и принципиален, ценил знания. Как-то студенты исторического факультета решили подольститься к Николаю Дмитриевичу, ожидая поблажек на экзамене. Дело было на летней сессии. Не увидев студентов в коридоре, Реверский решил, что они испугались и не пришли. Однако группа ждала его в аудитории в полном составе, «при параде», в строгих костюмах и платьях, ничего лишнего. Дружно встав, студенты исполнили «Gaudeamus» с первого до последнего куплета. Николай Дмитриевич был тронут, едва не прослезился, но... правилам строгого приёма экзамена не изменил. Хитрецам не повезло, а те, кто учил, сдали без проблем. Этот случай долго передавался студенческим «сарафанным радио» новым поколениям будущих историков.

Многие годы бессменным руководителем секции классической филологии и всей кафедры был М.Г. Сенив. **Михаил Григорьевич Сенив** (род. 22.06.1945) – доктор филологических наук, профессор. Высшее образование получил в Львовском государственном университете им. И.Я. Франко по специальности «немецкий язык и классическая филология». С 01.09.1966 г. начал свою педагогическую и научную деятельность на факультете романо-германской филологии Донецкого государственного университета. В 1968 г. защитил кандидатскую диссертацию в Киевском государственном университете им. Т.Г. Шевченко. В июне 1997 г. блестяще защитил диссертацию на соискание учёного звания доктора филологических наук на тему: «Эволюция предложно-падежной системы в классических языках», по материалам которой опубликовал монографию «Предлог в классических языках» (2005). Автор ряда учебников латинского языка для учащихся лицеев, студентов-гуманитариев, а также более 170 научных трудов. С 2014 г. преподаёт в г. Винница.

Анна Степановна Мах (род. 23.12.1946 г. в с. Тумир Галичского р-на Ивано-Франковской обл.). В 1966-1971 гг. обучалась в ЛГУ им. И.Я. Франко по специальности «филолог, преподаватель классического и немецкого языков». В 1971 г. была зачислена преподавателем на кафедру французского языка Донецкого государственного университета. Читала латынь студентам-историкам, филологам, романо-германцам, активно занималась вопросами методики преподавания и технологиями безмашинного контроля знаний. Заведовала французской секцией Интерклуба, была профоргом кафедры, вела передачи Донецкого облрадиокомитета для студентов и старшеклассников, выступала с лекциями в обществе «Знание». В 1974-75 гг. повышала квалификацию в ЛГУ им. И.Я. Франко, в 1978 г. – в МГУ им. М.В. Ломоносова. Тема будущей диссертации: «О языке и стиле комедий Менандра». Оставила Донецкий университет в 1985 г. в связи с поступлением в аспирантуру Киевского государственного университета им. Т.Г. Шевченко. Именно в

Киеве А.С. Мах защитит свою кандидатскую диссертацию на тему: ««Генезис и семантика латинской сельскохозяйственной лексики (на материале памятников II ст. до н.э. – IV ст. н.э.)» (1985).

С Западной Украины родом и **Стефания Ивановна Гарасимчук** (род. 08.01.1948 г.). Также выпускница ЛГУ им. И.Я. Франко 1971-го года по специальности «преподаватель, филолог-классик», она сразу после распределения оказалась в Донецке. В 1984 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Морфологические особенности языка комедий Плавта». Работала в ДонНУ преподавателем, с 1988 г. – доцентом вплоть до своего выхода на пенсию в 2000-х гг.

В 1980 г. приехала из Киева в Донецк преподавать латынь **Татьяна Михайловна Компанец** (род. 06.08.1956), закончившая в 1979 г. КГУ им. Т.Г. Шевченко по специальности «русская филология» (с правом преподавания латинского языка). В 1995 г. она защитила в киевской alma mater кандидатскую диссертацию «Роль латинской орнитологической лексики в формировании современных европейских языков». В 1997 г. ей присвоено ученое звание доцента. С 2014 г. преподаёт в Виннице.

Костяк латинской секции много лет составляли М.Г. Сенив, С.И. Гарасимчук и Т.М. Компанец. Но в 1980-е годы в секцию пришла преподавать латынь новая, местная смена, выпускницы французского отделения ФРГФ ДонГУ: Н.С. Постовая, впоследствии перешедшая в секцию зарубежной литературы; Е.Г. Микина, позже переключившаяся на преподавание французского языка; наконец, здесь надолго остались работать, защитили кандидатские диссертации и стали доцентами И.Г. Алешина, И.Н. Никулина.

Ирина Георгиевна Алёшина (08.07.1962-11.01.2016), выпускница французского отделения ФРГФ, преподавала латинский язык на кафедре зарубежной литературы с 1991 г. вплоть до ухода из жизни после тяжелой болезни. Она занималась исследованиями в области типологического языкознания, защитила в 2000 г. в Донецке кандидатскую диссертацию на тему: «Структурно-семантические особенности глаголов динамической пространственной локализованности во французском языке (в сопоставлении с украинским)». В соавторстве с М.Г. Сенивым написала учебник латинского языка для студентов-гуманитариев (2009). Профессионал своего дела, самоотверженная в работе, Ирина Георгиевна выходила на занятия, сбегая с больничной койки, – буквально, и ушла из жизни в тот страшный военный год, до последнего оставаясь на своем боевом посту.

Инна Николаевна Никулина (род. 22.03.1960 г.) закончила ФРГФ в 1986 г. по специальности «французский язык и литература». В течение шести лет работала учителем французского языка в школе №141 г. Донецка, с 1992 г. по сегодняшний день преподаёт латинский язык на кафедре: сначала в должности ассистента, затем старшего преподавателя, а

с 2007 г. – доцента. В 2004 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Субконтинуум информатики и вычислительной техники во французском, украинском и русском языках», на материале которой издан французско-украинско-русский словарь по информатике (2003). В соавторстве с М.Г. Сенным ею был создан учебник латинского языка «Lingua latina. Практичний курс латинської мови» (2011). Автор многочисленных научных и методических работ. Инициатор и организатор проведения Региональной олимпиады по латинскому языку, в которой принимали участие студенты из Горловки, Мариуполя и Луганска. Девять лет подряд Олимпиада популяризировала латинский язык, демонстрируя и поощряя заинтересованность студентов в изучении такой сложной дисциплины.

Силами классической секции на рубеже 1960-70-х гг. студентам романо-германской секции филфака и историкам в течение семестра преподавался практический курс **древнегреческого языка** – как принято в настоящих классических университетах. К сожалению, эта практика продлилась недолго. А в 2000-х гг. по инициативе кафедры английской филологии студенты получили возможность изучать по выбору в качестве дополнительного иностранного языка **новогреческий (румейский) язык**. Его преподавала совместитель, к. хим. н., сотрудник Донецкого государственного института здоровья, физического воспитания и спорта **Валентина Георгиевна Калоерова**. В конце концов латинская традиция восторжествовала над греческой.

За время существования кафедры в классической секции работало много преподавателей, чьи судьбы сложились по-разному. Так, некоторые из бывших коллег продолжили свою карьеру во Франции (И.П. Сидорова, Г.В. Полоскова, Н.В. Романова).

Среди молодых преподавателей-латинистов разных лет преобладали выпускники донецкого ФРГФ специальности «французский язык и литература»: помимо Н.С. Постовой, И.Г. Алёшиной, И.Н. Никулиной, это были Е.Г. Микина, И.П. Сидорова, Г.В. Полоскова, В.Ю. Гаврилов, Г.В. Золотаревская, Н.В. Романова, Н.С. Уздемир, Ю.В. Махно, Н.Н. Губина. Кроме того, на кафедре успела себя хорошо зарекомендовать молодая выпускница английского отделения ФИЯ к. пед. н. А.А. Самсонова.

С 2014 г. по настоящее время на кафедре работают молодые выпускницы филологического факультета Елизавета Александровна Марченко, Татьяна Владимировна Рябченко – энергичные, привнесшие новые акценты в научную жизнь кафедры и учебно-воспитательную работу. Возглавляет секцию с 2014 г. доцент И.Н. Никулина.

Многолетней хранительницей кафедрального очага была выпускница ФРГФ 1980 г. **Екатерина Фёдоровна Князева**,

обеспечивавшая рабочую обстановку и уютный быт кафедры в 1981-1995 гг. Тактичная, внимательная, прекрасно осведомлённая в делопроизводстве и других тонкостях факультетской жизни, Екатерина Фёдоровна всегда приходила на помощь кафедре, была её неотъемлемой частью. Сейчас Е.Ф. Князева преподаёт английский язык студентам-филологам ДонНУ, а роль хозяйки кафедры перешла выпускнице 2005 г. факультета философии и религиоведения Донецкого университета информатики и искусственного интеллекта **Ольге Вячеславовне Голуб** – человеку ответственному и глубоко эрудированному. Высокий профессиональный уровень, её способность и готовность прийти на помощь делает её незаменимой в кафедральной жизни.

Кафедре пришлось немало «попутешествовать», прежде чем она обосновалась в главном корпусе университета. В далёком 1937 г. преподавателям-зарубежникам нередко приходилось вести пары в помещениях, переоборудованных для занятий на скорую руку. После войны Сталинский пединститут размещался в средней школе № 3, позже – в неполной средней школе № 18 (в помещении знаменитой братской школы по Девятой линии, ул. Челюскинцев, 49). Только 18 марта 1950 г. у филологов появился наконец собственный корпус по адресу: ул. Университетская, 24 (б. Скотопрогонная улица). С возведением в октябре 1971 г. Главного корпуса университета там обосновались романо-германское отделение филфака (позже самостоятельный факультет РГФ) и кафедра зарубежной литературы. Сейчас адрес нашей постоянной прописки – аудитория № 1101 Главного корпуса ДонНУ (пр. Гурова, б).

Кафедра зарубежной литературы постепенно обретала «лица необщее выраженье». Оказавшаяся после открытия ФРГФ в его составе, она всегда в силу своих исторических связей тяготела к филологическому факультету с его выраженным литературоведческим уклоном. Как признавался в воспоминаниях профессор М.М. Гиршман, в то время глава кафедры теории литературы и художественной культуры, «с кафедрой зарубежной литературы у нас была связь даже более близкая, чем с кафедрой русской литературы... Им теория была очень интересна, и они нас тоже активно привлекали к своим делам. И так выходило, что все их защитившиеся, большинство, проходили через нас: это и Инна Григорьевна Генина, и Любовь Георгиевна Танажко, и Наташа Белинская, и Ира Попова...» [3].

Действительно, именно **М.М. Гиршман**, обладавший помимо огромного научного и творческого авторитета даром организатора, использовал во благо тягу кафедры зарубежной литературы к расширению филологических горизонтов, к научной дискуссии, помог ей полностью раскрыться, применить заложенный в ней филологический и человеческий потенциал. И в этом определяющую роль сыграл возглавляемый им литературоведческий семинар, в работе которого на протяжении

десятилетий зарубежники принимали самое деятельное участие. Методология целостного анализа, предложенная и разработанная М.М. Гиршманом, с успехом применялась на широком историко-литературном материале, как русском, так и западноевропейском.

Семинар М.М. Гиршмана превратил Донецк в крупный научный центр и заложил основы Донецкой филологической школы, по уровню и масштабу не уступающей знаменитой Тартуской семиотической школе. Здесь бывали и читали спецкурсы такие известные литературоведы и критики, как Е.Г. Эткинд, В.В. Кожин, Ю.М. Лотман, Н.К. Гей, М.Л. Гаспаров, В.В. Ивашева, Ю.Б. Бореев, Н.С. Лейтес, К.Г. Исупов. На конференции, организуемые М.М. Гиршманом, приезжали З.С. Паперный, В.П. Скобелев, А.Б. Ботникова, Е.М. Евнина (последняя оппонировала на защите кандидатской диссертации Л.А. Мироненко). Общение с выдающимися учёными на теоретико-литературном семинаре и конференциях в Донецке и на выезде, обязательное, раз в пять лет, повышение квалификации в Москве, Ленинграде, Киеве помогали донецким зарубежникам расширить для себя границы филологической ойкумены и уже в 1970-е гг. прийти к настоящей науке.

История кафедры представляет собой фрагмент Большой Истории, в ней отразилась эпоха с её высотами и теснинами, светлыми и тёмными страницами. Старшее поколение преподавателей-фронтовиков, ограниченное господствовавшей тогда в государстве и обществе идеологией, двигало науку преимущественно в нужном идейном ключе, подчиняло её политической конъюнктуре. Это сказывалось и на сложных, неоднозначных профессиональных и личных взаимоотношениях на кафедре, обостряло конфликт поколений. Но уже в конце 1960-х – начале 1970-х гг. стало ощутимым веяние «оттепели», и идеологически «правильные» научные темы сменились сугубо филологическими. Духом шестидесятничества можно объяснить и проявившуюся уже тогда склонность кафедры к либертинажу, политическому и академическому свободомыслию. Преподаватели пользовались при случае эзоповым языком, который прекрасно воспринимали и понимали студенты. Благодаря усилиям И.А. Влодавской, «собирательницы филологических умов», преподавать на кафедру приходили неслучайные люди. Здесь естественно зарождалась атмосфера благожелательности и доверия, научной и творческой свободы, без эгоцентризма, амбициозности, соперничества. Контакты молодых преподавателей с более опытными были исполнены интереса друг к другу и взаимного уважения, Они обогащали обе стороны, и с 1980-х гг. проблема «отцов и детей» для кафедры потеряла актуальность.

Сейчас кафедра зарубежной литературы – это дружный, спаянный коллектив единомышленников, которые не представляют себе жизни без литературы. Профессиональное общение органично дополняется

неофициальным, которое строится на началах взаимопомощи и поддержки. Бытие кафедры организовано по законам семьи, здесь любовно хранится и пополняется фотографиями, а также остроумными эпиграммами и адресами гостей, приезжающих к нам на конференции и семинары, уникальный «фамильный альбом».

При всей удалённости Донецка от столиц и других исторических и культурных центров Украины и Советского Союза кафедра зарубежной литературы никогда не выглядела замкнуто-провинциальной. На кафедральной карте, отражающей нашу научную географию, запечатлены следующие города, где мы выступали с докладами: Таллин, Нежин, Бахчисарай, Евпатория, Люблин, Каменец-Подольский, Одесса, Глазго, Уфа, Москва, Орёл, Самара, Тверь, Калининград, Даугавпилс, Тарту, Рига, Черновцы, Горловка, Мариуполь, Харьков, Луганск, Киев, Псков (Пушкиногорье), Познань, Львов, Полтава, Кременец, Житомир, Дрогобыч, Седльце, Ижевск, Коктебель, Нижний Новгород, Минск, Севастополь, Симферополь, Воронеж, Днепропетровск, Тамбов, Запорожье, Ростов, Санкт-Петербург...

По приглашению кафедры в 1980 гг. здесь читал лекции крупнейший германист страны А.В. Карельский (1936-1993), сюда приезжала в гости киевская американистка профессор Т.Н. Денисова (1934-2015) и талантливый литературовед Д.М. Урнов. Любопытно, что в многоязычном и толерантном Донбассе, в этом шахтёрском крае с его сердечным работающим народом, многие находили вынужденное убежище и приют. Так, после Великой Отечественной войны в Донецке оказался молодой выпускник романо-германского отделения филологического факультета КГУ им. Т.Г. Шевченко, фронтовик Дмитрий Владимирович Затонский (1922-2009). В 1950-51 гг. он учительствовал в средней школе № 84, расположенной в Петровском районе города. По рассказам кафедральных старожилов, в далёком Донецке он, «сын врага народа», скрывался от репрессий (его отец, нарком просвещения УССР В.П. Затонский, был расстрелян в 1938 г.). А с октября 1972 г. по февраль 1973 г. он, уже будучи доктором наук, профессором, членом-корреспондентом АН СССР, читал студентам романо-германского отделения донецкого филфака большой спецкурс по истории и теории зарубежного романа. С 2000 г. по его инициативе в Киеве при Институте литературы им. Т.Г. Шевченко для молодых германистов была организована школа австрийских студий, где посчастливилось обучаться О.В. Матвиенко, выпускникам ФИЯ А. Моргачёвой, Е. Король.

Серьёзным испытанием для кафедры после кризисных 1990-х стал военный 2014-й. Многие годами наработывавшиеся научные связи кафедры с Институтом литературы им. Т.Г. Шевченко, Львовским национальным университетом им. И.Я. Франко, Днепропетровским национальным университетом им. О. Гончара и рядом других вузов

оказались разорванными. Зато активизировались контакты с институтами и университетами Воронежа (ВГУ), Нижнего Новгорода (ННГУ им. Н.И. Лобачевского), Москвы (МПГУ, РУДН, ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, Литературный институт им. А.М. Горького), Крыма (ТНУ им. В.И. Вернадского) и нашего ближайшего географического соседа – Ростова-на-Дону (ЮФУ).

Кафедра зарубежной литературы читает многочисленные учебные курсы: историю зарубежной литературы (от античности до современности), культурологию и историю мировой художественной культуры, методику преподавания зарубежной литературы в школе и вузе, «Основы научных исследований», ведет студенческий научный семинар. Кафедра предлагает студентам целый ряд спецкурсов, среди которых «Языки художественной коммуникации», «Поэтика постмодернистского произведения (на материале романа П. Зюскинда «Парфюмер»)), «Актуальные проблемы литературоведения» (И.А. Попова-Бондаренко), «Инонациональное в английской литературе: проблемы рецепции» (Т.Г. Теличко), «Готика, её традиция и трансформация в английской литературе XIX века», «Основы художественного перевода» (О.В. Матвиенко); при кафедре работает «Поэтическая мастерская», объединяющая студентов-любителей поэтического перевода.

Все читаемые кафедрой дисциплины подкреплены учебно-методическими пособиями. При кафедре издаётся сборник «Античность-Современность (вопросы филологии)». Лучшие студенческие и преподавательские переводы регулярно публикуются в альманахе «Отражения».

Силами кафедры регулярно проводятся олимпиады по латинскому языку, региональные и международные конкурсы школьных и студенческих художественных переводов. Члены кафедры входят в жюри Республиканского конкурса-защиты научно-исследовательских работ школьников-участников Малой Академии Наук (МАН). Ими также осуществлялось судейство и при проведении Республиканского литературного интернет-конкурса юных поэтов и прозаиков «Мой голос», посвящённого Победе в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг. При кафедре зарубежной литературы действует *Classic Cinema Club* под руководством Т.Г. Теличко и Л.В. Сапегинной, где анализируются фильмы, поставленные по классическим литературным произведениям; с марта 2017 года начинает свою работу Литературный клуб «*Очитание*», на котором планируется обсуждение современной зарубежной литературы. При кафедре работает кружок зарубежной литературы под руководством И.А. Поповой-Бондаренко и Л.А. Рыжковой. Кроме того, преподаватели кафедры читают спецкурсы и ведут научные консультации для старшеклассников Республиканского многопрофильного лицея-интерната при ДонНУ.

Члены кафедры активно публикуются в отечественных и зарубежных изданиях, принимают участие в вузовских, региональных и международных конференциях.

На кафедре многие годы действует организованный еще Л.А. Мироненко межвузовский международный аспирантский семинар по истории и теории мировой литературы. Задумывавшийся как «мост» между родственными филологическими школами, Донецкой и Днепропетровской, научно-практический семинар охватывал группу аспирантов двух университетов, ДонНУ и ДНУ им. О. Гончара. Сейчас к работе привлечены аспиранты Воронежского госуниверситета, МПГУ, Луганского национального университета им. Т.Г. Шевченко.

По инициативе И.А. Влодавской с 1990-х гг. и по настоящее время кафедра принимает активное участие в работе Российской ассоциации преподавателей английской литературы (РАПАЛ), которая стала членом *ESSE (The European Society for the Study of English)*. Ежегодно вузовские преподаватели бывшего СССР собираются в одном из университетских городов – Орле, Смоленске, Воронеже, Тамбове, Минске, Казани, Самаре и др., – чтобы обсудить актуальные вопросы английской литературы. Постоянными представителями кафедры в РАПАЛ являются Т.Г. Теличко и Л.В. Сапегина.

Преподаватели кафедры осуществляют руководство курсовыми, бакалаврскими и магистерскими работами.

При кафедре действует аспирантура по специальности 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (научный руководитель – к.ф.н., доц. И.А. Попова-Бондаренко).

Круг научных интересов кафедры весьма широк. Кафедра на протяжении нескольких десятилетий разрабатывала научную тему «Жанр, метод, стиль, художественная коммуникация в мировой литературе». Кроме того, каждый из сотрудников кафедры имеет собственную литературоведческую специализацию:

К. филол. н., доц. **И.А. Попова-Бондаренко** (специальность 10.01.08 – теория литературы) – художественная коммуникация, классическая и современная немецкая литература, межлитературные связи.

К. филол. н., доц. **А.В. Попова** (специальность 10.01.03 – литература зарубежных стран) – творчество Ф.Р. де Шатобриана и Жорж Санд, французская исповедальная и автобиографическая проза.

Ст. пр. **Л.А. Рыжкова** – немецкий тривиальный роман, немецкоязычная литература *Jahrhundertswende*.

Ст. пр. **Л.В. Сапегина** – творчество К. Маккензи и английская литература рубежа XIX-XX веков.

К. филол. н., доц. **Т.Г. Теличко** (специальность 10.01.03 – литература зарубежных стран) – поэтика национального и инонационального в английской литературе XIX-XX веков.

К. филол. н., доц. **О.В. Матвиенко** (специальность 10.01.03 – литература зарубежных стран) – готическая поэтика в английской литературе XIX-XX веков, поэтический перевод.

К. филол. н., доц. **И.Н. Никулина** (специальность 10.02.17 – сравнительно-историческое и типологическое языкознание) – сравнительно-сопоставительное терминоведение, междисциплинарные особенности филологии: от античности до современности.

Многоаспектность исследований закрепились в новой научной кафедральной теме – «Взаимодействие литератур и культур: личность, пространство и время».

Библиография:

- 1) Бабенко А.И. Нецелованное поколение // Память. Воспоминания участников Великой Отечественной войны. 1941-1945 годы. – Донецк: Норд-пресс, 2005. – С. 100-104 // Режим доступа: <http://library.donnu.ru/vv/18/1.pdf>
- 2) Влодавская И.А. Бодалась коза с осиною. В 2-х кн. – Хайфа: Tupress, 2013. – Кн. 1. – 2013. – 372 с. Кн. 2. – 2013. – С. 376-745.
- 3) Воспоминания: Гиршман // Донецкая филологическая школа // Режим доступа: <http://holos.org.ru/2009/mixail-moiseevich-girshman/>
- 4) Донецький національний університет / Ред. кол: В.П. Шевченко (відповід. ред.) та ін. – Донецьк: Норд-пресс, 2002. – 340 с.
- 5) Меляховецкий А.А. Инна Григорьевна Генина (биографический очерк «смешанного жанра») // Античність – Сучасність (питання філології). Зб. наук. пр. Вип. 4. – Донецьк: ДонНУ, 2012. – С. 4-18.
- 6) Мироненко Л.А. Биобиблиографический указатель / Сост. И.А. Попова-Бондаренко, О.В. Матвиенко, Л.В. Сапегина. – Донецк: ДонНУ, 2002. – 32 с.

Авторы статьи выражают благодарность старшему инспектору отдела кадров ДонНУ В.И. Просоленко, заведующей архивом ДонНУ Е.В. Поповой, архивариусу Н.И. Лукашевич, документоведу С.С. Башкатовой за предоставленные материалы и консультации.



П.П. Духовный



И.А. Влодавская



И.Г. Генина



П.П. Духовный, Л.А. Мироненко, И.Т. Генина



*Визит на кафедру Д.М. Урнова (стоит в центре). Слева направо:
И.А. Влодавская, И.Т. Генина, М.Т. Сенив, Г.П. Сидоренко,
Е.Ф. Князева. Сидит П.П. Духовный (27 марта 1982 г.)*



А.Г. Панажко



А.С. Шевченко



А.И. Бабенко



Л.А. Мироненко



А.В. Юшина



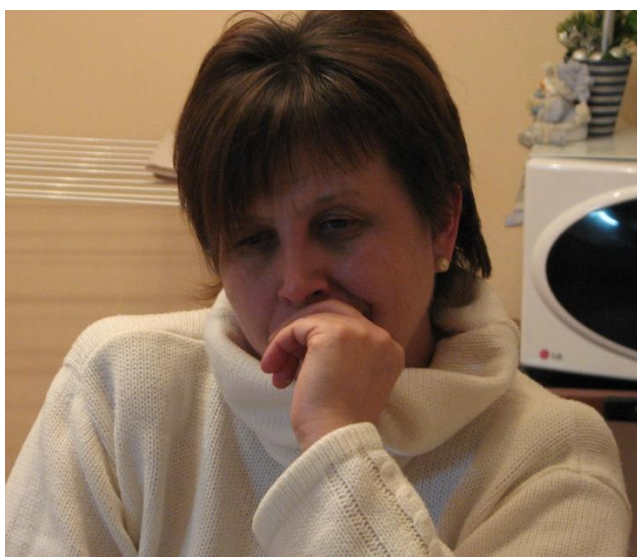
Н.В. Белинская



Н.Х. Лохман



Л.Л. Мармазова



Н.С. Постовая



М.А. Попова-Бондаренко



Л.А. Рыжкова



О.В. Матвиенко



А.В. Попова



П.Г. Шеличко



А.В. Сазегина



Н.Д. Реверский



А.С. Мах



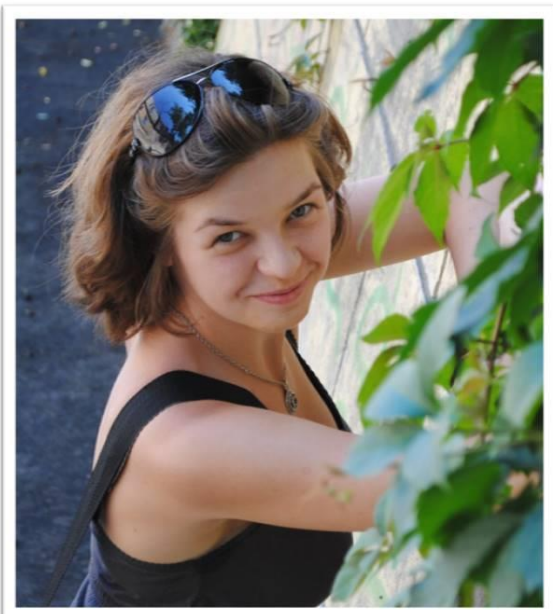
С.И. Гарасимчук



Е.Ф. Князева



О.В. Голуб



О.И. Чуванова



И.Н. Никулина



П.В. Рябченко, И.Н. Никулина, Е.А. Марченко

*Слева направо: О.В. Матвеевко, Ш.В. Рязченко, И.Н. Никulina, Е.А. Марченко,
И.А. Стопова-Бондаренко, О.И. Чуванова, Ш.Г. Штепчик, О.В. Фолюб*



Коллектив кафедры зарубежной литературы



ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

УДК 82.09

СПЕЦИФІКА СТОСУНКІВ «ОПОВІДАЧ – ГЕРОЙ» В УКРАЇНСЬКОМУ ТА НІМЕЦЬКОМУ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ РОМАНІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

С.А. Белоконь

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Статья посвящена исследованию специфики отношений «повествователь-герой» в украинском и немецком интеллектуальном романе 20-х годов ХХ ст. Рассмотрены три возможных варианта взаимодействия повествователя и героя. На материале художественных текстов проанализирован и проиллюстрирован каждый из вариантов. Сделаны выводы о большей характерности некоторых вариантов взаимодействия именно для интеллектуального романа, что связано с его специфической жанровой природой.

Ключевые слова: автор, герой, повествователь, интеллектуальный роман, обобщающие характеристики, несобственно прямая речь, «огероивание».

The article is devoted to studying specifics of ‘narrator-character’ relations in the Ukrainian and German intellectual novel of the 1920s. Three possible options of the ‘narrator-character’ interaction are examined, each being analyzed and illustrated by literary texts. Conclusions are made about greater specificity of some types of interaction due to peculiar genre features.

Key words: author, character/hero, narrator, intellectual novel, generalizing characteristics, reported speech, ‘heroizing’.

В інтелектуальних романах через їх спрямованість не стільки на зображення конкретних подій, скільки на пояснення їх причин та роздумів над ними, оповідач з межі між реальним життям і художнім світом твору зміщується всередину художнього світу. Це тим більш парадоксально, якщо взяти до уваги, що в інтелектуальному романі оповідач більше, ніж в інших романних жанрах, схильний надавати узагальнювальні, завершувальні характеристики герою, активно оформлюючи в такий спосіб свій «надлишок бачення» (М. М. Бахтін) по відношенню до нього.

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

Але, з іншого боку, це зміщення оповідача пояснює більшу частотність використання невластивої прямої мови в текстах інтелектуальної прози, коли голос оповідача звучить майже в унісон з голосом героя. Постать оповідача окреслюється виразніше і в ситуаціях, коли він вступає в діалог зі свідомістю героя, по суті, сприймаючи його як рівного собі суб'єкта.

Об'єктом аналізу стали українські інтелектуальні романи В. Домонтовича «Доктор Серафікус» і В. Підмогильного «Невеличка драма», та німецькі романи Г. Гессе «Степовий вовк» і Т. Манн «Зачарована гора».

Розглянемо можливі варіанти взаємодії оповідача та героя в інтелектуальних романах:

- 1) надання оповідачем узагальнювальних характеристик герою;
- 2) використання невластивої прямої мови;
- 3) діалог між оповідачем та героєм.

У романах «Доктор Серафікус» та «Невеличка драма» оповідач досить часто подає узагальнювальні характеристики окремих персонажів, найчастіше такі характеристики стосуються головних героїв творів, які є своєрідними центрами оповіді, їх життєва філософія досить часто виступає віссю роману.

Так, у IX розділі «Доктора Серафікуса» спостерігаємо градацію завершувальних характеристик, що їх дає оповідач героєві. Розділ починається словами: «В Доктора Серафікуса була одна вада, яка пригнічувала його й від якої він ніколи не міг звільнитись. З нього була вперта й працююча людина. І це йому шкодило. За подробицями втрачалось ціле» [2, с. 235].

Наприкінці ж IX розділу оповідач дає остаточну та вичерпну характеристику головному герою, забираючи ці слова в майбутніх критиків роману: «Комаха – Доктор Серафікус – і був такий:

безпредметний, людина запереченого біологізму, «приміткового», замкненого, схематичного існування» [2, с. 239].

Можемо провести аналогію між завершувальними характеристиками героя в розглянутому романі В. Домонтовича та в романі Г. Гессе «Степовий вовк». Так, у «Трактаті про Степового вовка» також за принципом градації подано завершувальні характеристики головного героя: «Степовий вовк мав дві натури – людську й вовчу» [1, с. 47]. Ця перша характеристика розгортається в тексті роману, коли оповідач дає герою наступні завершувальні характеристики: «Людина й вовк діяли кожен окремо, не тільки не допомагали одне одному, а й смертельно ворогували між собою...» [1, с. 47].

Далі оповідач характеризує вдачу героя, зосереджуючи особливу увагу на його двоїстій природі: «Ми бачимо, що в Степового вовка є великий потяг і до святості, і до розпусти» [1, с. 49]. У своїх характеристиках оповідач йде ще далі, коли висловлює наступне твердження, яке заперечує усі попередні: «такою самою фікцією є й Степовий Вовк... Поділ на вовка й людину, на інстинкт і інтелект, яким Гарі намагається пояснити свою долю, – це дуже велике спрощення» [1, с. 65].

Подібні за змістом завершувальні характеристики дає головному герою і оповідач у творі В. Домонтовича: «Його червоне товсте обличчя іноді здавалось наївним і простодушним обличчям хлопчика, а іноді, у важких зморшках і в утомній виснаженості, тяжкою машкарою розпусника» [2, с. 192]. Або: «Якщо цей Комаха і був людиною, то якоюсь іншою, не такою, як уся решта. Попри всю свою грузьку, тяжку масивність, він здавався абстракцією й фікцією [2, с. 178].

Отже, спостерігаємо різну подібність між завершувальними характеристиками героїв. Так, професор Комаха, який прагне бути святим, водночас здається розпусником, і оповідачу доводиться «захищати» героя:

«Він не був розпусником, але в його вдачі підозрівали найрізноманітніші вади» [2, с. 192].

Подібну ситуацію спостерігаємо і з такою характеристикою, як герой-фікція, яку використовують щодо головних героїв оповідачі в обох романах. У романі Домонтовича цю характеристику Серафікусу дає не тільки оповідач, але й інші герої, наприклад: «Згодьтесь, – казав Корвин, звертаючись до Вер, – що Ірця мала рацію, Серафікус не людина, а так, амфібія, молюск, якась фікція. Так, паперова силуета. Тінь од людини. Гомункулюс» [2, с. 227]. Природа Серафікуса, як і Галлера зі «Степового вовка», двоїста, він теж роздвоюється між зовнішньою грубою тілесністю та складним внутрішнім світом.

Отже, в інтелектуальних романах спостерігається наявність великої кількості завершувальних характеристик героя, переважно вони стосуються головного героя твору й описують його характер та вдачу з різних боків, маючи тенденцію до увиразнення та розгортання. При цьому варто зауважити, що наявна певна схожість між характером цих завершувальних характеристик в українських та німецьких інтелектуальних романах 20-х років ХХ століття, більш того, спостерігаємо змістову близькість між характеристиками, які надані героям В. Домонтовичем та Г. Гессе.

Крім завершувальних характеристик, стосунки «оповідач – герой» увиразнюються під час використання оповідачем невласне прямої мови. Її застосування дозволяє оповідачу безпосередньо зобразити світ думок героя. Невласне пряму мову знаходимо в кожному з аналізованих романів. Однією з особливостей висловлювань такого типу в досліджених інтелектуальних романах є наявність практично в кожному з фрагментів запитань, які герой ставить собі і сам же на них відповідає, тобто відбувається розігрування своєрідного діалогу з самим собою у свідомості героя, а оповідач постає його своєрідним «ретранслятором». Крім того,

оповідач в окремих епізодах виконує і роль коментатора подій чи явищ, і тоді невласне пряма мова закінчується узагальнювальною тезою.

Проілюструємо вищесказане уривком з роману «Доктор Серафікус»: «Навіщо він згодився йти до каварні? Замість спати дома, він мусить слухати претенсійне верзіння жінки, може й вродливої, але надто балакучої й наївної. Він з нудьгою думав, що завтра на ранок у нього болітиме голова і він, прокинувшись, як звичайно, о 6-ій, не виспиться. Можливість лягти своєчасно й виспатись Серафікус цінував більше від розмови з вродливою жінкою» [2, с. 245].

Невласне пряма мова починається з питання героя до себе. Варто відзначити, що не існує чіткої межі між невласне прямою мовою та кінцевою узагальнювальною характеристикою, яка очевидно належить вже не свідомості героя, а оповідача.

Наведемо приклад «переплетення» невласне прямої мови та коментаря оповідача з роману В. Підмогильного «Невеличка драма». Коментар оповідача, що не належить свідомості героя, а є реакцією на думки героя, які представлені невласне прямою мовою, у тексті ми також виділили курсивом. Коментар знаходиться всередині невласне прямої мови, утворюючи з ним графічно одне ціле, але, звичайно, цей фрагмент подає нам одразу дві свідомості – героя та оповідача: «Скільки ж часу ця омана тривала? Приблизно півтора місяці. «Який я все-таки осел», – подумав біохімік. Сорок п'ять днів, немов зірваних одним нападом з календаря, сорок п'ять днів викреслених, запропащених! *Та ненависть, що він і раніш до дівчини уривками почував, тепер опанувала його геть усього, але він хутко її затамував – помилившись уже раз на одному чутті, професор не хотів помилятися на другому* [курсив наш – С.Б.]. Це була б уже зовсім непрощenna помилка» [5, с. 175].

У німецькому інтелектуальному романі нерідко спостерігається ситуація, яку умовно можна назвати «огероюванням» оповідача, коли він

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

спочатку висловлює певні думки, а потім повідомляє нам, що ці думки насправді належали герою. Отже, виходить, що оповідач лише передав думки героя за допомогою невласне прямої мови.

Такі випадки наявні в романі «Зачарована гора» Т. Манна. Перехід від думок оповідача до думок героя пояснюється самим оповідачем. Так, після наведення роздумів оповідача над проблемою відносності та суб'єктивності нашого сприйняття часу, він раптом повідомляє: «Ми наводимо ці міркування лише тому, що приблизно такими були думки Ганса Касторпа» [3, с. 147].

Однак висловлювання самого Ганса Касторпа, які вміщено після цього, є набагато конкретнішими та лаконічнішими, ніж ті думки, що були висловлені оповідачем. Так, герой говорить безпосередньо про своє відчуття часу: «Мені здається, минула ціла вічність. Із звичайними вимірами часу і здоровим глуздом це рішуче не має нічого спільного, тут питання особливого відчуття. Звичайно, було б з мого боку нерозумно, якби я сказав: мені здається, я тут вже два місяці – це було б просто nonsensom. Я саме лише говорю – “дуже давно” » [3, с. 147].

Натомість міркування, що передували цій репліці Касторпа і, за свідченням оповідача, належали саме герою, мали більш узагальнювальний характер: «Вважається, що за умови цікавості і новизни наповнення «час біжить», іншими словами – таке наповнення скорочує його, тоді як одноманітність і порожнеча обтяжують і затримують його хід. Але це далеко не завжди так. Порожнеча і одноманітність, правда, можуть розтягнути мить або годину або викликати нудьгу, але великі, дуже великі маси часу здатні скорочувати самий час і пролітати з швидкістю, що зводить його нанівець» [3, с. 145 – 146].

Отже, бачимо, що думки Касторпа, передані оповідачем, і власне висловлені ним у творі відрізняються за характером охоплення дійсності та осмислення проблеми. Так, викладені оповідачем думки є рефлексією

над проблемою суб'єктивного відчуття людиною часу, натомість висловлювання самого Касторпа є тільки конкретною ілюстрацією вищенаведених думок.

Такий спосіб передачі думок героя спостерігаємо в тексті неодноразово. Так, друга частина роману починається з довгих роздумів над природою часу: «Що таке час? Безтілесний і всемогутній – він таємниця, неодмінна умова світу явищ, рух, що нерозривно зв'язаний і злитий із перебуванням тіл у просторі і їх рухом. Чи існує час без руху? Або рух без часу? Нерозв'язне питання! Чи є час функція простору? Або простір функція часу? Або ж вони тотожні? Знову питання! Одне нерозв'язне питання за іншим!» [4, с. 7 – 8].

Звичайно, що ці думки могли б належати і самому оповідачу, однак у наступному абзаці тексту він повідомляє: «Ці й подібні питання цікавили Ганса Касторпа, який з самого приїзду сюди нагору виявив схильність до непристойно-уїдливої цікавості» [4, с. 8].

Отже, використання в інтелектуальному романі оповідачем невласне прямої мови для передачі думок героя є досить поширеним явищем, саме в такий спосіб оповідач зближується з героєм, передає його внутрішній стан. У середині невласне прямої мови можуть бути вставлені коментарі оповідача, що мають завершувальний, узагальнювальний щодо думок героя характер.

Більш специфічним явищем, ніж невласне пряма мова, яка використовується у творах різних жанрових різновидів, для інтелектуального роману є безпосередній діалог оповідача та героя. Розглянемо один з таких діалогів у романі «Доктор Серафікус». Оповідач веде уявну розмову з героєм, в якому він сам ставить герою питання та сам же на них відповідає: «Ви не вірите в це, докторе? Вам прикро, що вас викинено як ганчірку, і не вам, не вам, а Корвинові віддано перевагу? Ви почуваете себе знищеним» [2, с. 272]. Оповідач також дає герою поради, як

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

треба себе поводити: «Витриманости, витриманости більше, Серафікусе. Призвичайтесь бути витриманим і байдужим. Промовчте. Не показуйте ніколи, що ви в агонії одчаю» [2, с. 272]. Більш того, оповідач тут займає активну позицію по відношенню до героя. Він критикує свого героя, звинувачує його, викриває перед ним самим його ж вади: «Як і завжди, так і в коханні ви поводитесь прикро й безглуздо. Не будете ж ви, Серафікусе, незадоволені з того, що, окрім вас, Вер хоче бачити ще й інших людей і розмовляти ще де з ким, окрім вас? Ваше незадоволення й ваші претенсії безглузді, визнайте це, Серафікусе!» [2, с. 273]. При цьому тільки постійне апелювання оповідача до свого героя свідчить про те, що це діалог з героєм, тому що за змістом та формою подачі – це, безперечно, монологічне висловлювання. Оповідач настільки глибоко вживається у свідомість свого героя, що без особливих труднощів під час цього діалогу може говорити одразу за двох.

Отже, надання оповідачем узагальнювальних характеристик героям та використання невластивої прямої мови є поширеними явищами як в українському, так і німецькому інтелектуальному романі, але більш специфічними для інтелектуального роману є ситуації діалогу між оповідачем та героєм. Складні стосунки оповідача та героя, що існують на межі між дійсністю та художнім світом, створюють своєрідну атмосферу мислення, діалогу думок, який, відбуваючись у художньому світі, спрямований на читача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гессе Г. Степовий вовк / Г. Гесе ; пер. з нім. Є. Попович. – К. : «Основи», 2003. – 351 с.
2. Домонтович В. Доктор Серафікус // Без ґрунту / В. Домонтович. – К. : Гелікон, 2000. – С. 173 – 278.

3. Манн Т. Собр. соч. : в 10 т. / под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова. – М. : Гослитиздат, 1959 – Т. 3: Волшебная гора [гл. 1-5] : роман / пер. с нем. В. Станевич. – 1959. – 500 с.

4. Манн Т. Собр. соч. : в 10 т. / под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова. – М. : Гослитиздат, 1959 – Т. 4 : Волшебная гора [гл. 6-7]: роман: (окончание) / пер. с нем. В. Курелла и В. Станевич. – 1959. – 543 с.

5. Підмогильний В. Невеличка драма / В. Підмогильний // Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / упоряд. О. І. Галета. – К., 2003. – С. 15 – 234.

УДК 821.161.1.09

К СПЕЦИФИКЕ ПУШКИНСКОГО БАЙРОНИЗМА: УЧЕНИЧЕСТВО ИЛИ АКТУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО ИМЕНИ?

Л.П. Квашина

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В статье рассматривается взаимодействие байронических веяний и элегической поэтики на материале южного творчества А. С. Пушкина. Анализ показывает, что в лоне элегической поэтики романтические мотивы существенно преобразуются. Для пушкинской поэзии взаимодействие байронического и элегического оказалось творчески продуктивным – рождается новый, более сложный и противоречивый герой.

Ключевые слова: байронизм, элегическая поэтика, романтическая поэма, К. Н. Батюшков, «Погасло дневное светило...», «Кавказский пленник» А. С. Пушкина.

The article takes a close look at the interaction of Byronic tendencies and elegiac poetics in A.S. Pushkin's 'Southern poems'. The analysis shows that within elegiac topos the romanticist motifs undergo essential transformation. The interaction between the Byronic and the elegiac turned out to be fruitful for Pushkin's poetry – a new, more sophisticated and ambiguous hero was born.

Key words: Byronism, elegiac poetics, romantic poem, K. N. Batyushkov, "The Day Star Is Gone...", "The Prisoner of the Caucasus" by A.S. Pushkin.

Механизм культурного заимствования невозможно представлять как транспонирование и внедрение элементов одной системы в другую. Применительно к культуре начала XIX века В. Э. Вацуро определил его

как «прикрепление актуального культурного имени» к образам и мотивам литературы-реципиента, которые оказались созвучны новым веяниям. «Духовная жизнь общества формируется по своим внутренним законам, и внешние воздействия не могут быть исходной точкой отсчета: они, как правило, не причина, а следствие. Не Шиллер породил «русское шиллерианство», а, напротив, «шиллерианство» – русского Шиллера: близость мироощущения создала предпосылки для его популярности». [1, с. 27]. Это наблюдение позволяет глубже понять особенности рецепции Байрона в русской культуре этого периода.

Байронизм как сложный комплекс духовных, эстетических и, безусловно, личностных пересечений не сводится к вопросу о прямом влиянии байроновских текстов на творчество того или иного поэта. Эта проблема имеет более общий характер как по истокам, так и по творческим результатам.

Вопрос о влиянии Байрона на южное творчество Пушкина, при том, что накоплен огромный материал исследовательских наблюдений и написаны фундаментальные труды, до сих пор сохраняет дискуссионный характер, а почти двухсотлетняя его история представляет довольно широкую амплитуду мнений: от абсолютизации до формализации или даже почти полной нивелировки байроновского влияния. Это обусловлено, прежде всего, внутренними причинами, самим характером творческих отношений Пушкин–Байрон. С одной стороны, имеются прямые свидетельства современников и самопризнания самого Пушкина о безусловном воздействии на него английского романтика («с ума сходил от Байрона»), с другой стороны, уже для ближайшей критики было очевидно глубинное типологическое различие двух творческих индивидуальностей. По словам В. Белинского, «трудно найти поэтов, более противоположных по натуре», чем Байрон и Пушкин. Источник расхождений исследовательских мнений таится, по видимому, в

неординарности самого пушкинского «ученичества». Это явление действительно уникальное, поскольку процесс освоения совмещался с творческим преодолением важнейших установок и художественных принципов «учителя».

С байроновским влиянием традиционно связывают формирование в русской поэзии, и прежде всего в творчестве Пушкина, жанра романтической поэмы. Впрочем, ситуация и здесь не выглядит однозначной: изучение отечественного контекста убедительно указывает на внутренние возможности и стимулы для становления поэмы нового типа – речь идет о традиции описательной поэмы и, конечно, о жанре элегии. К 20-м годам у элегического субъекта уже сформировалась своего рода лирическая биография, которая «нуждалась» в событийной объективации.

По словам Б. Томашевского, «южные поэмы Пушкина представляют собой монументальные элегии, инсценированные в речах и раздумьях героев и развернутые на фоне лирических описаний природы и «экзотической» местности, в которой разворачивается скудное действие» [5, с. 166].

В свое время В. М. Жирмунский заметил, что сцена ночного визита Черкешенки «находится в пределах прочно сформированной байронической традиции», имея в виду, прежде всего, композиционную и мотивную близость к эпизоду появления Гюльнары у изголовья спящего Конрада в поэме «Корсар» [2, с. 50]. При базовой справедливости этого тезиса, он все-таки нуждается в уточнении: по «прочной» байронической канве в пушкинской поэме вышивается совершенно особый рисунок – сюжет элегического «выздоровления».

Наглядные байронические аллюзии – это не просто результат литературного увлечения («с ума сходил от Байрона»), но и сознательная установка: для Пушкина было важно, чтобы поэма прочитывалась на фоне

Байрона и воспринималась как аналог его восточных поэм. Во многом это определялось литературной модой и ожиданиями читающей публики. Но своеобразие пушкинского байронизма этим не исчерпывается. Не владея к этому времени в достаточной мере английским языком, он как бы «реконструировал» байроновский стиль и дух из «прозаических парафраз» французского перевода... преромантического по своей природе [См. об этом: 4, с. 190]. Такое культурное опосредование не могло не актуализировать типологически родственный опыт русской элегической школы.

Генетическая связь романтической поэмы с элегией в последнее время нашла многоуровневое обоснование в работах О. А. Проскурина [см. 3, 4]. Тезис Б. Томашевского можно было бы принять в качестве жанровой формулы пушкинского лироэпоса, если бы, при всей его выразительности, он не был слишком общим, то есть отражающим все же более тенденцию, чем факт реального ее воплощения, – может быть, именно поэтому в таком виде он не повторялся в более поздних работах ученого. Элегия была все же жанром достаточно консервативным и вряд ли расположенным к радикальным новациям. С другой стороны, большой вопрос, насколько органичной для новой тематики была мировоззренчески насыщенная элегическая топка? Это проблема сложная, поэтому важно не только констатировать эту связь, но и понять сам характер взаимодействия и взаимовлияния. Опыт показывает, что в исследовательской практике особое внимание к элегической поэтике иной раз приводит к недооценке роли и значения байронического влияния, а акцентирование байронизма способно ослабить конструктивную роль элегической традиции, превращая «элегический язык» лишь в средство для решения новых творческих задач. Под этим углом зрения попытаемся проанализировать первую «южную» элегию Пушкина.

Элегия «Погасло дневное светило...» открывает первую страницу пушкинского романтизма и традиционно воспринимается в байроновском ключе. Этому способствовали ореол поэтической легенды, разочарованный и мятущийся герой, наконец, прямое авторское указание – подзаголовок «Подражание Байрону». Однако исследования показывают, что стихотворение обнаруживает также многостороннюю связь с поэзией К. Батюшкова, причем, как считает О. А. Проскурин, речь должна идти не просто об отдельных заимствованиях, но о «выделенности, рекуррентности темы Батюшкова», о прямой ориентации пушкинского стихотворения на его поэтическую систему как целое. В понимании исследователя, Батюшков – это единственный истинный предмет подражания Пушкина, а отсылка к Байрону – не более чем мистификационный жест [3, с. 56–67].

Прежде всего заметим, что никто из современников не отреагировал на активизацию батюшковского контекста – вряд ли это было чем-то неожиданным и принципиально новаторским, зато сразу же отметили неожиданные повороты лирического сюжета, связав это именно с влиянием Байрона. Нам кажется сомнительным утверждение, что «тема Батюшкова» являлась для Пушкина самоцелью. Многоплановость пушкинской элегии позволяет говорить о своего рода «метасюжете», суть которого не столько «адаптация» батюшковской системы, сколько своего рода «встреча» сложившейся элегической поэтики и нового – байронического – комплекса.

Ключевой мотив элегии – удаление утомленного суетой общества героя от «берегов отчизны» к «пределам дальным». Мотив странствия был широко распространен в легкой поэзии, откуда ее и заимствовал Батюшков. В поэзии Батюшкова призыв «сокрыться» соотносится с движением «навстречу», а не «прочь» – навстречу мечте, желанному идеалу («Таврида», «Разлука» и др.). Его герой – это разлученный со

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

счастьем странник, а не бунтарь. Элегическая поэтика – это поэтика памяти, а не бегства и забвения.

Подзаголовок придает традиционному мотиву удаления новую окраску. Теперь он воспринимается как романтический жест – разочарование и бегство от прежней жизни и от мира. Однако в лоне элегической топики романтический порыв существенно преобразуется: герой устремляется вперед, к «пределам дальным», но мысленно он обращен назад, к прошлому. Его пространственное удаление лишь усиливает горечь и драматизм положения: чем энергичнее движение вперед, тем острее притяжение пережитого. Герой словно зажат между двумя «берегами» – памятью и свободой. Беглец становится пленником собственных заблуждений и ошибок. Именно в такой «редакции» мотив бегства «прикрепляется» к имени английского кумира.

Таким образом, «наложение» байронизма на «иной субстрат» – систему русской поэзии – приводит к их активному взаимодействию. В результате элегическая система активно перестраивается, рождается новый, более сложный и противоречивый герой, который вскоре получит свое развернутое воплощение в поэме «Кавказский пленник». Как известно, современная Пушкину критика поэму почти единодушно хвалила, а Пленника почти так же единодушно ругала как не вполне отвечающего представлениям о «герое романтического стихотворения». Но этому есть объяснения – он сформирован в иной, по сравнению с байроновским героем, среде – в лоне активного взаимодействия романтических веяний и элегической поэтики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа» / В. Э. Вацуро. – СПб. : Наука, 1994.
2. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. – Л. : Наука, 1978. – 424 с.

3. Проскурин О. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест / О. Проскурин. – М. : НЛЮ, 1999.
4. Проскурин О. А. Комментарии. «Кавказский пленник» / О. А. Проскурин // Сочинения / коммент изд. под ред. Дэвида М. Бетеа. – Вып. 1 : Поэмы и повести. – Ч. I. / А. С. Пушкин. – М. : Новое изд-во, 2007. – С. 145–250.
5. Томашевский Б. Пушкин А. С. : Биография / Б. Томашевский // Энциклопедический словарь библиографического ин-та «Братья А. и И. Гранат и К'». – Т. 34. – М., 1929.

УДК 821.161. 1 Булгаков

ДВЕ МАРГАРИТЫ

(ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ПРОЕКЦИЯХ

В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»)

А.А. Кораблев

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В статье рассматриваются текстологические, криптологические и концептуальные аспекты интертекстуальности образа Маргариты в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в его соотношении с образом Гретхен в трагедии И.В. Гете «Фауст», а также с вероятными прототипами. Приводятся прототипические истории, имеющие значение социально-исторических комментариев к роману Булгакова. Принцип авторского взаимодействия с художественными, историческими и легендарными претекстами определяется как постреалистический. Высказывается предположение, что в «Мастере и Маргарите» не только отражены многочисленные поэтологические переключки с гетевским «Фаустом», но также обыграны легендарные обстоятельства его жизни.

Ключевые слова: «Мастер и Маргарита», «Фауст», интертекстуальность, криптография, постреализм, прототипы, претексты.

The article considers textual, cryptological and conceptual aspects of intertextuality of Margarita's image in the novel "The Master and Margarita" by M. Bulgakov, its relation to the image of Gretchen from J. W. Goethe's tragedy "Faust" and to its probable prototypes. Prototypical stories, which serve as social-historical comments to Bulgakov's novel, are mentioned. The principle of author's interaction with artistic, historical and legendary pretexts is defined as post-realistic. It is supposed that in "The Master and Margarita" not only numerous poetological references to Goethe's "Faust" were made, but legendary circumstances of his life were reproduced as well.

Key words: “The Master and Margarita”, “Faust”, intertextuality, cryptography, post-realism, prototypes, pretexts.

Многочисленные сюжетные, композиционные, стилевые, смысловые параллели романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и трагедии И.В. Гете «Фауст», а также, и в не меньшей мере, оперы «Фауст» Ш. Гуно, определяют соотношение двух Маргарит – булгаковской и гетевской, несмотря на очевидное их различие: одна – богатая замужняя дама, «без предрассудков», другая – бедная невинная девушка. Но есть глубокое основание, сближающее и уравнивающее их, – любовь. Критики невольно становятся философами, когда пытаются осмыслить эту объединяющую и преображающую силу: «Маргарита у Булгакова, как и Маргарита Гете, живут в отблеске высшей Реальности. Эти женщины никогда не усомнились в любви. Для них даже сомнительная физическая любовь направлена к всемирной красоте, и если она обращена на определенный объект, это следствие некоей таинственной перестановки, над чем женщины не задумываются» [4, с.4].

Куда больше сходства у булгаковской Маргариты с Фаустом: договор с дьяволом, возвращенная молодость, полеты, участие в шабаше, что позволило некоторым исследователям именно ее называть «русским Фаустом». А гетевская Маргарита (Гретхен) если с кем-то и схожа в романе «Мастер и Маргарита», то скорее с Фридой, такой же бедной, соблазненной и обманутой убийцей своего ребенка. И Булгаков, явно не без умысла, противопоставляет свою героиню гетевскому типу, устанавливая и определяя их соотношения: Маргарита по-человечески проникается сочувствием к Фриде и по-королевски принимает участие в ее посмертной судьбе.

В подготовительных материалах к «Мастеру и Маргарите» есть запись, словно специально оставленная Булгаковым для будущих исследователей: «Фрида Келлер – убила мальчика, Кониецко – удавила

младенца носовым платком». Там же указан источник: работа швейцарского профессора А. Фореля «Половой вопрос». Как отметил Б.В. Соколов, один из первых последовавший этому указанию, «Булгаков контаминировал в одном образе героинь обеих историй» [2, с.136]. Заметим, в свою очередь, что контаминация выполнена именно так, как значится в булгаковской записи: из истории Фриды Келлер взяты обстоятельства убийства, из истории Кониецко – возраст убитого ребенка и носовой платок.

В романе эту совмещенную историю рассказывает Коровьев, по необходимости кратко, поскольку должен в это время представлять и других гостей, и в присущей ему шутовской манере:

«— С синей каемочкой платок. Дело в том, что, когда она служила в кафе, хозяин как-то ее зазвал в кладовую, а через девять месяцев она родила мальчика, унесла его в лес и засунула ему в рот платок, а потом закопала мальчика в земле. На суде она говорила, что ей нечем кормить ребенка» [1, с.259].

Доктор Форель излагает обстоятельства преступления, как того требует стиль, обстоятельно и беспристрастно, и все-таки с сочувствием, которое не только заметно, но и высказано. Поступок детоубийцы описан так, как будто это речь в ее защиту:

«В погоне за большими заработками, она по воскресным дням исполняла обязанности помощницы в кафе, где женатый хозяин упорно приставал к ней со своими ухаживаниями.

Она вскоре перешла в новый магазин с ежемесячным окладом в 80 франков, но, когда ей было 19 лет, хозяин кафе, который давно уже на нее покушался, увлек ее под благовидным предлогом в погреб и здесь заставил ее ему отдаться, что повторялось еще два раза. В мае 1899 г. она разрешилась от бремени мальчиком в госпитале в Сан-Галлене.

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

Не утаив перед своими близкими всех вышеописанных подробностей, она старательно скрывала свой позор перед чужими. <...> Ребенок помещен был в местном детском приюте. <...>

Бедная девушка начала переживать очень печальные дни. Ей не хватает средств на содержание ребенка, и вместе с тем, чувство стыда не разрешает признаться в его существовании. И, наконец, ей предложено было приютом забрать ребенка в 1903 г. по достижении им предельного возраста (пять лет).

<...> И вот, с понедельника пасхи 1904 г., т.е. с той минуты, когда ребенку предстояло покинуть приют, одна лишь мысль медленно, но зловеще, начинает овладевать ее дезорганизованным и объатым страхом мозгом, мысль, кажущаяся ей единственным просветом в ее отчаянном положении, — мысль о необходимости избавиться от ребенка. Это навязчивое представление цепко овладевает ее разумом и, наконец, толкает ее на решительный шаг [4, с.282-285].

Другая история приводится как новейшее (1908 года) подтверждение типичности подобных случаев:

«Мрачная картина развернулась третьего дня перед судом присяжных в г. Фрейберге, по поводу детоубийства, в котором обвинялась 19-летняя сельская работница Кониецко из Силезии. Обвиняемой вменялось в преступление, что она предумышленно умертвила внебрачного ребенка, рожденного в 9 ч. утра 25 февраля в Лошковицах, причем она удушила младенца, засунув ему в рот и нос скомканный платок» [4, с.285].

Обе истории, которые, действительно, легко объединяются в одну, А. Форель использует как доводы против юридической несправедливости, когда за совершенное преступление расплачивается жертва насилия или обмана, а действительный виновник остается безнаказанным. Он прямо говорит об этом, переходя на публицистический тон:

«...не привлекая к ответственности действительного виновника преступления, закон как бы специально создан с целью уничтожить всякую веру в правосудие, которое может быть названо варварским и позором для двадцатого века» [4, с.285].

В романе Булгакова этот вопрос тоже поднят и даже разыгран в виде небольшой театрализованной дискуссии:

«— А где же хозяин этого кафе? — спросила Маргарита.

— Королева, — вдруг заскрипел снизу кот, — разрешите мне спросить вас: при чем же здесь хозяин? Ведь он не душил младенца в лесу!

Маргарита, не переставая улыбаться и качать правой рукой, острые ногти левой запустила в Бегемотово ухо и зашептала ему:

— Если ты, сволочь, еще раз позволишь себе впутаться в разговор...

Бегемот как-то не по-бальному вспискнул и захрипел:

— Королева... Ухо вспухнет... Зачем же портить бал вспухшим ухом?.. Я говорил юридически... С юридической точки...» [1, с.260].

Апелляция беса к юридической точке зрения красноречиво характеризует природу юриспруденции и позволяет предположить, что, возможно, это одно из испытаний, которым подвергалась Маргарита на Балу («- Мы вас испытывали», - скажет ей Воланд после Бала [1, с.273]), и она, отвечая Бегемоту, его успешно выдержала.

Кроме криминальных случаев, заимствованных из книги А. Фореля, в текст романа косвенно вошло и ее название – в суждении Воланда о москвичах: «обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...» [1, с.123]. Подразумевается, что «квартирный вопрос» – не единственный и не главный, а лишь отличительный, причем не только в бытовом плане, но и в бытийном, судя по разнообразным и разнопланым вариациям темы бездомности в «Мастере и Маргарите». Остальные же вопросы остались прежними, и один из главных среди них, как доказывает исследование А. Фореля, -

«половой вопрос». В том, что этот вопрос один из главных, убеждают и гости Великого Бала, где, кроме Фриды, присутствуют и другие персонажи из книги А. Фореля – владелица публичного дома в Страсбурге и молодой человек, продавший свою невесту в публичный дом [2, с. 137]. Но и без этих причин очевидно, что в философском и металитературном романе никакой социальный «вопрос», не только «половой», не может быть только бытовым, пусть даже трагически бытовым.

Истории Келлер и Кониецко обращают к жизненной, к социально-исторической основе романа. Для анализа обычного реалистического произведения этой констатации было бы достаточно. Но Булгаков *постреалистически* совмещает жизненные и литературные реалии и устраивает из них, из вызываемых ими резонансов и ракурсов, фантасмагорический (а если всмотреться – строго призматический) иллюзион, в котором, помимо ирреальных игр и обманов, может открываться неожиданно глубокая смысловая перспектива.

Истории Келлер и Кониецко, предопределившие образ Фриды, понадобились Булгакову, как мы понимаем, в связи с образом Гретхен, как ее современные жизненные вариации, и в этом качестве они соотносятся с историей Сусанны Брандт, послужившей, как известно, прототипом гетевской героини. Соотнесенность этих прототипов обнаруживает основательность и сверхлитературность булгаковской художественной компаративистики. Продолжая литературную линию, означенную именем Гете, Булгаков ассоциативно воспроизводит и его линию жизни. Но зачем?

Мы знаем, что Сусанна Брандт для Гете не просто прототип, это первоимпульс, зерно замысла его главного произведения – настолько сильным было впечатление, произведенное на него ее судьбой. Булгаков, наверное, должен был как-то отреагировать на то, что является важным и для него самого. В романе «Мастер и Маргарита», где творчество и любовь соединены до неразделимости, где момент возникновения произведения,

как и момент возникновения любви, исполнены романтической тайны (хотя не лишены и отрезвляющей аналитики), творческая история трагедии «Фауст» и описанная в ней трагедия любви должны были хоть как-то отразиться в его зеркалах. И они отразились – в сцене, где в образе Фриды проступает образ Гретхен, а в ней – образ Сусанны и еще кто-то, кому высокопоставленный чиновник В.И. Гете *подписал смертный приговор*.

Современные исследователи склонны полагать, что это легенда или, во всяком случае, предмет дискуссии [см.: 5], но для Булгакова недостоверность не была творческим препятствием. Он регулярно включает в свои романы и повести разного рода слухи (о Петлюре, о Воланде, о женитьбе Мольера на своей дочери и т.д.). Преломления истины в его произведениях, нередко причудливые, невероятные и взаимосключающие, могут содержать в себе или порождать собой по-настоящему драматичные коллизии, достойные высокого искусства. Даже искаженная, истина имеет свойство сохраняться в своих искажениях (как, например, очерненный образ Христа в поэме Бездомного).

Смертный приговор, подписанный великим поэтом, а затем отмененный им же в стихах, - чем не трагедия? Для того, кто сам не раз бывал в подобной ситуации, она может показаться *сильнее «Фауста»*. На это, по-видимому, и рассчитывал автор «Мастера и Маргариты», сознавая, кем в первую очередь будет прочитан его роман.

Разыгранная на Великом Балу *сцена из «Фауста»*, по-пушкински емкая и жесткая, напоминает также и шекспировскую *мышеловку*, выявляющую злодея. Маргарита играет в ней роль Гете, который исправляет свою юридическую ошибку. А Фрида, она же Гретхен, она же Сусанна и т.д., представляет вечное напоминание, которое, как тот платок с голубой каемкой, нельзя ни сжечь, ни утопить.

Подобная сцена, с той же коллизией, только в другом сюжете и в других исторических декорациях, разыгрывается в Ершалаиме, где

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

жестокий, но малодушный прокуратор отправляет на смерть праведника, а потом мечтает только о том, чтобы случившейся казни *не было*. О том, что эти сцены не только подобны, но соотнесены и противопоставлены, подсказывает выразительная деталь: услышав о прощении, Фрида упала на пол и простерлась перед Маргаритой *крестом* [1, с.276], тогда как Иешуа был *казнен* на кресте.

В финале романа Маргарита готова простить и самого Пилата, и чтобы читатель не сомневался, что это вариация все той же темы, звучит реплика Воланда: «— Повторяется история с Фридой?» [1, с.370].

«История с Фридой» повторится и в отношении самой Маргариты: это акт милосердия и прощения, нарушение заведенного порядка, но такое нарушение, которое переводит человеческое бытие на более высокий план мироустройства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1992. – Т.5.
2. Соколов Б.В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Очерки творческой истории. – М., 1991.
3. Татищев Н. Две реальности (Заметки на полях книги «Мастер и Маргарита» // Русская мысль. – Париж, 22.V.1969.
4. Форель А. Половой вопрос: Естественнонаучное, психологическое и социологическое исследование. – Житомир, 1926.
5. Baerlocher R.J. Anmerkungen zur Diskussion um Goethe, Todesstrafe und Kindsmord // Goethe-Jahrbuch. – 2002. – Band 119.

УДК 821.161.1.0(075)

**РЕМЕЙКИ ЧЕХОВСКОЙ «ЧАЙКИ» В РУССКОЙ
ДРАМАТУРГИИ НАЧАЛА XXI ВЕКА: К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ
ЖАНРА**

Л.Н. Любимцева

Горловский институт иностранных языков

Статья посвящена проблеме жанра ремейка в современной русской драматургии. Целью статьи является попытка классифицировать драматургические ремейки на примере парафразов чеховской «Чайки» начала XXI века с использованием сравнительно-типологического метода. Основным признаком, положенным в основу предложенной типологии, определяется отношение к претексту, степень его деструкции. Таким образом, было выделено три типа ремейков: ремейк-интерпретация, ремейк-деконструкция и деструктивный ремейк. В современной русской драматургии ремейки-интерпретации встречаются реже двух других типов. Примерами ремейков-деконструкций могут служить пьесы Б. Акунина «Чайка» и У. Спирошека «Чайки». Пьеса К. Костенко «"Чайка" А. П. Чехова (remix)» может быть классифицирована как деструктивный ремейк.

Ключевые слова: драматургический ремейк, претекст, деконструкция, деструкция, интертекстуальность.

The article is devoted to the problem of remake genre in the contemporary Russian dramatic theory. Based on comparative and typological methods, the article aims at classifying dramatic remakes using the example of paraphrases of Chekhov's "Sea-gull" at the beginning of the 21st century. Suggested typology is based on the interrelation with the praetexta and the degree of its deconstruction. Thus, 3 types of remakes have been designated: remake-interpretation, remake- deconstruction and destructive remake. Remakes-interpretation are used more often than the latter ones in the contemporary Russian dramatic theory. B. Akunin's "Sea-gull" and U. Spiroshek's "Sea-gulls" can be used as the examples of remakes-deconstruction. The play by K. Kostenko "A. P. Chekhov's «Sea-gull» (remix)" can be classified as a destructive remake.

Key words: dramatic remake, praetexta, deconstruction, destruction, intertextuality.

Литература второй половины XX столетия, в контексте которой побеждает постмодернизм, активно эксплуатирует популярные сюжеты и образы, обнаруживая в них вечные проблемы и универсальные истины. Драматургический ремейк превращается в один из доминирующих жанров рубежа XX-XXI столетий. Термин для определения жанра, заимствованный из области киноискусства во второй половине XX

столетия, не представляется чем-то новым. Парафразы, в том числе и драматургические, можно было наблюдать в истории мировой литературы, начиная с римской античности. «Медея» Сенеки – ремейк одноименной трагедии Еврипида, в котором присутствуют даже текстуальные совпадения. «Амфитрион-38» Ж. Жироду был назван таким образом потому, что явился 38 интерпретацией известного мифа, т.е. сюжет об Алкмене, Амфитрионе и Зевсе подвергался переработке на протяжении веков многими авторами: Плавтом, Мольером, Ж. де Ротру, Дж. Драйденом, Г. фон Клейстом, О. Фишером и др. Сюжет и образы подвергались трансформации в зависимости от эстетических взглядов авторов, влияния литературного контекста, доминирующего литературного направления.

Однако, как показывает история развития литературы, переработке подвергаются не все тексты, а лишь «вневременные», отражающие неразрешимые конфликты человеческого общества. Среди них произведения В. Шекспира, Ф. Достоевского, Н. Гоголя, А. Чехова.

Из всего массива драматургических интерпретаций, созданных на основе «чеховского слова», выделяются ремейки двух его крупных пьес – это «Чайка» и «Вишневый сад». Одной из причин актуализации именно этих произведений является их превращение с течением времени в литературный миф – неисчерпаемый источник сюжетов, образов и идей. За период, отделяющий современных драматургов от А. Чехова, успел сформироваться стереотип восприятия его произведений, закрепилось клишированное прочтение самых известных его комедий. Большинство даже тех, кто не читал сам текст, прекрасно знает, что «Вишневый сад» – символ России (в комедии об этом говорит Петя Трофимов: «Вся Россия – наш сад»), а «Чайка» – это пьеса об искусстве, о театре. Знайки творчества А. Чехова обязательно воспроизведут общераспространенное

мнение, согласно которому драматург через Треплева говорит «нет» символизму.

Первая проблема, возникающая при обращении к классике, – отношение к первоисточнику, претексту, а, следовательно, и традиции. Именно решение указанной проблемы поставило бы точку в вопросе типологии современных драматургических ремейков.

Вторая проблема заключается в том, что в современной драматургии происходит не только переосмысление претекстов, но и их рецепции (читательской, авторской, режиссерской). Таким образом, драматургические ремейки создаются с расчетом на знающего читателя/зрителя, способного понять иронию авторов, отказаться от стереотипов в восприятии классических произведений и посмеяться над собственным заштампованным мышлением.

Попытки классифицировать драматургические ремейки предпринимались неоднократно. Авторы предложенных классификаций предлагали основываться на «способе «переделки» классических произведений» (Е. Таразевич), подходе к тексту-оригиналу (А. Урицкий), доминирующих жанровых признаках ремейков (Р. Смирнов). Однако существующие типологии не вмещают всего массива произведений по причине недостаточно четко определенных признаков, положенных в их основу.

Таким удовлетворяющим все требования признаком может служить отношение к претексту, т. е. степень его деструкции. На основании этого все драматургические ремейки можно разделить на несколько видов:

– ремейки-интерпретации (адаптация, к примеру, эпического материала, его перевод из эпического рода в плоскость драмы. В этом случае разрушается начальная форма произведения);

– ремейк-деконструкция (продолжение историй отдельных персонажей претекста (т. н. сиквелы, приквелы, мидквелы). При этом

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

сохраняется система образов претекста, новые персонажи не вводятся, сохраняются основные события, зачастую и сама фабула);

– деструктивные ремейки, для которых характерно разрушение сюжета драмы-первоисточника, введение в текст новых персонажей, активное обращение к интертексту с целью разрушения стереотипов, в том числе зрительской/читательской рецепции не только претекстов, но и их сценических постановок.

В XXI столетии «чеховский текст» продолжает привлекать внимание современных драматургов: Б. Акунин «Чайка» (2000), К. Костенко «"Чайка" А. П. Чехова (remix)» (2002) У. Спирошек «Чайки» (2003).

«Чайку» Б. Акунина определяют как «иронически детективный» парафраз (С. Р. Смирнов), «череду полуэстрадных миниатюр» (В. Бегунов). В тексте ремейка используется цитата из первоисточника, на основе которой и разворачивается детективная история поисков убийцы Константина Треплева, однако автор сохраняет систему персонажей и основной сюжетный узел – смерть Треплева. Таким образом, деструкция текста первоисточника не превратила его в неузнаваемый. Б. Акунин пародирует постмодернистское искусство, выдвигая в роли убийц героев чеховской комедии: Тригорина, Аркадину, Медведенко и т. д. Ироничнее всего выглядит мотив для убийства, совершенного Дорном – защита природы: «Треплев был настоящий преступник, почище Джека Потрошителя. < ... > этот негодяй убивал от скуки. Он ненавидел жизнь и все живое. Ему нужно было, чтоб на Земле не осталось ни львов, ни орлов, ни куропаток, ни рогатых оленей, ни пауков, ни молчаливых рыб – одна только «общая мировая душа». Чтобы природа сделалась похожа на его безжизненную, удушающую прозу! Я должен был положить конец этой кровавой вакханалии. Невинные жертвы требовали возмездия. (Показывает на чучела.) А начиналось все вот с этой птицы – она пала первой. (Простирает руку к чайке.) Я отомстил за тебя, бедная чайка!»

[1]. Сходство с претекстом в ремейке Б. Акунина сохраняется, деструкции подвергаются мотивы поведения персонажей.

В ремейке У. Спирошека «Чайки» деконструкции подвергается название пьесы. Символический чеховский образ чайки в ремейке трансформируется в стаю птиц, которые ассоциируются с мещанами, далекими от понимания подлинного искусства, хотя многие персонажи произведения принадлежат к среде творческой интеллигенции: Аркадина – известная актриса, Тригорин – писатель, Нина – начинающая актриса, Сорин – драматург-любитель, скрывающий свой талант и не претендующий на успех и славу. Ни один из персонажей драмы не считает творчество своим призванием, что отличает их от героев А. Чехова. В ремейке У. Спирошека деконструкции подвергается также сюжет претекста и содержательная наполненность образов. В ремейке Заречная, убедившись в собственной бездарности, мстит за разбитую мечту «из бытового мира уйти в высокий мир искусства», убив Тригорина, а Треплев изначально и не собирается стать писателем. Случайно получивший известность, он старается извлечь из сложившейся ситуации как можно больше пользы. Тригорин и сам признается, что быть современным писателем – значит быть несчастным и зависимым:

«Тригорин:

Жизнь только там, внутри листа бумаги.

Несчастливая профессия...» [4].

В итоге герой приходит к выводу:

«Тригорин

Да, знаете ли, надоело. Глупость

Вся наша писанина. Бред и вред» [4].

Убийство Ниной Заречной Тригорина заставляет сделать печальный вывод: в современном мире побеждает система ценностей обывателей. Треплев же остается жив, т. к. он изначально принадлежал к миру «чаек».

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

Таким образом, в ремейках Б. Акунина и У. Спирошека очевидной остается связь с претекстом, знакомыми и узнаваемыми героями, что позволяет классифицировать эти произведения как ремейки-деконструкции.

В ремейке К. Костенко «"Чайка" А. П. Чехова (remix)» всего три действующих лица: Сорин – пожилой человек, Треплев – молодой человек и портрет Чехова. Основой пьесы стала не только легендарная комедия, но и другие произведения, о чем и сообщается в авторской ремарке, предваряющей драму: «В ходе работы использовались материалы журнала «Товары и услуги», УК РФ, другие драматические произведения А. П. Чехова» [2]. Слово «remix» (так определен драматургом жанр пьесы), состоит из английской приставки «re-», которая близка русской приставке «пере-» и подразумевает в том числе переделку, и корень «mix» – «смешивание, смесь, мешанина». Термин заимствован из музыкального искусства. Под ним понимают современное прочтение ставшего популярным известного музыкального произведения. Ремейк К. Костенко отдаленно напоминает «Чайку» А. Чехова, т.к. строится на реминисценциях и аллюзиях не только самой комедии, но и биографии А. Чехова, пародировании одноименного ремейка Б. Акунина. Часть третья представляет собой монолог портрета Чехова, цитирующего Уголовный Кодекс Российской Федерации. Этот фрагмент, очень небольшой по объему, напоминает монологи героев драм абсурда. Четвертая и пятая части представляют собой авторские ремарки. Драматург в ироничном ключе, метафорически, описывает процесс деконструкции текста, подвергнувшийся в финале полному уничтожению: «На месте портрета плакат с изображением чайки в разрезе (наглядно показана пищеварительная система птицы, сердечно-сосудистая и т. д.) с подписью: «ТЕЛО ЧАЙКИ В РАЗРЕЗЕ». За столом сидят Сорин и Треплев. Треплев то и дело подходит к плакату на

стене с линейкой и циркулем и замеряет тело нарисованной чайки. Затем он идет к столу, садится, отмечает что-то в тетради, берет печатный лист и пишет на нем: «ЧАЙКА № 22». Затем этот печатный лист он передает Сорину, который, сидя в черных очках и перчатках, предварительно сверяясь с тетрадью, в которой Треплев фиксирует замеры, ножницами вырезает из этого листа силуэт чайки, который затем бросает на пол, где уже лежит двадцать один бумажный силуэт (бесформенные бумажные обрезки Сорин собирает отдельно, чтобы они не падали на пол и не смешивались с силуэтами чаек, и бросает их в урну)» [2].

Можно согласиться с утверждением Н. Лесных, что «...пьеса К. Костенко может быть интерпретирована как попытка автора взглянуть на ремейк глазами своего жанра и обозначить одну из главных его проблем – разрушение текста, происходящего вследствие его всевозможных трансформаций, когда классическое произведение, аккумулирующее культурную память, перестает выполнять свою функцию» [3, с. 109]. Это свидетельствует о полном уничтожении претекста, его разрушении. Таким образом, пьеса К. Костенко, лишь отдаленно, на уровне интертекста, напоминает комедию А. Чехова «Чайка» и может быть классифицирована как деструктивный ремейк.

В современной русской драматургии ремейк занял свое место, актуализировав классические произведения. Кризис системы ценностей породил тексты, в которых заложенные в классике аксиологические коды проверяются на жизнеспособность. Драматургический ремейк – жанр популярный и нуждающийся в теоретическом осмыслении. Особое место в современной драматургии занимают многочисленные ремейки чеховских комедий, что свидетельствует об остроте проблемы классификации текстов, созданных на основе «чужого слова».

ЛИТЕРАТУРА

1. Акунин Б. Чайка [Электронный ресурс]: – URL: http://lib.ru/RUSS_DETEKTIW/BAKUNIN/chaika.txt
2. Костенко К. Чайка А. П. Чехова (remix) [Электронный ресурс]: – URL: <http://art101km.ru/drama/kostenko/index.htm>
3. Лесных Н. В. «Чайка А. П. Чехова (remix)» как художественная провокация // Вестник УдмГУ. 2011. №5-4. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/chayka-a-p-chehova-remix-kak-hudozhestvennaya-provokatsiya> (дата обращения: 15.09.2016).
4. Спирошек У. Чайки (2003 г.) [Электронный ресурс]: – URL: <http://ruszhizn.ruspole.info/node/540>

УДК 821.161.1

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

О.С. Наумчик

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

В данной статье рассматривается проблема переосмысления мифологической системы Дж. Р. Р. Толкина в произведениях русских писателей в контексте особенностей развития толкинизма в России. Ставится цель определить причины повышенного интереса к творческому наследию Дж.Р.Р. Толкина в 1990-2000-е годы, на которые приходится пик писательской активности «по мотивам Толкина», прояснить специфику толкинизма на русской почве и выявить отличия от толкинизма в Англии и США, а также классифицировать произведения русских авторов, обращающихся к мифологическому миру Дж. Р. Р. Толкина. Используется метод сравнительно-исторического анализа и делается вывод о том, что толкинизм в России носит более литературный, нежели в Англии и США, характер, тяготея к переосмыслению мифологической системы писателя в каноническом, полемическом или сатирическом ключе, что было обусловлено культурно-исторической ситуацией в России в 1990-2000-е годы, поисками новых идей и идеалов, а также влиянием эстетики постмодернизма.

Ключевые слова: Дж.Р.Р.Толкин, толкинизм, миф, полемика, пародия, постмодернизм.

The article deals with reconsidering J. R. R. Tolkien's mythological system in Russian writers' works in the context of tolkienism development in Russia. The purpose is to identify reasons for high interest in J. R. R. Tolkien's literary heritage in 1990-

2000, when the peak of writing by Tolkien's motifs was observed, to specify the peculiarities of Russian Tolkienism and find out its differences from the Tolkienism in Britain and the USA, as well as to classify works by Russian writers resorting to Tolkien's mythological world. The method of comparative historical analysis is applied. The conclusion is made that Russian Tolkienism is more of literary character than in Britain and the USA striving for reinterpreting Tolkien's mythological system in canonical, polemic or satirical approach. This was stipulated by cultural and historic situation in Russia in 1990-2000, by search of new ideas and ideals and also by postmodern aesthetics impact.

Key words: J. R. R. Tolkien, Tolkienism, myth, polemics, parody, postmodernism.

Дж.Р.Р. Толкин (1892-1973), творчество которого оказало огромное влияние на развитие литературного процесса XX века, является одним из самых значительных писателей прошедшего столетия, что обуславливает закономерный исследовательский интерес к его наследию и различным его интерпретациям. Мифологическая система, созданная писателем как «мифология для Англии», представляет собой уникальный художественный феномен, который в силу своей незавершенности и фрагментарности побуждает писателей, художников и музыкантов обращаться к миру Средиземья в стремлении дополнить, дописать или даже переписать события. Такой подход к творчеству Дж.Р.Р. Толкина оправдан и его собственными высказываниями, ведь по словам автора «цикл должен был представлять собой единое целое и в то же время производить впечатление незаконченности, чтобы и другие – не только писатели, но и художники, музыканты, драматурги – могли поучаствовать в его создании» [11, с. 535].

Произведения «по мотивам Толкина» обычно относят в сферу проявлений так называемого толкинизма, который имеет свою специфику на разной национальной почве и включает в себя литературные, музыкальные, живописные произведения, опирающиеся на канон, введенный писателем, или же переосмысляющие его, а также ролевые игры живого действия (LARPG) и различные конференции, посвященные научному или околонучному осмыслению наследия Дж.Р.Р. Толкина.

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

Толкинизм как культурное явление зародился еще в далеком 1969 году, когда в Англии было создано «Британское Толкиновское общество», ныне являющееся серьезной и разветвленной организацией, имеющей большое количество филиалов в английских городах и насчитывающей около тысячи участников в возрасте от 15 до 90 лет, включая и многих родственников Дж.Р.Р. Толкина. Два раза в месяц Общество издает бюллетень «Амон Хен», а раз в год – журнал «Мэллорн», а также, помимо костюмированных ролевых игр, проводит научную конференцию, посвященную различным аспектам творчества Толкина, староанглийской филологии и лингвистике.

Несмотря на то, что Дж.Р.Р. Толкин является английским писателем, «культ Толкина» зародился в США, где слился с идеями движения хиппи. В конце 60-х годов XX века, когда в Британии нарастала потребность в создании Толкиновского общества, на американских заборах было написано «Гэндальфа – в президенты!», а вокруг имени писателя был устроен такой ажиотаж, что он не мог не повлиять на культурную ситуацию в целом. Правда, американские почитатели творчества Дж.Р.Р. Толкина пошли немного по иному пути и отдельное Толкиновское общество в 1972 году было поглощено огромным Мифопоэтическим Обществом, занимавшимся наследием всех Инклингов, а также фэнтези-литературой и древней мифологией. Главным событием в жизни Общества является Мифкон – конвент, на котором вручается одна из самых престижных в мировой фантастике и фэнтези «Мифопоэтическая премия» [2].

В России толкинизм зарождался примерно так же, как и в США: самиздатовские переводы «Властелина колец» ходили в основном в среде хиппи и диссидентствующей гуманитарной интеллигенции. Но все изменилось на рубеже последнего советского и первого постсоветского десятилетий: во-первых, в 1990-м году была проведена первая ролевая

игра по произведениям Толкина («Хоббитские игрища»), а во-вторых, в 1991-м году вышел первый официальный полный перевод «Властелина Колец» на русский язык. Российское Толкиновское общество с тех пор так и не возникло, не было даже попыток его создать, и в итоге за весь «научный толкинизм» отвечает локальное Толкиновское Общество Санкт-Петербурга. Аналогичный московский проект – «Тол Химринг» – просуществовал лишь до 2006 года [2].

Итак, появление произведений Дж.Р.Р. Толкина в России массовыми тиражами совпало с наступлением кризиса в идеологии, и в поисках новых идей и идеалов взамен утраченных многие обратились к творчеству Профессора. Как правильно отмечает К.В. Асмолов, «увлечение миром Толкина и заметная вооруженному глазу его незавершенность вызвали к жизни попытки достроить или продолжить его повествование» [1], что вполне укладывалось в изначальную концепцию писателя о возможности расширения цикла его произведений.

В отличие от толкинизма в Англии и США, которые пережили пик увлечения творчеством Дж.Р.Р. Толкина в 60-70-е годы XX века, данное культурное явление в России имеет несколько другой характер в силу иной исторической ситуации. Неустроенная постсоветская действительность побудила многих почитателей творчества Дж.Р.Р. Толкина воспринимать его произведения не просто как литературный текст, но как альтернативную реальность, в которой можно укрыться от проблем реального мира в соответствии с принципами эскапизма. Еще одной причиной, обусловившей стремление дописывать и переписывать историю Средиземья, стала неудовлетворенность переводами на русский язык, многие из которых очень далеко отходят от оригинального текста (например, перевод «Властелина колец» Н. Григорьевой). В силу приведенных обстоятельств толкинизм в России имеет более литературный характер, причем ряд произведений, в которых

интерпретируется мифологическая система Дж.Р.Р. Толкина, оказались настолько популярны, что вышли за пределы интернет-сообщества и были изданы в бумажном варианте (Н. Перумов, К. Еськов, Н. Васильева и др.). Необходимо отметить и тот факт, что работы русских писателей, в которых творчество Дж.Р.Р. Толкина переосмысливается полемически, безусловно испытывают влияние эстетики постмодернизма, подвергающего сомнению любую истину.

Работы русских писателей, опирающихся на творчество Дж.Р.Р. Толкина, можно разделить на три группы. Произведения *первой* группы логически продолжают повествование о Средиземье, начиная с Четвертой Эпохи, или же детально описывают те события, которые были обозначены схематично в «Сильмариллионе» или «Властелине колец». Произведения *второй* группы вступают в полемику с концепцией Толкина. И, наконец, работы *третьей* группы представляют собой комические и сатирические анекдоты и зарисовки, в которых героями являются персонажи произведений Дж.Р.Р. Толкина, но их поступки показываются с позиций черного юмора.

Среди произведений *первой* группы можно назвать романы Н.Перумова, О.Верещагина, В.Проскурина, О.Чигиринской (Брилёвой) и др. Наиболее растиражированным продолжением «Властелина колец» является трилогия Ника Перумова «Кольцо Тьмы», написанная в 1993-1995 годах и состоящая из следующих частей: «Эльфийский Клинок» [9], «Черное Копье» [8] и «Адамант Хенны» [7]. События нашумевшей трилогии «Кольцо тьмы» начинались через 300 лет после завершения Третьей Эпохи и, как отмечал автор в интервью для журнала «МК-Бульвар», трилогия стала реакцией на описание Толкином Второй мировой войны: *За державу обидно. 45-й год. Война в Европе кончается. Русские солдаты штурмуют Берлин, американцы трепыхаются на Рейне, немцы на восточном фронте дерутся насмерть. В тихой, мирной Англии*

господин Толкиен сидит в Оксфорде и пишет «Властелин Колец». Как ни открещивается Профессор от того, что «Властелин» — это не аналогия, что не имеет никакого отношения к войне, это рвалось, рвалось. Лезло. Для того, чтобы после войны изображать Зло, идущее в бой под красным флагом, нужно было очень сильно его ненавидеть. Потому что тогда это было больше, чем просто боевое знамя, чем даже флаг страны, это было Знамя Победы. Эта одна из многих, многих причин, по которым я решил завершить начатое Толкиеном. [15]

После выхода трилогии Н. Перумова началось ее бурное обсуждение, причем, как правило, весьма критичное, так как, словами К. Асмолова, «хотя некоторые события этого романа-эпопеи действительно могли произойти в Четвертую Эпоху Средиземья, непонимание автором Толкина проявилось не столько в образе гнома со шпагой и дагой или *тонкого, гибкого хоббита* <...> сколько в том, что в мире, созданном истовым католиком, не может быть Великой Лестницы Равновесия или Золотого Дракона о четырех зрачках в каждом глазу, являющегося абсолютно нейтральным существом. В той очень жесткой модели мира с четким и безапелляционным разделением на Свет и Тьму, который создал Толкин, таким вещам просто неоткуда возникнуть. Перумова также упрекали в плохом знании военной истории, стратегии и тактики (короткие толстые мечи для пробивания кольчуги; фаланга, сутки отступающая, сохраняя строй, и гномский «хирд», который просто не мог сложиться в условиях узких подземелий; пресловутые конные арбалетчики как массовый род войск)» [1].

Еще одним произведением, обращающимся к мифологическому миру Дж.Р.Р. Толкина и вызвавшим активное обсуждение, стала диалогия О. Чигиринской (пишущей под псевдонимом Брилёва) «По ту сторону рассвета» [3, 4], опубликованная в 2003 году. Писательница, опираясь на толкиновскую традицию приписывать хроники и летописи вымышленным

героям, указывает себя в качестве переводчика романа, а автором его называет пилота звездолёта «Helya Maiwin» Берена Белгариона, который в 1244-м году 8-й эпохи пишет «философский боевик с элементами эротики» про Берена и Лютиен. Общеизвестно, что Дж.Р.Р. Толкин ассоциировал себя с Береном и неоднократно обращался к этому образу – не только в «Сильмариллионе», но и, например, в поэтической повести «Лэ о Лейтиан»[12]. Однако сюжет о Берене и Лютиен обрисован писателем лишь в общих чертах, что и побудило О.Чигиринскую создать детализированную дилогию, в которой не только ключевые герои обретают психологическую глубину и достоверность, но также появляется огромное количество героев второстепенных и третьестепенных, описываются обычаи различных народов Средиземья, ведутся долгие философские беседы и даже привлекается материал из малоизвестных работ Дж.Р.Р. Толкина (например, «Речи Финрода и Андрет» [13]). Важно отметить тот факт, что О.Чигиринская полемизирует с вышедшим в 2000-м году романом Н. Васильевой «Черная Книга Арды» [5], в котором Мелькор представлен вовсе не воплощением глобального зла, а мучеником, пострадавшим из-за своей любви к людям. Автор «По ту сторону рассвета» возвращается к толкиновской концепции Мелькора-Моргота, но реабилитирует людей, служащих мятежному валару – воины крепости Аст-Ахэ обрисованы как благородные и достойные личности, обманутые Мелькором и Сауроном.

Среди произведений *второй* группы самыми значительными являются «Черная Книга Арды» Н. Васильевой и «Последний кольценосец» К. Еськова [6]. «Черную Книгу Арды» предваряют слова автора о том, что произведение не является критикой Толкина, а содержит попытку рассказать об Арде языком людей, а не эльфов. Н. Васильева утверждает, что в мире нет ни абсолютного зла, ни абсолютного добра, а справедливость, не ведающая милосердия, превращается в бессмысленную

жестокость. Именно принципиальный этический дуализм мира Толкина порождает попытки «переписать» произведение, взглянув на проблему с иной точки зрения. Такое стремление переосмыслить факты и события прекрасно укладывается в концепцию постмодернизма с его «недоверием к метарассказам» и тяготением к относительности.

Если Толкин опирался на миф при создании своего мира и пытался воссоздать мифологическую гармонию, то книга Васильевой несет отпечаток дисгармоничности современности, ее неустроенности и ненадежности.

Центральной фигурой в повествовании Н. Васильевой становится Мелькор, который у Толкина является воплощением вселенского зла и разрушения, потому что может лишь извращать и уничтожать, но не создавать. В «Черной Книге Арды» этот валар, подобно Эру, является творцом, причем даже более одаренным, нежели тот. Писательница постоянно подчеркивает, что Эру и остальные валары стремятся упорядочить мир, сделать его симметричным и статичным, Мелькор же видит красоту в развитии.

Несмотря на все концептуальные отличия произведений, повествование Н. Васильевой повторяет сюжет «Сильмариллиона», однако, если Дж.Р.Р. Толкин уделял наибольшее внимание масштабным, глобальным событиям, которые придавали его произведению монументальность, то Н. Васильева сосредоточивает свое внимание на частных моментах – судьбах отдельных людей и эльфов, причем зачастую описывает не всю жизнь героев, а затрагивает лишь один или несколько эпизодов из их жизни. С этим фактом связан и стиль повествования – если у Толкина он неторопливый и обстоятельный, то текст Васильевой перенасыщен неполными предложениями, которые создают впечатление отрывочности и разрозненности.

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

Помимо сохранения сюжетных линий писательница часто использует прием цитирования оригинала – дается текст из «Сильмариллиона», а затем его иная трактовка. Васильева пыталась показать историю Арды с позиции людей, а не с точки зрения эльфов. Она стремится доказать, что другая позиция, иная интерпретация событий также возможна [о вариантах рецепции мифа см.: 14].

Роман К. Еськова «Последний кольценосец» был издан в 1999 году и представляет собой смешение жанров фэнтези, альтернативной истории и шпионского боевика, вместе с этим следуя постмодернистскому постулату о недоверии к истине. Автор исходит из посылки, что информация о событиях конца Третьей Эпохи могла быть сфальсифицирована и на самом деле войну развязал не Мордор, а Гэндальф и эльфы. К.Еськов достаточно далеко отступает от канонического толкиновского текста, смещая этические координаты и обрисовывая в роли глобального зла вовсе не жителей Мордора, орков и троллей, которые в его альтернативной истории являются не чудовищами, а другими народностями. В романе «Последний кольценосец» зло олицетворяют эльфы, не способные на сочувствие и эмоции, преследующие лишь свои интересы и тормозящие развитие людей, чтобы те ничего не могли противопоставить их магии.

Мордор в романе К. Еськова являет собой технологически развитое государство, имеющее парламент, университет, промышленные предприятия, вплотную подошедшее к использованию электричества и пара, уже начавшее создавать летательные аппараты тяжелее воздуха, однако зависимое от внешних поставок продовольствия из-за изменений климата. Развитие новых технологий в Мордоре прямо угрожает величию эльфов, живущих знаниями прошлого и магией, поэтому война между Светом и Тьмой у Еськова превращается в борьбу науки и технического прогресса с магией, причём автор открыто симпатизирует первому.

Сюжет романа сосредоточен вокруг Зеркала Галадриэль, которое связывает мир магии и реальный мир воедино, наделяя эльфов огромной силой и властью – именно поэтому целью главных героев становится его уничтожение в огне Ородруина, подобно тому, как целью героев «Властелина колец» было уничтожение Кольца Всевластья. Таким образом переосмысляются события самого знаменитого романа Дж.Р.Р. Толкина, а параллели между Кольцом и Зеркалом подчеркивают альтернативность истории, в которой в итоге победят не эльфы, а человек, орк и тролль, сумевшие разрушить магию эльфов и обусловившие технологическое развитие Средиземья.

Произведения *третьей* группы стали реакцией на чрезмерное увлечение творчеством Дж.Р.Р. Толкина в среде молодежи, которая на постсоветском пространстве пыталась найти новые этические и идеологические ориентиры, а в итоге начинала осознавать вымышленный мир Средиземья как более реальный, нежели окружающая действительность. Из многочисленных пародий на «Властелина Колец» и «Сильмариллион» хотелось бы отметить произведение А. Свиридова, написанное под псевдонимом С. Рокдевятый, «Звирьмариллион» [10] и опубликованное в 1993 году.

Автор пародирует «Сильмариллион», пересказывая полный сюжет произведения в насмешливом, а иногда даже абсурдном ключе, сводя пафос на нет. Структура «Звирьмариллиона» повторяет композицию текста Дж.Р.Р. Толкина, названия глав практически не изменены, есть даже предметный указатель с некоторыми именами и понятиями, которые, к слову, тоже почти всегда соответствуют мифологической системе Толкина. Однако в романе много пародийных отсылок к реалиям СССР (упоминаются митинги и Кашпировский) и к культуре 90-х годов XX века (цитируются песни группы Любэ). Некоторые пародийные отрывки имеет смысл процитировать: *Так начался великий труд валаров в пустынных, в*

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

несчитанных и забытых эпохах, причем Мелькор работал тоже, и в редкие дни он перевыполнял план меньше, чем на десять процентов. Но делал это он исключительно в корыстных интересах, за что был изобличен как рвач, вредитель и карьерист. [10, с. 5] Не исключено, что именно Ауле и Яванно вдохновили Веру Мухину на создание шедевра «Рабочий и колхозница» [10, с. 12]

А. Свиридов нередко обращается и к пародированию на лексическом уровне: *Аккалабет* приравнивается к *Аллах Акбар*, *Фингольфин* высмеивается как **Фингалфин**, и *Финарфин* как **Фонарьфин**, когда герои опасаются, что митингующая толпа может их побить. Безусловно, такое сатирическое переосмысление произведения Дж.Р.Р. Толкина преследует цель не только высмеять пародируемый текст, но и критически заострить внимание читателя на проблемах современности.

Итак, как видно из приведенного материала, толкинизм в России носит более литературный, нежели в Англии и США, характер, тяготея, таким образом, к переосмыслению мифологической системы Дж.Р.Р. Толкина в условно каноническом, полемическом или сатирическом ключе, что было обусловлено культурно-исторической ситуацией в России в 1990 – нач. 2000-х годов, на которые приходится пик литературно-художественной активности писателей, испытавших влияние Профессора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асмолов К.В. О Толкине, толкинизме и толкинутых (заметки историка-наблюдателя) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/fandom/makavity.shtml> (дата обращения 15.11.2015)
2. Байков А. Толкинисты всех стран, объединяйтесь! [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.m24.ru/articles/51641> (дата обращения 12.11.2015)

3. Брилева О. По ту сторону рассвета. Книга первая. Тени сумерек. М.: Эксмо, 2003. 640 с.
4. Брилева О. По ту сторону рассвета. Книга вторая. Воин надежды. М.: Эксмо, 2003. 608 с.
5. Васильева Н. Черная Книга Арды. М.: Эксмо-Пресс, 2000. 560 с.
6. Еськов К. Последний кольценосец. М.: Эксмо, 2003. 512 с.
7. Перумов Н. Адаманти Хенны: Эпопея «Кольцо Тьмы». Книга 3. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. 560 с.
8. Перумов Н. Черное Копье: Эпопея «Кольцо Тьмы». Книга 2. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. 688 с.
9. Перумов Н. Эльфийский Клинок: Эпопея «Кольцо Тьмы». Книга 1. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. 608 с.
10. Рокдевятый С. Звирьмариллион. М.: Извращение, 1993. 64 с.
11. Толкин Дж. Избранные письма. Пер. с англ. К. Королева // Толкин Дж. Сильмариллион: Сборник. М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra Fantastica, 2000. С. 527-542
12. Толкин Дж. Р. Р. Лэ о Лейтиан. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://samlib.ru/a/amarin_e/leithian.shtml (дата обращения 9.11.2015)
13. Толкин Дж. Р. Р. Речи Финрода и Андрет. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kulichki.com/tolkien/cabinet/kolzo_mo/finrod.shtml (дата обращения 13.11.2015)
14. Шарыпина Т. А. Рецепция античного мифа в романе Ю. Брезана «Крабат, или Преображение мира» // Литературные связи и традиции в творчестве писателей Западной Европы и Америки XIX-XX вв. Межвузовский сборник. Горький, 1990. С. 67-77.
15. Хукер М. Т. Толкин русскими глазами. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://www.telenir.net/literaturovedenie/tolkin_russkimi_glazami/ (дата обращения 10.11.2015)

УДК 82.02: 821.111: 821.161.1

ДЖОРДЖ ГИССИНГ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

А.Г. Ненарочкина

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Статья «Джордж Гиссинг и русская литература» обращается к двум письмам И. С. Тургенева за 1880 г. из Парижа, адресованных Д. Гиссингу с просьбой о написании статей для публикации в России об экономической и политической ситуации в Англии. Д. Гиссинг как и ряд других его собратьев по перу находился под большим влиянием русской литературы, о чем явно свидетельствует роман писателя «Венец жизни».

Ключевые слова: русско-английские литературные контакты, тематика статей, русская литературная критика, колониальная экспансия Англии, захватническая политика Великобритании, социальное одиночество героев.

The main focus in the article is made on I.S. Turgenev's two letters to George Gissing written by the Russian writer in 1880 in Paris. Turgenev asks Gissing to write about political and economic situation in England and Ireland to be published in Russia/ the English writer was under the great influence of Russian literature and his novel "The Crown of life" unmistakably proves this.

Key words: Russian-English literary contacts, the thematic range of the articles, Russian literary criticism, the colonial expansion of England, the aggressive policy of Great Britain, social loneliness of the heroes.

В последней четверти XIX в. русская литература приобретает в Англии большую популярность. «Русский роман пользуется известностью, и он заслуживает этого. Если новые произведения окажутся на уровне этой популярности и даже увеличат ее, то нам всем придется изучать русский язык»³.

В то время, когда писатели-эстеты объявили реализм устаревшим и бесперспективным, Россия явила миру образец литературы, которая была сильна именно своей могучей связью с жизнью, открывала перед реализмом новые возможности.

³ Matthew Arnold's Essays in Criticism. L., N.Y., 1994, p. 352.

Русский роман утверждал, что счастье человечества – в преопределении обособленности людей, в их освобождении от индивидуалистической замкнутости; он был свободен от пессимизма и бесстрастности, сочетал острую критику действительности с верой в человека. Об этой особенности русского романа писали видные английские критики – Квиллер Куч, Госс, Грант, Аллен, Тилли и др.

В 50–60 гг. XIX века интенсивно развиваются связи деятелей русской и английской культур. Крымская война (1853 – 1856) способствовала росту популярности русской литературы. Именно в это время в Англии появляются переводы «Пиковой дамы» и «Капитанской дочки», публикуются «Герой нашего времени» и «Мертвые души».

Огромная личная заслуга в возрастании русско-английских литературных контактов принадлежат И. С. Тургеневу. Благодаря ему мыслящая передовая Россия стала известна Англии. Романы Тургенева воспринимались как летопись современной жизни. Неудивительно, что Марианна, героиня романа «Новь», отождествлялась читающей публикой с Верой Засулич.

Взаимная симпатия и уважение связывали русского писателя с широкими кругами прогрессивной английской интеллигенции. Тургенев встречался с Теккереем, Дизраели, Маколеем, Браунингом, Суинберном. Т. Карлейль, пристально вглядываясь в «русского гиганта», называл его «всеобщим любимцем»⁴.

Щедрой рукой раздавал Тургенев помощь своим молодым собратям по перу. Желая материально помочь Золя и ближе познакомить русского читателя с выдающимся французским романистом, Тургенев взял на себя посредничество между автором «Ругон-Маккаров» и русскими издателями. Подобного же рода услугу оказал русский писатель и Гиссингу, он предложил ему написать ряд очерков о политическом и социальном

⁴ Gilbert Phelps. The Russian Novel in English Fiction. London, Hutchinson's University Library, 1986, p.44.

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

положении Англии, которые публиковались в петербургском ежемесячнике «Вестник Европы» за 1881 – 1882 гг. под заголовками «Корреспонденции из Лондона», «Английские дела», «Ирландские дела и экономическое положение Англии». Сотрудничество в русском журнале оказало Гиссингу не только материальную, но и моральную поддержку в самый тяжелый период его жизни.

В течение долгого времени было неизвестно содержание двух писем, написанных Тургеневым Гиссингу. «Я храню два деловых письма, которые Тургенев прислал мне из Парижа»⁵. Впервые они были опубликованы 4 сентября 1970 г. в литературном приложении к газете «Таймс», а 8 декабря 1971 г. «эти автографы были проданы в Париже в доме аукционов, носящих название Отель Друо»⁶.

Оба письма были посланы Тургеневым с отметками – Париж, 50, улица Дуэ. Приводим полностью содержание первого из этих писем:

«Суббота, 27 ноября 1880 г.

Сударь,

Я начинаю с просьбы разрешить мне писать к Вам по-французски, я понимаю и бегло говорю по-английски, однако пишу с затруднением.

Через посредничество Э. С. Бизли мне стало известно, что Вы желали взять на себя труд писать корреспонденции о социальном, политическом и литературном положении Англии для русского журнала («Вестник Европы»), редактируемого моим другом Михаилом Стасюлевичем, и являющегося, без сомнения, нашим лучшим журналом. Эти корреспонденции должны появляться четыре раза в год – 1/13 января, 1/13 апреля, 1/13 июля, 1/13 октября, содержать около 30 страниц, соответствующих формату листа, который я прилагаю, и прошу вернуть после ознакомления.

⁵ Letters of George Gissing to members of his Family. Collected and Arranged by Algernon and Ellen Gissing. London, Constable, 1927, p. 135.

⁶ «Литературная газета», 26 апреля 1972 г.

В связи с тем, что между старым русским стилем и новым 12 дней разницы, и потребуется определенное время для перевода статьи на русский язык, нужно, чтобы корреспонденции отправлялись из Лондона за 3 недели до срока – 20 числа каждого месяца по новому стилю, например: корреспонденция от 1/13 января 1881 г. должна быть отправлена 20 декабря 1880 г., а корреспонденция от 1/13 апреля – 20/8 марта.

Стоимость каждой из этих корреспонденций – 8 фунтов стерлингов, плата невелика, но Вам следует учесть, что необходимо еще заплатить за перевод.

Впрочем, я полагаю, что смогу предложить Вам 10 фунтов стерлингов.

Сообщите, пожалуйста, инициалы Вашего имени.

Не откажите в любезности ответить без промедления касательно Вашего окончательного решения, которое я сообщу г-ну Стасюлевичу.

Адрес в Петербурге: Редакция журнала «Вестник Европы», улица Галерная 20.

Примите уверения в моих лучших чувствах.

Иван Тургенев».

Второе письмо было написано 2 декабря 1880 г. Помимо вопроса о сроках отправки корреспонденций, к которому Тургенев опять вернулся, он отмечает:

«Что касается тематики Ваших статей – то это, главным образом, отчеты о политической: парламентской и социальной жизни, которые мы ждем от Вас; оставляя за Вами полную свободу оценок, напоминаю, что «Вестник Европы» – орган русской либеральной партии.

Что до литературных вопросов, то Вы коснетесь их лишь в том случае, если они прямо связаны с политической и социальной жизнью Англии». ⁷

Эти письма близки по своему содержанию к письму Тургенева Ж. Валлесу по поводу сотрудничества последнего в демократическом журнале «Слово», издававшемся с января 1878 до 1881 г.

Особое место во всех корреспонденциях занимает ирландский вопрос. Позиция Гиссинга отличается прямолинейностью и недвусмысленностью суждений; почти в каждом очерке писатель возвращается к Ирландии, что свидетельствует о понимании самого важного звена, каким, безусловно, является ирландский вопрос.

До недавнего времени считалось, что публикация произведений Гиссинга в России ограничивалась лишь корреспонденциями в «Вестнике Европы» и переводами романов «Новая Граб-Стрит» и «Демос» в 1891 г. Тем не менее романы писателя регулярно печатались в течение всего последнего десятилетия прошлого века в различных русских периодических изданиях. В период с 1890 по 1892 гг. вышли следующие романы – «Утро жизни», «Тирза», в 1895 – «Выкуп Евы», в 1898 – «Преисподняя». Из шести романов Гиссинга, переведившихся в России, только «Тирза» вышла в 1893 г. отдельным изданием.

Публикация романов Гиссинга подтверждала мнение Тургенева о популярности английской литературы в России, о которой он писал У. Ральстону: «Вы знаете, до какой степени могущественно у нас английское влияние и как ценят в России английских писателей»⁸.

Не обошла Гиссинга вниманием и русская критика. В 1889 г. в журнале «Наблюдатель» появилась статья «Современный английский роман и его особенности. Отщепенцы общества в произведениях

⁷ Перевод наш – А. Г. Ненарочкина.

⁸ И. С. Тургенев. Собр. соч., т. XII. М., 1958, стр. 362.

Джиссинга». Отмечая благотворную роль английской литературы, в частности романов Диккенса, в деле улучшения жизни лондонского пролетариата, автор статьи пишет: «Такое же благотворное влияние производят в настоящее время произведения Джиссинга, молодого романиста, но уже достигнувшего значительной известности своим рассказом «Демос»..., затрагивавшим болезненное место современного социального устройства. Если кому-нибудь... случится прочесть книгу Джиссинга, она произведет непременно впечатление верным и ярким изображением бедственной жизни...»⁹. Автор отмечает, что «психология социализма изучается писателем с точки зрения нужд и требований пролетариев»¹⁰. Доброжелательно рецензируются также романы «Деклассированные» и «Утро жизни», в последнем, Гиссинг, по мнению критика, выступает как психолог, дает «тонкий анализ чувств»¹¹.

Рецензия, вышедшая в 1891 г. в журнале «Русское слово», была не столь доброжелательной. Рецензент обвинил Гиссинга в одностороннем изображении современного рабочего, в чрезмерном акцентировании его «ненасытного честолюбия». Отмечая успехи самообразования рабочего класса на Западе, критик поставил под сомнение «представление автором выдающихся людей из народа, как таких, которые будто бы игнорируют всякую серьезную литературу..., не интересуются ни историей, ни поэзией, а читают только некоторых экономистов»¹².

Один из первых биографов Гиссинга, его школьный товарищ Морлей Робертс, создавший образ писателя под именем Генри Мейтланда, писал в книге, посвященной его жизни и творчеству: «Не подлежит сомнению тот факт, что существует определенное сходство между современной русской школой и произведениями Мейтланда, это родство

⁹ Журн. «Наблюдатель», С.-Петербург, 1889, №11, ноябрь, стр. 1-2.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² «Русская мысль», 1891, февраль, стр. 111.

основывается на чем-то более глубоком, чем просто сходство тем»¹³. Тот же Робертс в предисловии к роману Д. Гиссинга «Тирза» отмечает: «Что касается творческого вдохновения, то больше всего он обязан русским»¹⁴.

Гиссинг неоднократно сетовал на «необычайно низкий уровень современной английской литературы, в которой нет ничего нового»¹⁵. Неудивительно, что писатель ищет источники творческого вдохновения в русской и французской литературах, давших миру образцы подлинно гражданского отношения к насущным вопросам современности. Он обращается к писателям, выдающейся чертой которых были бескомпромиссность, любовь к правде, в первую очередь – к Тургеневу, Толстому, Достоевскому.

В 1883 г. Гиссинг писал своей сестре Эллен, что считает Тургенева «величайшим писателем современности». Спустя год он отмечал, что перечитывает его романы по пять-шесть раз. Многие любимые герои Гиссинга близки по духу тургеневским персонажам. Голдинг («Рабочие на рассвете»), Эгрмонт («Тирза»), Уэймарк («Деклассированные»), Пьер Отвэй («Венец жизни») родственны Рудину и Нежданову. Все они, с одной стороны, наделены сильными темпераментами, с другой стороны, полны душевной усталости и сомнений. В неспособности отдаться чувству часто отражается их моральный крах, шаткость взглядов и убеждений.

Предательство Эгрмонта в отношении к Тирзе проистекает из того ложного в своей основе положения, которое он, буржуа, занимает в отношении к народу. Подобно Рудину и Нежданову, он тяготеет привилегиями своего класса, возмущается социальной несправедливостью – все это выливается у него в желание «идти в народ». Однако окончательно порвать со своим классом он не может. Отношения

¹³ Morley Roberts. *The Private Life of Henry Maitland*. London, 1912, p. 167.

¹⁴ R. G. Gissing. *Thyrza*. London, 1927, p. VI.

¹⁵ Letters of George Gissing to Eduard Bertz, 1887-1903. New-Brunswick (N. J.) Rutgers Univ. press, 1991, p. 104.

Эгремонта с рабочим Гильбертом Грейлом напоминают отношения Нежданова с Соломиным.

Роман «Изабель Кларендон» (1884) был написан под влиянием Тургенева. М. Робертс утверждает, что Гиссинг «открыто признавал этот факт»¹⁶. В романе неоднократно встречаются ссылки на произведения Тургенева. Так Томас Миэрс советует Аде Уоррен прочесть роман русского писателя, который «приведет ее в восторг», по-видимому, речь шла об «Отцах и детях». Взаимоотношения Изабель Кларендон и Бернарда Кингкоута во многом напоминают историю Анны Сергеевны Одинцовой и Базарова.

Кингкоут, в прошлом студент-медик, стоит перед выбором: имеет ли он моральное право жениться на богатой вдове, чье материальное и социальное положение неизмеримо выше его собственного. Когда Изабель лишается богатства, он чувствует, что не может навязать женщине, привыкшей к роскоши, свои стесненные материальные условия. Гиссинг не щадит своего героя. «Не много нашлось бы людей, превосходящих Кингкоута в изощренном искусстве самоистязания»¹⁷. При столкновении с действительностью он терпит поражение. Кингкоут – герой, сдающийся без битвы, мучимый внутренними противоречиями.

Создавая образ Изабель, писатель восклицал: «Как отчетливо я вижу мадам Одинцову!»¹⁸. Действительно, в ее слабости к общественному положению и личному благополучию, даже наперекор убеждениям и настоящим чувствам, много общего с героиней Тургенева. Однако несмотря на некоторое сходство, Изабель – истая англичанка, родственная по духу Амелии Филдинга, героиням Джейн Остин и Троллопа.

Базаров произвел неизгладимое впечатление на Гиссинга. Он назвал его «изумительно очерченным характером», образцом «чисто

¹⁶ Morley Roberts. The Private Life of Henry Maitland, p. 166.

¹⁷ G. R. Gissing. Isabel Crarendon. L., 1884, p. 75.

¹⁸ Letters of George Gissing to the Members of his Family, p. 175.

отрицательного направления ума, довольно часто встречающегося в среде мыслящих людей»¹⁹. Кингкоут – западная интерпретация нигилизма. Подобно Базарову он презирает светские условности, укоренившиеся традиции, лишен сентиментальной веры в либерализм.

Если Базаров говорит о том, что ему нет дела до того, будет у мужика новая изба, тогда как из него будет лопух расти, то Кингкоут отмечает плачевное состояние умственного развития крестьян. «Порой я беседую с фермером... Для этого мне приходится отрешиться от малейших признаков цивилизации, а умственно опуститься до первобытного состояния. Если бы животных вдруг одарили речью, они бы изъяснялись так, как это делают крестьяне»²⁰.

Тем не менее, Базаров предстает в более выгодном свете, чем Кингкоут. К числу противоречивых черт личности Базарова относят обычно противоречие между его высказываниями о любви и пробудившимся чувством к Одинцовой. Но по существу Тургенев показывает здесь не противоречие между словом и делом, а просто победу жизни над ложными представлениями. В образе Кингкоута мы видим обратное явление.

Герой Гиссинга не обладает базаровской силой и цельностью характера. Гилберт Фелпс в статье «Гиссинг, Тургенев, Достоевский» отмечает «В глубине души он либерал-идеалист, как и Базаров он нигилист, но с большей долей личной горечи, которая Базарову не свойственна. Вообразите, что Аркадия и Базарова слили в одно целое и подобное слиянием привело к брожению»²¹. Кингкоут и является результатом этого «брожения», он нечто среднее между краснобайствующим помещиком и нигилистом.

¹⁹ Ibid, p. 127.

²⁰ Isabel Grarendon, p. 54.

²¹ Collected Articles on George Gissing. Ed. by Pierre Coustillas. New York, p. 103.

Многие сцены «Изабель Кларендон» написаны под влиянием Тургенева. Эпизоды романа, повествующие о чувствах Кингкоута, наблюдающего прогулки любимой женщины с соперником, напоминает по своей эмоциональной наполненности переживания Чулкатурина («Дневник лишнего человека»), ставшего невольным свидетелем того, как Лиза соглашается принять предложение Бизъмёнка.

«Венец жизни» (1899) можно с полным основанием назвать «русским» романом Гиссинга. Мотив России доминирует в романе, превращаясь в главную тему. Знаменательно, что его героев приводит к счастливой развязке взаимный интерес к русской культуре и языку, что само по себе выглядит малоубедительным. «Венец жизни» представляет большой интерес в свете пацифистских устремлений писателя. Продолжительные разногласия Англии с Францией по поводу захвата Западной Африки и территорий, прилегающих к Судану, приводили к военной истерии и угрозе войны. Гиссинг не приемлет курс колониальной экспансии, он обвиняет международный империализм в «синдикатной» ненависти, видя в нем олицетворение страсти к наживе и насилию. С осуждением отзывается писатель о Киплинге, прославляющем захватническую политику Великобритании.

На фоне разгула шовинистских настроений внимание писателя привлекают произведения Льва Толстого, «его суждения трудно переоценить в наш корыстный и суетный век»²². Гиссинг сравнивает Толстого с Рёскиным, обоих роднило негативное отношение к буржуазной цивилизации, к хищническим законам капитализма. «Читали ли вы «Что такое искусство?» Толстого?.. Толстой – это Рёскин. Искусство всегда должно быть нравственным. Подлинные его ценители – необразованное большинство»²³.

²² The Lettes of George Gissing to Eduard Bertz, p. 251-252.

²³ Ibid, p. 252.

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

Тургенев, Толстой, Достоевский, познакомившие Гиссинга с Россией, заставили его поверить в то, что Россия в своей внешней политике противостоит захватническому курсу Великобритании. Положительные герои романа обращают свои взоры к России, ища в ней поддержку своим пацифистским взглядам.

Негативное отношение писателя к милитаризму выкристаллизовалось в его симпатии к русским духоборам. «Мисс Дервент с интересом заговорила о русских сектантах, с которыми... Пьер был хорошо знаком; люди, называющие себя духоборами, считали ношение оружия грехом, их преследовали за отказ исполнять воинскую повинность»²⁴. Пьер Отвэй говорит от лица автора: «Мы должны покончить с войнами, разве это не важный шаг в сторону цивилизации? За это нужно бороться, к этому нужно стремиться. А между тем, мы не движемся вперед – военщина прославляется теми, на чьей стороне сила, и нигде так не преуспели в этом, как в Англии... Мир – вот религия будущего»²⁵.

Лагерь агрессии представляют в романе Арнольд Джек, молодой бизнесмен и политик, Ли Хеннефорд и Александр Отвэй. Для первого «религией была Британская Империя, а святыми – люди, сколотившие ее»²⁶, для второго – изобретение оружия массового уничтожения становится любимым занятием и делом жизни. Александр Отвэй – достойный представитель продажной журналисткой братии, давший одурманить себя шовинизмом, прославляющий на все лады исключительность английской нации, взывающий к патриотизму, достойное определение которому нашел Джонсон, назвав его «последним прибежищем подлеца»²⁷.

²⁴ The Crown of Life. New York, 1899, p. 316.

²⁵ The Crown of Life, p. 316

²⁶ Ibid, p. 11.

²⁷ Ibid, p. 198.

Герой романа Пьер Отвэй изучил русский язык и прожил несколько лет в Одессе в качестве коммерсанта одной английской фирмы. Он посетил Петербург, Харьков, Полтаву. Его статья «Паломничество в Киев» была напечатана в Англии. В период, когда силы редакции натравливали нации друг на друга, Отвэй становится посредником между двумя странами. Он идет по стопам своего отца Джерома Отвэя, близкого по духу русским революционерам-демократам, относившегося с величайшим уважением к Герцену, он назвал в его честь сына. Джером Отвэй был знаком с Бакуниным.

Внимание Пьера Отвэя к России характеризуется возрастающим интересом и уважением к ее людям. «Отвэй говорил о России. Чем больше он узнавал ее, тем больше она его интересовала... безбрежная империя будоражила и давала волю предрассудкам и враждебности. Для выполнения благородной задачи ознакомления англичан с восточным классом потребовалась бы целая жизнь»²⁸.

С большой любовью отзывается Отвэй о своем русском друге Королевиче, в имении которого под Полтавой он прожил несколько месяцев, который познакомил его с Россией и которому он «многим обязан».

Об увлеченности Гиссинга Россией свидетельствует и выбор имен его персонажей – Ирина, Ольга, Александр, мадам Борисова, упоминается автором и русский журнал «Вестник Европы», в котором печатаются статьи его героя.

Сознавая значение пацифистских настроений романа в эпоху разнузданной пропаганды агрессии и империалистических войн, Гиссинг послал «Венец жизни» Толстому с надписью «Графу Льву Толстому с симпатией и уважением».

²⁸ The Crown of Life, p. 105

Отдавая дань Тургеневу и Толстому, Гиссинг особо преклонялся перед гением Достоевского. «Что касалось чувств, его богом был, несомненно, Достоевский. Этот русский писатель страдал, и это сближало их. Порой он говорил: «Достоевский, несчастный и страдающий, передает с изумительной силой свое видение бедности и отверженности»²⁹. В письме к Э. Берцу Гиссинг отмечал: «Преступление и наказание» – удивительная книга... Какая психология! Какой реализм!... Я испытываю к Достоевскому величайшее уважение»³⁰. В другом письме писатель продолжает: «Чем больше читаю Достоевского, тем больше мне хочется читать. Он нравится мне больше других русских и я ценю его выше всех писателей современности»³¹. Негодование писателя вызвала сценическая «переработка» «Преступления и наказания», изменившая роман до неузнаваемости. Гиссинга и Достоевского роднит многое. Произведения этих писателей часто являются их личной исповедью.

Тема социального одиночества – одна из важнейших в произведениях двух писателей. Если герои Достоевского «всегда не в своей среде», то герои Гиссинга рождены и живут в «изгнании» – душевном, духовном, социальном. «Нет ничего ужаснее, как жить не в своей среде! – эти слова, с такой мукой прозвучавшие в «Записках из мертвого дома», могут служить эпиграфом к творчеству Гиссинга. В этих словах звучит и более широкая тема творчества писателя – тема античеловечности современного общества, враждебного человеческой душе. Оба постоянно касались социальных язв действительности, оба ввели в литературу целый неизученный мир – мир трущоб, темных углов большого города, жуткого существования его обитателей. И Достоевский, и Гиссинг были одними из наиболее трагических фигур своего времени. «Бедный Гиссинг, – писал Генри Джеймс, – поразил меня тем, что,

²⁹ M. Roberts. The Private Life of Henry Maitland, p. 167.

³⁰ The Letters of George Gissing to Eduard Bertz, p. 79.

³¹ The Letters of George Gissing to Eduard Bertz, p. 140.

казалось бы, создан для того, что на языке его и моей профессии зовется трагической развязкой»³².

Монография Гиссинга «Чарльз Диккенс» (1898) свидетельствует о том огромном впечатлении, которое произвел в Англии Достоевский. «Трагедийный роман Достоевского поражал творческое воображение английских писателей и критиков своей психологической глубиной, этическим пафосом и гуманизмом»³³. Русский писатель, по словам Гиссинга, целиком углублен в «сострадательное изучение несчастных, одиноких, угнетенных, не щадя ни нашей утонченности, ни наших чувств»³⁴.

Однако Гиссинг несколько упрощает социально-философский смысл образа Раскольникова. Не понимая трагического противоречия героя романа, стремящегося, с одной стороны, усвоить антигуманную мораль общества, с другой стороны, яростно ее отвергающего, писатель полагал, что Достоевский изобразил психологию убийцы. Гиссинг отмечает сходство в изображении неприглядных сторон действительности в творчестве Диккенса и Достоевского. Подобно Диккенсу, Достоевского привлекало преувеличение свойств человеческой природы, в этом он добился гораздо большего, чем английский писатель, создавая картины страшной действительности широкой могучей суровой кистью художника, в то время как Диккенс писал с оглядкой на викторианскую Англию. «Его превосходство, как реалиста, над автором «Давида Копперфильда» состоит главным образом в честном признании фактов, которые Диккенс должен был игнорировать»³⁵.

Так же как «Преступление и наказание», «Деклассированные» Гиссинга обращены против законов общества, поставивших героев романа

³² The Times Literary Supplement, February 14th, 1948, p. 92.

³³ Г. В. Аникин. Трагедийный роман Л. Толстого и Ф. Достоевского в восприятии английских писателей XIX в. «Ученые записки Уральского гос. универс.» Свердловск, 1970, стр. 67.

³⁴ G. R. Gissing. Charles Dickens. A Critical Study. London, 1898, p. 216.

³⁵ Ibid, p. 216.

перед выбором таких путей, которые по-разному ведут к убийству человечности. Если в романе Достоевского на почве буржуазного сознания возникают «идеи», подобные раскольниковской, то в романе Гиссинга герой, соглашаясь стать сборщиком квартплаты, не знает никакой морали. И Достоевский, и Гиссинг заклеями проклятием наиболее отвратительные формы буржуазного индивидуализма.

Так же как герои романов Достоевского, герои «Рабочих на рассвете», «Деклассированных», «Преисподней» «задавлены бедностью». Гиссинг пишет об Уэймарке: «Бедность была его постоянной спутницей, ...а чувство голода – привычным состоянием»³⁶. И Достоевский, и Гиссинг видят в нищете социальное зло. Слова Мармеладова о том, что «нищета – порок-с» находят отклик и у Гиссинга. «Нищета – зло и чревата такими соблазнами, что я от всей души советую вам избегать ее»³⁷.

Не подлежит сомнению тот факт, что образы Иды и Салли в «Деклассированных» были созданы под влиянием образа Сонечки Мармеладовой. Как и Достоевский, Гиссинг снимает с них ответственность за позорное ремесло, перекладывая всю тяжесть вины, за содеянное над ними преступление, на общество.

Близки и понятны были Гиссингу слова Мармеладова о безысходности страшного существования бедняков: «Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти?»³⁸. Некуда идти и Пенелопе Кэнди, думающей в день свадьбы о закладе единственной своей ценности – обручального кольца, и ее мужу, скрывающемуся подобно загнанному зверю от преследований полиции, и Сиднею Керавуду, который как Мармеладов, до дна выпьет горчайшую чашу жизни («Преисподняя»).

³⁶ G. R. Gissing. The Unclassed. L., 1903, p. 61.

³⁷ G. R. Gissing. The Private Papers of Henry Ryecroft. N. Y., 1918, pp. 11-12.

³⁸ Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 10 тт., т. 5. М., 1957, стр. 20.

Трудно переоценить значение русской классической литературы в развитии литературного процесса Англии конца XIX – начала XX вв. Она была могущественным оружием в борьбе против эстетских, формалистических течений, способствовала разграничению идейно-эстетических позиций английских писателей. Благоприятное влияние русской литературы отмечали М. Арнольд, Д. Мур, Б. Шоу, Д. Голсуори, В. Вульф и многие другие. Традиции русской литературы осваивались целым рядом английских писателей, в том числе и Дж. Гиссингом.

УДК 82-1

ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОВИДИЯ: ЭХО И НАРЦИСС

И.Н. Никулина

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Цель работы: изучить особенности *Метаморфоз* Овидия и проследить интерпретации мифов в творчестве Н. Пуссена. Овидий Назон в своих превращениях опирается на философские идеи Т. Л. Кара «из ничего не творится ничто по божественной воле» и учение Пифагора о переселении душ (метемпсихозе). Согласно Овидию, *Метаморфозы* совершаются не стихийно, в их основе лежат качества, проявленные тем или иным персонажем в соответствии со своим нравственным потенциалом: нарушение благочестия ведет к утрате человеческого облика, а благочестие, украшенное искусством, талантом и трудолюбием, может вдохнуть жизнь в какой-либо предмет. **Выводы.** Классические произведения при новом прочтении открывают новые грани своей сущности. А различные интерпретации сюжетов позволяют проводить параллели и видение героев в разных ипостасях искусства. Мифы о Нарциссе и Эхо часто становились источником интерпретаций не только в литературе, но и в живописи.

Ключевые слова: превращения, мифы, новое прочтение, интерпретации, переселение душ, параллели, источник интерпретации, живопись, овидиевские превращения.

The objective of the article is to study the features of Ovid's *Metamorphosis* and to trace the interpretation of myths in the work of N. Poussin. In his transformations Ovid Nazon relies on the philosophical ideas of T. L. Kara – “nothing is created from nothing by the divine will” – and the teaching of Pythagoras about the transmigration of souls (metempsychosis). According to Ovid, the metamorphoses are not spontaneous, they are based on the qualities shown by this or that character in accordance with their moral potential: the violation of piety leads to the loss of human appearance, and piety, adorned with art, talent and diligence, is able to breathe life into any object. **Conclusions.** A new reading of the classical works open up new facets of their essence. And the various interpretations of the stories allow us to draw parallels and vision of the

heroes in different manifestations of art. The myths about Narcissus and Echo often became a source of interpretation not only in literature, but also in painting.

Key words: transformations, myths, new reading, interpretations, transmigration of souls, parallels, source of interpretation, painting, Ovidian transformations.

Поэма Овидия Назона «Метаморфозы» – огромный труд, в котором собрано около 250 мифов. Античная мифология предоставила поэту огромный материал. Отметим, что в поэме наряду с богами и героями предстают судьбы простых смертных: благочестивых стариков Филемона и Бавкиды (кн. VIII, стихи 612–725) [1], величайшего скульптора Пигмалиона (кн. X, стихи 243–297) [1], фантастического мастера Дедала (кн. VIII, 152-235) [1] и т.д. Повествование вкладывается в уста различных мифических героев, тем самым открывая рамочную композицию поэмы. Овидий, так или иначе, вплетает философское обоснование в канву избранной им темы, поскольку жанр эпоса подразумевает наличие определенной концепции и художественных обобщений [3].

В основе художественного замысла «Метаморфоз» находятся разнообразные превращения. Эта тема занимала большое место в мифологии многих древних народов, в том числе и греков. Собираанием «превращений» занималась и эллинистическая «ученая» поэзия; эти своды и могли послужить для Овидия тематическими образцами. Но римский поэт не коллекционирует мифы о превращениях, его интересует психология персонажей и обстановка, в которой они существуют. Поэт пересказывает мифы, переплетая и подхватывая различные сюжетные линии. Отличительная черта поэмы – ее эпохальность, поскольку начинается произведение со дня сотворения мира. В тот миг, когда Хаос разделится на небо и Землю и свершилось первое превращение. Заканчивается же оно близкими реалиями прошлого, когда в Риме был убит Юлий Цезарь и душа принцепата превратилась в комету. Так родилась «непрерывная песня» [3].

Овидий Назон в своих превращениях опирается на философские идеи Т. Л. Кара «из ничего не творится ничто по божественной воле (эк. 9-10)», [4] «природа всегда возрождает одно из другого» (эк. 17) [4] и учение Пифагора о переселении душ (метемпсихозе), при котором человеческая душа может переходить не только в человеческие тела, но также и в тела иных существ, например, животных или даже растений. При каждом новом воплощении душа теряет память о предыдущих [2].

Однако, согласно Овидию, Метаморфозы совершаются не стихийно, в их основе лежат качества, проявленные тем или иным персонажем в соответствии со своим нравственным потенциалом: нарушение благочестия ведет к утрате человеческого облика, а благочестие, украшенное искусством, талантом и трудолюбием, может вдохнуть жизнь в какой-либо предмет.

Так, мифы о Нарциссе и нимфе Эхо переплетаются и вытекают один из другого. Нарцисс – плод страсти бога реки Кефиса и нимфы Лириопеи, «caerula Liriope, quam quondam flumine curvo implicuit clausaeque suis Cephisos in undis vim tulit:» (кн. III, ст. 340-344) «которую обнял Гибким теченьем Кефис и, замкнув ее в воды, насилье Ей учинил.» (кн. III, ст. 340-345) [7, 1].

Нарцисс обладал красотой, но «sed fuit in tenera tam dura superbia forma» (кн. III, ст. 354) «Гордость большая была, однако, под внешностью нежной, -». Пророчество обрекало его на неопределенный век: «'si se non poterit'» «Коль сам он себя не увидит», он умрет (кн. III, ст. 348) [7, 1].

А нимфа Эхо была наказана Юноной. «Vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.» «Звонкая нимфа, - она на слова не могла не ответить, Но не умела начать, - отраженно звучащая Эхо.» (кн. III, ст. 357-358) [7, 1]. 'huius' ait 'linguae, qua sum delusa, potestas parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus,' / "Твой, -

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

сказала, - язык, которым меня ты проводишь, Власть потеряет свою, и голос твой станет короток" (кн. III, ст. 366-367) [7, 1].

Проблема интерпретации классического наследия по сей день остается одной из актуальных. Классические произведения при новом прочтении открывают новые грани своей сущности. А различные интерпретации сюжетов позволяют проводить параллели и видение героев в разных ипостасях искусства. Классические произведения, попадая в новый исторический и культурный контекст проявляют новые возможности, о которых автор и не предполагал.

Мифы о Нарциссе и Эхо часто становились источником интерпретаций не только в литературе, но и в живописи.

Элена Рэзи отмечает, что *«les mots peinture et poésie sont interchangeables, parce que la poésie est muet peinture et la peinture est poésie parlante»* 'слова живописи и поэзии – взаимозаменяемые явления. Поскольку поэзия – это молчаливая живопись, а живопись – говорящая поэзия' [6]. Важно отметить, что поэт отражает свои идеи при помощи слов, а художник передает на холсте всю глубину духовной деятельности, которую обозначил поэт. Серия пейзажей навеяны древними мифами характеризуются величию композиции, основанной на строгой симметрии и безукоризненном владении пространством; образы торжественны, как статуи, светлые краски, жесты выразительны и нет никаких излишеств. Сам пейзаж приобретает совершенно новую значимость, ибо он передает ощущение таинственности, силу природы и в то же время ее красоту.

Картина *Eco et Narcisse* (Эхо и Нарцисс) благодаря открытому пространству и композиционному расположению, размеренным жестам персонажей, цветовой гамме, которая колеблется главным образом между коричневыми и зелеными тонами и избегает больших контрастов, производит впечатление идеальной сцены, в которой заключено воплощение главной мысли [6].



**Nicolas Poussin, *Eco et Narcisse*, 1628-30, Musée du Louvre, Paris.
Николя Пуссен, *Эхо и Нарцисс*, 1628-30, Лувр, Париж**

В XVII в. живописные интерпретации овидиевских превращений берут за основу учение Аристотеля, в котором одновременно утверждается возможность «увидеть в невидимом видимое, а в тишине услышать звук» [5, с. 281, с. 286]

На картине Пуссена трудно найти прозрачный источник «со сверкающими и серебристыми водами» или зеленый луг, на котором настаивают многочисленные тексты XVII в. (Присутствие купидона удивительно, поскольку ни один текст о нем не упоминает, но при этом всем известно, что это история любви.

Отличительной особенностью картины является то, что на одном полотне сосуществуют разные персонажи и разные состояния. При этом нарушается последовательность действий, изложенных у Овидия: Эхо представлена в момент смерти Нарцисса, однако в этот же момент осуществляется ее собственное исчезновение «*ossa ferunt lapidis traxisse figuram*» / «*говорят, что кости камнями стали*» (кн. III, ст. 399) [7, 1]. Нарцисс изображен умирающим, но его тело все еще безукоризненно, как

будто он только что пришел к источнику. На картине цветы появляются, когда все еще есть тело Нарцисса, что, впрочем, не соответствует тексту: «iamque rogam quassasque faces feretrumque parabant: **nusquam corpus erat;** croceum pro corpore florem, inveniunt foliis medium cingentibus albis.» / «*И уж носилки, костер и факелы приготавливали, - **Не было тела нигде. Но вместо тела шафранный Ими найден был цветок с белоснежными вокруг лепестками.***» (кн. III, ст. 508-510) [7, 1].

Все еще видимо то, что должно было исчезнуть (Эхо), полностью видимо то, что должно быть мене видимо (Нарцисс) и, наконец, видимо то, что вообще не видимо, но всегда присутствует в рамках рассказа (Купидон). [5, с. 287]. Пуссен нарушает правила академической теории второй половины XVII в., которые предписывали соблюдать строгое соответствие текстам при иллюстрации литературных произведений. Следует подчеркнуть, что во Франции можно большое количество различных переводов XVII в. «Метаморфоз» Овидия. При этом наблюдается некоторое пренебрежение к первоисточнику, проявление фантазии переводчиками. Это касается, прежде всего, изменений слов, фраз, целых пассажей. Например, относительно судьбы Нарцисса, можно найти разные нюансы: он «не может себя увидеть», не может «посмотреться в зеркало»; не может «себя узнать»; у него нет «осознания своей красоты». Последовательность прибытия Нарцисса к источнику также имеет приблизительный характер и соотносится с каждым элементом отрывка: предпосылки и обстоятельства прибытия, первая поза Нарцисса, его чувства и его заблуждения относительно отражения, его очарование и неподвижность, по-разному передаются авторами. Описание смерти Нарцисса также имеет несколько вариантов, вплоть до последних слов, произнесенных Эхо. Такие операции не влияют на глобальную организацию текста и в ощущении читателя остается единая история, которую невозможно осознать в ином изложении. Иллюстрация принимает

на себя аналогичные функции, что позволяет лучше идентифицировать то, что происходит непосредственно на полотне. Она порождает ассоциативные возможности в истории и позволяет найти особый момент этой истории. Однако, в 1570 г. многие гравюры использовались повторно для различных рассказов, иногда без очевидных связей с текстом [5, с. 292]. На гравюрах можно было найти персонажей из разных рассказов. Это были семантические ассоциации не имеющие отражения в тексте. Главное решение Н. Пуссена заключается в его отказе от эпизода с размышлениями Нарцисса у источника. Он заменил этот эпизод на общий для Эхо и Нарцисса – на постепенную смерть. Таким образом, художник выводит образ Эхо почти на эквивалентный образу Нарцисса уровень, что вынуждает зрителей немного меньше задуматься над отношениями Нарцисса к своему изображению, чем над своим отношением к столь возвышенной нимфе. Два решения возвращают к еще большей игре интерпретаций. Во-первых, это ввод Купидона, которого нет в этих мифах, но который порождает новые ассоциации: классическое олицетворение любви, вездесущий двигатель метаморфоз, а также *гений* (уже присутствующий на некоторых античных саркофагах с Эхо и Нарциссом), который присутствует при погребальных церемониях. Во-вторых, факел, изображенный в руке Купидона, может рассматриваться в контексте с судьбой, влюбленной Эхо, так и с судьбой Нарцисса, медленное размывание тела которого позволяет сравнивать его с горячим плавящимся воском.

Пуссен изображает процессы исчезновения и превращения. Эхо исчезала постепенно и на полотне запечатлен момент «разъедания ее сущности». «*Omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa.*» / *Слышат же все; лишь звук живым у нее сохранился* (кн. III, ст. 401) [7, 1]. Звук увидеть нельзя «ибо голос и звук непременно должны быть телесны, если способны они приводить наши чувства в движенье» (эк.251)» [4], поэтому

Эхо превращают в скалу, поскольку «скалы слова отдают, соблюдая их склад и порядок» (эк. 254) [4].

Таким образом, связь с первоисточником не прекращается, а проявляется в различных интерпретациях разных веков. Обращение к оригинальному тексту может осуществляться посредством промежуточных интерпретаций.

На основании анализа двух мифов из *Метаморфоз* Овидия, можно говорить о том, что Овидий – источник вдохновения для художников разных эпох, передающих сюжеты античного поэта с точки зрения вечности (*sub specie aeternitatis*) и находя в них новые смыслы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Назон Публий Овидий. – Публий, Овидий Назон. Любовные элегии. *Метаморфозы*. Скорбные элегии/Перевод с латинского С.В. Шервинского М., Художественная литература, 1983. – OCR Бычков М.Н. <mailto:bmn@lib.ru>

2. Мистики: Пифагор и его теория реинкарнации.

<http://www.pravda.ru/society/fashion>

3. Овидий «Метаморфозы» – краткое содержание <http://rushist.com>

4. Тит Лукреций Кар «О природе вещей». – Кар, Тит Лукреций «О природе вещей». <http://royallib.com/>

5. Cousinié Frédéric. – Frédéric, Cousinié. *Imago Vocis: Écho, image de la voix, dans Écho et Narcisse de Nicolas Poussin*. In: *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 108, №1. 1966. – pp.281-317; http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_num_108_1_4434

6. Raisi Elena. – Elena, Raisi *La parole qui peint, l'image qui parle. Représentation du mythe entre le XVI^e et XVII^e siècle* www2.lingue.unibo.it

7. P. Ovidivs Naso. (43 B.C. – 17 A.D.). *Metamorphoses*. www.thelatinlibrary.com/ovid

УДК 82-192

**«ЧУЖОЕ» СЛОВО В ПЕСНЯХ С. СУРГАНОВОЙ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЕСЕН «ДОЖДЬ» И «НЕУЖЕЛИ НЕ Я»)**

Е.А. Разумовская

*Саратовский государственный университет им. Н.Г.
Чернышевского*

В статье рассматривается отношение С. Сургановой, представителя современной рок-поэзии, к поэтической традиции. В ходе анализа двух песен выделяются механизмы усвоения «чужого слова»: для создания собственного эмоционального высказывания Сурганова работает с традицией напрямую, редактируя выбранный ею текст оригинала.

Одним из поэтических приемов переработки чужого текста в поэзии Сургановой является эллипсис: сокращение исходного текста в песне «Дождь» (Ф. Лорка) служит адаптации стихотворного текста в текст песни, а также позволяет иначе расставить смысловые акценты и изменить исходную авторскую концепцию. Другим рабочим приемом рок-исполнителя служит метатеза: перестановка строк в песне на стихи И. Бродского «От окраины к центру» позволяет Сургановой представить собственную эмоциональную реакцию на события из своей жизни. В этом случае текст, усиливающий мотивы одиночества, становится своеобразным сеансом психотерапии.

Ключевые слова: «чужое» слово; русская поэзия XXI века; эллипсис; авторское воплощение; интерпретация поэтического текста; рок-поэзия; взаимосвязи и взаимодействия литератур.

The article investigates the attitude toward poetic tradition of S. Sarganova, a representative of modern rock-poetry. In the course of her two songs' analysis the technique of mastering "the other's (a borrowed) word" is singled out: in order to make her own emotional statement, S. Sarganova directly appeals to the tradition modifying the chosen original text.

One of the poetic devices for the borrowed texts revision in S. Sarganova's lyrics is ellipsis. Thus, abridgement of Federico García Lorca's original text in the "Rain" helps to transform the poem into a song, to shift semantic emphases and change the author's initial message. Another means applied by the rock-singer is metathesis: transposition of stanzas in "From Suburbs to the Centre" (a poem by J. Brodsky) lets S. Sarganova represent her own emotional reaction on the life events. In this case the text emphasizing the motifs of loneliness becomes a séance of psychotherapy.

Key words: "the other's word", Russian poetry of the XXI century, ellipsis, author's representation, a poetic text interpretation, rock-poetry, interconnection and interaction of literatures.

Одной из сущностных характеристик авторского воплощения в современной поэзии, на наш взгляд, является отношение к существующей традиции, которая воспринимается либо как важнейшая составляющая поэтического мира, либо — как нечто ушедшее вместе со временем, а

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

потому неживое, отжившее. В современной поэзии представлены обе модели: с одной стороны, — ностальгия, ученичество; с другой, — принципиальное отрицание существующей поэтической традиции и потому чрезвычайно легкое с ней обращение, без учета исторической и культурной дистанции, — обращение с текстами прошлых эпох как с «живым» текстом, написанным сегодня.

Превосходное знание мировой поэтической традиции, владение ее приемами позволяет представителям так называемой «филологической» поэзии использовать ее в поэтических экспериментах разного рода; за это в критике они названы зачастую «пересмешниками», а их стиль — цитатным. Примеры здесь можно множить и множить, перечисляя многочисленных в нынешней поэзии «архаистов-новаторов», поскольку «есть такой вид поэзии, где и автор, и читатель — хорошо понимающие друг друга филологи-авгурь, а третий — лишний. Хорошо это, плохо ли, но имеет место такой упрямый факт» [4, с. 169].

Другая, «наивная» модель представлена чаще в непрофессиональной поэзии (тексты рок-поэзии, интернет-поэзия и пр.). Поэтическая традиция здесь, утратив исторический контекст, становится для новых поэтов не столько толчком к оригинальному творчеству, сколько копилкой образов, приемов, форм и готовых текстов. Непрофессиональная поэзия, невзирая на присущие ей «культурный аутизм, психологическую и социальную замкнутость на себе, отсутствие связей с «внешним» пространством, в том числе профессиональным» [1, с. 214], разумеется, не может полностью избежать контактов с существующей поэтической традицией, будь то отечественной или западной.

Многие из рок-исполнителей старой школы, ориентированные на хорошие классические образцы, работают с «чужим словом» в просветительском плане; они создают оригинальные композиции на тексты поэтов, принесших отечественной литературе всемирную славу

(например, проект группы «АукцЫон» на стихи Велимира Хлебникова и пр.).

Для Светланы Сургановой, лидера группы «Сурганова и Оркестр», которая известна своим пиететом к отечественной и зарубежной классике, «чужой» лирический текст становится импульсом к со-творчеству, удачной попыткой его адаптации, с одной стороны, под уровень восприятия публики, а с другой, — под свое сиюминутное состояние. Во втором случае адаптацию текста, которая сводится к редактуре исходного варианта, порой можно расценивать и как вербальную реализацию адаптационного синдрома [6] иначе говоря, как индивидуальную специфическую реакцию на стрессовую ситуацию.

Среди песен С. Сургановой в этом плане интересна написанная на стихотворение Ф. Гарсия Лорки «Дождь» (пер. В. Парнаха). Автор-исполнитель с помощью простейшей редактуры внесла изменения в первоначальный смысл авторского поэтического высказывания, создав таким образом новое прочтение старого текста. При этом нельзя сказать, что работа с исходным текстом груба и бесцеремонна; напротив, на наш взгляд, — талантлива, поскольку свидетельствует о языковом и поэтическом чутье автора-исполнителя раскрывающего новые грани восприятия известного текста.

В тексте сургановской песни «Дождь» мы имеем дело с эллипсисом. Эллипсис, как известно, — одна из стилистических фигур убавления, цель которой заключается в усилении эмоциональной и смысловой выразительности текста за счет отказа от грамматической обстоятельности и полноты. Текст, с которым работала Сурганова, — перевод В. Парнаха стихотворения Гарсия Лорки «Дождь» (1921) [3, с. 46-48]. Визуально текст делится на две части: из двенадцати строф одиннадцать (1-5 и 7-12) четверостиший, в которых второй и четвертый стихи связаны рифмой (часто неточной), а первый и третий — холостые или связаны меж собой

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

ассонансом. Границей между частями является 6-ая строфа, представляющая собой нерифмованное двустипхию. Текст Лорки антиномичен: явными антиномиями в нем являются «человек» и «природа». Это проявляется не только в указанных уже формальных признаках, но и в главенствующем приеме — параллелизме. Речь идет об антитезном параллелизме, поскольку сопоставление частей выявляет не столько их сходство, сколько различие. «Потаенная нежность» дождя различно воздействует на природу и на человеческую душу (в цитатах курсивом даны строфы стихотворения «Дождь», не вошедшие в текст песни С. Сургановой; в скобках указан порядковый номер строфы):

*Дождь — заря для плодов. Он приносит цветы нам,
овекает священным дуновением моря,
вызывает внезапно бытие на погостах,
а в душе сожаленье о немислимых зорях... (3)*

Текст исходного стихотворения построен так, что постоянная дихотомия формы, стиля, образов не только не разрушает цельности мироздания, но и, — поскольку «надежды», подобно каплям дождя, перетекают из строфы в строфу в «скорби» и наоборот, — убедительно показывает их в единстве и борьбе противоположностей. Интересно, что в рифмах и ассонансах 46-ти стихов перевода 22 раза встречается ударный «о», зрительный образ дождевых капель-глаз и капель-слез; в конце женского стиха этот звук также, возможно, служит передаче скольжения дождевых капель по оконному стеклу. Поэтому, на наш взгляд, у стихотворения двойная — 2-строфная концовка (11 и 12 строфы), первая часть которой вытекает из предваряющей ее 10-ой строфы:

Тишине ты лепечешь первобытную песню
и листве повторяешь золотое преданье,
а пустынное сердце постигает их горько

в безысходной и черной пентаграмме страдания.

В сердце те же печали, что в дожде просветленном,
примиренная скорбь о несбыточном часе.

Для меня в небесах возникает созвездье,
но мешает мне сердце созерцать это счастье.

*О мой дождь молчаливый, ты любимец растений,
ты на клавишах звучных — утешение в боли,
и душе человека ты даришь тот же отзвук,
ту же мглу, что душе усыпленного поля! (10-12)*

Причиной человеческого страдания является конечность личного, индивидуального бытия; для природы, не расчлененной на индивиды, а живущей единым организмом, такой проблемы не существует. «Душе усыпленной природы» потоки дождя приносят новое рождение, тогда как человеческий взгляд различает в потоках лишь отдельные капли, гибнущие на стекле. С одной стороны, — «первобытная песня» бесконечно повторяющегося из века в век природного цикла, с другой, — невозможность такого выхода в вечную жизнь для каждого конкретного человеческого существа и, как следствие, горечь ожидания индивидуальной смерти.

Текст сургановской песни, с одной стороны, усиливает антитезу параллельных образов: в него не вошла упомянутая выше 3-я строфа, которая образует плавный, не контрастный переход между радостью первых трех стихов и болью четвертого, между «зарей для плодов» и «немыслимыми зорями» человеческой души. Поэтому две первые строфы вдруг сменяются резким контрастом, и это отчетливое противопоставление

приводит к следующим изменениям. Значительное (почти в половину) сокращение исходного текста служит главной цели — адаптации стихотворного текста в текст песни; однако одновременно с этим усечение отдельных стрóf, порой даже с потерей связей, существовавших в исходном тексте, иначе расставляет смысловые акценты в тексте и, следовательно, изменяет исходную авторскую концепцию. В случае с анализируемым текстом произошла смена в целом позитивной установки текста на негативную.

Текст стихотворения И. Бродского «От окраины к центру» (1963) [2, с. 18-23] «отредактирован» не только усечением отдельных (и весьма объемных) частей, но также перестановкой.

Усечение текста, состоящего из 146 стихов, оправдано адаптацией в иной жанр и к иному каналу/уровню восприятия — в текст песни. Однако эллипсис выполняет здесь и другие функции, поскольку затрагивает существенные части целого — двенадцать начальных и концевую стрóфы. Первые 83 стиха содержат своего рода экспозицию: в нем вводятся темы, которые затем развиваются, вариативно повторяясь, во всем теле стихотворения. Кроме того, они содержат огромный пласт реалий, которые в сургановской «редакции» вовсе исчезли из текста. И, пожалуй, самое важное, — из текста стихотворения исчезает «расстановка персонажей», задающая тему дальнейшим вариациям (в цитатах курсивом даны стрóфы стихотворения И. Бродского, не вошедшие в текст песни С. Сургановой):

*Вот я вновь посетил
эту местность любви, полуостров заводов,
парадиз мастерских и аркадию фабрик,
рай речных пароходов,
я опять прошептал:
вот я снова в младенческих ларах.
Вот я вновь пробежал Малой Охтой сквозь тысячу арок.*

*Предо мною река
распласталась под каменно-угольным дымом,
за спиною трамвай
прогремел на мосту невредимом,
и кирпичных оград
просветлела внезапно угрюмость.
Добрый день, вот мы встретились, бедная юность.*

Песня начинается со строфы:

... Неужели не я,
освещенный тремя фонарями,
столько лет в темноте
по осколкам бежал пустырями,
и сиянье небес
у подъемного крана клубилось?
Неужели не я? Что-то здесь навсегда изменилось.

Из стихотворения ушла тема встречи с юностью, но остались, — даже усилились за счет усечения, — мотивы собственной чуждости, ненужности и невозможности возвращения:

<...> Не жилец этих мест,
не мертвец, а какой-то посредник,
совершенно один,
ты кричишь о себе напоследок:
никого не узнал,
обознался, забыл, обманулся,

слава Богу, зима. Значит, я никуда не вернулся... (22)

Кроме этого оказались подчеркнутыми, выдвинутыми на первый план мотивы, которые можно трактовать как политические:

Кто-то новый царит,
безымянный, прекрасный, всесильный,
над отчизной горит,
разливается свет темно-синий...

И далее, конец строфы, стоящей в тексте песни на предпоследнем месте:

Слава Богу, что я на земле без отчизны остался...

В тексте песни эти строфы создают параллель, что существенно повышает их значимость в общем контексте, тогда как в исходном стихотворении Бродского эти строки не относятся к постоянно возвращающимся, лейтмотивным.

Исходя из написанного выше и с учетом информации, входящей в средний объем остаточной читательской литературной памяти [5], можно сделать вывод, что текст в «редакции» С. Сургановой прекрасно соответствует образу бесприютного поэта-изгоя. Дополнительно к этому усиливаются и звучат в полный голос мотивы, связанные с личными обстоятельствами жизни уже не Бродского, а самой Сургановой, а именно с ее уходом из группы «Ночные снайперы» в конце 2002 года.

Однако, кроме эллипсиса, в своей редакции текста И. Бродского С. Сурганова использует и прием перестановки: она меняет местами строфы «Не жилец этих мест» и «Слава Богу, чужой». В контексте песни это существенная перестановка, поскольку, на наш взгляд, она меняет логику развития основных мотивов и конечный вывод. Перестановка одной строфы отвечает, как нам представляется, логике нового текста:

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

- первый и последний куплеты (речь идет о песне) перекликаются началом первых строк — звукопись создает фонетический повтор «Неужели»/ «Не жилец». Это необходимо, чтобы перекроенный текст не казался бессмысленным фрагментом, а воспринимался как композиционно, а значит, и семантически цельный;

- на первую и последнюю позицию в тексте песни вынесены строфы, в которых подчеркиваются внешние перемены, словно не затрагивающие сущности лирического героя, не лишаящие его внутренней целостности. Такая перестановка позволяет, с одной стороны, усилить связи и перекличку «политической» темы; с другой стороны, усиливает мотив изгнания, неприкаянности, бесприютности лирического героя. Адаптируя исходный текст не только под слушающую публику, но и под саму себя, С. Сурганова в некоторой степени задействует механизмы психической адаптации к собственной стрессовой ситуации распада творческих и личных связей; в «редактуре» срабатывают защитные механизмы блокирования и искажения, которые находят свое отражение в приемах редакции — эллипсисе и перестановке.

Для создания собственного, прежде всего эмоционального высказывания, она работает с традицией напрямую. Редактируя чужой текст (например, тексты Ф. Гарсиа Лорки и И. Бродского) с помощью простейших стилистических фигур, эллипсиса и метатезы, она приспособливает сложный, многоуровневый и преимущественно рассчитанный на читателя текст к восприятию не всегда подготовленной аудитории и адаптирует его к новому, песенному, жанру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаренко М. Текущий литературный процесс как объект литературоведения (Первая статья) [Текст] / М. Бондаренко // Новое

литературное обозрение: независимый филол. журнал. – 2003. – № 62. – С. 57–75.

2. Бродский И. Сочинения [Текст] / И. Бродский. – Екатеринбург: У-Фактория, 2003. – 832 с.

3. Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1 [Текст] / Ф. Гарсиа Лорка; пер. с исп.; сост. и примеч. Л. Осповата; предисл. Н. Малиновской. – М.: Худож. лит., 1986.

4. Новиков В. Nos habebit humus. Реквием по филологической поэзии [Текст] / В. Новиков // Новый мир. – 2001. – № 6. – С. 167-178.

5. Прозоров В. В. Об остаточной читательской литературной памяти // Русский язык в центре Европы. Банска Бистрица: Ассоциация русистов Словакии, 2005. С. 30-34.

6. Селье Г. Очерки об адаптационном синдроме [Текст] / Г. Селье ; пер. с англ. В. И. Кандрор, А. А. Рогов. – М.: Медгиз, 1960. – 255 с.

УДК 821.161.1:7.037.2

Р. ВАГНЕР: ТРАДИЦИЯ “ОМУЗЫКАЛИВАНИЯ” В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

А.А. Шульдишова

Донецкий национальный медицинский университет им. М. Горького

Поэтическое осмысление вагнеровских опер в канве произведений поэтов Серебряного века происходит под влиянием реминисценций, оперных цитат и имён персонажей. Текстуальное экспонирование музыкальных произведений воссоздаёт оперные фрагменты и у подготовленного читателя вызывает звуковые ассоциации. В статье с использованием приёмов музыкально-текстологического анализа поэтических произведений осуществлена попытка представить эстетический эффект взаимоотношения вагнеровских оперных произведений с творчеством русских поэтов.

Ключевые слова: музыкальные ассоциации, музыкальные реминисценции и цитаты, опера.

The poetic interpretation of the Wagner operas in the canvas of the works of the poets of the Silver Age is influenced by reminiscences, operatic quotes and names of characters. Textual exposure of musical works recreates opera fragments and causes sound associations in the prepared reader. In the article an attempt was made to present

the aesthetic effect of the relationship between Wagnerian operatic works and the work of Russian poets using the techniques of musical-textological analysis of poetic works.

***Key words:* musical associations, musical reminiscences and citations, opera.**

Для понимания взаимоотношений музыки с поэтическим произведением важен синтетический подход, предполагающий изучение “музыкального” материала в соотношении со словесным. Некоторые произведения невозможно постичь без опоры на музыкальные произведения (например, стихотворения А. Блока «Валкирия», О. Мандельштама «Летают валькирии, поют смычки ...», «Рояль» и др.) Поэтический образ может складываться не только под воздействием музыкальных источников, но и под влиянием непосредственных впечатлений поэта-слушателя. Авторы стихотворений часто указывали на музыкальный источник, под впечатлением от которого было создано то или иное произведение поэта-слушателя, например, А. Ахматова говорила: “Вот стихи, которые я написала под музыку Шумана” [4, с. 461]. Поэтому важное место в анализе поэтического творчества, с нашей точки зрения, занимают лексико-стилистические средства “реализации” музыкальности. Под музыкальностью мы подразумеваем сочетание художественных средств, включающих и композиционные характеристики произведений, и свойства поэтической речи, характерные для анализируемых жанров, и манеру использования музыкальных образов и образов музыки в совокупности с фонетической и ритмико-мелодической структурой произведения, составляющих смысловое поле произведения.

Соотнесение бытовых и музыкальных фактов, выявленных в поэтическом творчестве и документальной прозе, с процессом творчества поэта во многом определяет замысел произведений, раскрывает сущность и даёт характеристику, необходимую для постижения идейно-художественного смысла поэтического творчества. В языке поэта в качестве пратекста разнообразно могут использоваться сюжеты, образы и интонации из области музыкальной культуры. Оригинальные способы

интерпретации звуко-смыслового образования поэтического целого определяют идиостиль поэта. Музыкальная организация, очерчивающая смысловую композицию поэтического произведения, особая роль лейтмотивов, употребляемых поэтом в обрисовке лирического образа, проходящих через всю ткань произведения, позволяет “сквозь призму музыки” характеризовать индивидуальный стиль поэта.

Целостный образ поэтического произведения возникает в контрапункте реминисцентных переключек: свернутых музыкальных цитат, слушательской рефлексии и биографических событий. Позиция музыкальных образов и образов музыки представляется отнюдь не вспомогательной, аккомпанирующей. Звуковые образы непременно подчёркивают, “досказывают” то, что в полной мере не было передано в стихотворных текстах. Такая интерпретация поэтических произведений вплотную подводит к постановке вопроса о связях литературы не только с музыкальными жанрами, “акустикой”, но и с музыкальной наукой в целом, связями, открывающими в широком смысле высокое музыкальное предназначение поэтического творчества.

Высокий смысл деятельности Р. Вагнера, пытавшегося осуществить синтез литературы и музыки, для русской поэзии стал едва ли не повседневной практикой. Музыкальное творчество и теоретические работы немецкого композитора оказали особое влияние на символистов. Не без влияния эстетического положения Вагнера о единстве поэзии и музыки, русские поэты направляли своё внимание на совершенствование музыкальных знаний, изучали музыкальное творчество и теоретические работы композиторов, находились в непрерывающемся взаимодействии с музыкантами, интересовались событиями музыкальной жизни, были в тесной взаимосвязи с музыкальным театром и пр. Из анализа поэтических произведений вполне очевидными становятся внутренние преемственные связи между элементами художественной структуры поэтических

произведений, свойствами и музыкальными особенностями творчества самого Р. Вагнера.

Творчество некоторых русских поэтов невозможно изучать без учёта вагнеровских идей. Как справедливо заметила Э. Махрова: «Как ни парадоксально и даже кощунственно это прозвучит, но самобытность русского “серебряного века” буквально вырастает из эстетической почвы, подготовленной немецким художником Рихардом Вагнером» [8].

В поэзии Б. Пастернака зафиксировано множество образов, относящихся к сфере музыкознания. Пастернак проявлял интерес к творчеству немецкого композитора, даже планировал перевести либретто тетралогии «Кольцо Нибелунга». В канву стихотворения «Музыка» поэт вплёл, кроме общеизвестных музыкальных понятий, разнообразные реминисценции. В восьмой строфе *“полет валькирий”* – фрагмент, начинающий развитие третьего акта оперы «Валькирия» Р. Вагнера. Можно провести очевидную параллель и между содержанием симфонической поэмы Чайковского «Франческа да Римини», написанной по сюжету 5-й песни «Ад» «Божественной комедии» Данте и последней строфой стихотворения *“При адском грохоте и треске / До слёз Чайковский потрясал / Судьбой Паоло и Франчески”*. Ещё одна перекличка крайних разделов музыкального произведения, отображающих ад и строки *“При адском грохоте и треске”*. В воображении подготовленного читателя сразу всплывают бурные пассажи, септаккордовые гармонии этого музыкального фрагмента. Но почему в одном стихотворении – Вагнер и Чайковский, не любивший немецкого композитора? Ответ есть. При всём неприятии творчества Вагнера, Чайковский (в письме к Надежде фон Мекк) восхищался этим фрагментом, называл его “грандиозной чудной картиной”. Начальные строфы включают в себе музыкальные образы рояля и колокола. Пятая, шестая, седьмая – музыкальные понятия: пьесу, хорал, мессу, импровизацию. Пастернак ввёл в поэтическое произведение

ещё одного композитора – Шопена. О Бахе и Шопене поэт говорил так: “Это – олицетворённые достоверности в своём собственном платье. Их музыка изобилует подробностями и производит впечатление летописи их жизни. Действительность больше, чем у кого-либо другого проступает у них наружу сквозь звук” [10, с. 384]. В творчестве Пастернака многократно встречается имя композитора. Приведём текст стихотворения: / *Дом высился, как каланча. / По тесной лестнице угольной / Несли **рояль** два силача, / Как колокол на колокольню. // Они тащили вверх **рояль** / Над ширью городского моря, / Как с заповедями скрижаль / На каменное плоскогорье. // И вот в гостиной **инструмент**, / И город в свисте, шуме, гаме, / Как под водой на дне легенд, / Внизу остался под ногами. // Жилец шестого этажа / На землю посмотрел с балкона, / Как бы её в руках держа / И ею властвуя законно. // Вернувшись внутрь, **он заиграл** / Не чью-нибудь чужую **пьесу**, / Но собственную мысль, **хорал**, / Гуденье **мессы**, шелест леса. // Раскат **импровизаций** нёс / **Ночь**, пламя, гром пожарных бочек, / Бульвар под ливнем, стук колес, / Жизнь улиц, участь одиночек. // Так **ночью**, при свечах, взамен / Былой наивности нехитрой, / Свой сон записывал **Шопен** / На чёрной выпилке **пюпитра**. // Или, опередивши мир / На поколения четыре, / По крышам городских квартир / Грозой гремел **полёт валькирий**. // Или **консерваторский зал** / **При адском грохоте и треске** / До слёз **Чайковский** потрясал / Судьбой **Паоло и Франчески** / [10, с. 45]. А вот ещё пара примеров наличия вагнеровских оперных персонажей и фрагментов: 1. / *Соловьём над лозою Изольды / Захлебнулась Тристанова заходоь* / («Определение творчества») строки ассоциируются с оперой Р. Вагнера «Тристан и Изольда». 2. / *На бурю слёз в глазах валькирий* / («Любить, – идти, – не смолкнул гром ...») отсылает к фрагменту из третьего акта «Валькирии», где валькирии, плача, просят отца, бога Вотана, пощадить их сестру Брунгильду.*

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

Мандельштамовские строки также отсылают к вагнеровским операм. В стихотворении «Летают валькирии, поют смычки ...» – реминисценция третьего акта оперы «Валькирия» (фрагмент «Полет валькирий»): / *Летают валькирии, поют смычки / громоздкая опера к концу идет /* [7, т. 1, с. 98]. В стихотворении «К немецкой речи» реминисценция фрагмента из той же оперы Р. Вагнера: “*Скажите мне, друзья, в какой Валгалле*” [7, т. 1, с. 54]. Употреблённый Мандельштамом оным косвенно намекает на фрагмент «Дорога в Валгаллу».

Особое место в формировании традиции “омузыкаливания” поэтических текстов занимает творчество А. Блока. Как сказал В. М. Жирмунский, «В песнях Блока романтическая стихия русской поэзии и русской жизни достигла вершины своего развития, и “дух музыки”, о котором говорил поэт, явился в самом совершенном своём обнаружении» [5, с. 237]. Поэт был не только “вершиной” и примером для своих последователей (Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама и др.), но и “связующей нитью” с предшественниками (А. С. Грибоедовым, А. С. Пушкиным, М. Ю. Лермонтовым и др.).

Блок использовал вагнеровские цитаты и реминисценции не только в поэтическом творчестве, но и в текстах писем, дневниковых записях, записных книжках и прозе. Значительное место занимают названия произведений Р. Вагнера: «Зигфрид», «Валькирия», «Гибель богов», «Золото Рейна», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тристан и Изольда», «Парсифаль», «Кольцо Нибелунга». Поэт, посещавший спектакли вагнеровской тетралогии «Кольцо Нибелунга», имевший вагнеровский абонемент, в письмах и записных книжках оставил множество “следов” своего интереса: («Сегодня мы идем наконец в “*Зигфрида*”» [1, т. 8, с. 279]; «“*Валькирия*”. Голосить будут какие-то Ростовский, Андреевская и Валицка, – опять нельзя идти! Нет, все-таки пойду <...> Несмотря на “состав”, музыка» [2, ЗК, с. 210]; «3-го – “*Гибель богов*”,

встреча со Зверевой» [1, т. 7, с.235]; «Мамино рождение. <...> Вечером они с Францем пошли на “Золото Рейна” (мой абонемент)» [1, т. 7, с. 227)]; «Вечером я в “Нюрнбергских мейстерзингерах”. <...> плаваешь в музыкальном океане Вагнера» [1, т. 7, с. 208]; «Композиция Грильпарцера напоминает “Тристана и Изольду” Вагнера» [1, т. 6, с. 472]; «Вечером иду, волнуясь, в “Парсифаля”» [2, ЗК, с. 219)]; «<...> величайшее создание Вагнера – социальная тетралогия “Кольцо Нибелунгов” <...>» [1, т. 6, с. 23] и многие другие).

Вагнеровские музыкальные образы широко использовались поэтом в художественных текстах и представлены в его статьях. Останавливаться на вагнеровских мотивах в статьях Блока не будем: они подробно исследованы Д. М. Магомедовой [6, С. 10–19]. Приведём лишь несколько примеров несомненного наличия оперных реминисценций в прозе поэта:

1) В речи «О назначении поэта» строки “На бездонных глубинах духа, где человек перестаёт быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, – катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир” [1, т. 6, с. 163] представляют собой реминисценцию первой картины первого акта оперы «Золото Рейна», вызывающую звуковую ассоциацию – лейтмотив Рейна, являющийся основной темой этого эпизода. Кроме этого, строки заключают в себе и другие музыкальные отсылки: финальная сцена «Золото Рейна», первый и третий акты и финал «Заката богов» и др.

2) В рецензии на сборник «Свободная совесть»: “<...> да загорится перед ними в стволе его рукоять божественного меча Вотана!” [1, т. 5, с. 611] передан музыкальный эпизод из первого акта оперы «Валькирия». Рецензия завершается фразой, отсылающей нас к сценическому замечанию Вагнера: <...> *вспыхнувшее пламя внезапно*

бросает яркий свет на то место в стволе ясеня, которое было указано взглядом Зиглинды и где теперь ясно видна рукоять меча [3, с. 48] и к третьей сцене: появление Зиглинды и рассказ о старце, погрузившем меч в ствол ясеня: *Есть оружие здесь, у нас в доме: о, гость, достань его! <...> сильнейшему лишь дан этот меч!* [3, с. 53–54] (третья сцена). Блоковская ремарка также вызывает звуковую ассоциацию лейтмотива меча и лейтмотива Валгаллы, сопровождающие рассказ Зиглинды.

Центральные образы стихотворения поэта «Валькирия», обозначенные поэтонимами *Валькирия, Гундинг, Зигмунд, Зигелинда, Вельзе* восходят к персонажам оперы Р. Вагнера «Валькирия». Во всех строфах стихотворения ясно прочитываются отсылки на первую, вторую и третью сцены первого акта. В стихотворении есть даже дословная вагнеровская цитата из третьей сцены акта (*Вельзе! Вельзе! Где твой меч!*) [3, с. 45–48]. В основу стихотворения положено сжатое изложение всех сцен первого акта оперы, причём каждая из строф строится на контрастной смене оперных сцен и начинается изображением первой [см.: 11].

Интересны реминисценции опер «Зигфрид» и «Валькирия» в стихотворении «Влюбленность» [1, т. 2, с. 61]. Стихами / *Королевна жила на высокой горе, / И над башней дымились прозрачные сны облаков /* передан образ спящей валькирии; строки / *Тёмный рыцарь в тяжёлой кольчуге шептал о любви на заре, / В те часы, когда Рейн выступал из своих берегов /* также ассоциируются с образом Брунгильды. Стихотворение завершается описанием ряда оперных сцен из третьего акта «Зигфрида»: 1) / *И она, окрыляясь, полетела из отчей тюрьмы /* (сцена пробуждения валькирии); 2) / *И заветная мгла протянула плащи и скрестила мечи /* (сцена, когда Вотан заграждает Зигфриду путь к спящей валькирии, а Зигфрид мечом рассекает копьё бога Вотана).

В стихотворении «Ангел-хранитель»: / *За то, что связала нас тайна и ночь, / Что ты мне сестра, и невеста <...> / За то, что над нами*

проклятье семьи / [1, т. 2, с. 102] также нашли отражение эпизоды из оперы «Валькирия» (сцены первого и второго акта). Музыкальная составляющая стихотворения «Так окрылённо, так напевно ...» [1, т. 2, с. 115] – реминисценции из оперы «Валькирия» и «Зигфрид». Строки / *Возьми свой меч. Готовься к сече. / Я сохраню тебя в пути /* ассоциируются с оперным эпизодом, где валькирия Брунгильда решает помочь Зигмунду победить Хундинга (второй акт). Пятая строфа представляет реминисценцию третьего акта оперы: / *Да, я готова к поздней встрече, / Навстречу руку протяну / Тебе, несущему из сечи / На острие копья – весну /*. Шестая строфа включает в себе отсылку к опере «Зигфрид», к его последнему акту: / *Прости, царевна. Путь мой долог. / Иду за огненной весной /*. Ещё одна связь с оперой «Валькирия» – в стихотворении «Ты пробуждалась утром рано ...» [1, т. 2, с. 333]. Первая строфа ассоциируется со сценой первого акта, когда Зиглинда с Зигмундом покидают дом Хундинга: / *Ты пробуждалась утром рано / И покидала милый дом /*. Вторая строфа отсылает к оперной ситуации из второго акта, где Вотан повреждает ударом меч Зигмунда / *И шевелил мечей осколки, / Тобой разбросанных в бою /*. Строки третьей строфы / *Я всё влюблённей и мятежней / Смотрю в глаза твои, сестра! /* – реминисценция последней сцены первого акта оперы. Становится понятно, что Зигмунд уже во власти сильного чувства. Финальная сцена пробуждения валькирии Брунгильды из оперы «Зигфрид» воссоздана во множестве стихотворений “трилогии”: «Луна проснулась. Город шумный ...», «Ищу спасенья ...», «Всё бытие и сущее согласно ...», «Предчувствую тебя. Года проходят мимо...», «Утомлённый, я терял надежды...», «Обман», «Ты с вершин печальных гор...». Образ спящей валькирии (финал третьего акта «Валькирии») встречается в стихотворениях «Бред», «Тихо вечерние тени...», «Восходя на первые ступени...», «Вечереющий сумрак, поверь...», «Ночная», «Дали

слепы, дни безгневны...», «Вот он – ряд гробовых ступеней...», «Иду – и всё мимолетно...», «Её огнем, её Вечерней...», «Сны».

Блоковские строки вызывают звуковую ассоциацию лейтмотивов Логе-огня и Зигфрида, сопровождающие финальный диалог Вотана и Брунгильды, в котором она просит отца заключить её скалу в огненное кольцо («Валькирия»), также встречаются во всех книгах, в стихотворениях «Ты отходишь в сумрак алый...», «Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла...», «За городом в полях весною воздух дышит...», «Признак истинного чуда...», «Ты горишь над высокой горою...», «Ночь». Отсылка к третьей сцене первого акта «Валькирии» в стихотворении «Мой остров чудный...» вызывает звуковую ассоциацию лейтмотива меча.

Реминисценция лейтмотивов золота и кольца в сцене, где дочери Рейна рассказывают Нибелунгу о волшебной силе кольца, которое будет выковано («Золото Рейна»), встречаются в стихотворениях «Песня матросов», «Перстень-страданье», «О доблестях, о подвигах, о славе ...», «Зима прошла. Я болен ...». Последнее поэтическое произведение, а вернее сказать, его финальная строфа, отсылает сразу к цепи оперных фрагментов тетралогии: во-первых, к четвёртой сцене последнего акта «Золота Рейна» заклинания кольца Альберихом, во-вторых, к ряду трагических ситуаций, связанных с кольцом. В стихотворении «Песнь ада» строки / *Бледнее уст на лице мертвеца / На пальце – знак таинственного брака* / [1, т. 3, с. 16] также узнаётся финал трилогии (смерть Зигфрида). Строки, воссоздающие музыкальную атмосферу финальной сцены «Гибели богов», ясно прочитываются и в стихотворениях «Перед судом» и «Не проливай горячих слёз ...». Они воссоздают контрапунктное сплетение лейтмотивов: лейтмотив любви Брунгильды и Зигмунда, лейтмотив огня, лейтмотив искупления любовью, переход земного огня в небесный. Сценаковки меча из первого акта «Зигфрида» узнаётся в

стихотворении «Я кую мой меч у порога». Перечисленные далее стихотворения отсылают к первому акту «Золота Рейна», лейтмотиву дочерей Рейна: «Женщина, безумная гордячка!..», «Какая дивная картина». Строки стихотворения «Муза в уборе весны постучалась к поэту ...» ассоциируются с любовной сценой Зигмунда и Брунгильды из оперы «Зигфрид». Образ валькирий, дочерей верховного бога Вотана, воссоздан в стихотворениях «Есть лучше и хуже меня ...», «Их было много – дев прекрасных ...», «Какая дивная картина ...». Образ радуги, моста, по которому боги восходят в свой замок Валгаллу, ассоциируется со строками: / *И вижу радуги межю. / Взойду по ней, по семицветной / И незапятнанной стезе* / Мотив птички из оперы «Зигфрид» угадывается в стихотворении «Когда мучительно восстали ...».

Лейтмотив меча, звучащий во всех операх тетралогии, положен в “основу” блоковской “трилогии”: *опояшусь мечом* [1, т. 1, с. 70], *когда скрещаются мечи* [1, т. 1, с. 231], *я – меч, заострённый с обеих сторон* [1, т. 1, с. 286], *но я вблизи – стою с мечом* [1, т. 1, с. 289], *светлый меч нам вскроет двери* [1, т. 1, с. 297], *Искры на мече* [1, т. 1, с. 319], *меч заржавел, просится в бой на страшную сечу* [1, т. 1 С. 374], / *Кто владеет в забвенье / рукоятью меча* [1, т. 2, с. 32], *Вы духу выковали меч* [1, т. 2, с. 49], / *Кто там встанет с мёртвым глазом / И серебряным мечом?* / [1, т. 2, с. 60], *И шлейф её носит, мечами звеня* [1, т. 2, с. 67], *Сын бросает меч губительный* [1, т. 2, с. 109], *И светлый меч, пронзая тучи, / Разил, как неуклонный луч* / [1, т. 2, с. 134], *В руке простёртой вспыхнет меч* [1, т. 2, с. 142], *Отврати твой разящий и карающий меч!* [1, т. 2, с. 168], *Пусть он угрюмей опустит меч* [1, т. 2, с. 176], *И, опустивший меч на струи* [1, т. 2, с. 214], *В руке твой меч железный* [1, т. 2, с. 220], *Два луча – два меча скрестил в вышине* [1, т. 2 С. 223], *У меня в померкшей келье – / Два меча* [1, т. 2 С. 229], *Меч мой железный / Утонул в серебряной вьюге ... / Где мой меч? Где мой меч?* [1, т. 2 ,с. 233],

Опершись на меч [1, т. 2, с. 237], *Ах, к походке вашей, рыцарь, / Шёл бы длинный меч* [1, т. 2, с. 242], *Ветер меч мой колыхал* [1, т. 2, с. 317], *Вот меч <...> Меч выпал* [1, т. 3, с. 29], *И меч блеснул* [1, т. 3, с. 66], *И всем – священный меч войны* [1, т. 3, с. 96], *С мечом на спине* [1, т. 3, с. 171], *Длинный луч, как острый меч* [1, т. 3, с. 369].

Название цикла стихотворений «Заклятие огнем и мраком» – реминисценция лейтмотива заклинания огня из финала «Валькирии». А финальная строфа стихотворения «Приявший мир, как звонкий дар ...» из этого цикла воссоздаёт заключительную сцену «Гибели богов».

Фрагмент предисловия к «Возмездию» перекликается со всей тетралогией Р. Вагнера, в которой представлен род Вельзунгов: Вольфе (он же верховный бог Вотан) / его сын Зигмунд / сын Зигмунда – Зигфрид: «в эту семью является некий “демон” <...> вторая глава <...> должна была быть посвящена сыну этого “демона” <...> Это – тоже лишь одно из звеньев длинного рода; от него тоже не останется, по-видимому, ничего, кроме искры огня, заброшенного в мир, кроме семени, кинутого им в страстную и грешную ночь в лоно какой-то тихой и женственной дочери чужого народа. <...> Тут, над свежей могилой отца, заканчивается развитие и жизненный путь сына, который уступает место собственному отпрыску, третьему звену всё того же высоко взлетающего и низко падающего рода» [1, т. 3, с. 299]. Подобную музыкальную ситуацию воссоздаёт и стихотворение «Кто плачет здесь? На мирные ступени ...»

Пролог поэмы «Возмездие» – ряд отсылок к оперным фрагментам:

1) Строки / *Так Зигфрид правит меч над горном: / То в красный уголь обратит, / То быстро в воду погрузит – / И защитит, и станет чёрным / Любимцу вверенный клинок* / [1, т. 3, с. 301] отсылают к первому акту «Зигфрида», сценековки меча и ассоциируются с песнями Зигфрида «Нотунг! Нотунг! Доблестный меч!» и «Молоту сдайся, мой крепкий меч!». 2) В строках / *Удар – он блещет, Нотунг верный, / И Миме, карлик*

лицемерный, / В смятенье падает у ног! / Кто меч скуёт? – Не знавший страха. / [1, т. 3, с. 301] узнаются сцены из первого и второго актов оперы «Зигфрид» – диалог между Миме и Вотаном, который сообщает, что меч скуёт, не знающий страха. Когда странник (бог Вотан) сообщает карлику Миме о том, что его убьёт тот, кто скуёт меч Нотунг, он падает, сражённый страхом. 3) / *Над всей Европою дракон, / Разинув пасть, томится жаждой ... / Кто нанесёт ему удар?..* / [1, т. 3, с. 302] – эти строки воссоздают сцену из второго акта оперы «Зигфрид», где Зигфрид убивает великана Фафнира, обернувшегося драконом, который стерёг сокровища, кольцо и шапку-невидимку. 4) Строки / *Стоит над миром столб огня / <...> / И пахнет гарью. Там – пожар.* / [1, т. 3, с. 302] заключают в себе финальную сцену «Гибели богов».

Ещё одно замечание. В тетралогии немецкого композитора валькирия Брунгильда лишается божественных прав (второй акт «Валькирии») и становится земной смертной женщиной (третий акт «Зигфрида»). Как известно, в “трилогии” Блока трансформация аналогична.

Этот неполный ряд представленных оперных реминисценций и цитат из «Кольца Нибелунга» можно дополнить множеством реминисценций из опер «Тристан и Изольда» и «Тангейзер». Таким образом, поэтическая “трилогия” А. Блока организована сквозными вагнеровскими оперными лейтмотивами.

Поэтическое осмысление музыкального произведения в стихотворении может преломляться с помощью реминисценций и цитат. Поэты вводят читателя в музыку, опираясь на “механизмы” ассоциативной памяти. Нет общего “музыкального репертуара” в творчестве поэтов. Однако есть и совпадения. В круге вагнеровских музыкальных реминисценций важное место занимает фрагмент из оперы «Валькирия» – «Полёт валькирий». К этому музыкальному номеру обращались, как

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

видим, многие поэты. Такое полное сходство объясняется стремлением воссоздать творчество немецкого композитора, одного из самых ярких фрагментов «Кольца Нибелунга». Музыкальные реминисценции являются мотивационной базой и ключом к целостному пониманию произведения, цикла и творчества некоторых поэтов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. А. Собрание сочинений / Александр Блок. – М.-Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1960-1963. – (Сочинения: в 8 т.).

2. Блок А. Записные книжки / Александр Блок. – М.: Художественная литература, 1965. – 663 с.

3. Вагнер Р. Валькирия. Клавир. Музыкальная драма в трёх действиях. Переложение для пения с фортепиано К. Клиндворта – М.: Музыка, 1971. – 378 с.

4. Виленкин В. Воспоминания с комментариями. – М., 1982.

5. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Ленинградское отделение, издательство «Наука», 1977 – 405 с.

6. Магомедова Д. М. О генезисе и значении символа «мирового оркестра» в творчестве А. Блока. – Вестник московского университета. – № 5, 1974. – С. 10–19.

7. Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем: В трех томах. – М.: Прогресс-Плеяда, 2009-2011.

8. Махрова Э. Русская культура: с Вагнером или без него? Электронный ресурс: <http://wagner.su/book/export/html/22>

9. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М.: Советская энциклопедия, 1973–1982.

10. Пастернак Б. Полное собрание сочинений с приложениями. В 11 т. – М.: Слово.

11. Шульдишова А. А. “На мотив из Вагнера”: диалог партитуры и поэтического воплощения / А. А. Шульдишова // Вопросы русской литературы (научный филологический рецензируемый журнал) / [Гл. ред. С. О. Курьянов] – № 4 (34). – Симферополь: ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского», 2015. – С. 10–22.

ЧАСТЬ 2. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.112.2

СТИХОТВОРЕНИЕ-КАТАЛОГ В ПОЭЗИИ И.В. ГЕТЕ

Т.Н. Андреюшкина

Тольяттинский государственный университет

Целью данной статьи стало изучение жанра стихотворения-каталога в поэзии И.В. Гете, который не только отразил интерес немецких просветителей к одному из древнейших литературных жанров, продемонстрировав все жанровое многообразие, которым отличалась немецкая литература со времен средневековья, но и превзошел некоторые жанровые подвиды, которые получают дальнейшее развитие в последующие литературные эпохи. Главными в исследовании стали аналитический и сравнительно-исторический методы, с помощью которых удалось показать усвоенную Гете мощнейшую европейскую и в частности немецкую, а также античную и восточную традиции стихотворения-каталога, для которого характерна контаминация с такими жанрами, как вечерняя и утренняя песня, элегия и баллада, идиллия и сатира, застольная песня и стихотворение на случай. Стихотворения-каталоги Гете вобрала в себя и традиции эпической и драматической литературы от античности до Просвещения и романтизма, современником которого он стал. Стихотворения-каталоги Гете показывают широту его интересов: религия, философия, алхимия, мистика, пантеизм и др.

Ключевые слова: стихотворение-каталог, перечислительный ряд, именованья богов и героев, женский список, метаморфозы, антиномии, «литература о дураках», глагольные списки, дескриптивный портрет, контаминации.

The aim of the article is to investigate the catalogue verses genre in J. W. Goethe's poetry, who not only showed the interest of German enlighteners in one of the most ancient literature genres and demonstrated the whole diversity typical for German literature since the Middle Ages, but also anticipated some of its genre subtypes that were to be further developed during the subsequent literature epochs. Analytical, comparative and historical methods were the main ones that helped to demonstrate a powerful European tradition adopted by Goethe, German in particular, and also Classic and Orientalistic traditions of catalogue verses characterised by blending with such genres as morning and evening songs, elegy and ballad, eclogue and satire, drinking-song and fugitive verse. Goethe's catalogue verses incorporated also with epic and dramatic literature traditions starting from classical antiquity till the Enlightenment and Romantic era whose contemporary he was. Goethe's catalogue verses show the diversity of his interests: religion, philosophy, alchemy, mysticism, pantheism, etc.

Key words: catalogue verse, enumeration algorithm, Gods' and heros' names, female list, metamorphoses, antimonies, "Literature about fools", verbal lists, descriptive portrait, blendings.

Жанр каталога в литературе так же древен, как сама литература, но интерес к нему литературоведов пробудился сравнительно недавно [1, 2, 4, 7]. Импульсом для изучения каталогов в литературе стала постмодернистская культура с ее склонностью к коллекционированию, архивированию и каталогизированию артефактов. В поэзии этот жанр практически не изучен, хотя жанр стихотворения-каталога, или - инвентаризации может пролить свет на формирование и развитие, взаимовлияние и взаимопроникновение хорошо изученных лирических жанров.

В штюмерской сатире «Знаток и энтузиаст» (1774) Гете упоминает о каталогах не без иронии: «Но критик брел, учен и строг,/ И, в зубе ковыряя, / Сынов небесных в каталог/ Вносил, не унывая» – пер. Н. Вильмонта [3, с. 101]. Гете принимает сторону энтузиаста, боготворящего искусство, что не мешает ему прибегать к разнообразным каталогам в своей поэзии.

В творчестве Гете ярко отражается все многообразие поэзии эпохи Просвещения, в нем можно найти все жанры, мотивы и образы, которые волновали его современников и в частности разнообразные стихотворения-каталоги.

Традиционными с эпохи Средневековья являются стихотворения-каталоги с именованями бога и богородицы. Стихотворения о боге из цикла «Западно-восточный диван» (1816), напоминающие барочные тексты с именованями бога, не случайно вписаны в восточный цикл. Тем самым Гете приписывает определения восточному мироощущению и частично выражает свои пантеистические представления. В стихотворении «Талисманы» из «Книги певца» Гете определяет бога через части света, дополняя его характеристикой «единственно справедливый» из ста

присущих ему имен, о которых сообщает только число: «Gottes ist der Orient,/ Gottes ist der Occident;/ Nord´ und südliches Gelände/ Ruht im Frieden seiner Hände// Er, der einzige Gerechte,/ will für jedermann das Rechte./ Sey, von seinen hundert Namen,/ dieser hochgelobet! Amen» [5, VII, с. 219] («Богом создан был Восток/ Запад также создал бог./ Север, Юг и все широты/ Славят рук его щедроты. // Справедливый и всезрящий, / Правый суд над всем творящий, / В сотнях ликов явлен нам он. / Пой ему во славу: «Амен!» – пер. В. Левика [3, с. 323-324]).

Но в «Диване» у Гете есть стихотворение, где его герой Хатем дает определения возлюбленной Зулейке через определения бога: Allerliebste, Allgegenwärtige, Allschöngewachsene, Allschmeichelhafte, Allspielende, Allmannigfaltige, Allbuntbesternte, Allumklammernde, Allerheiternde, Allherzerweiternde, Allbelehrende [5, VII, с. 250], заканчивая стихотворение тезисом: «Аллаху дам ли сто имен нездешних, / Звучит за каждым имя – для тебя» – пер. В. Левика [3, с. 390]. Именования бога в «Диване» переносятся на возлюбленную, таким образом поэзия о богородице, с одной стороны, и пантеистические воззрения поэта, с другой стороны, преломляются в его любовной поэзии.

Стихотворение «Всеприсутствие» (1812) показывает переходный этап в наделении возлюбленной эпитетами бога: о возлюбленной возвещает все – восходящее солнце, белые лилии, кружение планет, летящие звезды, сияние звезд, блеск месяца [3, с. 265].

Первый шаг в этом направлении был сделан в более раннем стихотворении («Близость любимого», 1796) Гете, которое восходит к двум вариантам стихотворения-каталога современницы Гете С.К.Ф. Брун «Ich denke dein» (1791, 1796) [5, с. 293, 298]. Хотя пальма первенства принадлежит поэтессе, создавшей известную поэтическую формулу, повторяющуюся в ее стихотворении и вынесенную в заголовок, «Близость любимого» Гете – уникальное по структуре и рядам перечислений

стихотворение. Небольшое по объему (четыре строфы по четыре строчки), оно вмещает в себя эпический по охвату ряд тех явлений природы, которые говорят о бесконечной любви двух любящих душ: «поток лучей над океаном», мерцающий «светом странным во тьме ручей», тревожный день, «ночная тень», «волна на пустынном берегу», «долины, где все молчит», «заходящее солнце» и звезды [6, с. 303]. Эти образы рождают в представлении читателя и поток дней, прожитых возлюбленными вместе и в разлуке, и поток жизни от зарождения чувства до последних дней на земле. Таким образом, представленный здесь в сжатом виде каталог создает аллюзию на утренние и вечерние песни, любовную песню и эпитафию.

Наделив свою возлюбленную именем Зулейки в «Диване», герой ищет имя и себе. В «Книге Зулейки» он называет себя Хатемом с определениями «вседающий» (Хатем Таи) и «богато живущий» (Хатем Зограи), потому что «Счастье брать, раздавая счастье, – / Было б великой радостью мне» – пер. В. Левика [3, с. 367].

Поэзия о богах и героях традиционно соседствовала с поэзией о мире и богатстве природы, созданной богом. Восточные песни Гете, вероятно для того, чтобы придать им архаику, содержат списки явлений природы. В «Песне» (1774)-диалоге между Али и Фатемой воспевается водопад, к нему, как «брату» примыкают и скалы, и равнина, и луг с цветами, а ручьи и реки рады слиться с ним и достичь «вечного океана». Ничто не может остановить этот поток жизни: ни пустыни, ни холмы, ни города [5, с. 47].

И если любое явление природы содержит знак бесконечности вселенной, то в мире людей на их чувства и действия накладываются ограничения. В «Книге любви» Гете называет шесть любовных пар (Рустам и Рудаба, Юсуф и Зулейка. Ферхад и Ширин, Меджнун и Лейла, Джемиль и Ботейна, Соломон с Темнолицкой), узнав о которых, читатель «знает любовь назубок» [3, с. 341]. В следующем стихотворении он

дополняет этот ряд седьмой парой: Вамик и Азра. Гете подчеркивает в этих парах разные проявления любви.

В «Книге рая» Гете напоминает о том, что только четыре женщины, «жены-избранницы», вошли в рай: Зулейка, богородица, супруга Магомета и дочь Фатима. Но поэт, прославляющий этих женщин, также достоин «райских кущ» – [3, с. 413]).

В духе средневековых аллегорий в «Книге размышлений» Гете называет пять антиномических рядов человеческих свойств: «С Надменностью Дружба не может сродниться, / От грубости Вежливость не родится, / Величия мы у Злодейства не ищем, / Скупец не подаст убогим иль нищим, / Для веры и Верности Ложь не опора» [3, с. 348] – пер. В. Левика. И тут же в следующем стихотворении добавляет пять других: занятие не дает скучать, а безделье вызывает скуку, терпение приносит долги, а скорое решение – выигрыш, честь может защитить лишь оборона [6, с. 355-356].

По образцу религиозной поэзии создаются стихотворения, прославляющие «земных богов» – королей, князей, а также поэтов и художников. В оде, посвященной Гансу Саксу, «Истолкование старинной гравюры на дереве, изображающей поэтическое призвание Ганса Сакса» (1782), Гете прославляет великого мастера и муз поэта: Пряמודушье, Достоинство, Честность. И тут же в соответствии с традицией «литературы о дураках», бюргерской поэзии и самого мастера шванков Гете приводит список дураков, которых изобличал в своей поэзии Сакс: «Дураков молодых, дураков-стариков, / Дураков-бедняков, дураков богатых, / Прямых и кривых, худых и пузатых, / Дураков грамотеев, дураков-невежд» – пер. Л. Гинзбурга пер. [3, с. 156].

Во второй из «Трех од к моему другу Беришу» Гете метафорически перечисляет грехи мира, в котором честному человеку прожить трудно:

тут и «смерд от болот», и «осенняя сырость», «гады и гнусы», «похотливый огнежалящий змий», и «ночные жабы» [3, с. 65].

В балладе «Лесной царь» (1782) Гете приводит два ряда перечислений, характеризующих фикциональный мир лесного царя и его дочерей, который противопоставлен реальному миру, миру природы, окружающей отца, везущего больного ребенка, который является проводником в оба мира. «Цветы бирюзы, жемчужны струи» оказываются «ветром, колыхнувшим листья»; играющие и летающие «прекрасные дочери» лесного царя – «седыми ветлами», сам лесной царь «с густой бородой» – «белым туманом над водой» [3, с. 173-4].

Список вечерних видений приводится в «Свидании и разлуке» (1771) – но они не пугают юношу, спешащего на свидание: вечер, великан-дуб, окутанный туманом, мрак, смотрящий сотней черных глаз, луна, ветер – «ночь создала тысячи чудовищ» – и снова восторг чувств: *Welche Liebe, / O welche Wonne, welcher Schmerz! / [...] welch ein Glück!* [5, VI, с. 67].

Стихотворения о мире и природе непосредственно связаны со стихотворениями о временах года и, прежде всего, с весенними песнями. Ряды метафор, типичных для народных песен, проникают в его майские песни. «Майский праздник» (1771): природа, солнце, поле, цветы, ветки, голоса – все сливается в апогее чувств: «Как эту радость / В груди вместить! – / Смотреть! и слушать! / Дышать! и жить!» – пер. А. Глобы [3, с. 77]). Любовь Гете сравнивает с любовью жаворонка к небу и песне, а цветов – к небу.

Более поздняя песня «Нежданная весна» (1801) тем не менее перечисляет привычные топосы весенней песни: «вешние дни», «солнце и дали», «бурливый поток», «блеск серебра», «рыбок игра», «крылья шуршат с музыкой в лад», «лакомки-пчелы», которые дополняются новыми («сладкая смута», «полусон», «мягкие узы» – пер. Н. Вольпин [3, с. 258]), говорящими о новой любви.

В «Кристель» (1771) лирический герой перечисляет притягивающие его черты в женщине: это и «дуга бровей», «лукавство глаз», «губы ярких роз алей», «румяные щеки», «нежный взгляд». Стиль рококо угадывается в последней строке песни, когда герой, признается, что ради возлюбленной готов поступиться всем в мире: «Не прочь я даже умереть, / ... Но на ее груди» – пер. И. Грицковой [3, с. 75]. Многоточие сигнализирует о ретардации и смене серьезного тона на шуточный.

Тот же ряд, описывающий спящую возлюбленную в «Посещенье» (1788), становится намного скромнее в эпитетах, подчеркивая «неподдельность достоинств» девушки: «сомкнутые веки», «губы нежные», «нежная рука» [3, с. 248-9].

В балладе «Цыганская песнь» (1771) помимо рефрена, Гете приводит женский список: его лирический герой знал «Анетту, и Урзель, и Кэт, / Луизу, Варавару, Марихен, Бэт» [3, с. 118].

Юмористическое стихотворение «Зверинец Лили» (1775) представляет в виде зверей и их действий поклонников возлюбленной лирического героя: «Бедняжки принцы скачут, пляшут, / Крылами бьют, хвостами машут, / То захрипят, то смолкнут вдруг / В сплошном чаду любовных мук!» – пер. Л. Гинзбурга [3, с. 131]. И сам герой представляет себя медведем, которого приручила капризная красавица. В стиле стихотворений рококо герой просит помощи у богов, тут же добавляя, что, если помощь не придет, то он сам сможет себе помочь. Неожиданность концовки намекает на шуточный характер стихотворения.

Стихотворение-шутка «Веймарские проказницы» (1813), названным по аналогии с «Виндзорскими проказницами» Шекспира, цитирует каталог дней недели, которые столь шумно проводят упомянутые в заглавии женщины: «В понедельник – в креслах лож. / Вторник, хоть и неприметней, / Но по-своему хорош / Упоительно сплетней. / В среду манит нас премьера – / Как тут можно устоять? / Но в объятья Бельведера / Нас

четверг вернет опять» [3, с. 277]. Упоминанием о четверге стихотворение возвращает нас к своему началу: «В Бельведере мы в четверг, / Пятницу проводим в Йене – / (...) / Всласть вкусив даров субботы, в воскресенье – что за день! – / Мы врываемся с налета / В мир окрестных деревень» – пер. А. Парина [3, с. 276]. Форму ролевого стихотворения, написанного от лица женщин, Гете выбирает не случайно: в нем угадывается голос «г-жи Глупости», разоблачающей саму себя.

Как мы видим, у Гете есть и стихи на случай в альбомы, и шуточные стихи, в которых он использует разного типа каталоги. В «Ведьмовской таблице умножения» он ловко жонглирует десятью цифрами. Последняя формула подводит итог – «Das ist ...»: «Du musst verstehn! / Aus Eins mach Zehn, / Und Zwei lass gehen, / Und Drei mach gleich, / So bist du reich. / Verlier die Vier! / Aus Fünf und Sechs, / So sagt die Hex', / Mach Sieben und Acht, / So ist's vollbracht: / Uns Neun ist Eins, / Und Zehn ist keins. / Das ist das Hexen-Einmaleins [6, с. 92] («Ты должен понять! / Из Единицы сделай Десять, / А Два отпусти, / И Три тоже, / Тогда разбогатеешь. / Потеряй Четыре! / Из Пяти и Шести, / Как учит ведьма, / Сделай Семь и Восемь, / Так свершится: / И Девять – Один, / И Десять – ничто. / Таково ведьмино колдовство» – перевод автора статьи – Т.А.).

Склонность просветителей к идиллии ведет за собой использование черт поэзии каталогов и в этом жанре. В стихотворении «Счастливые супруги» (1802), помимо перечислительного ряда весенней песни («веселый дождик мая», «голубки в синем небе», «фиалки у пруда», «первые цветы», «органа звуки»), мест свиданий («в лесу, на вольном скате, / в кустах, в приюте муз, / в пещерах под скалами, / в ущельях на реке»), важное место занимают цифры: «Бродили мы в покое / И думали – вдвоем, / Но вот уже нас трое, / И вот мы вчетвером. / Нас пять. Нас шесть» – пер. В. Рождественского [3, с. 263]. В небольшой по объему идиллии проносятся картины семейной жизни: новый дом, помощь сына с семьей в

работе на огороде, труд дочери-мельничихи, родимые могилы старшего поколения, военная служба другого сына, его свадьба, ожидание внуков.

Гете использует формульность каталога не только в пейзажной и любовной поэзии, в стихотворениях о временах года и суток, но и в «итальянских» стихотворениях. В «Миньоне» (1784) из «Вильгельма Мейстера» Гете описывает Италию через ряд характерных образов природы («лимонные рощи», «пурпур королька», «гремит обвал», «плещет водопад») и архитектуры («великолепный фриз», «колонны», «изваянья»). Три строфы завершаются рефреном, в котором также есть ряд варьирующихся обращений: «возлюбленный», «покровитель», «отец» [3, с. 176].

Списки достопримечательностей, на этот раз Рима, можно найти в «Римских элегиях» (1787-1790): камень, чертоги, улица, гений, а также – «храмы, руины, дворцы, мрамор разбитых колонн» [3, с. 183]. Списки богов, героев, царей, императоров следуют за ними: Киприда, Заря, Леандр, Рея Сильвия, Марс, Кронион, Протей, Фетида, Минерва, Амур, Юнона, Юпитер, Феб, Меркурий, Вакх, Деметра, Аврора, Тезей, Геба, Цезарь и Александр, Генрих и Фридрих и т.д., через которые «прошлый и нынешний мир громче ко мне говорят» – пер. И. Вольпин [3, с. 185]. Участие этого бесконечного ряда античных имен нужно герою, чтобы понять: «Древность была молода, когда те счастливые жили! / Счастлив будь, и в тебе древний продолжится род» [3, с. 190].

Среди 103 эпиграмм из цикла «Эпиграммы. Венеция 1790» следует выделить эпиграмму под номером 34 а, в которой есть два ряда каталогов. В первом называются «пять естественных благ»: «уютный дом, «стол повкуснее» с вином, «пристойный костюм», «друзей для приятной беседы», «на ночь – подружку». Другой ряд необходимых благ для поэта, которых он просит у богов, – это языки, древние и новые, «чтобы народов дела и былые судьбы я понял»; чувства, чтобы постичь искусства людей;

«почет у народа», «у власть имущих – влиянье»; а пятым благом боги поэта уже одарили – «сделать счастливым, послав самый прекрасный ваш дар» – дар поэтический [3, с. 203 – пер. С. Ошерова].

Восточным вариантом этой эпиграммы Гете можно назвать «Четыре милости» (1816), данные аллахом арабу за его длительные путешествия, – это тюрбан, палатка, меч и песня: «Den Turban erst, der besser schmückt,/ Als alle Kaiserkronen;/ Ein Zelt, das man vom Orte rückt,/ um überall zu wohnen.// Ein Schwert, das tüchtiger beschützt,/ als Fels und hohe Mauern./ Ein Liedchen, das gefällt und nützt,/ worauf die Mädchen lauern» [5, VII, с. 220].

В «Метаморфозе растений» («Die Metamorphose der Pflanzen», 1798) Гете прослеживает развитие растения от семени до цвета и плода. «Метаморфозу растений» отделяют от «Метаморфозы животных» более двадцати лет. Поэтому в ней через обращение к любимой прослеживается связь между всеобщим и индивидуальным, разнообразием и единством, вечным и преходящим, чтобы перенести эти законы и на отношения влюбленных: «Близко святая/ Наша любовь к плоду высшему – общности чувств, / Общности взглядов ...» – пер. Д. Бродского [3, с. 460].

В «Метаморфозе животных» («Metamorphose der Tiere», 1820) Гете прокламирует «двойственный вечный закон» природы: это «законность –/ И произвол; свобода – и мера; порядок, но гибкий,/ На перебор – недочет» – пер. Н. Вольпин [3, с. 461]. Основная мысль выражается в середине поэмы: «Ограниченья сними, и закроется путь к совершенству», поясняя далее: «Избыточность давит, в ней гибнет / Стройная форм красота, свобода и четкость движений» [3, с. 461].

Ряд антиномий проходит и через другую поэму этого же года. Цикл «Первоглаголы. Учение орфиков» (Urworte. Orphisch, 1820) состоит из пяти строф-секстин, которые называются «Демон», «Случай», «Любовь», «Неизбежность» и «Надежда». Они, с одной стороны, повторяют структуру пятиактной античной трагедии, с другой стороны, сопрягаются с

космосом (солнце, планеты, звезды), с земными стихиями (огонь, воздух, земля, вода), философскими понятиями (форма и время+власть, закон и жизнь, граница и текучее, благополучие и боль, своеволие и долг, начало и круг времен, всеобщее и единое).

Поиском «первослов», или «первоглагов» Гете занимался всю жизнь и пытался найти их для каждого стихотворения, в каком бы жанре оно ни было написано. В «Ночной песне» («Nachtgesang», 1804) Гете, благодаря списку ключевых слов, соединенных двумя перекрестными рифмами и переходящих в виде повторов в последующие строки (Pfühle, Gefühle, Saitenspiele, Gewühle, Kühle; der Sterne Heer/ im Traum Gehör) [5, VII, с. 87], создает колыбельную песню, завораживая слушателя чередованием женских и мужских каденций и убаюкивающим рефреном.

Баллада «Фульский король» (1774) выстроена на ряде важных действий героя, укладываемых в несколько глаголов, определяющих каждую из ее шести строф: «жил», «хранил», «пил», «вспоминал», «роздал (княжеств тьму)», «(пир) давал», «бросил вниз», «больше не пил» [3, с. 121]. В шести строфах рассказывается жизнь короля – от любви до смерти.

Похожий список глаголов используется в барочной по названию и застольной по содержанию песне «Vanitas! Vanitatum vanitas!» (1806), в которой герой за стаканом вина рассказывает о своей беспутной жизни: «Червонцы я ловил, хватал, / Червонцами сорил, мотал, / Стяжал и вновь терял» – пер. А. Глобы [3, с. 273], а также: страдал, скучал, был одинок. Однако структурной опорой в рассказе становится формула «Я сделал ставку», которая образует свой перечислительный ряд: сначала это были деньги, потом женщины, странствия, слава, война и, наконец, нуль.

Казалось бы, в стихотворении «Привыкнешь – не отвыкнешь» (1813) есть два временных пласта, создающих два антиномических ряда, но это только поверхностное впечатление. Каждая из пяти строф открывается формулой, противопоставляющей прошлое и настоящее: «Я раньше

влюблялся. Теперь я люблю», «Я прежде надеялся. Верю сейчас», «Я раньше едал. Ем теперь больше всех», «И прежде я пил, нынче пью больше всех», «Любил танцевать я и в вальсе кружить,/ Теперь мне без музыки дня не прожить» – пер. И. Грицковой [3, с. 275]. Противопоставление прошлого и настоящего оказывается ложным, потому что герой, став взрослее и серьезнее, не перестал любить жизнь во всей ее полноте, по-прежнему отрицая «сонливость, злобу и скуку» [3, с. 275].

Подводя итог исследования, следует отметить, что И.В. Гете, который не только отразил интерес немецких просветителей к одному из древнейших лирических жанров, продемонстрировав все жанровое многообразие, которым отличалась немецкая литература со времен средневековья (стихотворения-каталоги с именованями богов и героев, женскими и алфавитными списками, списками грехов и времен года, дней недели и таблицей умножения), но и предвосхитил некоторые жанровые подвиды, которые получают дальнейшее развитие в последующие литературные эпохи (антиномические ряды, содержащие противопоставления природы и искусства, искусства и действительности, художника и бюргера, искусства и критики, Востока и Запада, Италии и Германии). Гете усвоил мощнейшую европейскую и в частности немецкую, а также античную и восточную традиции стихотворения-каталога, для которого характерна контаминация с такими жанрами, как вечерняя и утренняя песня, элегия и баллада, идиллия и сатира, застольная песня и стихотворение на случай. Стихотворения-каталоги Гете вобрали в себя и традиции эпической и драматической литературы от античности до Просвещения и романтизма, современником которого он стал. Стихотворения-каталоги Гете показывают широту его интересов: религия, философия, алхимия, мистика, пантеизм и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреюшкина Т.Н. Барочная инвентаризация мира в немецкой поэзии: движение по вертикали// Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. Филологические науки. – № 3. – Т. 1. 2016. – С. 5-15.
2. Андреюшкина Т.Н. Стихотворение-инвентаризация в поэзии Ж. Превера, М. Калеко, Г. Айха и Р. Гернхардта: сопоставительный анализ// Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 3(27). 2014. – С. 154-160.
3. Гете И.В. Собр. соч. в 10 т. Т.1. Стихотворения. Пер. с нем. – М.: Худ. литература, 1975. – 524 с.
4. Жолковский А.К. Каталоги / Zvezda/2014/6/zhol1-pr.html (дата обращения 05. 2016)
5. Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart. In 10 Bd. / hg. v. W. Killy. – München: DTV, 2001. – Bd.VI – 366 S. – Bd. VII. – 394 S.
6. Goethe J.W. Gedichte. Westöstlicher Divan. Bindlach: Gondrom, 1995. – 492 S.
7. Shvabrin, Stanislav. The Burden of Memory: Mikhail Kusmin as Catalog Poet // The many Facets of Mikhail Kusmin: A Miscellany / ed. of Lada Panova. – Bloomington, 2011. – P. 3-25.

УДК 821.111

**ТЕМА ФАУСТА В РОМАНЕ О. УАЙЛЬДА
«ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»**

А.В. Воеводина

Донбасская юридическая академия

Статья посвящена исследованию фаустовских мотивов в романе Оскара Уайльда «The Picture of Dorian Gray». Роман О. Уайльда наследует некоторые идеи «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло. Герой Уайльда поддается искушению получить вечную молодость и красоту и все удовольствия мира точно так же, как Фауст поддается искушению обладать безграничным знанием. Он

отвергает мысль о покаянии и о возврате к праведной жизни, аргументируя это тем, что уже слишком поздно. Это совпадает с убеждениями Фауста о том, что он выше Божьей помощи. В статье сделан вывод, что во многих отношениях роман следует принципам “morality play”: Бэзил является олицетворением добродетелей Дориана, а Лорд Генри – воплощением его пороков. Он сбивает Дориана с праведного пути и искушает его красотой грешной жизни, что перекликается с образом Мефистофеля. У Кристофера Марло Мефистофель навеки проклят и сослан в ад, тогда как в романе О. Уайльда Лорд Генри продолжает жить прежней жизнью, то есть автор не предлагает читателю нравственной оценки качеств и действий этого персонажа.

Ключевые слова: викторианская мораль, эстетизм, гедонизм, эпикурейская философия, эстетический эксперимент.

The article investigates the Faustus theme in the novel “The Picture of Dorian Gray” by Oscar Wilde. The novel inherits some ideas of “Doctor Faustus” by Christopher Marlowe. Wilde’s central character yields to the temptation to gain the eternal youth and beauty and all the pleasures of the world in the same way as Faustus succumbs to the temptation to get omniscience. He rejects the idea of repentance and returning to the righteous life, reasoning that it is too late. This resembles Faustus’s belief that he is above God’s help. In the article the conclusion is made that, in many respects, the novel follows the principles of “morality play”: Basil is the personification of Dorian’s virtues while Lord Henry is the embodiment of his vices. He leads Dorian astray and seduces him by the beauty of the sinful life that resonates with the image of Mephistopheles. Christopher Marlowe’s Mephistopheles is forever cursed and banished to hell, whereas in Wilde’s novel Lord Henry continues to live the life he used to, that is the author doesn’t invite the reader to assess the moral qualities and actions of this character.

Key words: Victorian morality, aestheticism, hedonism, epicurean philosophy, aesthetic experiment.

История доктора Иоганна Георга Фауста, чернокнижника и астролога, жившего в Германии в конце XV – начале XVI века, вызывала интерес многих писателей и ученых. В многочисленных произведениях европейской литературы нашли свое отражение некоторые факты биографии этого загадочного человека.

Образ Фауста в литературе складывался, вероятно, под влиянием апокрифических легенд о Симоне Волхве, рассказывающих о его попытках соревноваться с апостолом Петром в магии. Главная суть фаустовского сюжета – дерзновенный ум и жажда безграничного знания – привлекала писателей разных эпох. Со времени публикации «Истории доктора Иоганна Фауста» в конце XVI века этот сюжет пересказывали множество раз: К. Марло, Г.Э. Лессинг, И.В. Гёте, Г. Гейне, М. Булгаков, Т. Манн.

Иллюстрации к «Фаусту» делали Эжен Делакруа, Сальвадор Дали, Макс Бекман. В музыке легенда о Фаусте нашла свое отражение в произведениях Бетховена, Шумана, Листа, Берлиоза.

Тема Фауста нашла продолжение в знаменитом романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». «Портрет Дориана Грея» - одно из самых интересных и популярных произведений мировой литературы. Этот единственный опубликованный роман Оскара Уайльда впервые был напечатан в 1890 году в журнале, а через год был издан отдельной книгой.

Сюжет книги стал поводом для общественного скандала и предметом широкого общественного и научного интереса. Роман Уайльда разные исследователи называли философским, мифологическим, психологическим произведением. Имя главного героя романа стало нарицательным. В повседневной жизни оно используется в отношении людей, стремящихся к сохранению молодости любыми способами.

Роман привлекал большое количество исследователей, среди них можно назвать К. Пауэлла, Р. Элмана, Д.Е. Лолера, Я. Гордона, Дж.Е. Харта и других. Зарубежные и отечественные исследователи уделяли большое внимание сравнительному анализу романа «Портрет Дориана Грея» с произведениями других авторов, и в частности поиску источников романа. Среди произведений, с которыми сравнивают «Портрет Дориана Грея», встречается «Шагреневая кожа» Бальзака, «Мельмот-Скиталец» Ч. Метьюрина, «Фауст» Гёте, «Наоборот» Ж.К. Гюисманса и др. Отражение фаустовской темы в романе О. Уайльда вызывает огромный интерес, чем и обусловлена **актуальность** данного исследования.

Целью настоящей работы является выявление преемственной связи между «Трагической историей доктора Фауста» К. Марло «Портретом Дориана Грея» О. Уайльда.

Вопросы нравственности были достаточно сложными для людей Викторианской эпохи. Для Англии XIX века было характерно стремительное развитие промышленности, которое в свою очередь оказало влияние на философию и мораль данного периода.

Чтобы понять обстоятельства, сформировавшие многие западноевропейские взгляды на мораль и религию в XIX веке, следует, прежде всего, рассмотреть предшествующие десятилетия. Значительные изменения произошли в философии в период Романтизма: несмотря на то, что Иммануил Кант в «Критике чистого разума» утверждал, что разум не может найти доказательства существования Бога, полвека спустя Артур Шопенгауэр заявил, что Бог – изобретение человека. С уходом Романтизма XIX век стал более материалистичным, однако материализм не правил безраздельно и постоянно. В религии и литературе случались «вспышки» романтизма, затмевая социальный и научный материализм. Несмотря на заявления Шопенгауэра об искусственности Бога, философская школа Гегеля придерживалась убеждений, что развитие мира происходит только благодаря милости Божьей. На протяжении большей части Викторианской эпохи сохранялось противостояние между агностицизмом и религиозными догмами, но к концу столетия Фридрих Ницше не позволил чаше весов склониться в сторону религии, заявив в своей «Веселой науке», что Господь мертв, хотя многие не осознают или не признают этого. В «Сумерках идолов» он говорит о том, каковы последствия этой смерти для нравственности. Взгляды Ницше на мораль были приняты последователями эстетизма и декаданса, в том числе и Оскаром Уайльдом.

Основные действия романа «Портрет Дориана Грея» происходят в том старом Лондоне, который еще не претерпел этих изменений нравственности. Роман кажется по-настоящему христианским: нравоучительное повествование о грехе и неотвратимом возмездии. История Дориана Грея перекликается с легендой о Фаусте, человеке,

продавшем душу дьяволу в обмен на знания. Самая известные интерпретации этой легенды были написаны И.В. Гете, который завершил свою трагедию спасением Фауста, и К. Марло, чей Фауст остался навеки проклят. В «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло главный герой сомневается в существовании рая и ада, однако со временем он убеждается в том, что он обречен на вечные муки. В конце пьесы Старик безуспешно пытается вернуть Фауста на путь спасения и заставить покаяться, но Фауст приказывает Мефистофелю убить его. Не вняв просьбам студентов вспомнить о Боге и просить его о снисхождении, Фауст встречает дьявола, который пришел потребовать его душу. Еще не слишком поздно для Фауста просить Господа о прощении, но он считает, что Бог уже не может помочь ему, и Фауст в отчаянии просит дьявола не забирать его. Но бьют часы, грохочет гром, сверкает молния, и Фауста уводят в ад. Мораль этой истории заключается в том, что никто не может стать выше всемогущего Господа.

Роман О. Уайльда наследует некоторые идеи «Фауста» К. Марло. Дориан поддается искушению получить вечную молодость и красоту и все удовольствия мира точно так же, как Фауст поддается искушению обладать безграничным знанием. Не раз Дориан задумывается о покаянии и о возврате к праведной жизни, но всегда отвергает эти мысли, аргументируя это тем, что уже слишком поздно, что совпадает с убеждениями Фауста, что он выше Божьей помощи. Последняя надежда Дориана на спасение приходит, когда Бэзил заставляет его молиться:

«Dorian Gray turned slowly around and looked at him with tear-dimmed eyes. “It is too late, Basil,” he faltered.

“It is never too late, Dorian. Let us kneel down and try if we cannot remember the prayer. Isn’t there a verse somewhere, ‘Though your sins be as scarlet, yet I will make them as white as snow’?» [12, с.133].

Как и Фауст, Дориан отвергает человека, пытающегося вернуть его на путь спасения, и наказывает его за эти попытки. Дориан убивает Бэзила, закрывая себе единственный путь к спасению. В последней главе Дориан говорит, что слова молитвы, обращенной к Господу, должны быть: «not 'Forgive us our sins' but 'Smite us for our iniquities' should be the prayer of man to a most just God» [12, с.185]. Дориан больше не верит в прощение. Он желает быть наказанным. Так же, как и Фауст, Дориан Грей считает, что Бог не в силах спасти его, и это приводит к полному его краху.

Дориан жаждет наслаждений, которые он может получить благодаря «эстетическому» образу жизни, но не может почувствовать их вкус. Он становится все менее восприимчивым к удовольствиям жизни и все сильнее боится своего портрета, который он должен уничтожить, чтобы успокоить свою больную совесть. По иронии судьбы Дориан Грей, обвинявший Бэзила в том, что тот слишком боится жизни («too much afraid of life»), сам страшится жизни не меньше. Он пытается убежать от реальности своей жизни, сосредоточиваясь на впечатлениях прекрасного. Со временем и эти впечатления тускнеют: «ugliness that had once been hateful to Dorian because it made things real, became dear to him now for that very reason» [12, с.156]. Жизнь Дориана становится жалкой, далекой от той прекрасной, блистательной и полной удовольствий жизни, к которой он стремился в начале романа. Уолтер Пейтер рассматривал эстетизм в романе «Портрет Дориана Грея» как один из видов изысканной эпикурейской философии, а самого Дориана как неудачный эксперимент эпикурейства [8, с.85]. Лорд Генри, по мнению Пейтера, является не настоящим приверженцем и защитником эпикурейского образа жизни, а лишь пародией на него [8] Пейтер был не единственным, кто критиковал образ Лорда Генри. Издатель Джордж Лок писал в своих замечаниях, что Лорд Генри слишком рано сходит со сцены, и советовал О. Уайльду позволить этому персонажу остаться в сюжете дольше, чтобы дать

возможность сыграть на контрасте двух смертей – Дориана Грея и Лорда Генри [8]. Как понятно из сюжета романа, О. Уайльд отказался следовать этому совету полностью, хотя развил образ Лорда Генри, предоставив ему больше сюжетного пространства. Лорд Генри – единственный из трех друзей, который остается не только живым к концу произведения, но и абсолютно безнаказанным. Бэзил, будучи другом Лорда Генри, считает, что он намного лучше, чем хочет казаться. Дориан же находит его слишком умным и циничным (“too clever and too cynical to be really fond of”) [12, с.99.]. В отличие от Дориана Грея Лорд Генри – более удачный образец эстетического эксперимента.

Во многих отношениях роман следует принципам «morality play»: Бэзил является олицетворением добродетелей Дориана, а Лорд Генри – воплощением его пороков. Он сбивает Дориана с праведного пути и искушает его красотой грешной жизни, что перекликается с образом Мефистофеля. Интересно заметить, что у Кристофера Марло Мефистофель навеки проклят и сослан в ад, тогда как в романе О. Уайльда Лорд Генри продолжает жить прежней жизнью, то есть автор не предлагает читателю нравственной оценки качеств и действий этого персонажа. Однако следует признать, что определенное наказание Лорд Генри все-таки получил: жена покинула его. Хотя, учитывая взгляды Лорда Генри на брак, можно ли считать такое наказание достаточным? Ведь Лорд Генри был не более чем привязан к ней («was very fond of her»). Он признается Дориану, что у него есть свои печали, о которых Дориан даже не подозревает: «sorrows of my own, that even you knows nothing of» [12, с.183]. Истинная причина этих печалей не раскрывается в романе, не давая, таким образом, читателю дать нравственную оценку действиям и переживаниям Лорда Генри.

Читателю остается самому составить мнение о том, насколько «хорошим» или «плохим» является Лорд Генри. По словам Бэзила, он «never says a moral thing, and . . . never does a wrong thing» [12, с.8]. Конечно

же, Лорд Генри не так безобиден, как это кажется Бэзилу. Он намеренно оказывает влияние на молодого Дориана, подталкивая его на путь порока. Лорд Генри сразу же занимает в жизни Дориана место «злого ангела», заявляя, что всякое влияние по сути своей аморально, что соответственно ставит под сомнение существование «хорошего» влияния. Важно понимать, что остроумное замечание Лорда Генри в некотором роде является правдой. После смерти Сибилы Бэзил обвиняет Лорда Генри в том, что это именно он оказал такое дурное влияние на молодого человека. Он говорит Дориану: «You talk as if you had no heart, no pity in you. It is all Harry's influence. I see that.» Но Дориан считает себя слишком многим обязанным Лорду Генри: «I owe a great deal to Harry, Basil ... more than I owe to you. You only taught me to be vain» [12, с.93].

Бэзил также оказывал влияние на Дориана, подпитывая его тщеславие, за что и последовало наказание, которое он сам и предрекал: «Well, I am punished for that, Dorian – or shall be some day» [12, с.93]. Лорду Генри удастся избежать наказания, хотя и он, и Бэзил в равной степени виновны в тех же грехах. На первый взгляд Бэзил и Лорд Генри – «добрый» и «злой» ангел соответственно, однако оба они оказывают одинаково пагубное влияние на юношу, один – подпитывая его гордыню, другой – поощряя и удерживая на пути греха.

На первый взгляд «Портрет Дориана Грея» точно следует традиционному сюжету легенды о Фаусте. Дориан поддается соблазнам порочного Лорда Генри, игнорируя добрые увещания Бэзила, искренне желающего помочь ему, и, как следствие, умирает жестокой смертью. Однако, при более детальном изучении сюжета, мы можем прийти к выводу, что Бэзил в гораздо большей степени повинен в нравственном разложении Дориана, выказывая ему чрезмерное восхищение его красотой и молодостью.

Лорду Генри, заманившему Дориана в сети порока, сходят с рук его деяния, а Бэзил, который при первом знакомстве кажется «добрым ангелом», погибает от руки Дориана. Разрешение этого нравственного конфликта предложил Сос Элтис. По его мнению, как и пьесы О.Уайльда, роман «Портрет Дориана Грея» не был оригинален в трактовке викторианской морали, но в романе скрытым образом отменяет эти ценности, заменяя их на противоположные. Первоначально, по мнению Элтиса, образы Дориана и Бэзила полностью соответствуют викторианским моральным устоям, но при более глубоком прочтении мы можем увидеть абсолютное ниспровержение этих устоев. Лорд Генри полностью аннулирует религиозные и моральные ценности, которые традиционно сопровождают тему Фауста [10].

Говоря о соответствии образов Фауста из «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло и Дориана Грея О.Уайльда, можно обнаружить в Дориане черты нового Фауста. Что же касается образа Мефистофеля, то ему соответствует не один образ – Лорда Генри, а сочетание двух образов – Лорда Генри и Бэзила Холлуорда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багно В.Е. Договор человека с дьяволом в «Повести о Савве Грудцыне» и в испанской драматургии Золотого века / В.Е. Багно // Багно В.Е. Россия и Испания: общая граница. – СПб.: Наука, 2006. – С. 170 – 182.
2. Баканова Е.Р. Кристофер Марло и некоторые философские доктрины его времени / Е.Р. Баканова // Филологические науки. – 1985. – №6. – С. 34 – 41.
3. Баканова Е.Р. Мир и человек в трагедиях Марло (к проблеме художественного метода): Автореферат дисс. ... канд. филол. наук / Е.Р. Баканова / МГУ им. М.В.Ломоносова. – М., 1987. – 21 с.

4. Баканова Е.Р. Марло и Эмпедокл (к проблеме античных влияний в драматургии Марло) / Е.Р. Баканова // Филологические науки. – 1990. – №3. – С. 41 – 54.
5. Бугаева Л.Д. Тема «Фауста» в творчестве Набокова / Л.Д. Бугаева // Гете и музыка: Сб. статей к 250-летию со дня рождения поэта / Под ред. А.В. Гусевой. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской гос. консерватории, 2004. – С. 186 – 197
6. Горбунова А.В. К вопросу о нескольких изданиях трагедии К. Марло «Трагическая история доктора Фауста» / А.В. Горбунова// Научные чтения студентов и аспирантов: Сб. статей. – Тольятти: Изд-во ТГУ, 2005. – С. 238 – 240.
7. Марло К. Трагическая история доктора Фауста / Пер. с англ. К.Д. Бальмонта; предисл. к англ. тексту Х. Эллиса / К. Марло// Жизнь. – 1899. – Т. VII. – С. 178 – 216; Т. VIII. – С. 11 – 42.
8. Beckson, Karl E. Introduction. *Oscar Wilde: The Critical Heritage* / Karl E. Beckson – London: Routledge & Kegan Paul, 1970 – 434 pp.
9. Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. / Richard Ellmann – London: Hamilton, 1987 – 680 pp.
10. Eltis, Sos. *Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde* / Sos Eltis – Oxford: Oxford UP, 1996 – 236 pp
11. Marlowe, Christopher. *The Tragical History of Doctor Faustus* / Christopher Marlowe // *The Norton Anthology of English Literature*. Vol. 1. New York: Norton, 2006
12. Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray* / Oscar Wilde // 1891. Ed. John Bristow – Oxford: Oxford UP, 2008

УДК 82-31: 82.09 Джозеф Конрад

ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ

РОМАНА ДЖ. КОНРАДА «ЛОРД ДЖИМ»

Е.Е. Герасименко

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Представлены способы и приёмы повествовательной техники романа «Лорд Джим» («Lord Jim»), которые способствуют усилению психологизма и динамики образа главного героя. Доказано, что специфическими признаками повествовательной структуры романа являются следующие: преимущественное несовпадение сюжета и фабулы; наличие сложной системы рассказчиков (всезнающий повествователь, главный рассказчик Марлоу, главный герой, второстепенные и эпизодические персонажи); полифункциональность образа основного рассказчика; контрапункт точек зрения; доминирование форм психологического изображения; «двойной» психологизм. Установлено, что различные точки зрения находятся в отношениях полного или частичного совпадения, пересечения и противопоставления. Содержательная значимость независимых и дополняющих друг друга точек зрения позволяет трактовать роман Дж. Конрада «Лорд Джим» как полифоническое произведение.

Ключевые слова: вариативный повтор, всезнающий повествователь, контрапункт, полифония, психологизм, рассказчик, точка зрения.

In the article in question means and methods of the narrative technique of the novel «Lord Jim» are presented. These means and methods contribute to enhancing of psychological insight and dynamics of the image of the main hero. In this very article it is proven that the narrative structure of the novel can be characterized by the following peculiar features: dominating divergence of the plot and the story, presence in the text of a complicated system of narrators, among which we can distinguish all-knowing narrator, the main storyteller Marlow, the main character, supporting characters and episodic personages. Multifunctionality of the image of the main narrator, counterpoint of points of view, dominance of forms of psychological representation, « double psychological insight». It has been stated that various points of view coincide fully or partially, they can cross or contrast each other. Substantial significance of independent and complementary viewpoints allows to interpret Joseph Conrad's novel «Lord Jim» as a polyphonic work of literature.

Key words: variable repetition, omniscient narrator, counterpoint, polyphony, psychology, narrator, point of view.

Джозефа Конрада считают писателем, во многом предопределившим переход мировой литературы от реализма XIX века к литературному творчеству XX века. Ещё в середине прошлого века Ф.Р. Ливис назвал имя Дж. Конрада в ряду выдающихся художников слова, которые не только обобщили накопленный предшественниками опыт, но открыли для

английской литературы новые горизонты [12]. В советском литературоведении о Дж. Конраде в основном говорили как о «чистом» неоромантике или как о неоромантике, в зрелом творчестве которого стали доминировать элементы поэтики критического реализма начала XX века [4]. Б.М. Проскурнин утверждает, что романы Дж. Конрада представляют собой «любопытнейшее „смешение“ реализма, неоромантизма, литературного импрессионизма, модернистского солиптического повествования, построенного на глубоком психологическом анализе <...>», подчёркивая новаторский подход писателя к созданию динамического повествования, сюжетостроения с акцентом на внутреннем состоянии литературного героя [7, с. 119–124], что обуславливает эволюцию художественных образов, психологизм и субъективизацию.

Роман Дж. Конрада «Лорд Джим» («Lord Jim») является одним из самых «глубоко психологических эмоционально-лирических повествований, проникнутых интеллектуальной аналитичностью» [6, с. 229], изображающих не только борьбу одинокого человека за самого себя, но главное – «<...> с самим собою, с той бездной („тьмой сердца“), которая может открыться, как полагал Конрад, во всяком человеке» [7, с. 121]. Обращаясь к сквозной теме одиночества человека, Дж. Конрад погружает его в нравственно, психологически и социально напряжённую ситуацию. При этом, как пишет Б.М. Проскурнин, внутренний мир личности становится «фокусом, преломляющим мир внешний, который практически не существует вне переживающего и проживающего его сознания» [7, с. 123].

В ряде произведений Дж. Конрада усматривают влияние Ф.М. Достоевского. По мнению М.В. Урнова, в «Лорде Джиме» «<...> герои намеренно испытывают прочность границ своей нравственной природы и стремятся навстречу нравственным испытаниям и опасностям, заставляя вспоминать и Раскольникова, и Карамазовых, и Ставрогина» [8,

с. 400]. Г.В. Аникин и Н.П. Михальская выражают сходную позицию, хотя и настаивают на увеличении роли рассказчика и на усилении значения некоторых композиционных форм [2, с. 346]. Формально-содержательная близость произведений Дж. Конрада и романов Ф.М. Достоевского, в которых М.М. Бахтин обнаруживает полифонизм, – взаимодействие и проникновение речевых манер повествователя и персонажей [3] проявляется, прежде всего, в сложном «контрапункте» точек зрения.

Особенности повествовательной манеры писателя в романе «Лорд Джим» являются предметом настоящего исследования, цель которого состоит в выявлении и анализе приёмов и повествовательных «техник», участвующих в создании образа главного героя и основного рассказчика. В ходе исследования предстоит определить: 1) особенности сюжетного и фабульного построения; 2) специфику системы рассказчиков; 3) признаки полифонического повествования, которые обуславливают создание целостных образов персонажей с акцентом на внутреннюю сущность (сознание, эмоциональный строй, глубины подсознания). Решение данных задач подтверждает актуальность исследования, направленного на выявление и анализ психологических «компонентов» повествования Дж. Конрада, которые ещё не становились предметом специального изучения.

На нарративном уровне роман условно делится на две части. В первой части рассказывается о службе Джима на судне «Патна», катастрофе и поступке героя, из-за которого он подвергается судебному расследованию. К первой части относятся также события, спровоцированные катастрофой: поиски и необретение главным героем пристанища (служба морским клерком во многих портах и др.). Во второй части повествуется о жизни и трагической смерти Джима на острове Патюзан. Психологическая интерпретация романа учитывает «внутреннее» развитие сюжета: вторую «часть» определяют как метафизический

аналитический комментарий, осмысление событий и фактов первой, где излагается «внешний» сюжет [11, с. 117].

В создании эпически расширенного повествования и одновременно «солиптического» (замкнутого в субъективном сознании) рассказа-переживания героя [7, с.123] принцип «точки зрения» становится доминирующим. Его реализации способствуют специфический хронотоп и особенности сюжетно-фабульной структуры. Сюжет романа во многом не совпадает с фабульным развитием событий. Нарушение хронологической последовательности наблюдается уже в первой главе, где представлена ретроспективная экспозиция – сжатая предыстория отдалённого прошлого героя: рассказ о детских годах, романтической тяге к приключениям и поступлении Джима на учебное судно для офицеров торгового флота (гл. 1). Следующая сюжетная линия связана с повествованием о назначении штурманом на «Патну» (гл. 2). Третью главу завершает сообщение о катастрофе на судне, следовательно, сюжет и фабула во 2-й и 3-й главах отождествляются. В четвертой главе описываются события, которые происходят спустя месяц после катастрофы: здесь показано судебное следствие, где Джим предстаёт в качестве свидетеля (по сути – обвиняемого).

Различие между сюжетом и фабулой заключается в перестановке событий, предопределивших трагическую судьбу главного героя: в «прерывистом» изображении эпизодов катастрофы на «Патне» и судебного разбирательства, которые постоянно чередуются, сменяя друг друга. Регулярно повествование то забегает в будущее (суд): **Chapter 4: He stood elevated in the witness-box, with burning cheeks in a cool lofty room <...>; He was made to answer another question so much to the point and so useless, then waited again [10] – С пылающими щеками Джим стоял на возвышении для свидетелей в прохладной высокой комнате <...>; Ему пришлось ответить еще на один вопрос, по существу, на вопрос ненужный, и снова он ждал**

(здесь и далее – пер. А. Кривцовой – Е.Г.) [5, с. 25]; **Chapter 6:** *The inquiry was not adjourned. It was held on the appointed day to satisfy the law, and it was well attended because of its human interest, no doubt* [10] – Судебного следствия не отложили, оно состоялось в назначенный день, чтобы удовлетворить правосудие, и собрало большую аудиторию [5, с. 46], то возвращается в прошлое (катастрофа): **Chapter 3:** *What had happened? The wheezy thump of the engines went on. Had the earth been checked in her course? They could not understand; and suddenly the calm sea, the sky without a cloud, appeared formidably insecure in their immobility, as if poised on the brow of yawning destruction <...> The sharp hull driving on its way seemed to rise a few inches in succession through its whole length, as though it had become pliable, and settled down again rigidly to its work of cleaving the smooth surface of the sea* [10] – Что случилось? По-прежнему раздавалось заглушённое биение машин. Быть может, земля приостановилась на пути своём? Они ничего не понимали; и внезапно спокойное море, безоблачное небо показались жутко ненадёжными в своей неподвижности, словно застыли у края гибели. <...> Острый корпус судна, стремясь вперед, казалось, постепенно – от носа до кормы – приподнялся на несколько дюймов, словно стал складным, потом снова опустился и по-прежнему неуклонно делал свое дело, разрезая гладкую поверхность моря [5, с. 25]; **Chapter 7:** *He confessed that his knees wobbled a good deal as he stood on the foredeck looking at another sleeping crowd* [10] – Джим признался, что ноги его подкашивались, когда он вышел на фордек и поглядел на спящую толпу [5, с. 69] и т.д. Г.В. Аникин справедливо полагает, что «нарушение хронологической последовательности в повествовании служит целям аналитического осмысления трагедии человека» [2, с. 346].

Принцип «точки зрения» не только определяет сюжетную и композиционную организацию романа, но формирует многоголосие, содержательная ценность которого заключается в создании динамической

структуры личности главного героя. Б.А. Успенский считает, что структуру художественного текста можно описать, исследуя различные точки зрения, с которых ведётся оценивание изображаемого мира. Это может быть точка зрения самого автора, явно или неявно представленная в произведении, точка зрения рассказчика, не совпадающая с авторской, точка зрения кого-либо из действующих лиц и т.п. [9, с. 16]. Согласно Б.А. Успенскому, признаками полифонии в литературном произведении являются: 1) наличие нескольких независимых точек зрения; 2) точки зрения должны принадлежать непосредственным участникам повествуемого события; 3) различие точек зрения проявляется в плане оценки, «<...> в том, как тот или иной герой (...) оценивает окружающую его действительность» [9, с. 19].

Важнейшим композиционным приемом становится приём повтора, с помощью которого, во-первых, актуализируются значимые сюжетные ситуации, повороты событий, рефлексии персонажей и, во-вторых, акцентируются различные точки зрения. Данный приём реализуется за счёт разветвлённой системы рассказчиков, на которых временно возлагается функция информатора.

В главах 1–4 повествование ведётся от лица всезнающего безымянного рассказчика, который в финале четвертой главы представляет читателю Марлоу (*Marlow*) – основного рассказчика, которому «передоверяется» изложение событий, соотнесённых с судьбой главного героя. Ср. : *And later on, many times, in distant parts of the world, Marlow showed himself willing to remember Jim, to remember him at length, in detail and audibly. Perhaps it would be after dinner, on a verandah <...>. The elongated bulk of each cane-chair harboured a silent listener* [10] – *И впоследствии, в далёких уголках земли, Марлоу не раз с охотой вспоминал о Джиме, вспоминал подробно и вслух. Это случалось после обеда, на веранде <...>. На длинных тростниковых стульях ютились молчаливые*

слушатели [5, с. 29]. Полифункциональность образа Марлоу проявляется в том, что он становится не только основным рассказчиком – носителем психологической точки зрения, но и участником происходящего / наблюдателем, но в каждой «роли» остаётся главным комментатором событий, так или иначе связанных с судьбой Джима. Ср.: *'Oh yes. I attended the inquiry,' he (Marlow – Е. Г.) would say, 'and to this day I haven't left off wondering why I went* [10] – *О да! Я был на разборе дела, – говорил он, – и по сей день не перестаю удивляться, зачем я пошёл* [5, с. 30]; *But it so happened that I had a man in the hospital at the time, and going there to see about him the day before the opening of the Inquiry, I saw in the white men's ward that little chap <...>*[10] – *Случилось так, что в это время в госпитале лежал один из моих людей; зайдя проведать его за день до начала следствия, я увидел в палате для белых того самого маленького человечка* [5, с. 41]; *However, an official inquiry could not be any other thing. Its object was not the fundamental why, but the superficial how, of this affair* [10] – *Занявшись этим делом, оно (судебное следствие – Е.Г.) поставило себе целью добиться ответа не на вопрос «почему?», а на поверхностный вопрос «как?»* [5, с. 50]; *I saw Jim spin round. He made a step forward and barred my way* [10] – *Я видел, как Джим круто повернулся. Он шагнул вперёд и преградил мне дорогу* [5, с. 58] и др. В то же время всезнающий рассказчик оставляет за собой право вмешиваться в повествование с целью актуализации изложения событий с точки зрения Марлоу, т.е. акцентирования внимания на ситуации рассказывания: *Marlow paused to put new life into his expiring cheroot, seemed to forget all about the story, and abruptly began again* [10] – *Марлоу приостановился, чтобы разжечь потухающую сигару, и, казалось, позабыл о своём рассказе; потом неожиданно снова заговорил* [5, с. 75]; *Marlow sat up abruptly and flung away his cheroot with force. <...> 'Hey, what do you think of it?' he cried with sudden animation* [10] – *Марлоу внезапно выпрямился и энергичным*

*жестом отбросил свою сигару. <...> Ну, что же вы об этом думаете? – воскликнул Марлоу, внезапно оживляясь [5, с. 91]; Marlow looked at them all with the eyes of a man returning from the excessive remoteness of a dream [10] – Марлоу смотрел на них (слушателей – Е.Г.) глазами человека, вернувшегося из бесконечно далекой страны грез [5, с. 247], а также оценивания личности (внешности, поведения, нравственных убеждений) основного рассказчика: *Jim's eyes, wandering in the intervals of his answers, rested upon a white man who sat apart from the others, with his face worn and clouded, but with quiet eyes that glanced straight, interested and clear [10] – Глаза Джима в паузах между ответами блуждали и остановились на белом человеке, сидевшем в стороне; лицо у него было усталое и задумчивое, но спокойные глаза смотрели прямо, оживлённые и ясные [5, с. 29] и др.**

Отсылки всезнающего повествователя к ситуации рассказывания являются своеобразным обрамлением сюжетного действия, усложняющим композиционное построение романа. Введение собирательного образа безымянных и “неговорящих” слушателей, отступления и описания Марлоу обуславливают изменение темпа повествования, который то ускоряется, то замедляется. На несоответствие между временем, понадобившимся для изложения событий, и «реальным» временем указывает сам Марлоу: *All this happened in much less time than it takes to tell, since I am trying to interpret for you into slow speech the instantaneous effect of visual impressions [10] – Всё это произошло значительно быстрее, чем я рассказываю, так как я пытаюсь медлительными словами передать вам мгновенные зрительные впечатления [5, с. 40].* Для обнаружения концептуального замысла произведения гораздо важнее – определить функциональную нагрузку имплицитного приёма: оценивание главного рассказчика всезнающим повествователем. Б.М. Проскурнин называет такую повествовательную стратегию «двойным» психологизмом:

«читатель оказывается погружённым во внутренний мир Джима, как бы проживающего „про себя“ всё, что с ним происходит, но одновременно перед ним раскрывается духовный мир и внутренние ценностные ориентации рассказчика, который, пытаясь раскрыть источники и мотивы характера и поступков Джима, объясняет немало и в себе <...>» [7, с. 122]. Полагаем, что психологическое начало романа усугубляется за счёт сложной системы оценивания: 1) Марлоу пытается понять и объяснить личность Джима (эксплицитная повествовательная стратегия); 2) читатель воспринимает личность Марлоу «сквозь призму» оценивания главным рассказчиком Джима (имплицитная повествовательная стратегия); 3) читатель уясняет и оценивает образы главного героя и главного повествователя посредством контрапункта точек зрения, принадлежащих автору, всезнающему рассказчику, Марлоу, Джиму, второстепенным и эпизодическим персонажам (Брайерли, Брауну и др.). М.В. Урнов отмечает, что в изложение событий Марлоу «попутно <...> вторгается бесконечное число лиц, психологических отступлений, уводящих иногда, казалось бы, достаточно далеко от основной линии сюжета» [8, с. 399]. Характер и поведение (внешняя сторона образа) и внутренняя суть главного героя (сознание, эмоциональный строй, глубины подсознания), его «окружения» (шкипера «Патны», Джюэл, Даина Уориса, Корнелиуса и др.) и, в подтексте, основного рассказчика возникают из сопряжения повествовательных модусов – совпадения, пересечения, противопоставления и «отталкивания» точек зрения персонажей, на которых временно возлагается функция повествователя, точнее – носителя оценочного суждения.

Постоянные возвраты к уже сказанному осуществляются с помощью приема вариативного повтора, под которым предлагается понимать повторное изложение событий или повторную характеристику персонажа с иной точки зрения. Например, первое описание внешности шкипера

«Патны» всеведущим повествователем передаёт видение Джима: *Red of face, only half awake, the left eye partly closed, the right staring stupid and glassy, he hung his big head over the chart and scratched his ribs sleepily. There was something obscene in the sight of his naked flesh. His bared breast glistened soft and greasy as though he had sweated out his fat in his sleep <...> the odious and fleshy figure, as though seen for the first time in a revealing moment, fixed itself in his memory for ever as the incarnation of everything vile and base <...>* [10] – <...> *лицо у него было красное, левый глаз полузакрит, правый, мутный, тупо вытаращен; свесив свою большую голову над картой, он сонно чесал себе бок. Было что-то непристойное в этом голом теле. Грудь его, мягкая и сильная, лоснилась, словно он вспотел во сне, и из пор выступил жир. <...> отвратительная мясистая фигура, словно увиденная впервые в минуту просветления, навсегда запечатлелась в его памяти как воплощение всего порочного и подлого* [5, с. 21]. Затем описание внешности воспроизводится с позиций Марлоу и эпизодического персонажа Рутвела, которые дополняют сложившийся у читателя отталкивающий визуальный образ шкипера: <...> *the sunlight beating on him brought out his bulk in a startling way. He made me think of a trained baby elephant walking on hind-legs* [10] – <...> *солнечный свет, ударяя прямо в него, особенно резко подчеркивал его толщину. Он напомнил мне дрессированного слонёнка, разгуливающего на задних ногах* [5, с. 32]; <...> *he saw, in his own words, something round and enormous, resembling a sixteen-hundred-weight sugar-hogshead wrapped in striped flannelette, up-ended in the middle of the large floor space in the office* [10] – <...> *увидел что-то круглое и огромное, похожее на сахарную голову, завернутую в полосатую фланель и возвышающуюся посередине просторной канцелярии* [5, с. 33]. Прочитированные фрагменты доказывают, что каждый голос обладает определенной ценностью и не только этапно раскрывает черты личности Джима, но в той или иной мере

разъясняет внутреннюю сущность самого интерпретатора. Это обуславливает «эпизацию» (термин Б.М. Проскурнина) повествования: “каждый рассказчик имеет свою развёрнутую или свёрнутую историю, свою позицию и отношение к миру” [7, с. 123]. Полиголосие направлено на создание многомерного и неоднозначного мира человеческих связей и отношений, при этом, подчёркивает М. Амусин, «ни автор, ни кто-либо из действующих лиц не обладает полнотой знания о происходящем. Лишь на пересечении индивидуальных „взглядов“, в полифонии сменяющих друг друга голосов, образы и события обретают смысловую полноту, психологическую достоверность, значимость» [1, с. 217–218]. Избранная повествовательная форма позволяет выразить не только множественность, но «разноголосицу» мнений персонажей-рассказчиков.

Сходство и противоположность точек зрения, направленных на оценивание действий и поступков Джима во время катастрофы, судебного следствия и т.д., способствует созданию психологически целостной, многогранной и неоднозначной личности Джима. Смысловыми «составляющими» образа героя являются следующие: высокие моральные устои: *I watched the youngster there. I liked his appearance; I knew his appearance; he came from the right place; he was one of us* [10] – Я следил за этим юношей; мне нравилась его внешность; таких, как он, я знал; устои у него были хорошие, он был одним из нас [5, с. 37] (точка зрения Марлоу); порядочность: *The fellow's a gentleman if he ain't fit to be touched – he will understand* [10] – Он производит впечатление порядочного человека – он поймёт [5, с. 55] (точка зрения Брайерли); трусость и *бесстрашие: *And so that poor young man ran away along with the others <...>; I don't say; I don't say. The young man in question might have had the best dispositions <...>* [10] – Итак, этот бедный молодой человек удрал вместе с остальными [5, с. 114]; – Я не возражаю, не возражаю. Быть может, у этого молодого человека были прекрасные наклонности<...> [5, с. 116] (точка зрения

французского лейтенанта); упорство и нравственный стоицизм: *I may have jumped, but I don't run away. <...> I am bound to fight this thing down – I am fighting it now* [10] – *Я мог прыгнуть, но я не убежу. <...> Я обречён бороться до конца, сейчас я веду борьбу* [5, с. 121] (точка зрения Джима) и др.

Внутренний мир личности Джима воссоздается посредством чередования, противопоставления, адаптации и слияния точек зрения главного героя и основного рассказчика. Так, например, повествование о жизни Джима на Патюзане ведётся с субъективной точки зрения, которую излагает либо главный герой, либо Марлоу, «впитавший» восприятие событий Джимом. Ср.: *I suppose I must have been stupid with fatigue, or perhaps I did doze off for a time, he said. The first thing he knew was his canoe coming to the bank. He became instantaneously aware of the forest having been left behind, of the first houses being visible higher up, of a stockade on his left, and of his boatmen leaping out together upon a low point of land and taking to their heels. <...> At first he thought himself deserted for some inconceivable reason<...>; He told me, however, that he had never in his life felt so depressed and tired as in that canoe* [10] – *Должно быть, я одурел от радости или задремал, – сказал он, – ибо неожиданно заметил, что каноэ подходит к берегу. Тут он обнаружил, что леса остались позади, вдали виднеются первые дома, а налево – укрепления за частоколом. Его гребцы выпрыгнули на берег и со всех ног пустились бежать. <...>. Сначала он подумал, то они неизвестно почему дезертировали; Однако он мне сказал, что никогда еще не чувствовал себя таким подавленным и усталым, как в этом каноэ* [5, с. 191] и др. Субъективная эпичность, слияние голосов Джима и Марлоу и другие факторы, обеспечивающие осмысление внутренней личности главного героя могут стать предметом более углублённого исследования. Тем не менее проведённый анализ позволяет утверждать, что в основе повествовательной стратегии находится контрапункт точек

зрения. Во-первых, в романе доминирует психологическая точка зрения Марлоу, которая явно коррелирует с субъективно-авторской позицией. Иными словами, оценка основного рассказчика представляет собой своеобразную реализацию авторской интерпретации личности Джима. Во-вторых, разные точки зрения образуют сложную систему, основанную на полном или частичном совпадении позиций автора, всезнающего повествователя и некоторых персонажей-рассказчиков, а также на противопоставлении оценочных суждений, касающихся личности Джима. Наконец, голоса всех «носителей» точек зрения являются содержательно важными и независимыми, что позволяет трактовать произведение Дж. Конрада как полифонический роман. Концепция автора утверждает идею принципиальной несовместимости истины в пределы одного сознания. Поэтому в финале романа личность Джима остаётся таинственной и не до конца разгаданной Марлоу, персонажами-рассказчиками, всезнающим повествователем и, с другой стороны, читателями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амосин М. Актуален ли Конрад? [Заметки о творчестве английского писателя Дж. Конрада] / М. Амосин // Литературная учеба. – 1984. – № 5. – С. 214–220.

2. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы: учебное пособие для студентов факультетов иностранных языков / Г.В. Аникин, Н.П. Михальская. – М. : Высшая школа, 1975. – 525 с.

3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1972. – 3-е изд. – 470 с.

4. Бельский А.А. Неоромантизм и его место в английской литературе конца XIX века / А.А. Бельский // Из истории реализма в литературе Англии: межвуз. сб. науч. тр. – Пермь : Пермский университет, 1980. – С. 90–100.

5. Конрад Дж. Лорд Джим / Дж. Конрад // Дж. Конрад. Лорд Джим. Тайфун. Фрейя семи островов: роман, повести; [Пер. с англ. А. Кривцовой]. – М. : Правда, 1989. – С. 5–320.

6. Кругляк М.Т. Своеобразие реализма в романе Дж. Конрада «Лорд Джим» / М.Т. Кругляк // Проблемы метода и стиля в прогрессивной литературе Запада XII–XX вв. : сб. научн. тр. – Пермь, 1967. – №157. – С. 225–239.

7. Проскурнин Б.М. Реализм? Неоромантизм? Модернизм? Взгляд на роман Дж. Конрада «Лорд Джим» / Б.М. Проскурнин // Вестник Пермского университета. – Вып. 2(8), 2010. – С. 119–125.

8. Урнов М.В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начало XX в.) / М.В. Урнов. – М. : Наука, 1970. – 432 с.

9. Успенский Б.А. Поэтика композиции : Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 257 с.

10. Conrad J. Lord Jim / J. Conrad. – Режим доступа: <http://www.classicreader.com/book/2014/25/>

11. Jameson F. Romance and Reification: Plot Construction and Ideological Closure in «Nostromo» // New Casebooks. Joseph Conrad. Contemporary Critical Essays / Ed. by Elaine Jordan. L.: Macmillan, 1996. – P.116–127.

12. Leavis F.R. The Great Tradition / F.R. Leavis. – L. : Penguin, 1962. – 295 p.

УДК 821

ПОЭТИКА VIRTUE ДЖОРДЖА ГЕРБЕРТА: ОСТРОУМИЕ И БЛАГОЧЕСТИЕ

О.А. Джумайло

Южный федеральный университет

Статья предлагает разбор поэтики стихотворения *Virtue*, принадлежащего перу одного из самых выдающихся поэтов английского барокко Джорджа Герберта (1593 – 1633). Поэтическое и философско-религиозное мироощущение Герберта, священника и поэта, обнаруживает себя в специфических свойственных метафизической поэзии формах остроумия, при этом устремленных к выражению таинства веры и благочестивого смирения. Остроумие поэта проявляется в парадоксальной аргументации добродетели (вечная природа в риторике Герберта умирает, а добродетельная душа смертного человека обретает вечность); ряде формальных синтаксических, графических, музыкальных приемов; использовании метафизической метафоры выдержанного в укрепляющем растворе дерева (*seasoned timber*).

Ключевые слова: Джордж Герберт, поэзия английского барокко, метафизическая метафора, поэтика лирического текста, остроумие.

The article gives an analysis of “Virtue” verse issued from George Herbert’s pen (1593-1633), one of the most outstanding poets of the English Baroque. Poetic, philosophic and religious outlook of Herbert, being a poet and a priest, is found in a specific forms of wittiness characteristic for the metaphysical poetry which is opt for expressing the Mystery of faith and pious humbling. Poet’s wittiness is manifested in counterintuitive definition of virtue (according to Herbert’s rhetoric the nature dies, but a pious soul of a humble person gains eternity), in a number of formal syntactical, graphical and musical devices; in a use of a metaphysical metaphor seasoned in a strengthening solution of timber.

Key words: George Herberd, poetry of English Baroque, metaphysical metaphor, poetry of lyrical text, wittiness.

В эпоху Реставрации поэтический сборник Джорджа Герберта *The Temple (Temple, or Sacred Poems and Private Ejaculations)* не только неоднократно переиздавался несколькими издателями и был в библиотеке каждого образованного человека, но и охотно заимствовался другими поэтами эпохи [2, с. 464]. Признание величия поэта-священника уже в 1670 году привело к появлению *Life of Herbert*, биографического труда Исаака Уолтона, которого по праву считают одним из создателей жанра современной литературной биографии. Именно Уолтон превознес

Герберта в облике идеального защитника англиканской церкви. Биограф не случайно полностью приводит *Virtue* Герберта, подчеркивая свое желание увековечить это имя в истории Англии: «Многие из его деяний и добродетелей могли бы быть обойдены вниманием и даже преданы забвению, если бы я не собрал и не представил их здесь» [2, с. 447].

Четыре столетия спустя поэтическое наследие Герберта вновь будет осмыслено в контексте эмблематики *Virtue*. Одно из последних крупных монографических исследований поэзии Герберта называется строками из *Virtue – Like Season'd Timber: New Essays on George Herbert* (1987) [7]. Добродетельная душа святого и поэта подобно «выдержанному дереву» (*seasoned timber*) прошла испытание временем, хоть и мирским. Только за последние тридцать лет вышло более двадцати монографических работ, посвященных лирике поэта и рассматривающих самые разные аспекты его жизни и творчества [8]. Большое влияние поэзии Герберта испытали Дж. Бомонт, А. Каули, Дж. Воган, С.Т. Колридж, Дж. М. Хопкинс, Э. Паунд, Т.С. Элиот, Ф. Ларкин и др. Примечательна история экстатического прозрения Бога Симоной Вайль при прочтении ею знаменитого *Love III*.

Как известно, Герберт был канонизирован. До рукоположения в сан Герберт показал себя великолепным оратором-кэмбриджем, который произвел глубокое впечатление на короля, назвавшего его блестящим университетским умом (*jewel of the University*) [5, с. 270]. Молодой Герберт был успешным придворным и членом Парламента, мечтавшим о poste госсекретаря. Несомненный риторический талант и способности к языкам могли бы позволить ему проявить себя и на дипломатическом поприще, к которому он также имел расположение. Однако ни Яков I, ни другие покровители Герберта так и не смогли оказать ему должной протекции.

Между тем среди друзей молодого поэта были Генри Уоттон, герцог Ричмонд, маркиз Гамильтон. Филипп Сидни был родственником Геберта, а

его мать считала Джона Донна одним из своих ближайших друзей. Несмотря на разницу в возрасте, Донн и Герберт много писали друг другу, делаясь поэтическими размышлениями. Даже лорд Бэкон желал услышать мнение юного Герберта о своих философских сочинениях.

Любопытно, однако, как поэтическое и философско-религиозное мироощущение Герберта, автора религиозной поэзии, обнаруживает себя в весьма эстетизированных формах не чуждых риторике парадокса и игры. Эмерсон как-то заметил, что никогда благочестие не сочеталось так с остроумием как в лирике Герберта. Как представляется, в стихотворении *Virtue*, остроумие поэта находит себя в парадоксальной аргументации (вечная природа по логике Герберта умирает, а душа смертного человека обретает вечность); ряде формальных синтаксических, графических, музыкальных приемов; использовании парадоксальной в своем основании метафизической метафоры (*metaphysical conceit*) как формы репрезентации духовного опыта.

Обратимся к тексту *Virtue*.

Virtue

Sweet day, so cool, so calm, so bright,
The bridal of the earth and sky;
The dew shall weep thy fall to-night,
For thou must die.

Sweet rose, whose hue angry and brave
Bids the rash gazer wipe his eye;
Thy root is ever in its grave,
And thou must die.

Sweet spring, full of sweet days and roses,

A box where sweets compacted lie;
My music shows ye have your closes,
And all must die.

Only a sweet and virtuous soul,
Like season'd timber, never gives;
But though the whole world turn to coal,
Then chiefly lives.

Стихотворение Герберта – характерный пример аргументации, в целом свойственной метафизической поэзии: прекрасный день, прекрасная роза и прекрасная весна умрут, и только добродетельная душа будет жить вечно. Четыре графически единообразные строфы визуально полностью соответствуют друг другу. Определенный обобщающий пафос проглядывает в укороченной трехстопной (графически маркированной) строке каждого четверостишья. Инерция ритма, очевидно, указывает на три спондея, еще в большей степени подчеркивающих «неизбежно» декларативный характер заключительных строк, звучащих как приговор, и, возможно, вызывающих ассоциации с ритмичным звоном церковных колоколов. Данный эффект также достигается использованием ассонанса в лейтмотивном повторе *For thou must die* и в заключительной строке четвертой строфы *Then chiefly lives*. Кроме того, отсутствие альтернанса и то, что все строки стихотворения (за исключением 9-ой и 11-ой) имеют мужские клаузулы, сообщает стихотворению пафос вердикта: все превратится в тлен, кроме добродетельной души.

В этом контексте следует помнить о внимании Герберта к форме во всех ее проявлениях, в том числе графическому плану текста. *Easter Wings*, к примеру, представляет собой стихотворение, строки которого последовательно укорачиваются сообразно укрощению гордыни

лирического героя и вновь удлиняются, сообразно его экстазу смирения. Укороченные строки *Virtue* графически выделяют своего рода «партитурные» элементы текста.

Таким образом, первый взгляд на структуру стихотворения выявляет определенные закономерности в каждой строфе, а именно, финальное декларативное обобщение. Кроме того, при визуальном соответствии всех четырех строф отмечается определенный контраст между тремя первыми строфами и заключительным четверостишьем, в котором «звучит» уже иная «музыка» [e] - [i:] - [i]. В этом отношении любопытна следующая поэтическая самоотсылка, значимая для поэта-метафизика, ревностно относящегося к форме: *My music shows you have your closes / And all must die*. Герберт как страстный любитель музыки связывал ее «с небесными радостями, дарованными до вступления в небеса» (*the joys of heaven before he possessed them*) [5, с. 272] и мыслил утешением в земных страданиях. Свои стихи он клал на музыку и исполнял их, аккомпанируя себе на лютне. По-видимому, под «музыкой» и ее «финальными аккордами» понимается не только ритмическая инерция, но и смысловая. Подобно первым двум строфам и третья «обречена» на смысловой и ритмический повтор *And all must die*. Это ожидание также подкрепляется настойчивым единоначатием *sweet*. Причем в третьем четверостишии ощущается еще более обобщающий тон в фактическом повторе элементов начальных строк двух первых четверостиший: *Sweet spring, full of sweet days and roses*. Поэтому начало четвертой строфы особо диссонирует с «музыкой» предыдущих строф.

Кроме того, стихотворение также вписывается в традицию *vanitas*, в которой цветы и музыка (как правило, изображенная посредством музыкальных инструментов и нот) выступают символами земной тщеты [4].

Но уже начальное *only* в ударной позиции диктует иную логику аргументации и музыкального построения стиха, и завершается он принципиально новым «финальным аккордом»: *Then chiefly lives*. На особое значение концевых строк в лирике Герберта указывает К. Уитерфорд, обратившаяся к *Redemption, The Collar, Love III* [9]. Финал стихотворений и выраженная в них идея завершенности и смирения, как правило, находит свое формальное проявление в изменении синтаксической модели и некоем намеренном истощении метафоры. Согласимся с этим пронизательным наблюдением в целом. Но происходит ли истощение метафоры в *Virtue*?

Обратимся к образному строю произведения с тем, чтобы приблизиться к пониманию смысла рассмотренной выше композиционной структуры. Две строки первого четверостишья представляют собой диалектическую картину универсума через метафору *bridal*. Связанная с изначальными мифологическими представлениями о цикличности метафора дня как повторяющегося вечного цикла в логике бытия здесь явлена в традиционном контрасте и «бракосочетании» земли и неба. Так, начальные строки вводят идею вечного диалектического цикла. Третья строка эффектно продолжает идею единства всех разведенных начал бытия через развернутую метафору *Thy dew shall weep thy fall tonight*. Диалектический образ введен в амбивалентной смысловой оркестровке, создающей напряжение смыслов. Глагол *to weep* означает и «омывать», и «оплакивать». Далее интересной представляется двусмысленная игра временными концептами (вечерняя роса оплачет - утренняя роса омоет), сочетание конца (*weep, fall, tonight*) с неизменной перспективой будущего (*shall, dew*). В этой связи заключительная строка с ее настойчивым ритмом становится грубым нарушением самой идеи вечного повторения, не знающей конца диалектики универсума. Строка вводит диктат конечного, кроме вышеупомянутых ритмико-синтаксических средств, при помощи

использования персонификации (*day-thou*). Это накладывает на явление вечной природы, человеческую смертную перспективу. *Thou must die* – недвусмысленно отсылает к библейским представлениям о смертном уделе человека.

Второе четверостишие повторяет композиционную логику первого. Вновь перед нами диалектика бытия, выраженная через метафору *Thy root is ever in its grave*. Вновь универсальный порядок разрушен финальным приговором. Отметим, однако, амбивалентный образ розы, возможно указывающий на муки и страдания Христа. Весьма неоднозначной кажется трактовка второй строки: слеза появляется как следствие умиления (*sweet, hue, gazer*), или боли (*hue angry and brave, rash gazer*)? Очевидно, что образ розы призван вызывать сложные чувства, что также заметно в характеристике ее уникального цвета – *angry and brave*.

Следующее четверостишие, как уже отмечалось выше, следует инерции собственно поэтической-музыкальной логики (*My music shows you have your closes*). Интересным видится образ весны, становящейся вместилищем прекрасных дней и роз (целого и его частей). При этом поэтическая игра соответствиями затрагивает и ключевой лейтмотив стихотворения *sweet*, выступающий и как организующее возвышенный регистр прилагательное, и, далее, как весьма материальное *sweets* (сладости), которые находятся в коробке. Однако этим парадоксальное сходство весны и коробки для сладостей не исчерпывается. Основной мотив текста – идея диалектики, взаимообращения жизни и смерти – дана здесь посредством образа сладостей, которые найдут свой конец в желудке, что вводит неумолимый финал *And all must die* (включая конфеты и весну). Подобное снижение, обытовление контекста, весьма свойственно поэтам-метафизикам и самому Герберту, автору следующих строк: *God gave thy soul brave wings; put not those feathers / Into a bed to sleep out all ill weathers*.

Наконец заключительное четверостишие, выделенное усеченной стопой и семантикой исключительности *only*, рисует совсем иную картину. Перед нами не только контраст *die – lives*, но и парадоксальное противопоставление живого и неживого. Стоит напомнить, что для английского барокко весьма характерно увлечение неоплатоническими идеями, в связи с чем, одухотворенная природа может теперь занимать место бездушного материалистического цикла. Однако именно она и отвергается в риторике Герберта. Природе, самому универсуму приписываются черты смертного человека (вспомним обращение *thou*).

Следует также помнить, что в англиканской церкви, к которой принадлежал Герберт, строго следовали кальвинистским убеждениям. Центральным фундаментом веры Герберта было представление о милости божьей и о спасении человека. При этом Бог всемогущ, а человек лишен воли и возможности заслужить спасение молитвой, трудом или добрыми делами. Если милость Бога бесконечная и всепроникающая, то несовершенство падшего человека неизбежно и ограничено в познании сущего. «Воображаемые картины Герберта не способны выразить полноту величия Бога. То, что доступно воображению и изображению – лишь условия таинства Бога и условия презренного положения человека» [3, с. 433]. Отсюда таинство спасения и его эмблематика в стихотворении, написанном верующим поэтом, узревшим таинство и оказавшимся способным выразить его посредством стихотворной музыки. Примечательно, что среди вещей Герберта, которые нашли его друзья после кончины поэта, была гравировка образа Христа, распятого на якоре, - образ, отсылающий к Донну, о котором Герберт оставил следующие строки:

When my dear friend could write no more,
 He gave this seal and so gave o'er.
 When winds and waves rise highest, I am sure

This anchor keeps my faith, that me, secure [5, с. 271].

С материалистической ли, неоплатонической ли точки зрения строки, диктующие смерть самой природе и ее вечным циклам в стихотворении *Virtue*, – *the whole world turn to coal*, как и лейтмотивные повторы *thou must die* – представляются абсурдными. Но именно здесь скрывается основной идейный фокус текста, выдвигающего на первый план добродетельную душу, способную обрести бессмертие. Герберт остроумно противопоставляет *coal* и *seasoned timber*. Мы можем наблюдать прекрасный образец так называемой метафизической метафоры. *Timber* – древесина, благодаря своей прочности используемая при изготовлении корпусов кораблей, распятий и гробов. Более того, будучи *seasoned* – в данном случае, пропитанной специальным укрепляющим составом, дерево практически не подвергается тлению. Сравним в этой связи *seasoned timber* и *coal*, как продукт распада. И корпус корабля, и гроб, и распятие, возможно, мыслится как телесный субститут судьбы человека и его материальной (а значит смертной) субстанции, буквально требующей «пропитки» добродетелью. Именно поэтому, как нам представляется, стихотворение называется *Virtue*.

В одном из эссе, посвященных Герберту, Т.С. Элиот точно определил нюансы смысловых регистров метафизической поэзии Донна и Герберта: там, где у Донна остроумие (*wit*), у Герберта магическое священнодействие (*magic*). Продолжая мысль Элиота, Р. Рэй пишет: «Магия эта ... проглядывает в самом принципе мышления [Герберта], в том, как то, что находится под руками, вдруг превращается в духовное золото». [8, с. 438]. Затрагивает аспекты этой проблемы также О. Половинкина [1].

В результате парадоксальной игры с категориями смерти и вечной жизни, аргументативный вектор *Virtue* устремлен к метафоре добродетели, явленной через образ *seasoned timber*, взламывающий и неумолимый

смертный предел, и принцип природной цикличности. В этом отношении интересным видится взгляд Д. Янг [10] на творчество поэта, согласно которому Герберт как оратор и знаток латыни, блестяще владеющий классической риторикой, противопоставлен Герберту священнику и лирику. Взгляд лирика устремлен к поискам истины, которую он находит в духовном опыте. Только дух может преобразить повседневные объекты, обратив их в знаки религиозного откровения. Так, находящееся перед глазами распятие или убранство деревянных скамей англиканской церкви, перед которыми смиренно преклоняют колени молящиеся, возможно, оказываются материальным источником для чудесного проявления экстатической веры в спасение души.

Противопоставление земного удела и бессмертия христианской добродетельной души как непосредственный смысл стихотворения, также отсылает к самому Христу, его смертной плоти и вечно существующей душе, смерти и воскрешению. Последнее, по мнению С. Макдональд, позволяет приурочить создание стихотворения, которое, к тому же, следует за *Lent*, к пасхальным празднованиям [6, с. 61]. В этом прочтении сам Христос уподоблен дню, в котором «обвенчались земля и небо» (*the bridal of the earth and sky*), земное тело и божественная душа. Закат и восход солнца также ассоциированы со смертью и воскрешением Христа. Роса – с милостью и благословением, а также материальным явлением божественного (также мироточение), предсказанием самого Христа о собственном воскрешении и пр. Коробка со «сластями» - таинство евхаристии, храбрая роза (*a brave rose*) – с церковью, кровью мучеников и страданиями Христа. Выдержанное дерево – символ распятия и его следствия – той благодати, которая уже никогда не покинет мир. Кроме этого, выдержанное дерево это и душа верующего, претерпевающая мирские страдания и ждущая финального вердикта небес, который

провозгласит величие подвига Христа и обращение всего мира в тлен (*the whole world turn to coal*).

Стихотворение *Virtue*, написанное священником, имя которого причислено к лику святых англиканской церкви, поразительный пример лирики, созданной сообразно представлениям метафизиков о значимости формы и поэтического остроумия. Вместе с тем, остроумие Герберта лишено всяческого тщеславия. И красоты формы, и мирские красоты в искусстве поэта все же уступают простоте деревянного распятия, дарующего добродетельной душе смиренную надежду на спасение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Половинкина О. «Эмблема против кончетто: Герберт против Донна»// Вопросы литературы, 2006, №5. С. 208-226.
2. Achinstein Sh. Reading George Herbert In the Restoration // English Literary Renaissance, Vol. 36, No.3 (Autumn 2006). PP. 430-465.
3. Barot R. Devoted Forms: Reading George Herbert // Southwest Review, Vol. 93, No. 3 (2008). PP. 428-447.
4. Bergstrom I. Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century. NY: Hacker, 1983. PP. 154-190.
5. Halliday C. George Herbert. The Sewanee Review, Vol. 18, No.3 (Jil. 1910), pp. 268-28.
6. McDonald S. George Herbert's "Vertue": An Easter Poem? // George Herbert Journal, Vol.17, Number 1 (Fall 1993). PP. 61-69.
7. Miller E., Di Yanni R. (eds.) Like Season'd Timber: New Essays on George Herbert. NY: Peter Lang, 1987.
8. Ray R. H. Recent studies in George Herbert (1987-2007) English Literary Renaissance, Vol. 40, No.3 (Autumn 2010). PP. 458-480.
9. Weatherford K.J. "Silence and the Triumph of Poetry: Closure in Three Poems by George Herbert" OL 48 (1993). PP. 194-211.

10. Young D. "The Orator's Church and the Poet's Temple" George Herbert Journal, Vol. 12, Number 2 (Spring 1989). PP. 1-15.

УДК 81-139

**ОБЛАЧЕНИЕ ПЕРСОНАЖА КАК ОДНО ИЗ СРЕДСТВ
ПОДАВЛЕНИЯ ЛИЧНОСТИ В ТОТАЛИТАРНОМ СОЦИУМЕ
АНТИУТОПИИ**

Е.П. Жаркова

Воронежский государственный университет

Статья посвящена рассмотрению роли облачения персонажа, подвергающегося насилию в условиях тоталитаризма. Проблема вписана в контекст критического осмысления канонических образцов антиутопии первой половины XX века («Мы» Е. Замятина, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «1984» Дж. Оруэлла), где элементы описания одежды служат для изображения ситуации тотального контроля над личностью во всех сферах ее жизнедеятельности, включая бытовое, вещное окружение. Дальнейшее развитие этой традиции рассматривается в статье на примере романа-антиутопии современной канадской писательницы Маргарет Этвуд «Рассказ Служанки» (1985). Вместе с тем автор подчеркивает, что в произведении Этвуд эта проблема приобретает особую специфику, поскольку оказывается тесно связанной с гендерной проблематикой и образами женской телесности.

Ключевые слова: антиутопия, гендерная проблематика, канадская литература, одежда, телесность, тоталитаризм, Этвуд.

The article is devoted to the consideration of the role of the clothing of the character which is exposed to violence in the conditions of totalitarianism. The problem is inscribed in the context of critical reflection on the canonical examples of dystopia of the first half of the XX century ("We" by Zamyatin, "Brave New World" by A. Huxley, "1984" by G. Orwell), in which the elements of clothing are used to depict the situation of the total control over the personality in all spheres of its activity, including domestic, proprietary environment. Further development of this tradition is examined in the article on the example of modern dystopian novel "The Handmaid's Tale" (1985) by the Canadian writer Margaret Atwood. At the same time the author stresses that in Atwood's work this problem acquires particular specificity, as it appears to be closely related to the problem of gender and images of women's physicality.

Key words: Atwood, Canadian literature, clothing, dystopia, gender, physicality, totalitarianism.

Одной из наиболее ярких характеристик антиутопического социума в произведениях XX-XXI вв. исследователи называют стремление к тотальному контролю надо всеми сторонами жизни граждан тоталитарного

государства, включая повседневность. Так, по словам И. Д. Тузовского, всесторонняя регламентация жизни находит отражение не только насильственных изменениях в распорядке дня, видах и формах досуга, но и в отборе «необходимых в быту предметов» [3, с. 251]. К числу таких «бытовых» сфер волеизъявления индивида, попадающих в поле контроля режима, можно отнести и вопрос о выборе одежды – ее фасона, стиля, степени открытости тела и даже цветовой гаммы. Одежда – та часть вещного окружения человека, которая, как никакая другая, способна отразить индивидуальность человека, его уникальные вкусы и предпочтения, дать представления о внутреннем мире человека и модусе отношения к собственному телу. Не удивительно, что ограничения в выборе одежды становятся знаковой особенностью социальных моделей многих антиутопических произведений, в которых обращение к данной теме позволяет выявить новые аспекты подавления духовного и телесного начала в условиях тоталитаризма.

Эта тенденция находит отражение уже в романе-антиутопии «Мы» Е. Замятина, где персонажи, не имеющие собственных имен, столь же безлики и в том, что касается их облачения. Все без исключения члены Единого Государства одеты в «юнифы», одинаковую форму серо-голубого цвета: «Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая шаг, шли нумера – сотни, тысячи нумеров, в голубоватых юнифах, с золотыми бляхами на груди – государственный номер каждого и каждой» [1, с. 10]. Эти одеяния в романе лишены индивидуальных характеристик, в том числе и гендерных – по сути, отсутствует их описание, кроме упоминания цвета (который в антиутопии Замятина одновременно вызывает ассоциации с гармонией безоблачного неба). Отличаются от остальных только одежды Благодетеля. Их цвет – атрибут избранности, божественности и недостижимости: «...В белых одеждах Благодетель,

мудро связавший нас по рукам и ногам благодетельными тенетами счастья» [1, с. 91].

Напротив, максимально подробны наряды I-330, которые она примеряет в Древнем Доме. Они акцентируют внимание на телесном начале: «плотно облегающее черное платье, остро подчеркнутое белое открытых плечей и груди!» [1, с. 17], «легкое, шафранное, древнего образца платье» [1, с. 39]. Если униформа, предписываемая режимом, указывает, прежде всего, на торжество разума, безукоризненной, лишенной чувства гармонии, то одеяния героини, избираемые ею лично, – однозначный вызов этой гармонии, открытая провокация, обращенная к герою-мужчине. Не случайно Д-503 замечает, что предстать перед ним в таком виде – «в тысячу раз злее, чем если бы она была без всего...» [1, с. 39].

В романе Дж.Оруэлла «1984» тоталитарное государство также предписывает основной части населения строго определенную одежду. Герой антиутопии, Уинстон Смит, носит «синий форменный костюм партийца» [2, с. 322], в описании которого, как и у Замятина, отсутствуют какие-либо конкретные детали. Однако эти детали, как и у Замятина, появляются по отношению к женскому образу – Джулии, на которой поверх такого же форменного комбинезона надет алый кушак. «Туго обернутый несколько раз вокруг талии комбинезона», он призван указывать на принадлежность героини к «Молодежному антиполовому союзу», подчеркивать пропагандируемое обществом отвращение к сексуальной стороне жизни. Но именно этот атрибут ее костюма, тем не менее, становится провокацией, поскольку Уинстон прежде всего отмечает «крутые бедра», подчеркнутые этим кушаком [2, с. 327].

В произведении О. Хаксли «О дивный новый мир» одежда маркирует принадлежность к определенной касте согласно заложенной до рождения генетической программе, причем приязнь к «своему» цвету

формируется с помощью гипнотического внушения. «Какой у них гадкий цвет – хаки», – думает героиня, принадлежащая к более высокой касте бет, о цвете одежды дельт [4, с. 191]. Поскольку высшей ценностью считается потребление, уже на уровне гипнопедии закладывается и стремление к постоянному ее приобретению: «А старая одежда – бяка... Чем старое чинить, лучше новое купить» [4, с. 183]. Попавшая в резервацию Линда сетует на местную одежду именно потому, что «мерзкая шерсть» долго не снашивается, ее надо чинить [4, с. 228].

В антиутопии современной канадской писательницы Маргарет Этвуд «Рассказ Служанки» (1985) мотивы одевания и раздевания, описание деталей одежды также становятся ключевыми для характеристики антиутопического социума, в котором происходит подавление личности и насилие над всеми сторонами духовной и телесной жизни. Роман обращается к судьбе одной из жертв выдуманного тоталитарного режима Галаад, безымянной женщине, обозначенной как Фредова, по имени одного из Командоров, стоящих у руля этого режима. Фредову, подобно многим другим так называемым «Служанкам», помещают во влиятельную семью Галаада для исполнения единственной роли, предписанной ей государством. Поскольку ее «яичники жизнеспособны», она должна выносить и родить ребенка, которого отберут у нее вскоре после рождения. Само же зачатие происходит во время ежемесячной «церемонии», когда Командор вступает в интимный контакт со Служанкой в присутствии собственной жены, Яснорады.

Если у Хаксли принадлежность к определенной касте (согласно заложенным на уровне эмбрионального развития физическим и интеллектуальным данным) была неотъемлемой характеристикой каждого члена общества вне зависимости от его пола, то в антиутопии Этвуд подобная модель, маркируемая цветом, выстраивается только относительно женской части населения. Одежда призвана подчеркнуть

строгое соответствие женщин заданным обществом ролям: Жены одеты в платья холодного и отрешенного голубого цвета, невинность и чистоту их юных Дочерей передает белизна их скромных одеяний, Марфы (выполняющие работу по дому) носят практичную и неброскую форму («в тускло-зеленом, будто хирург из прошлого» [5, с. 12]. Так называемые «Тетки», женщины, занимающиеся обучением будущих Служанок, одеты в коричневое, а алый цвет одеяния Служанок – цвет крови, обозначающий их детородную функцию. В особую категорию выделяются Эконожены – женщины из беднейших слоев, которые «вынуждены» совмещать все функции: «Им приходится делать все; если могут» [5, с. 31], – а также вдовы в черном, число которых, впрочем, невелико.

Подобное цветовое деление, полностью игнорирующее вкусы и предпочтения самих женщин, выступает символом унификации личностного начала в антиутопическом пространстве. Героиня, которой, по ее утверждению, красный цвет никогда не шел, воспринимает себя как «цветовое пятно», и это предельное обобщение, сведение облика к красному цвету, вновь отсылает к ее репродуктивной функции, единственно важной для тоталитарного государства: «Одна женщина в красном на коленях, одна женщина в голубом сидит, две в зеленом, стоят...» [5, с. 99].

В описании одежды мужчин Этвуд, подобно своим предшественникам, предельно лаконична (отмечается только ее форменный характер, поскольку Галаад находится в состоянии постоянной войны), но все элементы одеяния героини, которое она сравнивает с монашеским облачением, описаны довольно подробно и являются крайне важными для создания антиутопического пафоса романа. Красные туфли без каблука сковывают самостоятельность героини («не для танцев»), лишают ее возможности проявления собственной индивидуальности. Просторное длинное платье максимально скрывает тело, нивелирует все

признаки сексуальности: «Свободная юбка по щиколотку собирается под плоской кокеткой, которая обхватывает грудь; пышные рукава» [5, с. 10]. Столь же непривлекательно и «гигиеничное» нижнее белье – длинная рубашка, хлопковые панталоны, нижняя юбка. Одежда ограничивает не только возможности передвижения и самовыражения, но и видения: на голове Служанки – витиеватая конструкция, «белые тканые тоннели», обрамляющие лицо, которые она сама называет «шорами»: «Дабы мы не видели, дабы не видели нас» [5, с. 11].

Одежда героини строго определяет ее функцию, однако в воспоминаниях героини присутствуют и совсем другие детали ее «собственной» одежды и обуви – джинсы, которые она когда-то сдавала в химчистку, или кроссовки, в которых она ходила по тем же самым мостовым, «с пружинящей подошвой и вентиляцией, с блестящими тряпочными звездами, что отражали свет в темноте» [5, с. 31-32]. Одежда выступает одним из постоянных элементов сновидений героини, которые также становятся для нее связующим звеном между прошлым и настоящим. Так, в одном из снов героиня выбирает нужное платье из вороха разных цветов и не может выбрать [5, с. 86]. В воспоминаниях Фредовой о дочери всплывает во всех подробностях ее обувь: «На шнурках кед – сердечки, красные, лиловые, розовые и желтые» [5, с. 96-97]. (Напротив, на фотографии, сделанной уже после разлучения девочки с матерью, первая максимально обезличена, одета в столь же строго регламентированное платье, как и у остальных девочек и девушек Галаада, что вызывает у Фредовой ассоциации с погребальным нарядом «призрака в белом платье».) Личные вещи героини, и, прежде всего, ее одежда, становятся для героини символом утраченной свободы. Ее вещи разграблены и выброшены [5, с. 75], и такой же ограбленной и брошенной на произвол судьбы ощущает себя и она сама.

Этот контраст строгой унификации и свободы в одежде особенно заметен в сцене встречи Служанок с туристической делегацией из Японии, в которых Фредова узнает свой прежний, до-галаадский облик: «Я давным-давно не видела на женщинах таких коротких юбок. Чуть ниже колена, и ноги под ними почти голы в тонких чулках, вопиющи, и высокие каблуки, ремешками привязанные к ступням, – будто изящные орудия пыток» [5, с. 37]. Эта одежда сексуально притягательна, провокационна по меркам тоталитарного общества, подобно запрещенным нарядам I-330 или алому кушаку Джулии, однако на сей раз она воспринимается не мужским, а женским взглядом, вызывая у героини одновременно притяжение и отторжение, вызываемое установками тоталитарного режима, изменившего ее мировосприятие: «Мы зачарованы, и еще нам противно. Они будто голые» [5, с. 38]. Дистанцируясь от столь вызывающе, по меркам Галаада, одетых туристок, героиня все же вспоминает, что сама так когда-то одевалась, и не может удержаться от отождествления себя с ними, вплоть до чувственных ощущений от ношения прозрачных колготок или туфель на каблуке [5, с. 390].

Однако даже такая, притягательная в своей сексуальности и свободе, одежда не вызывает положительных ассоциаций, будучи навязана и превращаясь тем самым в еще один инструмент насилия. Если героиня Замятина в сценах переодеваний в романе «Мы» выбирает новые образы по собственной воле, то в романе Этвуд своеобразной аллюзией на эти сцены выступает поездка Фредовой вместе со своим хозяином в нелегальный публичный дом «Иезавель». Для этого героине приходится переодеться в открытое черное платье с перьями, ярко контрастирующее с ее обычным, предельно закрытым одеянием, но это «раскрепощение» не вызывает восторга у Фредовой, поскольку, по сути, не предлагает ей свободы, не превращает ее из объекта в субъект, сводя ее новую, временную роль, к роли проститутки.

Тоталитарное государство, осуществляя контроль над проявлениями женской телесности, не только ставит под контроль любые формы одежды, но и регламентирует степень открытости тела, «приемлемую» в тех или иных ситуациях. Во многих случаях подобные нюансы облачения (разоблачения) акцентируют насилие над женским телом и психикой в антиутопическом социуме. Так, одной из знаковых в этом отношении является Церемония зачатия. Хотя фактически в зачатии принимают участие Командор и Служанка, на церемонии также присутствует жена Командора, чья функция – роль символической матери возможного ребенка. Неестественность сцены, ее механистичность и насильственность снова и снова подчеркиваются посредством обращения к деталям одежды. Фредова, как и Яснорада полностью одета, правда, за исключением доступа к нужным частям ее тела: «Моя красная юбка задрана до пояса – не выше» [5, с. 108]. Предельно закрыто и тело Командора, которому, чтобы закончить процедуру и выйти из комнаты, достаточно только застегнуть брюки.

Таким образом, в романе Маргарет Этвуд обращение к теме одежды возникает в двух аспектах. В первом случае речь идет о продолжении традиции Хаксли: унификация одежды и приведение ее к определенному «цветовому коду» не только призваны подчеркнуть вмешательство государства в быт, повседневность его граждан, но и выступают символом обезличивания человека в условиях тоталитаризма. Однако в романе Этвуд тема одежды, прежде всего, маркирована гендерно, что обращает внимание на те аспекты женской телесности, которые наиболее явственно подвергаются насилию в антиутопическом социуме, смоделированном писательницей. Лишение свободы облачаться и разоблачаться по собственному желанию, контролировать открытость тела и выбор одежды выступает символом ограничений во всех сферах жизни женщины,

включая такие интимные сферы женской телесности, как зачатие и деторождение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Замятин Е. Мы / Е. Замятин // О дивный новый мир. – М.: АСТ, 2006. – С. 5-147.
2. Оруэлл Дж. 1984 / Дж. Оруэлл // О дивный новый мир. – М.: АСТ, 2006. – С. 319-538.
3. Тузовский И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии или футурология антиутопий / Тузовский И. Д. – Челябинск: Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2009. – 312 с.
4. Хаксли О. О дивный новый мир / О. Хаксли // О дивный новый мир. – М.: АСТ, 2006. – С. 149-317.
5. Этвуд М. Рассказ Служанки / М. Этвуд. – М.: Эксмо, 2010. – 352 с.

УДК 82.091

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ДОМИНАНТЫ: ОТ АНТИЧНОСТИ К СОВРЕМЕННОСТИ

Н.В. Исагулов

В данной статье проанализированы основные интермедиальные тенденции в истории мирового искусства и литературы от эпохи Античности до постмодерна, понимание которых важно при использовании герменевтического метода и техники *close reading* в ходе анализа литературных произведений с синтетическими элементами. Сравнительно-исторический подход с использованием элементов культурно-исторического метода позволил сделать вывод о том, что каждая из эпох стремилась объединить все виды искусства вокруг определённых синкретических доминант (Античность – скульптура и театр, Средневековье – зодчество, Ренессанс – живопись, Просвещение – театр, романтизм – музыка, реализм – литература, рубеж веков и модернизм – живопись и поэзия, постмодернизм – литература). На начальных этапах становления синкретическими доминантами становились «механические/технические» искусства (живопись, скульптура и зодчество), в то время как с XVII века – «мусические» – литература, музыка и театр.

Ключевые слова: интермедиальность, синтез искусств, синкретизм, медиум-доминанта, интегральный медиум, синкретическая доминанта.

The given article presents the analysis of major intermedial tendencies in the history of art and literature from Antiquity until postmodernism, the understanding of which is crucial for the application of hermeneutic method and the close reading technique in the course of the analysis of literary works with synthetic elements. The comparative-historic approach with the application of the elements of cultural-historic method allowed us to draw a conclusion that each artistic epoch tried to unite all arts around certain syncretic dominants (Antiquity – sculpture and theatre, Middle Ages – architecture, Renaissance – painting, Enlightenment – theatre, Romanticism – music, Realism – literature, *fin de siècle* and Modernism – painting and literary art, Postmodernism – literature). At the initial stages of the development the so-called ‘mechanical or technical’ arts became the syncretic dominants (i.e. painting, sculpture and architecture), while starting from the XVII century they were the so-called ‘muse’ arts – literature, music and theatre.

Key words: intermediality, art synthesis, syncretism, dominant medium, integral medium, syncretic dominant.

В различные периоды развития западноевропейского искусства появлялись и устанавливались различные типы интермедиальности, доминировали те или иные медиумы (интегральные компоненты, формирующие основу каждого вида искусства: звук, слово, цвет, элемент движения и т.д.). Невозможно точно установить, когда возникла интермедиальность как осознанное желание вернуть утраченный синтез искусств Античности, однако неоспоримым остаётся тот факт, что в качестве одного из эстетических предвестников интермедиальности в античную эпоху распространение получил экфрасис (как попытка одного медиума в искусстве описать форму и содержание другого медиума). А с появлением первых экфрасисов в «Илиаде» Гомера (например, живописный фрагмент-описание щита Ахилла) интермедиальность как явление уже имела место (хотя теоретически и не отрефлектированное).

Искусство Античности, выйдя из лона мифологии, не сумело сохранить изначальную целостность и в итоге распалось на несколько художественных течений и направлений: словесное (эпос, лирика и драма, ораторское искусство), декоративно-прикладное искусство (мозаика, фрески, резьба по камню, вазапись и др.), театр, музыку, скульптуру и зодчество. Согласно М.С. Кагану и А.Ф. Лосеву, разъединительный

процесс в искусстве подтверждается и последующей «специализацией» муз (так, в древнегреческой мифологии изначально была одна богиня по имени Муза, затем, на определённом этапе становления, – уже три, а в её классической форме – девять) [3, с. 11-12]. Но вместе с разъединительной тенденцией органически существовала и противоположная – объединительная, и в этом заключается диалектика развития искусства в целом.

В эпоху Античности роль интегрального медиума могла взять литература, поскольку три её рода (эпос, лирика и драма) вместе с искусством танца (орхестрика) составляли золотой квартет «*музыкальных*» искусств – то есть собственно искусств, с точки зрения древности, в оппозиции к которым пребывали «*технические*» искусства-ремёсла (живопись, скульптура, зодчество и др.), которые, согласно М.С. Кагану, искусствами у тогдашних современников не считались [3, с. 188-189].

Синтез литературы и музыки – яркий пример объединительно-разъединительных процессов в истории синтеза искусств и, пожалуй, самый первый подобный процесс. Как утверждает А.Е. Махов, музыка и слово, обретя свои «автономные миры», оказались по разные стороны баррикад, что, однако, не мешало музыке в те или иные моменты своей истории стремиться стать словом, а слову – желать обрести себя в музыке [5, с. 11]. Освободившись от единства с поэзией, музыка создала себя по аналогии с ней – устройство музыкального произведения во многом сходно с устройством литературного, а в более поздние эпохи некоторые литературные тексты были выстроены по законам музыки, образуя нечто вроде литературных симфоний и т.п. [5, с. 37].

Что касается синтеза поэзии и живописи, то объединительно-разъединительные отношения между этими искусствами были подмечены и озвучены ещё Симонидом в V в. до н. э. Как философы Античности, так и представители более поздних эпох зачастую пользовались в своих

определениях одного из искусств понятиями другого: *живопись – немая поэзия, поэзия – слепая/говорящая живопись* [1, с. 6]. Несмотря на эстетические дискуссии, возникшие уже в эпоху Античности, художники и литераторы проявляли единство в понимании образной природы живописи и поэзии, именно поэтому категория литературного образа и ныне остаётся одной из самых устойчивых.

Именно ввиду вышеназванных видовых противоречий между литературой и другими искусствами медиумом-доминантой в искусстве Древней Греции стала скульптура – в ней передавались все эстетические воззрения эпохи. В период греческой классики немаловажную роль сыграл театр, сам по себе синтетичный вид искусства. Объединив в себе различные литературные формы, театр стал *de-facto* интегральным медиумом эпохи, связав другие искусства и послужив идеологическим целям государств-городов.

Достижением эпохи Античности стало то, что возникли и были зафиксированы в литературных формах практически все базовые сюжеты, которые впоследствии стали основой для различных типов интермедальности в мировом искусстве: осада/защита города и гибель главного героя – Троянская война и судьба Ахиллеса; возвращение домой – странствия Одиссея; поиск артефакта – путешествие Ясона и аргонавтов; переход между мирами – спуск в царство Аида; самоубийство/самопожертвование во благо – история Прометея, Геракла и многие другие.

Нормативное искусство Средневековья в противовес синкретичному искусству Античности характеризуется с позиции интермедальности двумя периодами: синтез искусств (*унисон искусств* – романское искусство) и их разъединение (*многоголосье искусств* – готическое искусство).

Интермедальный синтез Средневековья оказался возможным

благодаря появлению и распространению христианства как официальной религии многих государств, а также благодаря зафиксированным на бумаге Книгам Священного Писания (Старый и Новый Завет).

Отличительной чертой средневековой культуры стало то, что роль медиума-доминанты взяло на себя зодчество, но не просто городская архитектура, а возведение сакральных для христиан сооружений – церквей, соборов, храмов, базилик. Тем не менее средневековые схоласты ценили в наибольшей степени музыку (как стремление к вечной гармонии), поставив её на пьедестал вместе с литературой-поэзией (средневековые богословы-теоретики разделяли искусства на «свободные», словесно-музыкальные – музыка, литература – и прочие «механические») [3, с. 13].

В рамках христианской веры были объединены все классические искусства: зодчество (создание романских и готических храмов и капелл), живопись (витражи, росписи стен, алтарная живопись), скульптура (изображение святых, священнослужителей, донаторов и меценатов церкви), музыка (гимны и псалмы, органная музыка), литература (священные тексты и их толкования) и другие. Все они были направлены на достижение одной цели – возвеличение церкви, усиление её мощи и сосредоточение жизни прихожан в храме, где абсолютно всё восхваляло бога в той или иной артистической форме [2, с. 10].

Кроме того, исследователи литературы и писатели не могли обойти стороной проблему структурированности литературного произведения. Текст, как и любое здание, имеет свою раму, основу, которую застраивают определённые «кирпичики» слов, фраз и художественных образов, что вызвало дискуссии о средневековом синтезе литературы и архитектуры, рождении так называемой «Библии в камне».

В Средние века нашла продолжение и античная идея о «музыке человека». Музыка стала аллегорией внутреннего мира человека, а позже,

в эпоху романтизма, внутренний мир человека стал пониматься как музыкальный процесс – музыка стала главной категорией субъективности, а литература как попытка выразить «душу» уходила на второй план [5, с. 26-27]. В Средневековье также зародилась идея о музыке как всеобщем принципе искусства в целом. И в системе семи свободных искусств музыка, согласно А.Е. Махову, действительно заняла высшее положение [5, с. 27-28].

Интегральной доминантой Возрождения стала живопись, которая сумела подчинить собственным законам архитектуру, скульптуру и словесный текст. Специфической чертой эстетической мысли эпохи стала фрагментарность, схожая по своей сути с аналогичным эстетическим принципом романтизма. Через часть (фрагмент) пытались передать литературное, музыкальное или живописное художественное целое. К подобному восприятию фрагмента как смыслонесущего артефакта подтолкнули многочисленные археологические находки времён Античности. Фрагмент воспринимался теперь не как бесформенный «кусочек» или «обломок», а органичная часть ныне разрушенного, но некогда идеального и целостного художественного творения.

Согласно утверждению Е.В. Завадской, «каждая эпоха выбирает себе в прошлом, иногда осознанно, иногда стихийно, близкие ей по духу традиции, служащие коррелятом её опыта» [2, с. 58]. В эпоху Ренессанса попытка обрести утраченную синкретичность основывалась на *осознанном* поиске вдохновения в предшествующих исторических эпохах, стремлении к подражанию – при этом, благодаря археологическим находкам, был проявлен небывалый до тех пор интерес к искусству Античности. Согласно Л.Д. Любимову, творцы эпохи Возрождения «чтили христианских святых и восхищались красотой античных богов», а «христианское вероучение подчас воспринималось как *новая мифология*», что позволяло им прославлять своим искусством как Аполлона, так и

Христа [4, с. 124].

Художественный XVII век отмечен соперничеством, а иногда и параллельным развитием четырёх художественных направлений: маньеризма, барокко, рококо и классицизма, каждое из которых опиралось на собственную эстетическую концепцию. Первые три направления воспринимали искусство кризисно и избрали, соответственно, своими медиумами-доминантами живопись, зодчество и ландшафтную архитектуру.

Маньеризм как переходная эпоха от Возрождения к барокко важен своей попыткой воскресить литературно-художественные традиции пасторальных жанров Античности. Эта эпоха также представила миру искусства «*пьесу для чтения*» (Lesedrama) Джона Мильтона («Самсон-борец», 1671), охарактеризованную М.С. Каганом в качестве первой синтетичной литературной формы современности, в дальнейшем полюбившейся и популяризованной поэтами-романтиками [3, с. 219]. Эпоха барокко примечательна возникновением природно-антропогенного синтеза, а также таких синтетических словесно-музыкальных жанров, как опера и оратория, музыкальная драма, которые сумели объединить музыкальный академизм, театр и литературу. Весьма любопытен также возникший в это время жанр коротких *звукоизобразительных пьес* (например, «Курица» Жана Филиппа Рамо, 1706, «Маленькие ветряные мельницы» Франсуа Куперена, 1713). Рокайльными достижениями можно назвать возрождение на светской основе античной пасторальной традиции с присущей ей эротической компонентой, что во многом способствовало дальнейшей реабилитации любовного чувства и сопряжённой с ним душевной утончённости (наиболее полно они были реализованы в сентиментализме и романтизме). Классицизм же стал эпохой нормативного искусства, отдав пальму первенства театру и предприняв серьёзную попытку воссоздать синкретическое искусство Античности.

В эпоху романтизма синкретические идеи восприятия искусства в наибольшей степени распространились в Германии, где превалировал кризисный, критический поиск художественного синтеза. С точки зрения романтиков, которые стремились к универсализму, объединяющую роль среди всех медиумов могла взять на себя только музыка, хотя, фактически, значимые синтетические жанры эпохи формировались лишь в литературе и музыке (в частности музыкальные драмы Рихарда Вагнера на основе литературных эпосов Средневековья).

Согласно утверждению М.С. Кагана, романтики возвели в основу жизни и искусства творческую активность, которая призвана преобразовать и творить мир, что позволило, например, Гегелю и Шеллингу сформулировать и обосновать новый интермедиаальный ряд *архитектура/скульптура – живопись – музыка – поэзия*, который в определённой мере отображал интермедиаальный поиск в истории искусства: Античности и Средневековью соответствовали архитектура и скульптура, поскольку именно тогда эти медиумы стали интегральными, живопись соответствовала эпохе Возрождения, музыка – романтизму, поэзия – постромантизму/реализму/модернизму/постмодернизму) [3, с. 66].

Романтики акцентировали внимание и на комплексном восприятии любого поэтического образа, поскольку его составляющими являются «зрение, живописное наблюдение, пластический образ, внутренний человек» [6, с. 238]. Соответственно любое живописное произведение мыслилось ими как некий фрагмент, сродни сценической мизансцене или литературной кульминации, как, например, это виделось современникам в творчестве И.Г. Фюссли: *«Картина Фюссли – это сцена, и зритель должен вживаться в действие происходящей на сцене драмы»* [6, с. 242].

Особый интерес представляет факт выделения романтиками кроме традиционных неизобразительных/технических и изобразительных/мусических искусств и третьей категории – смешанных

или *сложных искусств*: 1) синтез архитектуры и изобразительных искусств; 2) музыкально-хореографическое и музыкально-драматическое искусство; 3) театральное искусство; 4) музыкально-поэтический синтез; 5) художественно-поэтический синтез и др. [3, с. 94].

Реализм, как эпоха нормативного искусства, примечателен тем, что роль медиума-доминанты окончательно закрепилась за литературой, которая в XIX веке стала общедоступной. Восприятие интермедийности в эстетике реализма сформировано в творческой концепции Ромена Роллана (представителя «поздней» реалистической традиции), которую он заимствует из философии досократиков и античного театра: *«Границы отдельных искусств отнюдь не столь абсолютны, как это полагают теоретики, искусства ежеминутно переходят одно в другое, один род искусства находит своё продолжение и завершение в другом»* [цит. по: 8, с. 252].

Рубеж XIX и XX веков характеризуется обострённо-кризисным восприятием синтеза искусств. На первый план выходят два искусства: «мусическое» – литература и «техническое» – живопись. Особое значение приобретают новые искусства – фотография (1839) и кинематограф (1878), которые на первых порах способствовали утверждению принципа натурализма. Получив широкое распространение, особая фотографическая образность оказала глубокое воздействие на систему художественного творчества в целом, привела к рождению новых жанров и стилей, способствовала развитию документализма в искусстве. В свою очередь киноискусство можно рассматривать как синтез литературы и фотографии, который позаимствовал у литературы сюжеты, фабулы, систему мотивов и литературную символику, названия, перенял многие иные структурные основы искусства слова.

Искусство модернизма, будучи периодом поиска нового синтеза, избрало своими ведущими синкретическими доминантами живопись и

литературу. Получила распространение коллажная и бриколажная техника футуристов, где автор передаёт эмоции и концептуальный посыл путём хаотичного соединения разнородных материалов различной художественной ценности: отрывков газет, фотографий, предметов искусства, нот и др. В литературе это проявилось в осознанном введении авторами узнаваемых цитат из других произведений. В модернизме XX века нашёл свою реализацию древний жанр каллиграммы, который стал синтетичным (например, сборник «Каллиграммы» Г. Аполлинера следует воспринимать как синтез поэтического слова и причудливо-живописного начертания строк). В русле этой же техники коллажирования (по факту причудливого соединения) можно отметить и возникновение «звуковых» стихотворений, которые появились в результате экспериментов дадаистов и футуристов с поэтическим словом. Интермедальность новейшего времени проявляется и в синтезе театра и кино, а также в мультипликации. В коллективном сборнике «Проблемы синтеза в художественной культуре» даже присутствует утверждение, что многие модернистские драмы (например, пьеса Метерлинка «Синяя птица», 1908) писались под влиянием кинематографического искусства – так же, как и многие другие литературные произведения первой трети XX века [7, с. 105]. В XX веке практика создания мультипликационных и художественных фильмов на основе известных театральных пьес и постановок и вовсе стала распространённой.

Кроме того, модернисты утверждали, что шедевры многих художников, в частности Ван Гога, не имели бы места, если бы не их умение видеть живопись «литературно», а литературу – «живописно». Более того, некоторые писатели-модернисты сопровождали свои произведения собственноручно выполненными «иллюстрациями», которые становились либо органичными частями произведения (например, «Маленький принц» Антуана де Сент-Экзюпери, 1943), либо замещали

алфавитный текст идеографическими композициями, визуально имитирующими пространство текста или проникающими в него (например, работы Анри Мишо).

Эпоха модерна кроме прочего позволила окончательно закрепиться в искусстве таким синтетическим формам, как фотография, кинематограф, мультипликация, анимация и комиксы, мюзикл и музыкальные фильмы, цветомузыкальный синтез и кинетическое искусство.

Постмодернисты, в свою очередь, попытались поставить своеобразную точку в многовековых поисках единого интегрального медиума. Прежде всего они обосновали историко-культурологическую необходимость некоторых синтезов – таких, как, например, *проза-поэзия-музыка, живопись-декор-архитектоника, театр-пантомима-танец* и др. [3, с. 292, 303, 313]. Во-вторых, они избрали литературу (как наиболее целостное проявление Текста и Слова) в качестве интегрального медиума, выражающего и характеризующего другие виды искусства. Также возникло понимание механизмов синтеза и осознание параллельности связей между искусствами в горизонтальных (синхронических) пластах, а также в вертикальном интертекстуальном полотне, создаваемом за счёт аллюзий, цитат, реминисценций и т.п.

Исходя из всего вышеизложенного, мы пришли к выводу, что интермедиальность является более сложным и комплексным явлением культуры, нежели античный синкретизм искусств. Будучи «лакмусовыми маркерами» эпох, а также основных художественных тенденций и связей между различными искусствами в рамках одного культурно-исторического отрезка, интермедиальные доминанты, словно ключи, позволяют вскрыть код авторского послания в тех случаях, когда имеет место синтез или диалог искусств в любом из его возможных проявлений (ввиду вовлечения дополнительных культурных и художественных пластов, не «озвученных» в произведении напрямую). Следовательно, понимание и анализ

художественных произведений в контексте интегральных медиумов-доминант эпохи становится значимой частью комплексных литературоведческих и культурологических исследований в начале XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вартанов А.С. О соотношении литературы и искусства / А.С. Вартанов // Литература и живопись / ред. А.Н. Иезуитов. – Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1982. – С. 5-30.

2. Введение в культурологию: учеб. пособие для вузов / руководит. автор. колл. и отв. ред. Е.В. Попов. – Москва: ВЛАДОС, 1996. – 336 с.

3. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств: монография, части I, II, III / М.С. Каган. – Ленинград: Изд-во «Искусство», Ленинградское отделение, 1972. – 440 с.

4. Любимов Л.Д. Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии: книга для чтения / Лев Любимов. – Москва: Просвещение, 1976. – 319 с.

5. Махов А.Е. *Musica Literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике: монография / А.Е. Махов. – Москва: Intrada, 2005. – 224 с.

6. Михайлов А.В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века / А.В. Михайлов // Литература и живопись / ред. А.Н. Иезуитов. – Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1982. – С. 227-251.

7. Проблемы синтеза в художественной культуре / ред. А.В. Прохоров, Б.В. Раушенбах, Ф.С. Хитрук. – Москва: Наука, 1985. – 288 с.

8. Тахо-Годи М.А. Литература и живопись в романе Р. Роллана

«Жан-Кристоф» / М.А. Тахо-Годи // Литература и живопись / ред. А.Н. Иезуитов. - Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1982. – С. 252-26.

УДК 82-96

О ТЕЗАУРУСЕ РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

К.Г. Исупов

*Российский государственный педагогический
университет имени А.И. Герцена*

*Памяти Михаила Моисеевича
Гиримана, Учителя и Друга.*

Публикация представляет собой выдержки из авторского словаря, в котором предпринимается попытка систематизации основных категорий русской философской мысли.

The publication is an excerpt from the author's dictionary, in which an attempt is made to systematize the main categories of Russian philosophical thought.

Наша эпоха отмечена азартным производством словарной продукции всякого рода – от обширных энциклопедий до авторских словарей (С. Аверинцев, Ю. Кондратьев, В. Руднев и др.). Автору этих строк в течение ряда лет пришлось осуществлять тщеславную мечту: создать собственный авторский словарь. Он получил название «Космос русского самосознания»; фрагменты из него печатались в малотиражных изданиях. Очень скоро стало понятным, что такой словарь закончить невозможно, он будет заведомо неполон.

Это как домашний ремонт – его нельзя закончить, его можно только прекратить.

Создание всеобъемлющего, универсального Тезауруса русской мысли под силу немалому коллективу авторов. Однако и частные усилия в этом направлении, со всеми удачами и просчетами, не стоит недооценивать.

Ниже мы предлагаем читателю три текста из авторского словаря. Они оформлены как именно словарные статьи, а не как текст для журнала или сборника. Избрана трехчастная композиция: 1) собственно словарная статья; 2) художественные тексты и ученые трактаты по ее теме; 3) библиография.

Автор будет благодарен за любые критические замечания, буде они появятся у читателя.

ЖЕРТВА

Предметно–символический дар Завета; сакрально–знаковая операция замещения; кардинальный принцип неавтономной этики; универсалия культуры; категория исторической аксиологии. Археологические и исторические свидетельства о дохристианских культах на Руси не выводят практику и антураж жертвоприношения за пределы общего для множества культур типологического ряда. Православную акцентуацию Ж. приобретает с вживанием ее толмачей в святоотеческий контекст перехода от «Закона» к «Благодати» (Илларион); русская версия христианства создала сложную амальгаму языческих и православных оттенков, наличие которой в литургическом действе провоцировало ее критиков на упреки в языческом прочтении таинств (Л. Толстой о Евхаристии и Причастии). За пределами конфессионального поведения живая архаика жертвы также подверглась неадекватным трактовкам и расщеплению на взаимоисключающие акценты, благодаря чему альтруизм оказался формой эгоизма, а филантропия – старомодной разновидностью небескорыстного милосердия. С другой стороны, эксплуатация сакрального содержания жертвы в идеологиях двух последних столетий превратили ее в инструмент псевдо–религиозного воспитания в духе фанатической преданности идеалу. Ж. достаточно легко дискредитируется не только в силу собственной амбивалентной природы (травестийно закрепленной в этимоне ‘ЖР <–ать, –ерло>’ ; ср. у Г. Державина: «Все вечности жерлом пожрется»), но и по причине той избыточной «жертводицеи», с какой отечественная историология строила философию русского пути. Начиная с Чаадаева, образ России все более насыщается жертвенными возможностями, т.е. поучительным для остального мира негативным историческим опытом. В конце этой цепи мы наблюдаем устойчивое мнение о русской истории как перманентном и бесплодном апокалипсисе (И. Шафаревич). Кардинальные аспекты жертвы консервируются русским религиозным ренессансом, инициаторы которого отнесли к этой мифологеме творчески. Догматические коннотаты жертвы сохранены в таинствах: в смысл большинства из них (Евхаристия, Причастие, Крещение) положена идея замещения сакральных объектов культа (кровь, плоть) символическими дериватами. Ритуальная Ж. обладает сложной знаковой природой: она одновременно – и некая безусловная предметность, и образ самой себя. Вино и хлеб остаются вином и хлебом, но будучи образами Вина Страдания и Хлеба Небесного, поднимаются к символам Крови и Тела Христа, что должно привести к буквальному прочтению «вина» и «хлеба» как реального события Голгофы, вечно

свершающегося во внеэмпирическом времени таинства. Жертводействие есть прорыв из «реального» в «реальнейшее» (из эмпирии повседневности в эмпирией трансцензуса). Умение жертвовать – изначальная прерогатива человека, способного воспринять Откровение (по слову Вяч. Иванова, «жертва раньше Бога»). С тем большей настойчивостью русская мысль онтологизирует жертву, помещая ее в центр аскетической молитвенной практики («жертва уст»), отношений приязни («жертва сердца»), юродского самоотречения («жертва Тела»), самоотверженной дружбы («жертва души»). Ритуально предписанной жертве по обету или повинности (Лев. 7, 16–17; 5, 1–19) перед «Законом» (Исх. 20, 24–26), т.е. жертве–подати, итогом которой в Ветхом Завете мыслится умножение достатка и крепкая защита от бед, противостоит новозаветная идеология тотальной отданности человека Богу, коль скоро Богочеловек Голгофы и есть тотальная Богожертва. В полноте жертвенного союза выполняется круговая порука Завета (жертвенного договора вечной взаимораскрытости), исполнение которого в человеческом плане осмыслено не в юридической категории по–*дати*, но в духовном аспекте всеобъемлющей Благо–*дати*. Гнев Моисея, разбивающего скрижали и окрик Яхве через пророка Исаяю («Зачем Мне множество жертв ваших?» <Ис. 1, 11>) вызваны вполне исправимыми проступками слабых людей. Для христианского круга представлений отказ человека от абсолютной жертвы Распятого есть онтологическая катастрофа: он добровольно отрекается от искупительного замысла жертвы Бога–Сына и тем теряет свои качества центральной ценности Божьего мира и наследника спасения. Персонология Достоевского призывает к отречению от «я» в обмен на обретение Собора духовных сотрапезников в Истине. Отечественная антропология и философия Другого развивались как жертвенные по преимуществу. Каноническая теология жертвы не размыкалась без остатка по этим векторам специализированных применений мифологемы, но окрашивалась в интонации требовательного призыва к напряженной готовности жертвовать. Ж. как эмоциональная установка становится основным принципом религиозной эмпатии у Флоренского. Премирное сочувственное склонение ликов рублевской «Троицы» к Чаше Страдания стала для современников Флоренского морально–эстетическим идеалом христианского сознания жертвенности как абсолютного условия спасения и как этической презумпции братского состояния людей на земле. Троичный канон жертвенного единства стал и оправданием экстремальных форм жертвенного самоотречения: «духовного художества» подвижника и аскетического подвига юродивого (С. Булгаков). Крещение в новую жизнь чрез смерть Спасителя осознается как начало верного пути к стяжанию Святого Духа. В идеологии «апокалиптиков» «Братства христианской борьбы» Ж. отчетливо артикулируется в интонациях экзальтированного неонародничества, в котором еще слышны голоса

«кающихся дворян» 19 в., с их «хождением в народ», дискредитированным последующей эпохой мессионизма. На фоне критики «исторического христианства» адептами «нового религиозного сознания» и русскими ницшеанцами традиционные аспекты жертвы как этического принципа подверглись скептической редукции. Немало этому процессу способствовала и эксплуатация мифологемы в революционно–демократической риторике и в деятельности ее изобретателей, включавшей в себя беспринципную циническую мистику «дела» и «крови» (Н. Некрасов). Достоевский считал необходимым разделить жреца и жертву; он обосновывает метафизическую необходимость жертвы, коль скоро дольний мир трагичен по сути и есть проекция горней мистерии Богочеловеческого процесса в историю. Переживать мир как мистирию означает, что 1) действительность содержит сакральную телеологию (Голгофа; Апокалипсис); 2) в ее центре предположена искупительная Ж. Социальная метафизика через Ж. спасаемого мира (метаистория) не находит для Достоевского прямых соответствий в плане актуальной реальности («злобе дня»). В текстах писателя с криминальной фабулой наблюдается мифолог. инверсия жреца и жертвы (Раскольников, Кириллов); палач–идеолога (Иван Карамазов) и исполнителя (Смердяков). Герой может расценивать жертвоприношение как заклятие идеи («идею убил» – в «Преступлении и наказании»), но реальность мстит герою далеко не метафизически социальной изоляцией, безумием и гибелью. Жертвенный эрос Достоевского имеет свой этически деформированный аналог в виде «любви к жертве» («Подросток»). Жертвенное отстаивание идеалов подлинного православия пред всем миром Достоевский считал национальной чертой своего народа и исторической задачей России. Как вероисповедный термин и как элемент художественно–идеологической конструкции Ж. оказывается интегративным ядром космоса Достоевского, онтология которого развернута в рамках евангельской мистерии предвечной жертвенности. Публицистика нач. XX в. подняла вопрос о целях жертвы,– наивный для традиционной этики, но неотменяемый для исторической социальной практики разрушения (А. Волжский–Глинка, В. Эрн, Л. Карсавин). Борьба партий и практика террора наглядно подтвердили правоту мифа о тождестве жреца и жертвы. Из этого вечного факта были сделаны выводы, прямо противоположные ожидаемым. Во–1, возникла тенденция к эстетизации жертвы (К. Бальмонт, В. Свенцицкий, А. Ремизов); популярным стал образ яркой гибели–распятия (А. Блок). Во–2, сплошь жертвенной стала философия истории (В. Экземплярский, Г. Федотов); последний критиковал славянофилов, которые «жертвенное спасение» России заменили «империализмом Кесаря»; согласно Федотову, жизнь человека не имеет другой цели и ценности, «как его жертва и способность на жертву» («Зачем мы здесь?», 1935). Жертвенная этика Федотова формировалась в диалогах петербургского общества

«Воскресение». По мысли А. Мейера, человек обитает в пространстве «отклика» на «зов» Божества и «других». Творческие усилия, вложенные в молитву, псалом или сонет, генетически роднят культ и культуру, и само искусство хранит след «жертвенной трапезы». Близкий кругу этих представлений М. Бахтин развил в 20–е гг. философию поступка, включившей в себя программу спасения «я» с позиции предстоящего ему в своей жертвенной открытости «другого». Амбивалентность жертвы не помогла решить вопроса о приоритетах личности в соборном единстве многих «я», пожертвовавших своей самостью ради человеческой (и богочеловеческой) симфонии. Ни коллективистская социально–коммунальная общность, ни идеалы Собора не обеспечивают полноты заповеданной христианством жертвенного обмена. По уставу «фундаментальной онтологии», человек в Бытии жертвенно предстоит истине Сущего: «Жертва таится по кровом события, каким выступает бытие, когда захватывает человека, требуя его для своей истины» (*Хайдеггер М.* *Время и Бытие.* М., 1993. С. 40). Современное понимание жертвы не выходит за пределы бытового этического героизма.

Тексты: *Бальмонт К. Д.* Преображение жертвы, 1905; *Булгаков С. Н.* Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1917. С. 348; *Вейдле В. В.* Крещальная мистерия и раннехристианское искусство // *Православная мысль.* 1949. Т. 7; *Волжский (А. С. Глинка).* "Иуда" Л. Андреева // *Живая жизнь.* 1907. № 2. С. 74–75; *Даниленко Ф. Ф.* Когда мы жертвуем собой. Роман. Харбин, 1937; *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 13. С. 35; Т. 20. С. 193; Т. 24. С. 307–308; 137; Т. 27. С. 46; *Есаулов И. А.* Жертва и жертвенность в повести М. Горького «Мать» // *Вопросы литературы,* 1998. № 6. С. 54–66; *Иванов Вяч. И.* Эллинская религия страдающего бога // *Новый путь.* 1904. № 8; *Карсавин Л. П.* О Личности. Каунас, 1929. С. 95; *Мейер А. А.* Заметки о смысле мистерии (Жертва), 1933; *Некрасов Н. А.* Поэт и Гражданин, 1856; *Наваль (Федотова) В. С.* Жертва. Роман. Берлин, 1928; Рига. 1932; *Нелидова–Фивейская Л. Я.* Жертва вечерняя. Чикаго, 1934; *Несмелов В. И.* Наука о человеке. Метафизика жизни и христианское откровение. Казань, 1903; *Ремизов А. М.* Жертва, 1909; *Родионов И. А.* Жертвы вечерние. Берлин, 1922; *Свенцицкий В.* Поэт голгофского христианства (Ник. Клюев), 1912; *Федотов Г. П.* 1) Россия, Европа и мы (1932) // *Соч.* Т. 2. Париж, 1973. С. 231; 2) О национальном покаянии, 1933; *Флоренский П. А.* Из богословского наследия // *Богосл. труды.* М., 1977. Т. 17. С. 193; *Эрн В. Ф.* Социализм и проблема свободы // *Живая жизнь,* 1907. № 2. С. 75.

Исследования: *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983 (гл. II. «Строительная жертва» и укладка первого венца). С. 55–78; *Батай Ж.* Гегель, смерть и жертвоприношение // *Танатография Эроса.* СПб., 1994; *Ветловская В. Е.* Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей.

«Строительная жертва» // Миф – фольклор – литература. Сб. ст. Л., 1978. С. 81–113; *Геден*, архиеп. Археология и символика ветхозаветных жертв. Б.м., б/г.; *Дмитриева Т.Н.* Жертвоприношение: поиски истоков // Жертвоприношение. Ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней. М., 2000. С. 12–13; *Иванов–Разумник Р.* Жертва Вечерняя // Заветы. 1913. № 11. С. 170–171; *Михаил* (Мудьюгин). еп. Евхаристия как новозаветное жертвоприношение // Богословские труды. М., 1973. Сб. 2; *Плюханова М. Б.* Мифологема сыновней жертвы в государственно–историческом сознании Московского царства // Механизмы культуры. М., 1990. С. 152–173; *Рикман И. А.* Место даров и жертв в календарной обрядности // Календарные обычаи и обряды в странах Зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. М., 1983. С. 133–184; *Сапогов В. А.* Идея «строительной жертвы» в «Железной дороге» Некрасова // Литературный процесс и проблемы литературной культуры. Сб. тезисов. Таллин, 1988. С. 28–30; *Сапронов П. А.* Феномен героизма. СПб., 1997; *Топоров В. Н.* Идея святости в Древней Руси. Вольная жертва как подражание Христу – «Сказание о Борисе и Глебе» // *Russian literature* (Amsterdam). 1989. Т. 25–1. Р. 1–100; *Фрезер Дж.* Золотая ветвь. М., 1980; *Хаймоне Ж.–М.* Жертва: зрелище смерти // Ступени. СПб., 1991. № 1; *Цивьян Т. В.* Мотив первожертвы в основном мифе // Балканы в контексте Средиземноморья. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М., 1986. С. 40–43; *Шафаревич И.* Если ли у России будущее? // Из–под глыб. Париж, 1974; *Экземплярский В.* Христианское юродство и христианская сила (К вопросу о смысле жизни) // Христианская мысль. 1916. № 2.

ХАНДРА

Метафизическое беспокойство души, переживание беспредметной тревоги, ощущение размытости жизненного горизонта, избыток чувства подавленности при дефиците общения. Эстетические ценности меланхолии осмыслены и выстроены в классификацию эпохой барокко (Р. Бёртон). Пришедшая с байронизмом европейская мода на позу скучающего денди с его сплином выразила наивный эгоизм западного индивидуализма: аристократическое презрение к суете, романтическая мизантропия. В «русской хандре» (Пушкин) порождаются способы душевного самоопределения русского человека на рубеже между азартной активной деятельностью (напр., на переходе теоретического масонства александровского времени к суматошному активизму раннего декабризма) и столь же крайним бессилием. Х. знаменует границу, разобщающую намерение и перспективу: «я» проектирует одно, а получается другое, причем «я» знает заранее, что это «другое» его своими результатами никак его не устроит. Смысл границы в том,

что по одну ее сторону – готовность к поступку, а по другую – его бессмысленность, загодя пережитая. Эта межа пересекает пространство внутреннего диалога «я». «Я» разламывается на того, кто переоценивает затаенную в пустоте жизни мощь ненависти мира, и того, кто с неосознанным страхом и скорбью стоит перед альтернативой: или отдаться ритму самотекущего бытия (равнодушие), или отринуть его в кардинальном самоотказе (самоубийство). В перечне душевных состояний Х. замыкает цепочку ‘грусть – уныние – скука – Х.’ и стоит в начале списка фундаментальных интенций внутренней жизни: ‘Х. – тревога – трепет – страх – тоска – горе — отчаяние’. Таким образом Х. оказывается точкой смыслового стяжения обеих ветвей цепочки; первая создает насыщенность эмоционального фона, а вторая – глубину бытийной перспективы. Элегическая меланхоличность и мечтательная созерцательность далеки от хандры: в последней зреет беспредметная злоба на себя и на уже готовый мир, в котором «я» никем не встречено и обречено на судьбу маргинала. Хандрит человек, овнешненный и отчужденный низкой «средой», не приглашенный на «пир жизни». Он мучительно силится и не может вспомнить тропы к единственно значимому месту его присутствия в большом и значительном мире, он одержим неясным чувством врага, чьим усилием событийный мир вокруг «я» предстает стенами вязкого тумана. Мир самосознания превращается в мир кривых зеркал. Это состояние Кая, только что раненного осколком зеркала; ближний стал врагом (розановское «человек человеку – бревно»). В хандре отмечена несобранность личности, утрата жизненной цели и надежды на идентичность. Христианская традиция, называющая уныние смертным грехом, знает, что от тоски и скуки человек готов зарыть свой талант в землю (бесконечный апатический сон Обломова). Эстетский сплин капризен, самодостаточен и преходящ, как всякое состояние бесцельности; в сплине дана элегантная форма хандры (реплика собеседника пушкинского Мефистофеля: «мне скушно, бес»); в русской хандре раскрываются возможности оказаться стимулом разрешения душевного кризиса – через преодоление гоголевского «скушно жить на этом свете, господа!» и мировой скуки затканного пауками угла бани (символ вечности у Достоевского). Гоголь благословил тоску как форму катарсиса: «Прежде всего ты должна поблагодарить Бога, за ту тоску, которая на тебя находит. Это предвестник скорого прихода веселья в душу твою» (12, 325). В. Розанов назвал Гоголя «отцом русской тоски в литературе» («Русь и Гоголь», 1909). В сходных интонациях рассуждает и религиозный мыслитель XX в.: «Ведь бывает разная тоска; в зависимости от своего происхождения она имеет различную природу и ценность. Она может быть или симптомом духовной гибели, распада духа (“адская” тоска), или свидетельствовать о его болезни и греховной

слабости, или же сопутствовать росту души на ее очистительном пути, в ее катарсисе (“печаль яже по Бозе”)» (Булгаков С. Н. Тоска. На выставке А. С. Голубкиной, 1915 // С. Н. Булгаков. Тихие думы, М., 1996. С. 40). Х. лечебна, как всякий кризис, однако и здесь личность может сорваться в соблазн отрицательных ценностей – от беспорывной блажи до богоборчества. В демократической традиции отрицание ценностей прошлого и личных воспоминаний сопровождается эмоциональным фоном, в котором соседствуют «злоба» и «Х.» («Родина», 1846 Н. Некрасова). В философско-исторических анализах русского характера (Н. Бердяев, Н. Лосский, Ф. Степун) Х. трактуется то как сакраментальная серьезность, то как вариант азиатского фатализма («авось!») в сочетании с «русской ленью», то как «загадочная» метафизическая привычка русской души. Русская Х. выражает жажду идентичности и отрицательную возможность творческого дерзания на краю возможного: «Тоска — тоже средство познания, как и сознание, край возможного, — такая же жизнь, как и знание» (Батай Ж.) Жизненная двусмысленность пороговых ситуаций «я» и сны угнетенного сознания преодолеваются в кризисе Х. на путях взыскания благодати и соучастного свершения своей человечности.

Тексты: *Аполлинер Г.* Меланхолические стражи (изд. 1952); *Бёртон Р.* Анатомия меланхолии, 1621; *Бодлер Ш.* Парижский сплин (пер. В. Ходасевича) // Иностранная литер. М., 1989. № 1; *Вяземский П. А.* 1) Хандра // Северные цветы на 1823 г.; 2) Тоска // Там же; *Жуковский В. А.* О меланхолии в жизни и в поэзии (опубл. 1856) // В. А. Жуковский-критик. М., 1985. С. 188-200; *Иванов Вяч.* Сплин (Из Бодлера), 1905; *Лермонтов Ю.* И скучно, и грустно., 1840; *Иоанн Златоуст.* О благодушном перенесении скорбей // Христианское чтение», М., 1842. Ч. 2; *Обрезков А. Е.* Утехи меланхолии, М., 1802 (сравни: *Уортон У.* The pleasures of melancholy); *Огарев Н. П.* Хандра, 1844; *Логинов М. А.* Меланхолия // Русские записки, 1916. № 5; *Победоносцев П. С.* Плоды меланхолии, питательные для чувствительного сердца. М., 1796. Ч. 1-2; *Ростовцев Я. И.* Тоска души // Московский вестник, 1828. № 10; *Рукавишников И. С.* Хандра, 1896; *Сковорода Г. С.* Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира (Картинки изображенного беса, называемого грусть, тоска, скука), 1774 // Г. С. Сковорода. Соч.: В 2 т. М., 1973. Т. 1; *Страх.* Антология / Сост. П. С. Гуревич. М., 1988; *Тайлер А.* Обед в ресторане «Тоска по дому», 1982 (пер. 1985); *Титов В. П.* Радость и печаль // Московский вестник, 1827. Ч. 2.

Исследования: *Барт де ля Ф.* Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции. Киев 1905; *Жане П.* Страх действия как существенный элемент меланхолии, 1928 // Психология эмоций. Хрестоматия. М., 1984; *Барзах А. Е.* «Тоска» И. Анненского // Russian Studies. СПб., 1996. Т. II. № 2;

Батай Ж. Внутренний опыт. СПб., 1997; *Батов В.* Пушкин: От экзальтации до меланхолии // Прикладная психология и психоанализ, 1999. № 1; *Бердяев Н. А.* Самопознание (Философская автобиография). М., 1991; *Володихин Д. М.* Философия абсолютной печали (Экзистенциальные разыскания). М., 1996; *Ильин И. А.* 1) Плохое настроение // И. А. Ильин. Я вглядываюсь в жизнь. Книга раздумий, 1938 <Собр. соч.: В 10 т. М., 1994. Т. 3>; 2) О мировой скорби // И. А. Ильин. Поющее сердце. Книга тихих созерцаний (Там же); *Калашиников С. И.* Гоголевский мотив «уныния» в контексте религиозно–учительной литературы // Гоголевский сборник. СПб., 1993; *Ключевский В. О.* Грусть. Памяти М. Ю. Лермонтова // Русская мысль, 1891. Кн. 7; *Котляревский А. А.* Мировая скорбь в конце прошлого и в начале нашего века. Ее основные этические и социальные мотивы и их отражение в художественном творчестве, М., 1914; *Кьеркегор С.* Страх и трепет. М., 1993; *Любомирова Н. В.* Магия русской хандры // Этическая мысль— 1991. М., 1992; *Ростовский Дм., св.* Апология во утолнение печали человека, сушаго в беде, гонении и озлоблении, вкратце сложенная // *Св. Дмитрий*, митр. Ростовский. Соч. М., 1839. Т. 1; *Св. Иоанна Златоуста* о благодушном перенесении скорбей // Христианское чтение, 1842. Ч. 2; *Степанов Ю. С.* Грусть, печаль // Ю. С. Степанов. Константы. Словарь русской культуры, М., 1997; *Степун Ф. А.* Трагедия творчества (Ф. Шлегель) // «Логос». 1910. Кн. 1; *Фрейд З.* Печаль и меланхолия // З. Фрейд. Основные психологические теории в психоанализе М.; Пг., 1923.

ТЕНЬ

Универсалия культуры. Развилась из мифологии абрисов освещенности предметов и из гипотезы об автономной жизни этих абрисов. Тень является своего рода знаком естественного «языка» природы, силуэтным означеньем вещей и существ. Т. есть атрибут дневного мира и дневной культуры (которой противостоит утомительная «пестрота» цивилизации); выражение «ночные тени» является неявной тавтологией. Т., однако, всей семантикой возможного отторжения связана с однородно сумеречным Загробьем и ночной свободой основных персонажей демонологии. Мировая мифология загробной реальности неизбежно фиксирует его теневую фактуру, причем Т. здесь – не онтологическая мнимость, но основной способ пост–существования («мир теней», «милые тени» – эти и подобные им словосочетания маркируют знаковое и, следовательно, смысловое присутствие мира здешнего в нездешнем состоянии и являются не метафорами, а квалификацией инородности). Ранние философские трактовки Т. связаны с характеристиками повседневной, а не запредельной жизни (от

«пещеры Платона» до мнения о том, что подлинности этого мира – «только тени от незримого очами» (В. Соловьев)). В этом акценте тень стала аргументом в борьбе за ценность трансцендентной реальности (монады, эйдосы, идеи; «духовные деятели» Н. О. Лосского; «мэон» Н. Минского; ментальные субстраты мистиков; астральные тела антропософов). Т. человека – предмет особой охоты для героев демонического мира. Черт и бес лишены лица и Т.; последняя является для них формой алиби среди людей и «телесной» легитимизации. Т. для безличной твари (нежити) есть знак личности. Отнятие Т. у человека делает черта хозяином его жизни. Т. используется как маска живого на мертвом. Похищение или торговля Т. по условиям договора с нечистой силой приравнены к купле–продаже души. Душа есть светлая Т. бессмертия; Т. телесная есть неотменяемая память о смерти. Христианство персонифицирует эти векторы судьбы в сторожевых контрагентах всякого человека: ангел белый и аггел черный. Их борьбе за «теневого» приоритет литература придала приключенческий характер (А. фон Шамиссо, Е. Шварц). Т. удваивает предмет в реальном пространстве и в завременном существовании; отсюда – тема двойничества: от египетского «ка» (прижизненного двойника человека), и близнечного культа в архаических культурах до образов расщепленной личности в прозе последних двух веков («Двойник», 1846 Ф. Достоевского). Т. как самостоятельное существо наделена в мифологии амбивалентными свойствами: Т. на свету неуязвима, ее нельзя убить, подвергнуть порче или прогнать (она есть как бы оглядка предмета или существа на самого себя), но смертная Т. Аида, искусившаяся обратным воплощением в прежнее тело, возвращается в обитель ночи, если нарушено условие, поставленное ее проводнику: не оглядываться на нее в лабиринте выхода. Так вернулась Т. Эвридики в мифе об Орфее, коль скоро, по одному из толкований, попытка вернуть ее к бытию «была самочинным насилием бытия земного над областью трансцендентного» (П. Флоренский). Общим местом стали сравнения быстротечности человеческой жизни с мельканием теней (у Ф. Тютчева: «Вот наша жизнь <...> – Не светлый дым, блестящий при луне, а эта тень, бегущая от дыма...»). Эстетика тени знает театр теней и искусство силуэта, вырезанного или покрашенного. Живопись осваивает Т. с открытием прямой перспективы; обратная перспектива фрески и иконы не знает Т. Чист от теней мир сакральной образности, которая строит свою картину мира в параметрах физики иного и в ангельском пространстве света Фаворского. Тень в живописи эволюционирует от полупрозрачных абрисов С. Боттичелли («Три грации») до утяжеленно–соматический проработки цветной тени в опытах импрессионистов. Поэтика Т. работает и на мимикрию реализма: чем абсурднее на полотнах С. Дали или в супрематических композициях

Малевича изображенные ими сюрреалистические существа и вещи, тем рельефнее их присутствие свидетельствует тщательно выписанная фактура Т. Трактовка инь как затененности в китайской эстетике повлияла на эстетику и опыт раннего синема в России (С. М. Эйзенштейн). Современная эстетика Т. недалеко ушла от геометрии плоскостного мира и пытается создать синэстезию Т. (А. Вознесенский) и особую метафорику теней смыслов, сложно пересекающихся в стиховом пространстве контекста (см. теневую графику в конструкциях постмодерна).

Тексты: *Байет А. С.* Тень солнца. Роман, 1964; *Аморим Э.* Лошадь и ее тень, 1941; *Андерсен Г. Х.* Тень, 1847; *Безродная Ю. И.* Тень. Пьеса // Лит.-худож. сб. изд-ва «Непогасшие огни», Екатеринбург, 1910; *Вознесенский А.* Тень звука. М., 1970; *Гуцвик В. И.* 1) Люди и тени. Третья книга рассказов. Ревель, 1934; 2) Забытые тени. Четвертая книга рассказов. Ревель, Берлин, 1939; *Гюго В. М.* Лучи и тени, сб. 1840; *Дзюнисиро Данидзаки.* Похвала Тени // Восточное обозрение. Харбин, 1939. С. 79 – 154; *Заградник О.* Перешагни свою тень. Пьеса, 1974; *Карсавин Л. П.* 1) О Личности. Каунас, 1929; 2) Малые произведения. СПб., 1994; *Курсинский А. А.* Полутени. М., 1896; *Лосский Н. О.* Бог и мировое зло. М., 1994; Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М., 1995; *Минский Н. М.* Религия будущего (Философские разговоры). СПб., 1905; *Мейер А. А.* Филос. соч. Париж, 1982; *Присманова А. С.* 1) Тень и тело. Стихи, 1929 – 1936. Париж, 1937; 2) Узор теней. Стихи. Прага; Дейвице. 1927; *Тютчев Ф. И.* Как дымный столп светлеет в вышине..., 1848 – 1849; *Соловьев В. С.* Милый друг, иль ты не видишь..., 1892; *Фелин О.* Двое и тень (Записки бешеной собаки). Роман. Берлин, 1929; *Флоренский П. А.* «Не восхищением непщева...» [Филипп. 2, 6–8] // Богословский вестник, 1915. Июнь–август. Т. 2. С. 553; *Хоакин Н. М.* Пещера и тени. Роман, 1983; *Шамиссо А., фон.* Необычайная история Петера Шлемиля, 1814 // А. фон Шамиссо, Избранное. М., 1974.

Исследования: *Венцлова Т.* Тень и статуя: К сопоставительному анализу творчества Ф. Сологуба и И. Анненского // *Studia Literara Polono-Slavica*. (I). Warszawa, 1993; *Виленкин В.* Образ «Тени» в поэтике Анны Ахматовой // Вопросы литературы, 1994. № 1. С. 57 – 76; *Завадская Е. В.* 1) Эстетические проблемы живописи Старого Китая. М., 1975. С. 222 – 224; 2) Философско–эстетическое осознание тени в классической культуре Китая // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. Москва, 1976. С. 92 – 105; *Каган Ю. М.* По поводу слова «umbra» – «тень» // Античность и современность. Сб. ст. М., 1972. С. 72 – 79; *Эйзенштейн С. М.* Неравнодушная природа, 1939–1945 // С. М. Эйзенштейн. Собр. соч.: В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 37 – 432.

Избранничество

Предназначение, принятое программой поведения личности, народа, человечества в качестве «внутренней формы» судьбы. Оно может мотивироваться 1) имманентно – надысторическим авторитетом Традиции, личной или национальной одержимостью (= гордыней) или 2) трансцендентно – внушением Откровения, знаменованием фактов мистического опыта, метаисторическим сценарием родовой вины или Божьего пощущения, сакральным указанием благословляющего жеста ангела, жреца, учителя, духовника. Психологически взысканность судьбой переживается на границе чуда как внекаузальной детерминации и особого рода непреложности, определяющих всю аксиологию Избр-ва, понимаемого как фундаментальный посыл итогового поступка жизни и кардинальной модальности жития, вне которой обесмысливаются все иные поступки и высказывания. Разница между случайным предназначением и Избр-ом внешне та же, что и между выборами (наследного кесаря, папы, президента) и внеконкурентной обреченностью на личный подвиг. Протестантская этика может обосновывать нравственные постулаты со-принадлежности «я» тому или иному цеховому профессиональному сообществу (этический императив трудовой призванности), и это со временем станет эмоциональным фоном имперских притязаний немецкого народа («Речи к немецкой нации» Фихте) и ляжет в основу нормативной этики, а затем расизма и фашизма. Типологически это мало чем отличается от национального нарциссизма евреев или от посылок исламского фундаментализма и панарабизма. Однако эти и подобные им политические избытки и псевдоформы Избр-ва выносятся за скобки мировой эсхатологии, когда Божьим произволением ничтожный мира сего призван изменить лик мира сего. Если Китай назвал себя Поднебесной, а японцы ежеутрене предстоят Восходящему Солнцу (Избр-во в пространстве), то мировые конфессии полагают свое историческое начало в явлениях пророков и вселенских учителей, Божьих вестников глагола Истины (Избр-во во времени). В плане общечеловеческом Избр-во есть достоинство наивысшими степенями ведения («Пророк», 1826 А. Пушкина), что может стать причиной как маргинальной или девиантной жизненной идеи («безумной» не только «для эллинов» <1 Кор. 1, 23>; см. «Пророк», 1841 М. Лермонтова), как и прямым безумием ее носителя («Безумие», опубл. 1840 Ф. Тютчева). Этимология ‘Избр-ва’ включает корнесловие ‘брань’, в кот. слиты семантика ‘хулы’, ‘брони’, ‘обороны’ и ‘битвы’, что созвучно словами ‘борона’ и ‘боронить’ (хтонич. ‘возделывать’), и также ‘из-брать’ (‘изъять из ряда и наделить специфической модальностью поведения’). Контрапунктом этих семантических модуляций стала та мысль, что избранник есть агент преобразования косного бытия и инициатор такой

картины мира и таких ценностных ориентаций, установление каких-либо возможно лишь на обломках прошлых убеждений и принципов мировидения; «брань» с ними определяет деятельную сторону Избр–ва. В христианстве спасение определено в контексте наследной доли всяческих, но ограничено Избр–ом («Много званых, но мало избранных» <Мф. 19, 16>); в близком смысле Избр–во сопряжено с предопределением, первое есть частный случай второго. Если для Лютера и основанной им конфессии Избр–во нерелевантно относительно спасения и искупления, а для католиков между делом искупления и надеждой на спасение стоит религиозно–юридический авторитет папы и Церкви, то иудаизм, с его невниманием к искуплению как таковому остался при том убеждении, что пусть если и не спасен погрязший во грехе неправедный сын народа, зато сам народ тотально предан спасению, коль скоро на нем лежит благодать Избр–ва <Ф. Розенцвейг. «Звезда Спасения», 1921>). На фоне христианской персонологии Избр–ва (тварная плоть человека избрана сосудом нетварного Божества в кеносисе Богочеловека) избранныки Божьей вести в Ветхом Завете и в Коране – лишь медиумы истин и заповедей, и в этом они сродни ангелам, с их неспособностью к самостоятельным поступкам. В религиях Дальнего Востока Избр–во обмирщилось в секулярно–этическую пропедевтику и в этическую практику мудрого поступка «благородного мужа». С превращением в Новое время науки в идеологию и в инженерию новаторских картин мира сакральные контексты Избр–ва трансформировались в корпоративное мнение ученого сообщества; подобную им функцию коллегиального уточнения Истины еще ранее взяли на себя Вселенские соборы (начиная с Никейского – 325 г.). Взысканность Св. Духом к провозвестничеству редуцировано Просвещением в идею дидактического долга; произошла обратная инверсия фигуры риторика и позы пророка–обличителя; передовики деизма XVIII в. с утратой положительных представлений о Церкви как Теле Христовом переадресует санкцию Избр–ва «общественному договору» как социальному сублиманту и суррогату Завета человека с Богом. В механистической картине мира нет уже ни званых, ни избранных; эти статусы заменены конституционным правом выбирать и быть выбранным. Дискредитацию этой замены Избр–ва на «выборность» совершили романтики: они восстановили архетип поэта–провозвестника, а образ Музы в их творчестве слился с Духом Святым, что не мешало ни романтикам, ни символистам поставить в центр своих картин бытия Мировое Зло, оставляя автору возможность утверждать позитивные ценности апофатическим образом. Ответным жестом на вышнюю богоизбранность у романтического поэта – духовидца и визионера оказалась ответственность за сказанное и написанное и убежденность в художественной правде, к которой он идет, ведомый

эстетической интуицией и при поручительстве даров таланта, гениальности и «творческого безумия». На этом пути рождается поэтическая философия Избр-ва, артикулируемая в патетических интонациях Ветхого Завета. Благовестительная миссия человека-поэта осознается как исполнение поручения, подобно тому, как сказано об Аврааме: «...Я избрал его для того, чтобы он заповедал именем своим и дому своему, после себя, ходить путем Господним, творя правду и суд» (Быт. 17, 19). В вертикальной иерархии Избр-ва есть переход от мессианизма к миссионизму; она намечена как раз Ветхом Завете («Вот Отрок Мой, Которого держу за руку, Избранный Мой, к Которому благоволил душа Моя» <Ис. 40,1>). Св. ап. Петр, обращаясь к «пришельцам, рассеянными в Понте, Галатии, Каппадокии, Азии и Вифании, избранными» (1 Петр. 1, 1), говорит: «Но вы – род избранный, царственный, царственное священство, народ святой, люди, взятые в удел, дабы возвещать совершенство Призвавшего вас из тьмы в чудный Свой Свет» (1 Петр. 2, 9); ведь и ко Христу надлежит приступать, как к «камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному» (1 Петр. 2, 4). Иудаизм и христианство сходятся в понимании Св. Духа как инспиратора Избр-ва на дар пророчества (Саула: 1 Цар. 10, 10; Давида: 16, 13). «Примерка на себя» миссии богоизбранного народа православной Россией запечатлена в истории идеологемы «Москва — Третий Рим». Избр-во в плане личностном осознается не как некий оброк жизни, но как посыл служения – внемирного или за Оградой. Русские писатели-мыслители органично ощущали свое учительное избрание на тот род работы для людей, который Достоевский называл «богослужением человечеству» (ПСС: В 30 т. Т. 24. С. 168; его герой, «князь-Христос», «предчувствовал, что <...> непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир выпадет ему впредь на долю» <Там же. 8, 256>). Здесь в равной мере можно ожидать и горячечного срыва в самообман гордыни (Н. Гоголь), в пустую сальерианскую патетику (В. Брюсов), и впадения в заниженную самооценку (Е. Баратынский), в эстетский нарциссизм, не отменяющий подлинного энциклопедизма и универсализма (П. Флоренский). Реплика пушкинского Моцарта «Нас мало избранных, счастливых праздных...» (ср. «еще неведомый избранник» Лермонтова <«Нет, я не Байрон, я другой...», 1832>) точно проясняет самозванческий смысл сальеризма, коль скоро, по слову героя повести «Альберт» (1858) Л. Толстого, дар творить искусство «дается редким избранным и поднимает избранника на такую высоту, на которой голова кружится». Между самоощущением секулярной призванности и теоантропоургическим Избр-ом разница та же, что между героизмом и подвижничеством. Когда Карлейль в трактате «Герои, почитание героев и героическое в истории» (1841) развертывает ролевой репертуар героизма (герой как: божество, поэт, пастырь,

писатель, вождь), он отражает романтические стереотипы призванности. Но когда Г. Федотов устанавливает ступени культуротворчества Св. Духа, он дает понять, что каждому уровню соответствует свой тип избранного исполнителя («О Св. Духе в природе и культуре», 1932). Бытовая интуиция Избр–ва чревата сомнением в исполнимости, более того – в неугаданности его смысла: на этой почве вероисповедный образ Промысла незаметно подменяется языческим стереотипом Судьбы (в реплике Печорина: «Верно, было мне назначение высокое <...> Но я не угадал этого назначения» <Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: 4 т. М., 1976. Т. 4. С. 117>). Однако и поэт–богослов мог писать о промыслительной миссии России в контексте невозможного Избр–ва: «О недостойная избранья, Ты избрана!» (А. Хомяков. России, 1854). Новую тематизацию получает в западноевропейском (Р.–М. Рильке) и отечественном (Д. Андреев; Я. Друскин, А. Тарковский) модерне; стоит оценить символистские реконструкции романтических представлений об Избр–ве на фоне повальной истерии вокруг лже–старцев (вроде Г. Распутина) и лжеучителей (вроде Р. Штайнера, Рерихов или Е. Блаватской). В историко–политическом смысле Избр–во как активно пропагандируемая идея становится основой националистической идеологии и ферментом разрушения толерантного межэтнического диалога.

Лит.: *Булгаков С.Н.* Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции), 1909 // С. Н. Булгаков. Два Града. Исследование о природе общественных идеалов. СПб., 1997. С. 275–299; *Мейер А. А.* Религиозный смысл мессионизма // *Вопр. филос.*, 1992. № 7; *Друскин Я. С.* Вблизи вестников. Вашингтон, 1882; *Андреев Д.* Роза Мира. М., 1991 (Кн. 10. Гл. 1); *А. Тарковский.* Вестник, М., 1969; *Битов А. Г.* Профессия героя, 1973 // А. Г. Битов. Статьи из романа. М., 1986. С. 175–209; *Назирова Р. Г.* Фабула о мудрости безумца в русской литературе XIX в. // *Русская литература 1870–1890 гг.* Сб. Свердловск, 1908; *Назаров В. Н.* Феноменология мудрости. История мудреца в истории мудрости. Тула, 1993; *Сапрыкин П. А.* Феномен героизма. СПб., 1997; *Фокин П. Г.* Поэма «Великий Инквизитор» и футурология Достоевского // *Достоевский. Матер. и иссл.* СПб., 1996. Т. 12. С. 190–200; *Тульчинский Г. Л.* Самозванство. Феноменология зла и метафизика свободы. СПб., 1996; *Исупов К. Г.* О русском эстетическом мессианизме // *Вестник РХГИ.* СПб., 1999. № 3; *Медведев И. П.* Русские как святой народ: Взгляд из Константинополя XIV в. // *Verbum.* Сб. СПб., 2000. Вып. 3. Византийское богословие и традиции религиозно–философской мысли России. С. 83–89; *Ульянов Н. И.* Комплекс Филофея // *Новый журнал*, 1956. № 45. С. 249–273; *Степун Ф. А.* Москва — Третий Рим, 1960 // Ф. А. Степун. Чаемая Россия. СПб.,

1999. С. 365-386; Саркисянц М. Россия и мессианизм. К «Русской идее» Н. А. Бердяева. СПб., 2005.

УДК 82-82 Аристофан

ВЫСОКАЯ КОМЕДИЯ: ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ

А.В. Кондаурова

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Статья посвящена исследованию сублимирующего потенциала категории комического. На примере творчества Аристофана демонстрируется значимость полисных ценностей и гражданской патетики в составе эстетического объекта высокой комедии. Сделан вывод о многоаспектности смысловых доминант комического.

Ключевые слова: комедия, комическое, возвышенное, Аристофан.

The article is devoted to the study of the sublimating potential of the comic category. The significance of polis values and civic patheticism as part of the aesthetic object of high comedy is demonstrated on the example of Aristophanes' creativity. A conclusion is drawn about the multidimensionality of the semantic dominants of the comic.

Key words: comedy, comic, sublime, Aristophanes.

На современном этапе развития эстетики как науки важным является осмысление специфики основных ее категорий. Анализ истоков категории комического даёт возможность увидеть широкую палитру возможностей её эстетической природы. Зародившееся ещё в архаический период античной культуры, комическое соединило в себе различные полюсы картины мифологического сознания. Мифологические истоки обусловили многоплановость семантики этой категории – от грубого бурлеска до трагикомического пафоса. Более наглядно широкий эстетический спектр можно проследить в античной комедии.

Исследовательская задача данной работы – выявление сублимирующего аспекта комического, который реализует категория «возвышенного». Основанием для данного тезиса является теория Оксаны Анатольевны Кравченко, изложенная в монографии «Категория

возвышенного: эстетика и поэтика», в которой возвышенное интерпретируется как метакатегория. Метакатегорийность трактуется как характер сопряжения возвышенного с основными категориями эстетики: «Возвышенное так или иначе входит в состав основных эстетических категорий, проявляя в них генерализующие смыслы искусства» [3, с. 126]. В монографии исследуется значимый аспект данного синтеза: «Возвышенное в структуре эстетического объекта предстаёт как реализация сверхжизненной ценности, форма достижения которой предполагает диссонансный разрыв (утверждение через отрицание). <...> Возвышенное, таким образом, интегрирует в себе ценностное содержание искусства» [3, с. 127]. На наш взгляд, это принципиальный тезис, который утверждает ценностную вертикаль, имманентную эстетическому объекту. Анализ возвышенного в комическом проявляет сложную, многообразную природу комики. Это также позволяет утвердить за комическим особый вид «положительного» катарсиса.

Предпосылкой нашего исследования древнегреческой комедии являются идеи Ольги Михайловны Фрейденберг о мифологических истоках античной драмы.

Фрейденберг указывает на связь комедии с дионисийскими шествиями и акцентирует внимание на том, что это наделяет её особой мировоззренческой диалектикой: «До того как понятия зародились в виде новой формы образа, пародия представляла собой гибристический аспект культа, обряда, мифа, без функции осмеяния. Такой именно элемент пародийности залег фундаментом и сценических зрелищ. Не в пример последующей европейской литературе, в античности всегда имеется "смесь" двух стилей — в жанрах, в одном и том же произведении, в его частях. Эти два стиля можно сравнить с одновременными двумя планами, серьезным и комическим, в области обряда, изобразительного искусства и драмы» [4, с. 346]. Идея Фрейденберг о наличии в комедии «серьёзного и

комического» как раз подтверждает мысль о том, что уже в аттической комедии закладываются широкие возможности эстетики комического. «Ни древний, ни новый балаган не знает трагедии. Он всегда комический. Но в античности его комизм особенный. Он представляет собой гибристическую подачу серьезного, вместе с которым и появляется. <...> Сатирикон, мим, мифологическая травестия и гиларотрагедия, в которых элементы смеха были слиты с серьезными элементами ...» [4, с. 346]. Эта особенность пародии (пародия – ещё не собственно комедия, а её «протоплазма»; то, что предшествует появлению комедийного жанра) – содержит будущую эстетическую многоплановость комического.

Древнеаттическая комедия полноценно представлена только одним автором – Аристофаном. Его знаменитая комедия «Всадники» была поставлена на сцене Афин в 424 г. до н. э. Тема комедии – смена власти в греческом полисе. Здесь необходимо отметить, что взаимодействие народа и власти носило особый характер. Внутренняя жизнь государства характеризовалась тесной связью правителей и горожан – жителей полиса. Это атмосфера общинности обуславливала значимость тех людей, которые избирались в народное собрание, властные структуры. Греческий полис – это было мини-государство, которое воплощало особый космос. Тематика, избранная автором, являлась серьезной и волнующей для зрителя.

Объектом изображения становятся негативные стороны греческой демократии. Власть, персонифицирована в образах Кожевника и Колбасника. Сюжет основан на процессе смены одного правителя другим. Главные персонажи служат капризному старику по имени Демос, что в переводе с греческого означает «народ».

Аристофан воплощает в образах властителей извечную идею о высокой цели правителя – привести народ к процветанию и благополучию, но должной реализации она не достигает по причине удовлетворения

властью только личных, корыстных интересов. Образ народа, в свою очередь, также далёк от должного воплощения. Демос в своём нежелании различать обман постепенно превращается в капризного и ограниченного старика, которого нужно развлекать и создавать благоприятную видимость того, что о нём заботятся.

Эта тема Аристофаном раскрыта очень ярко и наглядно. В комедии ощутимо мифологическое сознание автора, что углубляет проблематику. Во время смены власти происходит перерождение Демоса. Новый правитель его «сварил в кипятке», что значило обновление через определённый ритуал инициации. Здесь прямолинейно присутствует мифологическая идея смерти и возрождения. Таким образом, идея цикличности смены власти и перерождение народа воплощает одну из важных тем взаимоотношения государства и его людей (граждан).

Тема полиса дистанцирует комедию от традиционно низовой бытовой жизненной сферы. Аристофан придаёт комедии новое содержание, которое не сводимо к отдельным комическим шуткам, коротким карикатурным зарисовкам.

Комедия «Всадники» относится к раннему периоду творчества Аристофана. Произведения этого времени имеют каноническую структуру и выдержаны в границах жанра.

Композиционно комедия начинается прологом, содержит все традиционные компоненты: парод, агон, парабазу, эписоды, эксод. Каноническая структура комедии приобретает новые коннотации в связи с конкретной проблематикой. Так во время парода звучит ряд инвектив в адрес одного из героев:

Бейте, бейте негодя, коневредного слепня,
Ненасытную харибду, Живоглота паука! [1, с. 43].

Как видно, язык насыщен просторечиями, жаргонной лексикой, что традиционно производило комический эффект. Однако в следующем выступлении хора звучат такие слова:

И за дело! Ты ведь общий жрешь без жеребьевки пай!

Ты ведь щупаешь, как смоквы, у ответчиков бока,

Что, созрели уж для взятки или пусть еще растут.

Ты ведь ищешь среди граждан побогаче дурачков,

Почестнее, поглупее выбираешь простака,

С херсонесского надела вызываешь и в суде

Мигом скрутишь, на лопатки опрокинешь и с сумой

Пустишь по миру скитаться. Всем давно ты омерзел! [1, с. 43].

Выступление хора имеет помимо комического эффекта, явно обличительный пафос. В отрывке звучат указания на конкретные пороки власти. Комедия выражает определённую ценностную позицию.

Составляющие парабазу ода и эпирема носят восхваляющий характер. Основываясь на древних образах прежних времён, хор воспевает идеал, который контрастирует с главными героями комедии:

Восхвалить хотим мы ныне наших дедов и отцов,

Славы города достойных и покрова Госпожи.

Без числа в сраженьях пеших и борясь на кораблях,

Побеждая, прославляли имя города они.

Силы вражьей не считали наши деды, в бой идя,

Но решали в яром сердце отразить и одолеть.

Если ж в битве и склонялись, то, как опытный боец,

Отряхали пыль, как будто и не падали они,

И, сражаясь, побеждали. Полководцы в годы те

Угощенья в Пританее не просили, а теперь

И сражаться без награды полководцы не хотят [1, с. 63].

Перед зрителем возникают два образа – непосредственно героев комедии, которые обманывают народ, и образ идеальных государственных мужей, преданных своему долгу. Аксиологический аспект высокой роли правителя, наделяет комедию семантикой возвышенного.

Кроме комментариев к основной сюжетной линии, во время парабазы звучат размышления о роли комедии и уделе комического поэта. Комедиограф предстаёт как автор кратковременного удовольствия, доставляемого публике, которая его очень быстро предаёт забвению. Аристофан приводит перечень предшественников, которые не смотря на свой талант, очень скоро были позабыты. Однако в парабазе автор обращается к публике, надеясь всё же на благодарность:

Чтоб веселый, ленейский, ликующий шум
 Был поэту наградой, чтобы радостным он
И довольным ушел,
 Лучезарною плешью сверкая [1, с. 63].

В выступлении хора комедия осмысляется как жанр. Звучит мысль о его «легковесности». Размышления носят лирический характер задушевной, элегической песни, что также способствует возникновению не комического эффекта, а драматического, хотя автор последней строкой не разрушает комедийной логики.

Композиционно выступление хора могло полностью завершать сценическое действие. В заключительной сцене хор и актёры обращались к зрителям, разрушая границу между площадкой зрелища и реальным пространством публики. В этот момент возникала атмосфера, подобная той, которая царила на дионисийских шествиях. Это способствовало осуществлению «положительного» катарсиса.

Финал мог быть разнообразным, в том числе со сцены могли звучать интонации хора, который продолжал уже почти дидактическими формулами обличать публику.

Произведения античного комедиографа были направлены не только на традиционную для этого жанра сферу бытовой, мелочной проблематики, но и включали широкий круг проблем древнегреческого полиса. Это способствовало формированию нового эстетического качества комедии. Используя традиционно основные художественные приёмы, композиционные элементы, комедиограф раскрывает острые проблемные темы социального, этического, нравственного, духовного характера. Аристофан придал комедии «высокое» содержание, что стало новым этапом в историческом развитии жанра.

Таким образом, категория «возвышенного» проникает в древнегреческую комедию и выводит её из сферы чисто низовой комедики. Вовлечение категории возвышенного в древнегреческую комедию утверждает в ней новый ценностный предел. Это позволило Вяч. Иванову дать высокую оценку комедии Аристофана: «В четвертом веке до Р. Х. на развалинах греческих народоправств, из распада всенародной, политической, "высокой" комедии Аристофанова типа, причудливой, крылатой и хищной, как химера, возникла иная, соответствующая муниципальному кругозору комедия, бытовая и обывательская, бескрылая и ручная, как сама обыденность...» [2, с. 387]. В этом контексте интересны размышления современного литературоведа Николая Гринцера: «Таким образом, оказывается, что комедия — это, с одной стороны, очень зрелищный жанр, с другой — очень древний, с глубокими фольклорными и религиозными корнями, а с третьей — это жанр литературный, который обыгрывал мысли, идеи, образы и мотивы, существовавшие в современной ему или предшествовавшей ему авторитетной высокой литературе.

Все это вместе и создает этот многомерный смех античной комедии, который нам не до конца понятен — в частности, потому, что какие-то его составляющие, вроде реалий того времени, труднопостижимы, но который важен именно своей многомерностью. С одной стороны, это смех ради

самого смеха, а с другой — смех, в котором есть сразу несколько измерений» [6]. Из процитированного отрывка можно сделать вывод о новом измерении Аристофановского смеха. Катарсис комедии имел высокий гражданский очищающий пафос.

В этом сложном синтезе непосредственно комического и возвышенного и заключается специфика эстетической природы комедии. Происходя из чисто празднично-обрядовых форм, она постепенно приобретает многомерную содержательную эстетическую палитру, что возводит её в один ряд с центральными категориями трагического, возвышенного, прекрасного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристофан Избранные комедии / Аристофан – М., 1974. – 496 с.
2. Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана / Вяч. Иванов //Собр. соч.: в 4 т. – Брюссель, 1987. – С. 387–398.
3. Кравченко О. А. Категория возвышенного: эстетика и поэтика/ Кравченко О. А. – Кравченко О.А. – Донецк, 2011. – 344 с.
4. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Фрейденберг О. М. – М.,1998. – 800 с.
5. Гринцер Н. Как устроена греческая комедия / [Электронный ресурс] // Университет Arzamas. – URL: <http://arzamas.academy/courses/36/1>

УДК 82 – 343.4

**СИНТЕЗ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО
НАЧАЛ В РОМАНЕ Д.ЭДМОНДСА, ДЖ. АЙДИНОУ «КОЧЕРГА
ВИТГЕНШТЕЙНА. ИСТОРИЯ ДЕСЯТИМИНУТНОГО СПОРА
МЕЖДУ ДВУМЯ ВЕЛИКИМИ ФИЛОСОФАМИ»**

О.А. Королева

*Нижегородский государственный университет им.
Н.И.Лобачевского*

В статье исследуется жанровое своеобразие романа Д.Эдмондса, Дж.Айдиноу «Кочерга Витгенштейна. История десятиминутного спора между двумя великими философами», выраженного в синтезе документального и художественного начал. Затрагивается проблема определения жанра биографии, основные этапы его литературной истории и современное состояние жанра. Анализируется жанровая гибридность романа, соединяющего три плана: философский контекст с познавательным (исторический контекст) и отчасти развлекательным (интеллектуальное расследование). Роман, таким образом, отражает одну из тенденций, характерных для современной литературы – разрушение жанровых границ.

Ключевые слова: жанр, биография, Поппер, Витгенштейн, философия, история.

The article examines genre peculiarities of the novel “Wittgenstein's Poker: The Story of a Ten-Minute Argument Between Two Great Philosophers” by David Edmonds and John Eidinow, expressed in synthesis of non-fictional and fictional elements. The problem of definition of biography genre, main stages of its literary history and current state of the genre are considered. Genre hybridity of the novel, which combines three aspects, namely philosophical, cognitive (historical context) and partially entertaining (intellectual investigation), is analyzed. Thus, the novel reflects one of the main tendencies typical for modern literature – destruction of genre boundaries.

Key words: genre, biography, Popper, Wittgenstein, philosophy, history.

Биография – это описание жизни человека, сделанное кем-либо. Биография, как правило, это не просто перечисление фактов, изложенных в хронологической последовательности, но их осмысление на фоне исторических событий. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» биография определяется как «художественное или научное осмысление истории жизни личности, нацеленное на поиск и выявление

истоков общественно значимой деятельности человека в его индивидуальном биографическом опыте» [1, с. 90].

История жанра биографии насчитывает не одно столетие. Первые жизнеописания появились еще в эпоху античности, например, «Жизнь двенадцати Цезарей» Гая Светония Транквилла или «Сравнительные жизнеописания» Плутарха. В европейской традиции первоначально биографии носили назидательный характер и являлись жизнеописаниями святых и мучеников. Тем не менее активное развитие жанра начинается лишь в семнадцатом веке, как утверждает Т.Н. Потницева в своем диссертационном исследовании, в это время «произошло осмысление жанра биографии как особого самоценного жанра литературы, как результат творчества писателя, а не только историка или любого человека, способного писать мемуары о ком-то» [2]. Таким образом, уже в эпоху Просвещения биография предстает как самостоятельная литературная форма. Написанные в XVIII веке «Жизнь английских поэтов» (1779-1781) Сэмюэла Джонсона, «Жизнь Сэмюэля Джонсона» (1791) Джеймса Босуэлла описывают не только факты биографии, в сферу внимания авторов попадает и творческое наследие писателей.

Традиции литературной биографии начинают складываться в XIX веке в творчестве С.Т.Кольриджа, Р.Саути, Т.Карлейла, Э.Гаскелл. «Выдающиеся викторианцы» (1918) Литтона Стрэчи открывают новую эру в истории жанра, отказываясь от традиционных викторианских биографий с их обилием фактов, подробных деталей, он обращается к образам, создавая романизированные биографии и соединяя в них художественное и документальное начала, акцентируя, таким образом, двойственную природу жанра. Эта тенденция будет продолжена и в следующем столетии в творчестве таких писателей, как Г.Николсон, Х.Пирсон, В.Вульф, обращающихся к психоанализу, показывающих

внутреннюю жизнь героя, субъективно интерпретирующих документальный материал.

В последние десятилетия XX века этот жанр активно развивается, свидетельство тому – востребованность произведений биографического жанра современным читателем. Появился целый поток произведений, созданных в этом жанре и обнаруживающих способность к жанровым модификациям. Биография становится гибридной формой, которая воссоздает возможную, но в итоге вымышленную версию жизни героя, так как, по справедливому замечанию Шубиной А.В, «невозможность постижения абсолютной истины приводит к невозможности написания достоверной биографии, авторская биография может предложить лишь одну из множества интерпретаций» [3].

Обращаясь к жанру биографии в английской литературе, следует отметить, что англичане с большим уважением относятся к своей истории, следование традициям, память о прошлом – это основа их жизни. Поэтому жанр биографии всегда был популярен в Англии, биографии соответствуют специфическому для британского постмодернизма тяготению к осмыслению связи индивидуальной жизни с нарративами «большой истории». По мнению многих современных исследователей, особое место среди жизнеописаний занимают писательские биографии. Писатель – это творческая личность, поэтому, как справедливо замечает Е.В.Ушакова, «в нем наиболее ярко воплощается тип человека в контексте определенных исторических условий. Художник слова является своего рода персонажем эпохи, социальная и духовная жизнь которой отражается в его судьбе» [4].

Данное определение касается не только жизнеописания писателей, но и любой творческой личности. Объектом нашего исследования является роман двух английских авторов Дэвида Эдмондса и Джона Айдиноу «Кочерга Витгенштейна. История десятиминутного спора между двумя

великими философами». Представленная в книге двойная биография великих философов XX века — Людвиг Витгенштейн и Карла Поппера — начинается с описания случая с кочергой. 25 октября 1946 года в Кембридже проходил диспут на тему «Существуют ли философские проблемы?», в котором кроме зрителей участвовали Витгенштейн, Поппер и Бертран Рассел. Во время спора раздраженный Витгенштейн якобы замахнулся на Поппера кочергой, после реплики Рассела («Витгенштейн, положите кочергу!»), последний попросил своего оппонента привести ему пример морального принципа, ответ Поппера вроде бы звучал следующим образом: «Не угрожать приглашенным докладчикам кочергой!». После чего Витгенштейн якобы в ярости покинул аудиторию, словно признав свое поражение в соперничестве за первенство в философии XX века. Этот случай, произошедший во время первой и единственной встречи двух известных философов — завязка произведения. В дальнейшем читатель знакомится с воспоминаниями очевидцев, узнает вехи жизненного пути, научной жизни Витгенштейна и Поппера, причины их философских разногласий. Таким образом, данное произведение изначально нельзя определить однозначно с точки зрения жанра. С одной стороны, это безусловно биография, причем авторы привлекли при написании романа как свидетельства очевидцев спора, так и воспоминания сподвижников, учеников двух великих мыслителей, их родственников. В конце произведения приводится список источников, к которым обращались авторы, фотографии героев романа, краткая хронология жизни каждого из философов, что позволяет говорить о стремлении авторов к максимальной объективности в изложении событий. С другой стороны, композиция произведения отсылает читателя к жанру детектива, так как роман начинается с загадки, раскрыть которую призвано расследование, подобное расследованию в детективном романе, когда истина открывается постепенно через сбор и анализ фактов, логические

умозаключения. Такая жанровая гибридность неслучайна и характерна для эпохи постмодернизма, в соединении серьезного пласта (философский контекст романа) с познавательным (история интеллектуальной жизни Европы первой половины двадцатого века, исторические зарисовки Вены начала двадцатого века, университетская жизнь Кембриджа и рассказ о жизненном пути Витгенштейна и Поппера) и отчасти развлекательным (читателю предлагается интеллектуальное расследование). Поэтому авторы используют кольцевую композицию. Роман начинается с реконструкции обстановки спора, названия первых четырех глав свидетельствуют об этом: «Кочерга» [5], «Вот из чего они, воспоминанья» [5], как и эпиграф к 1 главе: «На историю влияют открытия, которые нам еще предстоит сделать» (Поппер) [5]. В предпоследних двадцать первой и двадцать второй главах читатель возвращается в знаменитую аудиторию, ему вторично представлена картина спора, но уже с выводами, следующими из всего предшествующего рассказа и опровергающими предположительную картину событий, представленную в начальных главах. Три эпиграфа, предваряющие эти главы (один в двадцать первой главе и два в двадцать второй главе) фактически заранее обозначают для читателя выводы «расследования», роль, позицию каждого из его участников. Эпиграф к двадцать первой главе: «Давайте перестанем нести трансцендентальную чепуху, когда все просто, как удар в челюсть» (Витгенштейн) [5] и два эпиграфа к двадцать второй главе: «Как хорошо известно юристам, очевидцы часто ошибаются...Если событие допускает облазнительную интерпретацию, то увиденное своими глазами сплошь и рядом искажается ей в угоду» (Поппер) [5], «Этот случай был именно таким — мы знали результат и должны были сами найти все, что к нему привело. Я попытаюсь показать вам различные стадии моих рассуждений» (Шерлок Холмс в «Этюде в багровых тонах» сэра Артура Конан Дойла) [5]. Слова из рассказа Конан Дойла обозначают для читателя финал

событий и полную разгадку тайны, как это традиционно происходит в произведениях детективного жанра, а слова К. Поппера свидетельствуют о неверной картине спора, представленной им в своих мемуарах.

Структурно роман состоит из 23 глав, каждая из которых предваряется цитатой в основном из трудов этих философов, их учеников либо иных произведений. Стремясь к максимально достоверному и обстоятельному показу двух философов, Дэвид Эдмондс и Джон Айдиноу представляют их с разных сторон. В книге можно условно выделить три содержательных пласта: 1) жизнь героев вне их философских теорий, то есть описание их внешности, детства, юности, индивидуальные морально-нравственные качества, социальное и общественное положение их семей, личная жизнь, особое внимание уделяется их национальности (они оба венские евреи) и общности судеб в связи с гонениями на евреев после захвата (аншлюса) Австрии Германией в 1938 году; 2) жизнь до- и послевоенного Кембриджа, профессура, ученики, заседания кружков, научных обществ (Венский кружок, Клуб моральных наук, возглавляемый Л. Витгенштейном); 3) философские воззрения героев романа – сходство и противоборство их, научные труды, эволюция научных теорий. Причем с первых же строк очевидно, что две биографии даются не просто параллельно, но в сравнении друг с другом: «Отчасти, пожалуй, чары Витгенштейна заключались еще и в особом даре достигать совершенства и высшей, степени оригинальности во всем, что вызывало его интерес. ... На всем, за что бы ни брался Витгенштейн, оставалась печать его творческого гения. Жизнь Карла Поппера не оставила следа в поэзии и драматургии. По правде говоря, такое и вообразить-то трудно. Вряд ли можно найти более непохожего на Витгенштейна человека, чем Поппер с его традиционной научной карьерой и совершенно нормальной семейной жизнью. Витгенштейн, куда бы он ни вошел, сразу приковывал к себе всеобщее внимание; появление Поппера могло остаться вообще незамеченным» [5].

Авторы определяют сходство судеб К. Поппера и Л. Витгенштейна, указывая на их происхождение, национальность, образование, близость интересов: «Ведь, казалось бы, у них столько общего - целая цивилизация — и ее распад. Хотя Витгенштейн был на тринадцать лет старше Поппера, оба застали культурный подъем и космополитизм Австро-Венгерской империи, ...и конечно же, их объединяла Вена. Витгенштейна и Поппера могло бы связывать множество нитей: еврейское происхождение, интерес к музыке, знакомство с радикальными деятелями культуры, педагогическое образование, причастность к первоисточнику логического позитивизма — Венскому кружку» [5]. Значительное место в исследовании судеб двух героев занимает их происхождение, личное отношение к их нации и влияние на их судьбы и судьбы их родственников распространение фашизма в Европе. Таким образом реализуется характерный для эпохи постмодернизма принцип обращения к микроистории, когда значительные события мировой истории показываются через судьбы частных людей с мельчайшими деталями и подробностями: «Нюрнбергские законы действовали в Германии с 1935 года, и Австрия давно уже страдала от фашистского давления... Уже через день после речи Гитлера на Хельденплац еврейские чиновники и судьи были вышвырнуты с работы, мелкие промышленники — убиты, а врачи и адвокаты под улюлюканье толпы зубными щетками соскребали с тротуаров лозунги против аншлюса. Были разграблены дома, магазины, предприятия, принадлежавшие евреям...к маю 1939 года в стране осталось меньше половины изначального еврейского населения» [5]. Эта историческая справка является в романе своеобразной преамбулой к рассказу о судьбах героев в этот период и о том, почему разошлись их пути в дальнейшем: «И Витгенштейн, и Поппер пережили катастрофу фашизма и войны, которая уничтожила культурную среду, взрастившую их, преследовала и губила их семьи. Но у одного были богатство и влияние, а

следовательно, и свобода идти своим путем — и в житейском, и в философском смысле. Другому же приходилось рассчитывать только на себя, зарабатывая на жизнь и завоеывая философское пространство, где он мог бы оставить свой след. Свобода, богатство, социальный статус, признание коллег — все это лежало между ними непреодолимой пропастью» [5]. Второй содержательный пласт связан, как уже говорилось выше, с описанием Кембриджа, его студентов и преподавателей философии, которые также даются на фоне исторических реалий: «Основных преподавателей философии было четверо: Ч. Д. Броуд, Р. Б. Брейтуэйт, Дж. Уиздом и А. С. Юинг. Если Витгенштейн делил свою жизнь между Кембрижем, Веной и Норвегией, то его коллеги все время проводили в университете... Они высоко ценили толерантность и считали, что в дискуссии необходимо умение посмотреть на вещи с точки зрения оппонента. Говорили они вежливо, неторопливо, размеренно (хотя, с точки зрения многих студентов, выглядели при этом смешно и глупо), почти никогда не сердились и не повышали голос» [5]. Описание студентов представлено в виде небольшой зарисовки очеркового типа, обращает внимание на их внешность, одежду, настроение, разговоры, таким образом характеризуются не только студенты, но и тяжелое для Англии послевоенное время: «Улицы, лекционные залы, учебные аудитории были полны недавно демобилизовавшимися... Особой жизнерадостности в студентах не наблюдалось. Жилось им скудно — хуже, ворчали многие, чем во время войны. Не хватало самого необходимого, даже хлеба (его теперь выдавали по карточкам, чего в войну не делали, опасаясь бунтов) и топлива» [5]. Третья составляющая романа — это философские теории, которые получили развитие в 30-40-х годах, одним из центров, развивавшим новые идеи, был Венский кружок, возглавляемый Морицем Шликом: «Они получили известность как Венский кружок. В период между двумя мировыми войнами они ниспровергли положения, на

которых веками зиждилась философия, — в частности, изгнали из нее этику и метафизику. Их *modus operandi*, логический позитивизм, казался им приливом будущего — и действительно, ему удалось размывать казавшиеся незыблемыми берега философии во всем англоязычном мире» [5]. Приведенные цитаты свидетельствуют, что авторы романа, представляя разные аспекты жизни двух великих философов, их личную жизнь, их окружение, академический мир и даже анализируя их философские воззрения, показывают взаимоотношения человека и истории, которые являются одной из ключевых проблем английского романа XX – XXI веков.

Как уже говорилось выше, жанр биографии – это синтез документального и художественного начал. Дэвид Эдмондс и Джон Айдиноу в качестве базы используют письма, дневники, воспоминания очевидцев, научные труды. Причем они могут, как непосредственно цитироваться авторами, так и использоваться для рассказа о событиях, не будучи включенными в текст напрямую. Например, в первых главах, повествуя о споре Поппера и Витгенштейна, авторы цитируют высказывания очевидцев события, показывая плюрализм воспоминаний о случившемся, или приводят цитаты, отражающие восприятие двух философов их современниками. Напротив, историческая картина, характеристика определенного периода в истории Австрии, Англии дается от лица беспристрастного автора, как констатация фактов. Но в тексте романа есть элементы, характерные скорее для художественного произведения – это эпизоды с описанием конкретных сцен из жизни героев, происходящие в реальном времени. Как правило они вводятся словами «Попробуем перенестись в тот промозглый октябрьский вечер», или «Попробуем представить, как это происходило», «Воссоздавая подробности того вечера». Затем представляется сцена с описанием интерьера, действующих лиц их реплик, и даже внутренних монологов

героя: «Угли в камине, единственном источнике тепла в НЗ, едва тлели... Людей в комнате было явно больше, чем стульев, но убогость окружения никого не волновала. Поппер был в нетерпении. Энергия кипела, сердце едва не выскакивало от избытка адреналина. Вот он, великий миг; вот человек, которому предстоит грандиозное свершение; и человек этот — он, Карл Поппер. Он добился признания в величайшей стране мира Лондонская школа экономики — это только начало. А сегодня ему предстоит очередной, третий триумф! Гостю казалось, что он говорит легко и беспечно, сразу взяв быка за рога, объявил протест против формулировки приглашения. Но один человек услышал в его словах вызов — и принял его, и поднял перчатку. Невыносимо. Невыносимо. Он, Витгенштейн, этого не допустит. С самого начала услышать такую чушь от этого выскочки, этого Emporkommling? Секретарь, писавший приглашение, вообще ни при чем. Формулировка принадлежит ему, Витгенштейну», так вводится описание сцены диспута с использованием внутренних монологов главных героев.

Итак, роман «Кочерга Витгенштейна» с одной стороны, основан на реальных фактах. Но помимо документальной основы в тексте есть и художественная составляющая. Об этом свидетельствует и неоднозначная семантика названия «История десятиминутного спора между двумя великими философами», которую можно прочесть как описание спора, но можно рассмотреть и как рассказ о предыстории этого спора, об обстоятельствах, которые стали его причиной. Рассказ, основанный на фактах, но обращающийся к воображению, что не противоречит документу, а позволяет реконструировать ситуацию, сделав её художественным элементом текста. Роман, таким образом, отражает одну из тенденций, характерных для современной литературы – разрушение жанровых границ. В основе произведения - синтез документального и

художественного: фактографическая основа и историко – биографическое повествование, детективное расследование, философская дискуссия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соболевская О.В. Биография / О.В.Соболевская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. - М.: НПК "Интелвак", 2001. – 799 с. С. 90-91.
2. Потницева Т.Н. Биография как жанр английской литературы XVIII-XIX вв.
Автореферат дис. ... доктора филол.наук. М.: МГУ, 1993, 34 с.
[Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://cheloveknauka.com/biografiya-pisatelya-kak-teoretiko-literaturnaya-problema> (дата обращения 20.11.2015).
3. Шубина А.В. Проблема биографического жанра в творчестве П.Акройда. Автореферат дис. ... канд.филол.наук. С.-Петербург: РГПУ им.А.И.Герцена, 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://www.dissercat.com/content/problema-biograficheskogo-zhanra-v-tvorchestve-pitera-akroida> (дата обращения 20.11.2015).
4. Ушакова В.Е. Литературная биография как жанр в творчестве П.Акройда: Автореферат дис. ... канд.филол. наук. М.: МГУ, 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://cheloveknauka.com/literaturnaya-biografiya-kak-zhanr-v-tvorchestve-p-akroyda> (дата обращения 20.11.2015).
5. Эдмондс Д., Айдиноу Дж. Кочерга Витгенштейна. История десятиминутного спора между двумя великими философами / Эдмондс Д., Айдиноу Дж. [Электронный ресурс]. - Режим доступа :
<https://bookmate.com/books/KV1PlrSP> (дата обращения 20.11.2015).

УДК 82.0

**СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛЕГЕНДА О СВЯТОЙ ГЕНОВЕВЕ
В ДРАМАТУРГИИ ЛЮДВИГА ТИКА**

И.В. Логвинова

Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке

В статье исследуется трансформация сюжета средневековой легенды о святой Геновеве в двух пьесах Л. Тика: комедии «Кайзер Октавиан» и трагедии «Жизнь и смерть святой Геновевы». Пример использования одного сюжета в разных по жанру пьесах показывает механизм действия романтической иронии.

Ключевые слова: комедия, трагедия, романтизм, романтическая ирония, Л. Тик

The article examines how the plot of the medieval legend about Saint Genevieve is transformed in the two plays by L. Tieck, namely in the comedy "Kaiser Octavianus" and in the tragedy "Leben und Tod der heiligen Genoveva". The example of one plot employed in the plays of different genres reveals action mechanism of romantic irony.

Key words: comedy, tragedy, Romanticism, romantic irony, L. Tieck.

Об интересе романтиков к эпохе Средневековья и Античности написано очень много. Однако, применительно к драматургии Л. Тика, вопрос о связи его пьес со средневековыми легендами и мотивами исследован недостаточно.

Д. Л. Чавчанидзе [6] отмечает эстетический интерес романтиков к средневековью и сближение средневековой и романтической моделей мышления. Ее мысль развивает Е. А. Панкова, анализируя зарубежные монографии, посвященные связи романтизма со средневековой эстетикой. Исследовательница приходит к выводу, что в целом «ученые справедливо полагают, что восприятие романтиками средневековой культуры происходило по разным направлениям и имело определенные тенденции развития» [3, с. 200] и в основном мы имеем дело с воображаемой картиной средневековья как феноменом романтической культуры. Е. А. Панкова справедливо утверждает, что романтическая модель средневековья – это результат «диалога двух отдаленных во времени культур, отражения (преломления) образа одной культуры в другой», итог

рецептивного восприятия [3, с. 204]. Средневековые образы и сюжеты возводятся романтиками, по справедливому мнению исследовательницы, на новую ступень, оценивая в перспективе и возрождая их в своем творчестве: «... романтики реконструировали собственное средневековье, обнаруживая в далекой эпохе свое романтическое» [4, с. 191].

Так, средневековые мотивы играют не последнюю роль в концепции романтической комедии, о которой мы писали неоднократно []. Остановимся на особенностях средневековых мотивов в драматургии Л. Тика.

Как мы уже писали в своей диссертационной работе, теория комедии Л. Тика строится на совмещении, на первый взгляд, несовместимого: масок комедии дель-арте, персонажей пьес В. Шекспира, античных героев, богов, сказочных персонажей и т. п. [1; 2]. Таким образом Л. Тик откликнулся на призыв Шеллинга создавать новую мифологию из реалий своего времени. При этом, реалиями времени, естественно, оказались не только современные писателю лица (пресловутые драматурги Ифланд и Коцебу; мещанская публика, требующая безвкусицы и не приемлющая новаторства, и т. д.), но и все культурное прошлое (мифы, античные и средневековые сюжеты и персонажи, сказки и т. д.). Средневековье, впитавшее в себя античные мифы и образы, передавшее их эпохе Возрождения, оказывается благодатной почвой для мифотворчества эпохи романтизма.

Л. Тик обращается к средневековым легендам для того, чтобы, объединив с сюжетами и персонажами из разных эпох и литератур, трансформировать их в новый сюжет. Таковы, например, комедия «Кайзер Октавиан» (1801 – 1803) и трагедия «Жизнь и смерть святой Геновевы» (1799), которые имеют общий источник – народную книгу о святой Геновеве, или Женевьеве, сюжет которой восходит к старофранцузской сказке, изложенной немецким монахом Матиасом Эмихием, о королеве

Франции Женеви́еве Брабантской и вероломном маршале (Голо), который, не добившись от нее взаимности, оклеветал ее перед мужем (Зигфридом). По сюжету легенды, Женеви́еву с ребенком, вместо казни, палачи, сжалившись, отводят в лес. Там сына Женеви́евы вскормила своим молоком лань. Через семь лет, заблудившись в лесу во время охоты, ее встречает и узнает муж. Вся история заканчивается счастливо – жена и сын возвращаются во дворец, а преступник Голо, оклеветавший их, казнен.

В трагедии «Жизнь и смерть святой Геновевы» [7] Л. Тик соблюдает основную канву сюжета: Зигфрид уезжает в крестовый поход и оставляет свою жену Геновеву на попечении Голо. При этом, жанр трагедии требует большого числа персонажей, которые, к тому же, у Л. Тика изъясняются чуть ли не философскими трактатами (например, умирающему Отто на вопрос о том, есть ли на том свете война против Сатаны, раненый Зигфрид отвечает, что мы боремся с ним здесь, на земле – «в наших желаниях, вожделениях, неукротенной похоти, гневе, зависти, ненависти и прочих страстях. Если мы их одолеваем, то и сатана побежден, у него уже ничего не выйдет» [7]). Драматург привносит также в сюжет легенды недобрые предзнаменования и различные намеки на трагическое развитие событий (например, в начале пьесы Голо на прогулке падает с лошади; во время битвы погибает сарацин Абдеррахман, его верная жена Зюльма пронзает себя мечем, на что Зигфрид замечает, что такой и должна быть настоящая супружеская верность; Зигфрид параллельно с безумным объяснением Голо в любви к Геновеве начинает предчувствовать беду и т. д.). Л. Тик заостряет тему любви Голо к Геновеве описанием его появления в замке (он – сын дворянина (впоследствии мы узнаем, что он был сыном Отто, товарища Зигфрида) и простолюдинки, и Зигфрид с Геновевой стали в каком-то смысле его приемными родителями, отдали его на воспитание кормилице Гертруде и ее мужу Вольфу). Когда кормилица, которую Голо зовет матерью, замечает, что он влюблен в графиню, она выступает в роли

сводницы. Однако, Голо – романтический герой, полный благородных порывов, и поэтому сначала он не может принять советы кормилицы:

«Голо. ...Должен ли я низменным путем овладеть тем, что благороднее всего? И даже не овладеть, - обманом, коварством, получить на один миг, а затем уползти назад в свое логово. Ты обещаешь мне чудеса и учишь низости.

Гертруда. Чего же ты тогда хочешь?

Голо. Я хочу далекого и близкого, возможного, и того, что невозможно, того, что желает мое сердце, того, чего трус не сможет получить, того, что едва ли достанется и благородным избранникам, святого огня, который озаряет землю, дарит блеск и сияние солнцу, того, чего ты никогда не поймешь, того, что – но умкни, онемей, мой празднословный язык! Как может весна просить зимой? Кто сможет воздвигнуть храм посреди рынка, и проповедовать черни великое безумие?!» [7]. Однако, превозмочь свою страсть он не может, и остановиться тоже не в состоянии.

В безумии Голо врывается в спальню графини, где она беседует с Драго о Святом Писании, и приказывает заковать того в цепи и бросить в темницу, потому что он, Голо, приставлен охранять честь графини. В другую темницу он приказывает бросить графиню, которой обещает свободу в обмен на взаимность. Видя, что взаимности ему не добиться, он ожесточается насколько, что, когда Геновева в темнице разрешается от бремени, не смягчает своего гнева и пишет Зигфриду письмо об измене жены. Как и в легенде о святой Женевьеве, граф велит казнить жену, но палачи отпускают ее вместе с ребенком в лес, где олениха его выкармливает, а волк приносит ему овечью шкуру, чтобы он мог одеться. В сцену ожидания Геновевой смерти и ее признания сыну, что его отец – граф Зигфрид, Л. Тик вводит эпизод борьбы Смерти и Ангелов за жизнь Геновевы:

«Ангелы. Остановись, обладательница косы и песочных часов!

Смерть. Чего вы хотите, посланцы Господа?

Ангелы. Мы вдунем новую жизнь в ее уста, смертный час для нее откладывается.

Смерть. И снова предстоит череда страданий среди этих скал?

Геновева. Как блеск царства небесного слепит мне взгляд!

Ангелы. Она снова должна увидеть счастье и покой.

Смерть. Что ж, я погожу срезать этот цветок» [7].

Вслед за этим эпизодом граф Зигфрид отправляется на охоту, и ему попадается олениха, которая приводит его к пещере, где нашла себе пристанище Геновева. Так Зигфрид обретает снова жену и сына.

Интересно, что сюжет легенды о Геновеве Л. Тик воплотил и в комедии «Кайзер Октавиан». Мать Октавиана оклеветала свою невестку Фелицитас точно таким же образом, как Голо оклеветал Геновеву. Точно так же Фелицитас с родившимися в темнице близнецами, вместо казни, отпущена на волю и остается жить в лесу. Но в комедии легендарный сюжет переосмысливается, вплетаясь в канву восточной сказки. Л. Тик смешивает в этом произведении мифы, легенды, сказки разных веков, смешивает времена и страны. По замыслу драматурга, в комедии «Кайзер Октавиан» с помощью романтической иронии из мифов и легенд прошлого создается новая романтическая мифология. Святая графиня Геновева превращается в святую императрицу Фелицитас, которая находится в разлуке со своими детьми: ее сморил сон и в это время одного из близнецов похитила обезьяна и он попал в руки странствующих торговцев, а другого – лев и он чудесным образом оказался на необитаемом острове. Причем, этот сюжет рассказывают сразу несколько персонажей – и сама Фелицитас, и Эпическая Поэма. Фелицитас отправляется в Иерусалим на корабле вместе с паломниками, которых она обнаружила на берегу моря, пока искала своих детей. Они рассказали ей о львице с прелестным

младенцем, которых они видели на острове. Эпическая Поэма рассказывает, как она пошла на то место, и львица покорно позволила ей взять своего ребенка и взойти вместе с ним и львицей на корабль: «Так они беспрепятственно прибыли в Азию и остановились на отдых в одном селении. Царственная мать, ребенок и львица не разлучались. Я подошла к концу, теперь пусть вступают они сами» [5, с. 430]. Таким образом, легендарный сюжет с помощью романтической иронии (автор иронизирует над последовательностью времен и событий, произвольно смешивает их, позволяя им принимать какие угодно очертания и формы) вплетается в материю волшебной сказки, где оживают жанры, отвлеченные понятия, чьи голоса прерывают речь персонажей. Кроме того, сюжет о Геновеве срачивается здесь с римским мифом о близнецах Ромуле и Реме, вскормленных волчицей. Азия и Восток сливаются в образе сказочного Иерусалима, римская императрица сливается с образом средневековой христианской святой, а ее дети становятся рыцарями Круглого стола.

Л. Тик варьирует этот сюжет, смотрит на него с разных точек зрения, с разных сторон, и, таким образом, сюжет живет в его художественном мире как бы в границах мифа о едином пространстве античности и средневековья (мы видим в комедии «Кайзер Октавиан», что между ними нет границ, есть единое время и пространство в лоне вечно изменяющейся жизни). В драматургии Л. Тика миф – это открытое пространство для творчества. С помощью романтической иронии миф помещается в систему координат новой философии – романтической, которая постулирует вечное движение и вечную изменчивость жизни и мира в целом, а значит и вечное саморазвитие мифа, как единственной формы творческого воплощения жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Логвинова И. В. Синтез искусств и новая эстетика романтической комедии конца XVIII – начала XIX века // Вестник Тверского

- государственного университета. Серия: Философия. 2015. Вып. 1. С. 146 – 154.
2. Логвинова И. В. Теория комедии в эстетике йенского романтизма: дис. канд. филол. наук. Тверь, 2011. 195 с.
 3. Панкова Е. А. Проблема диалога романтической и средневековой культур в научном диалоге // Вестник СПбГУ. Серия 9. 2011. Вып. 2. С. 195 – 206.
 4. Панкова Е. А. Романтическая модель средневековья (к постановке проблемы) // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2011. Вып. 1. С. 186 – 192.
 5. Тик Л. Комедии и драмы / пер. с нем. И. В. Логвиновой. – М.: Русский импульс, 2015. – 560 с.
 6. Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М.: МГУ, 1997. 294 с.
 7. Tieck L. Leben und Tod der heiligen Genoveva. – Berlin: Holzinger, 2014. 125 с. (цитируется в подстрочном переводе И. В. Логвиновой).

УДК 821. 133. 1

**ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА В ПОВЕСТИ А. ДЕ СЕНТ-
ЭКЗЮПЕРИ «ВОЕННЫЙ ЛЕТЧИК»**

Н.Х. Лохман

РРКПОО «Альянс Франсез – Ростовская область»

В статье предпринята попытка показать своеобразие художественного осмысления начала Второй мировой войны в повести А. де Сент-Экзюпери «Военный летчик». Выделены основные особенности исторической ситуации, сложившейся во Франции в указанный период. Подчеркивается, что книга Сент-Экзюпери «Военный летчик» сыграла важную роль для реабилитации имиджа страны в глазах мировой общественности. Отмечается, что анализируемое произведение — первое в творчестве Сент-Экзюпери, где историческая действительность предстает в ее полной определенности и служит фоном для всего повествования, становясь частью художественной картины мира. При этом

показано, что над событийным пластом, с его фактами и конкретикой, вырастает философско-символический, переводящий конкретику в универсальную плоскость, где конкретный исторический момент «расплавляется» в вечных вопросах.

Ключевые слова: А. де Сент-Экзюпери, Вторая мировая война, Разум, Дух, исторический контекст, художественная картина мира

An attempt has been made to show specificity of artistic interpretation of the Second World War's outbreak in the story "Pilote de guerre" ("Flight to Arras") by A. de Saint-Exupéry. The main peculiarities of historical situation in France during the above mentioned period are highlighted. It is emphasized that the book "Pilote de guerre" by A. de Saint-Exupéry has played an important role in rehabilitation of the country's image in world public opinion. It is noted that the book under analysis is the first one among Saint-Exupéry's works in which historical reality appears in its acuity and serves as background for the whole narration, becoming a part of the artistic worldview. At the same time it is demonstrated that above the event-related layer with its facts and specifics, there arises philosophical and symbolic layer, transferring facts to universal dimension where specific historical situation "merges" with the eternal questions.

Key words: A. de Saint-Exupéry, the Second World War, Mind, Spirit, historical context, artistic worldview

Повесть А. де Сент-Экзюпери «Военный летчик» (1942 г.) довольно часто упоминается в связи с литературой Сопротивления, но специально ни отечественными, ни зарубежными литературоведами, насколько нам известно, не исследовалась. Между тем, эта книга о событиях мая 1940 года, периода Второй мировой войны, занимает особое место не только в творчестве Сент-Экзюпери, но и во французской литературе в целом.

В настоящей статье мы попытаемся рассмотреть роль «Военного летчика» в историческом контексте Второй мировой войны, а также проанализировать авторское осмысление конкретных событий.

Чтобы понять специфику данного произведения и неординарность позиции, занимаемой его автором, необходимо учитывать особенности той ситуации, которая сложилась во Франции в начале войны.

Как известно, Франция, объявив 3 сентября 1939 г. войну Германии, заняла выжидательную позицию. С сентября 1939 г. по май 1940 г. французская армия практически бездействовала. Этот период получил во французской истории название «странной войны» («drôle de guerre»).

Отсутствие военных действий, по свидетельству французских историков, привело к деморализации армии и к усилению пацифистских настроений, распространяемых нацистской пропагандой и сторонниками «политики умиротворения» в правящих кругах Франции. Кроме того, Франция была раздираема внутренними политическими противоречиями, в ней не было того «морального единства и священного единения сил, которое присутствовало в 1914 году» [3, с. 66]. Очень точную картину состояния Франции накануне войны дал один французский журналист, выпустивший в Нью-Йорке в 1940 г. книгу «Я обвиняю! (Правда о тех, кто предал Францию)» под псевдонимом А. Симон: «О каком же единстве можно было мечтать? Единство не достигается праздными разговорами. Оно возникает вокруг большой идеи, вокруг необходимости. В этой войне народ не чувствовал ни того, ни другого. Борьба за демократию? Этот лозунг потерял свою привлекательность для большинства народа, ведь демократия у всех на глазах уживалась с предательством и бесчестием. Борьба против гитлеризма? Но этот пароль был не по нраву тем, для кого Гитлер являлся оплотом против большевизма. Истинный враг, считали они, находится не по ту, а по эту сторону Рейна. (...) Когда началась война, разложение уже проникло в сердце Франции. Бастион Франции был взорван изнутри раньше, чем он был захвачен извне» [2, с. 174–175]. Все это привело к тому, что Франция вступила в войну «расколотой внутренними конфликтами и экономически истощенной» [5, с. 107]. 10 мая 1940 г. гитлеровская армия положила конец «странной войне», начав наступление на Францию. Французские вооруженные силы, технически абсолютно не подготовленные к военным действиям, были полностью разгромлены германскими войсками, и к июню 1940 г. большая часть Франции оккупирована фашистами. В этот период происходит массовое бегство мирного населения от захватчиков. В стране царит полная разруха. Но трагедия Франции заключается еще и в том, что ей приходится

пережить позор перемирия, подписанного 22 июня 1940 г. между Гитлером и маршалом Петеном, возглавившим к тому моменту французское правительство. Петен официально объявляет о сотрудничестве с гитлеровской Германией. В южной части Франции, в так называемой «свободной зоне», устанавливается коллаборационистский режим Вишистского правительства, в то время как остальная территория страны является оккупированной зоной. Одновременно во Франции зреет движение Сопротивления, в котором участвуют различные подпольные группировки внутри страны и организация «Свободная (позже — Сражающаяся) Франция», возглавляемая Шарлем де Голлем из штаб-квартиры в Лондоне. Между тем, весь мир, включая Америку, осуждает Францию и за поражение, и за коллаборационизм. Один из современников Сент-Экзюпери Пьер де Ланю пишет о той репутации, которая сложилась среди американцев в отношении его страны: «Да, мы разделили поражение с другими странами, но из-за кривотолков по поводу перемирия американская общественность восприняла нашу капитуляцию как знак моральной низости, как результат упадка, полного разложения» [9, с. 195]. Недобрую службу имиджу своей страны сослужили и французские эмигранты в Америке, между которыми царят постоянные раздоры. Как свидетельствует французский журналист Жан-Жерар Флери, много и часто общавшийся с Сент-Экзюпери в 1941 году, писатель «очень страдал из-за поведения нью-йоркских французов. Разделенные на голлистов, петенистов, керилистов, табуистов, торесистов и другие группировки, они всю поносили друг друга, и многие из них, собираясь на вечеринках, со стаканом виски в руках, громко осуждали своих соотечественников, оставшихся во Франции» [8, с. 172].

В этом контексте книга Сент-Экзюпери «Военный летчик», опубликованная в 1942 г. в США, а затем и во Франции, оказалась более чем актуальной.

Современники автора в первую очередь обратили внимание не на художественную ценность произведения, а на его своевременность, подчеркивая, какую «неоценимую услугу оказал ”Военный летчик” своей стране» [9, с. 195]. Он был воспринят как «знак благородства во французской литературе в мрачные годы поражения и изгнания» [6, с. 194], как «лучший ответ, который до сего момента смогли найти демократы, на ”Mein Kampf”» [10, с. 195]. Эта книга стала также произведением, которое реабилитировало потерпевшую поражение Францию в глазах остального мира, показав людей, «которые продолжали делать свое дело до конца, защищая честь своей эскадрильи, своей нации, свою собственную честь — при этом не произнося самого этого слова» [9, с. 196].

В «Военном летчике» художественная картина мира включает новую для творчества Сент-Экзюпери составляющую — историческую действительность, которая служит фоном для всего повествования и отправной точкой для дальнейших размышлений писателя. Исторический контекст прописан уже в самом названии книги и в посвящении, где представлены товарищи Сент-Экзюпери, воевавшие с ним в авиагруппе 2/33, и обозначен исторический период: война 1939–1940 годов. Таким образом, автор сразу же соотносит дальнейшее повествование с конкретными событиями, имевшими место в истории Франции и в его собственной биографии.

Сюжет книги строится вокруг одного военного задания, которое выполняет главный герой: это разведывательный полет над Аррасом. Как и в своих предыдущих произведениях, Сент-Экзюпери органично вплетает автобиографическую составляющую в художественную ткань повести. В «Военном летчике», как и в «Земле людей», удельный вес этой составляющей максимален. Автор наделяет главного героя своим именем, своей профессией, выводит на страницы книги события и факты,

действительно имевшие место в его биографии. Другие персонажи — также реально существующие лица, вошедшие в книгу под их настоящими именами: майор Алиас, Дютертр, Израэль, Ошедэ, Пенико, Лакордэр и другие. Введена географическая конкретика: Орконт, Аррас. Определено время событий, очерчена историческая ситуация: «конец мая, отступление, разгром» [1, с. 240]. Приводится ряд технических деталей. Все это составляет документальный пласт, придающий повествованию достоверный характер.

Все основные события начала Второй мировой войны нашли свое отражение в книге: нападение Германии на Польшу, объявление Францией войны Германии, период «странной войны», отсутствие помощи со стороны Америки, начало оккупации французской территории нацистами, массовое бегство населения из оккупированных регионов, внутренний раскол Франции, перемирие. Однако представлены они не совсем в традиционной для военной литературы манере. В книге мы не найдем реалистически детального, фотографически точного, последовательного описания войны. Здесь нет масштабных исторических сводок, нет «большой политики». Сент-Экзюпери лишь один раз, вскользь, упоминает имя Гитлера. Больше на страницах «Военного летчика» нет ни одной фигуры, чье имя вошло в учебники и энциклопедии по истории. В повести упоминаются лишь имена тех, кто воевал вместе с Сент-Экзюпери в группе 2/33. При этом нет ощущения субъективности, создается впечатление, что это картина всей Франции, и наблюдения Сент-Экзюпери передают мироощущение всех французов.

Обращает на себя внимание и тот факт, что Сент-Экзюпери изначально не делит Францию на предателей и героев. Внутренний раскол Франции показан в книге своеобразно. Сент-Экзюпери представляет войну с двух противоположных точек зрения: с точки зрения тех, кто поддерживал перемирие, считая, что участие Франции в войне

бессмысленно, сродни самоубийству, и тех, кто решил до последнего сражаться против фашизма. При этом автор отходит от политической конкретики: он не упоминает ни политических партий и движений, ни каких бы то ни было имен государственного масштаба. Он сразу же переводит конкретные исторические события в плоскость философского размышления, представляя две упомянутые выше точки зрения как оппозицию Разума и Духа.

Сначала Сент-Экзюпери изображает войну с позиции Разума. Понятие «Разум» соответствует в «Военном летчике» сугубо рационалистическому подходу к осмыслению мира, признающему только язык чистой логики. И с этой точки зрения война выглядит совершенно абсурдной, ведь Франция имеет лишь одного солдата против трех, «один самолет против десяти или двадцати», «один танк против ста» [1, с. 274]. Автор сразу же приводит статистические данные, демонстрирующие техническую беспомощность французской армии перед противником: «На всю Францию нас осталось пятьдесят экипажей дальней разведки. Пятьдесят экипажей по три человека, из них двадцать три – в нашей авиагруппе 2/33. За три недели из двадцати трех экипажей мы потеряли семнадцать» [1, с. 240].

Кроме этого, Сент-Экзюпери прибегает к целому арсеналу художественных средств для воссоздания той атмосферы абсурда, которая сначала кажется повсеместной. Он постоянно, в том или ином контексте, употребляет слова «*drôle*» («странный») и «*absurde*» («абсурдный»): «*drôle de collègue*», «*drôle de guerre*», «*l'absurde*», «*la mort (...) absurde*», «*une absurde image*», «*proposition (...) absurde*», «*l'absurde d'un survol d'Arras*», «*une attente absurde*», «*absurde d'une mission*». Война предстает в образе «болезни» (говоря о войне, он употребляет слова «*maladie*», «*typhus*», «*peste*»³⁹), которой заражены абсолютно все. Он

³⁹ Эту же метафору для обозначения войны использует позже А. Камю в романе «Чума» («*La Peste*»).

изначально снимает тот героический пафос, которым традиционно пронизаны военные «лубочные картинки» [1, с. 242].

Основная идея, вокруг которой строится картина мира на этом этапе — «...*la France est défaite*» [7, с. 93]. Причем речь идет не только о Франции, а о ее разложении, разрушении⁴⁰. В связи с этим, одним из главных становится мотив хаоса, беспорядка, развала, признаки которого герой видит везде. Сама смерть перестает восприниматься как трагедия, она становится частью беспорядка. Текст буквально перенасыщен лексикой, передающей этот всеобщий хаос: «*pagaille*», «*désordre*», «*village détraqué*», «*les corps qui se détraquent*», «*délabrement*», «*agonie de la machine*», «*l'Etre qui se décompose*», «*l'incohérence générale*».

Появляются образы неожиданные, парадоксальные, передающие ощущение кошмарной абсурдности: «...*un été qui se détraque*⁴¹. *Un été en panne*» [7, с. 8]; «*une France qui perd ses entrailles*» [7, с. 84]. Возникает образ сломанных часов, который сам автор называет «абсурдным»: «В моем сознании вдруг возникает нелепый образ: мне чудятся испорченные часы. Будто испорчены все часы. Часы деревенских церквей. Вокзальные часы. Каминные часы в покинутых домах. И в витрине сбежавшего часовщика — целое кладбище мертвых часов» [1, с. 241]. В этом образе соединяются разные сферы человеческой жизни: разрушена повседневная жизнь («Каминные часы»), духовная («Часы деревенских церквей»), разрушены человеческие связи («Вокзальные часы»).

Он несколько раз говорит о том, что «Не хватает Часовщика» [1, с. 270] и «Нет пастуха» [1, с. 292]. Обе эти метафоры символизируют единое организующее начало универсума. Слово «Часовщик» в данном

⁴⁰ В переводе А. Тетеревниковой: «...Франция побеждена» [1, с. 293]. Французское прилагательное «*défait, défaite*» означает не только «побежденный, разгромленный», но и «разрушенный, разложившийся, искалеченный, обезображенный, деформированный».

⁴¹ Дословный перевод: «...испортившееся лето. Лето, потерпевшее аварию». Перевод А. Тетеревниковой «Лето какое-то ненормальное» [1, с. 241] не до конца передает эмоциональную нагрузку оригинала.

контексте — реминисценция знаменитого вольтеровского образа, заимствованного у философов-рационалистов (Декарт, Лейбниц), — «Бога-часовщика», который завел мир, подобно часовому механизму. Образ Пастуха, Пастыря, — один из ключевых в христианстве, — синоним Христа. В «Военном летчике» люди сравниваются со стадом без пастуха, это отражает не только безнадежность их положения, не только их «покинутость», когда никто не готов взять на себя ответственность за них, но и их духовную разобщенность, внутреннюю опустошенность

Складывается картина всеобщего хаоса, где «земля неотличима от воды» [1, с. 290], где разрушенным оказывается само время. Отличительной особенностью этой картины является то, что Сент-Экзюпери постоянно делает акцент на духовной составляющей происходящего, вернее, на ее отсутствии. В его картине мира разруха, хаос, ощущение безнадежности становятся не столько следствием агрессии со стороны реально существующего противника, сколько результатом утраты людьми единого духовного организующего начала.

Все эти образы: исчезнувший Часовщик, сломанные часы, стадо без пастуха заставляют вспомнить ницшеанскую картину мира, где «Бог умер».

Метафорой утраты людьми духовной опоры становится образ воды — чистой воды, «предназначенной для утоления жажды или для стирки праздничных кружевных нарядов крестьянок» [1, с. 241], которая растекается грязной лужей перед церковью. Как и образ часов, он также соединяет в себе разные сферы человеческой жизни: и религиозную, и духовную, и повседневную. Здесь вода становится воплощением прежних человеческих ценностей, утративших свое значение, превратившихся в «грязную лужу», неспособных утолить духовную жажду человека.

Еще одной метафорой духовной разобщенности мира, утраты внутренних связей, благодаря которым каждая составная часть этого мира

имеет свое место, свое предназначение и свой смысл, становится образ покинутого дома, разрушенного очага: «На свет извлечены любые ящики на колесах. Туда сваливают семейные сокровища. (...) Прежде они определяли лицо дома. Они были предметом культа. У каждой вещи было свое место, каждая стала необходимой по привычке и, овеянная воспоминаниями, была дорога потому, что участвовала в созидании домашнего очага. Но люди, полагая, будто эти вещи ценны сами по себе, оторвали их от камина, от стола, от стены, свалили в кучу, и теперь обнаружилось, что это всего лишь рухлядь, которой место на барахолке. От благоговейно хранимых реликвий, если их свалить в кучу, просто воротит! [1, с. 282-283].

Итак, картина войны с точки зрения здравого смысла выглядит следующим образом: Франция разрушена, в ней царит атмосфера полного хаоса, армия практически парализована и с технической стороны абсолютно беспомощна перед противником, люди внутренне опустошены, разобщены. Сопротивление врагу кажется бессмысленным, сродни самоубийству, военные действия больше напоминают, «пародию», «карикатуру» на войну.

Вместе с тем Сент-Экзюпери с самого начала не позволяет читателю полностью поверить в то, что есть *только* абсурд и в то, что ситуация абсолютно безнадежна. В центре повествования — летчики разведывательной группы 2/33 (в их числе и главный герой), которые, несмотря на абсурд, на бесполезность добытых ими сведений, на заведомую обреченность, продолжают каждый раз вылетать на задания, ни на секунду не сомневаясь в правильности своих действий. И правильны они не с точки зрения Разума, а с точки зрения Духа.

Понятие «Дух» соответствует сущностному взгляду на мир. Если Разум воспринимает материальную сторону мира, то Дух видит «не сами вещи, а смысл, связывающий их между собой» [1, с. 247], то есть духовные

ценности. Так, для Разума Родина — это «совокупность провинций, обычаев, предметов» [1, с. 247], а для Духа «Родина — это Сущность» [1, с. 247].

Сент-Экзюпери задает вопросы, являвшиеся главными для его соотечественников в начале войны: «...зачем до сих пор пылают деревни? Зачем их жители лишились крова? Зачем мы с такой непоколебимой убежденностью бросаемся в механизированную мясорубку? (...) почему мы все еще соглашаемся умирать? (...) Так за что же в конце концов мы продолжаем сражаться?» [1, с. 295-296]. И он тут же объясняет, что ответить на эти вопросы, используя только разумные доводы, невозможно. Правде Разума, он противопоставляет правду Духа: «Эта цель — не для Разума, а для Духа» [1, с. 296].

Автор постепенно как будто разворачивает объектив своей камеры, заставляя читателя увидеть те же самые факты и события, что были показаны сначала, с другого ракурса — с точки зрения их духовного содержания. И теперь участие Франции в войне, несмотря на поражение, предстает совершенно в ином свете — как проявление величия Духа, как «первая попытка к сопротивлению» [1, с. 294], которая, несмотря на неудачу, «пробуждает силы сопротивления» [1, с. 294]: «Не надо судить Францию по результатам постигшей ее катастрофы. Францию надо судить по ее готовности идти на жертву. Франция приняла бой вопреки правде логиков. (...) Логики были правы. Война для нас означала разгром. Но разве должна была Франция ради того, чтобы избавиться от поражения, не принимать боя? Не думаю. (...) Дух в нашей стране одержал вверх над Разумом» [1, с. 294].

Сент-Экзюпери дает свое объяснение выражению «*drôle de guerre*», отмечая, что эта война *показалась* нелепой, «если отвлечься от того духовного смысла, который сделал ее (...) необходимой» [1, с. 294].

И с точки зрения этого духовного смысла, поражение Франции — не позор, а залог будущей победы, так как роль Франции, по мнению Сент-Экзюпери, — это роль зерна, из которого «вырастет дерево» [1, с. 294]: «дать раздавить себя и на время оказаться погребенной в молчании» [1, с. 294]. Здесь очевидна реминисценция из Евангелия: «...если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Иоан. 12:24).

Своеобразие «Военного летчика» в сравнении с другими произведениями военных лет заключается в том, что эта книга о войне не замыкается только на войне. Это и картина духовного состояния мыслящего человека военной эпохи. Здесь, как и во всем творчестве Сент-Экзюпери, повествование распадается на два потока: событийный, с его фактами и конкретикой и философско-символический, переводящий конкретику в универсальную плоскость, где конкретный исторический момент «расплавляется» в вечных вопросах. Каждое событие, каждый эпизод не сводятся только к описанию, а служат, как всегда у Сент-Экзюпери, толчком, импульсом для дальнейших философских рассуждений. Как отмечает Л. Эстан, «размышление во время полета над Аррасом не ограничивается породившей его действительностью. Или, скорее, возвышает эту действительность, сообщая ей вечностный характер» [4, с. 75].

ЛИТЕРАТУРА

1. Сент-Экзюпери А. де. Военный летчик // А. де Сент-Экзюпери. Планета людей. Сочинения. – Кишинев, 1973 – С. 238—338.
2. Симон А. Я обвиняю (Правда о тех, кто предал Францию) / [А. Симон, Г. Уотерфилд и др.]; под ред. Р. Гальпериной; [пер. с фр.] // О тех, кто предал Францию. — М. : ОГИЗ, 1941. – С. 9–196.

3. Berstein: Berstein S., Milza P. Histoire du vingtième siècle 1939–1953. — Т. 2 — Paris : Hatier, 1987. — 333 p.
4. Estang L. Saint-Exupéry par lui-même / Luc Estang. — Paris : Editions Seuil, 1989. — 187 p.
5. Labruno G., Toutain P. L'histoire de la France / G. Labruno, P. Toutain — Paris : Nathan, 1986. — 142 p.
6. Pour la victoire, n° 9, samedi 7 mars 1942 / Saint-Exupéry A. de. Ecrits de guerre 1939–1944. — Paris : Gallimard, 2000. — P. 194.
7. Saint-Exupéry A. de Pilote de Guerre // A. de Saint-Exupéry Pilote de Guerre. Vol de Nuit – М., 2001 – С 4—167.
8. Saint-Exupéry A. de. Ecrits de guerre 1939-1944. – Paris, 2000. — 522 p.
9. Souvenirs de Pierre de Lanux / Antoine de Saint-Exupéry // Ecrits de guerre 1939-1944. – Paris, 2000. – P. 195—198
10. Weeks E. The Atlantic Monthly, avril 1942 / E. Weeks // Saint-Exupéry A. de. Ecrits de guerre 1939–1944. — Paris : Gallimard, 2000. — P. 195.

УДК 82-21

СИСТЕМА ЖАНРОВ

В НЕМЕЦКОЙ ДРАМАТУРГИИ 30-70 ГГ. XIX ВЕКА

М.К. Меньщикова

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

Цель статьи – исследование системы жанров в немецкой драматургии 30-70-гг. XIX века. Рассматриваются социально-политические, философские и культурологические основания формирования новой историко-культурной эпохи. Выделяются такие жанры, как историческая трагедия, «драма о художнике» (Künstlerdrama), философско-мифологическая трагедия и трансформированный вариант мещанской драмы. В статье демонстрируется, что все вышеперечисленные жанры взаимодействуют друг с другом, определяя в том числе типологические черты каждого жанра в отдельности и специфику системы в целом. В работе применяются сравнительно-исторический, типологический и историко-генетический методы. Делаются выводы о том, что в рассматриваемый период центральным является жанр исторической трагедии, как наиболее соответствующий характеру переломной исторической эпохи. Частным вариантом исторической трагедии можно рассматривать «драму о художнике».

Жанр мещанской драмы трансформируется в социально-психологическую драму, представляя семью как социальную модель общества, а человека как микрокосм. Высшей формой синтеза мифа и трагедии станет жанр философско-мифологической трагедии, обратившейся к архетипическим сюжетам и образам и соединившей психологию с мифологией.

Ключевые слова: жанр, жанровая системность, немецкая драматургия XIX века, историко-культурная эпоха.

The article is aimed at the study of German drama of 1830-1870. Socio-political, philosophical and cultural studies bases of formation of the new historical-cultural period are considered. Such genres as historical tragedy, Künstlerdrama, philosophical-mythological tragedy and a transformed variant of bourgeois tragedy are distinguished. The article demonstrates that all above mentioned genres interact with each other highlighting typological features of each genre and specificity of the whole system in general. Comparative-historical, typological and historical-genetic methods are employed in the paper. It is concluded that the genre of historical tragedy was mainstream of the period since it most fully corresponded to the nature of the crucial historical epoch. Künstlerdrama can be treated as a particular variant of historical tragedy. The genre of bourgeois drama was transformed into social-psychological drama representing a family as a social model of the society and a man as microcosm. Philosophical-mythological tragedy became the highest form of tragedy and myth's synthesis applying archetypal plots and combining psychology with mythology.

Key words: genre, genre system, German drama of the 19th century, historical-cultural epoch.

Вопросы жанровой специфики литературного текста и типологических критериев жанровой парадигмы остаются одними из самых актуальных в литературоведении на протяжении длительного времени [например, см.: 1, 2, 8-10, 12, 13, 17-19]. Проблема изучения и определения жанра была и остается одной из самых трудных и неоднозначных. Одним из наиболее продуктивных подходов к изучению жанров, на наш взгляд, является системный подход, тем более, что современная теория литературы весьма активно развивает концепцию жанровой системности. С одной стороны, в данном контексте предлагается изучение «жанровой системы в рамках отдельных историко-литературных направлений, течений, школ, каждая из которых вписывается в пределы определенной историко-культурной эпохи», с другой, - изучение индивидуальной жанровой системы [11, с.14]. В нашей статье мы затронем вопрос жанровой системности в русле определенной

историко-культурной эпохи: в немецкой драматургии 30-70 годов XIX века. Немецкая литература 30-70 годов XIX века – период сложного перехода и творческих исканий, которые были связаны, во-первых, с исторической и политической ситуацией, а, во-вторых, с переосмыслением и трансформацией существующих эстетических и художественных принципов. Несомненно, что одним из исторических событий, оказавших влияние на политическую ситуацию в Германии, стала французская революция 1830 года, вслед за которой вспыхивают восстания как на «немецкой» территории, так и в Италии, Швейцарии, Бельгии и т.д. Вторым ключевым событием, определившим эпоху, станет революция 1848 года, названная «мартовской». Еще одним важнейшим событием, которое следует здесь отметить, станет смерть И.В. Гёте в 1832 году, закончившая целую культурную эпоху. Вторая половина XIX века также во многом определяется политической нестабильностью и войнами (Германо-датская война 1864 года; Франко-прусская – 1870). Одновременно прослеживаются и явные тенденции к объединению, которые в 1871 году приведут к провозглашению единой Германской империи. Кроме того, именно к 70-м годам завершается деятельность большинства писателей-драматургов, определивших основные тенденции литературного процесса Германии в этот период: Г. Бюхнера, К. Иммермана, Г. Лаубе, К. Гуцкова, Э. Гейбеля, Ф. Геббеля, Т.Д. Граббе, Ф. Хальма и др. Также практически все музыкальные драмы Р. Вагнера (кроме «Парсифаля») завершены к концу 70-х годов XIX века. Кроме того, следует говорить и о том, что заметная трансформация в немецкой философии также приходится на 30-70-е годы XIX века [подробнее см.: 3, 4, 16], а немецкая литература на каждом этапе своего формирования и развития определялась философией, а часто и была философией. Если рассматривать драматические жанры, то важным, на наш взгляд, является обращение именно к литературе XIX века, поскольку начиная с эпохи

романтизма начинается, по сути, существенное изменение жанровых моделей, форм и приёмов, оказавших несомненное влияние на формирование и развитие драмы XX – начала XXI века.

Центральное место в системе жанров немецкой драматургии 30-70-х годов XIX века занимает историческая трагедия [подробнее см.: 6]. Даже далеко не полный список, созданных в этот период произведений, позволяет судить о масштабности данного явления: трилогия «Алексей» (1832) Карла Иммермана, «Смерть Дантона» (1835) Георга Бюхнера, «Нерон» (1835), «Пугачёв» (1847), «Вулленвебер» (1848) Карла Гуцкова, «Маккавей» (1854) и неоконченные трагедии «Тиберий Гракх» и «Агнесса Бернауэр» Отто Людвига, «Гиг и его кольцо» (1854), «Агнесса Бернауэр» (1852), «Димитрий» (1863) Фридриха Геббеля, «Король Родерих» (1844), «Софонизба» (1856) Эмануэля Гейбеля «Император Генрих VI» (1830), «Гогенштауфены» (1830), «Наполеон, или Сто дней» (1831), «Битва Арминия» (1836, опубликована в 1838) «Ганнибал» (1835), Кристиана Дитриха Граббе, «Демертиус» (1872) Генриха Лаубе и др. Господство данного жанра определяется рядом факторов: сложившейся литературной традицией Гёте и Шиллера, спецификой историко-политической ситуации, тенденциями к формированию единого национального сознания и объединению в единое государство. Эпоха определила особый интерес к переломному историческому событию, имеющему подчас наднациональное, всеобщее значение или, напротив, носящему подчеркнуто национальный характер, вторгающемуся в сферу национального мифа. Таким образом, немецкая историческая драма рассматриваемого периода концентрируется в сфере исторического детерминизма и философии истории. Особое внимание практически все вышеперечисленные драматурги уделяют проблеме соотношения исторической личности и исторического события. И в этом плане можно говорить о трёх типах «взаимодействия». Первый предполагает сильную

личность, «создающую» историческое событие и его определяющее. В таком случае часто используется исторический персонаж с малоизвестной биографией, которая позволяет драматургу, сохранив историческое правдоподобие, «мифологизировать» данный образ (например, «Король Родерих» и «Софонизба» Э. Гейбеля, трилогия «Алексей» К. Иммермана и т.д.). Второй тип взаимодействия предполагает изображение «исторической личности» не «над», а в контексте «исторических событий». Отчасти здесь может идти речь о так называемой «эпической драматургии», попытке создания масштабной исторической картины («Маккавеи» Отто Людвиг, «Ганнибал» Кристиана Дитриха Граббе). Наконец, третий тип соотношения предполагает выбор «частного» исторического события, т.е. эпизода из жизни реального исторического лица. При этом «исторический анекдот» может служить материалом для изображения как актуальных проблем современного драматургу общества, так и затрагивать сферу истории искусств. Итак, третий тип соотношения категорий «событие» - «личность» определяет следующий элемент жанровой системы данного периода – «драму о художнике» (Künstlerdrama) и обуславливает его связь с жанром исторической трагедии (например, «Камоэнс» (1837) Фридриха Хальма, «Ричард Севедж, или Сын одной матери» (1839) Карла Гуцкова, «Ученик Карловой школы» (Karlsschüler, 1847) Генриха Лаубе, «Микеланджело» (1855) Фридриха Геббеля и др.).

Третьим важным элементов жанровой системы немецкой драматургии 30-70 годов XIX века станет трансформирующаяся в этот период «мещанская драма», которая к 30-гг. XIX века имела свою серьезную сложившуюся литературную традицию (Г.Э. Лессинг, Я.М. Р. Ленц) и многочисленных эпигонов (А.В. Иффланд, А. Коцебу). Тем не менее в репертуарах немецких театров того времени именно мещанская драма наиболее была востребована зрителем. Такое положение вещей

заставляет многих писателей и деятелей искусства выступать с призывами реформирования современной им литературы и театра (О. Людвиг, Г. Лаубе, Г. Бюхнер, К. Гуцков, Ф. Геббель, Р. Вагнер). Важными признаками «новой» мещанской драмы станут следующие: так, семья рассматривается в историческом и социальном контексте, становясь проекцией социальной модели общества; усиливается психологическое начало, которое позволяет говорить о том, что мещанская драма трансформируется в социально-психологическую. Кроме того, становится более значительной и философская составляющая, каждый человек, даже не обладающий особым «историческим статусом» является «микрокосмом, малым миром, сокращенным образом Вселенной» [14, с. 60], если воспользоваться терминологией философа Германа Лотце (1817-1881), который в своей работе «Микрокосм» писал, что основная задача современной философии состоит не в воссоздании Космоса, а в возврате к самому себе. Такой подход позволял соединить в тексте бытовую и метафизическую составляющие, онтологический и антропологический принцип. Наиболее подходящим примером, отражающим все вышеперечисленные аспекты, на наш взгляд, может служить «Мария Магдалина» (1844) Фридриха Геббеля.

Наконец, необходимо отметить еще один жанр, сформировавшийся, по сути, именно в период 30-70 годов XIX века. Тенденция литературы XIX века к полижанровости повлияла на становление философско-мифологической трагедии (трагедии-мифа), которая предвдарила многие открытия XX века, связанные с проблемами мифологизации [например, см.: 15] а также окажет влияние на развитие такого явления, как мифодрама (символдрама), актуального в начале XXI века. Жанр философско-мифологической трагедии обращается к мифологическим, ахетипическим сюжетам и образам, мифологизированной истории: «Мерлин» (1832) Карла Иммермана, «Битва Арминия» (1838) Кристиана

Дитриха Граббе, «Юдифь» (1840), «Нибелунги» (1855-1860) Фридриха Геббеля, «Брюнхильда» (1857), «Лорелея» (1861) Эммануэля Гейбеля, «Клад Нибелунгов» (1834) Эрнста Раупаха, музыкальные драмы «Летучий голландец» (1841), «Тангейзер» (1843-1845), тетралогия «Кольцо Нибелунга» (1849-1874) Рихарда Вагнера. Особенно актуализируется миф о Нибелунгах, как важнейшая мифологическая и культурологическая составляющая немецкого национального сознания [подробнее см.: 7]. Важными составляющими философско-мифологической трагедии становятся: конфликт единичного и всеобщего, онтологический аспект, гносеологическая концепция познания мира, опирающаяся на онтологическую структуру (например, как в философии Гегеля Человек – Природа - Хаос), натурфилософские мотивы, миф становится возможностью обратиться к глубинным психологическим аспектам личности – синтез мифологии и психологии, гибридная жанровая структура [например, см.: 5], включающая элементы античной трагедии, мистерии, трагедии рока, исторической трагедии и т.д. Так, философско-мифологическая трагедия формируется как высшая форма полижанрового синтеза, как идеальное воплощение гармонии содержания и формы, демонстрирующее диалектическое единство бытия человека и универсума, микро- и макрокосма; как возможность обращения к «археологии сознания».

Таким образом, обращаясь к малоизученному в отечественном и зарубежном литературоведении комплексу текстов немецкой драматургии 30-70 годов XIX века, можно говорить не только о развитии уже существовавших литературных традиций, но и о формировании новой историко-культурной эпохи, определяющейся во многом жанровой системностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев М.Л. Классическая европейская комедия. Структура и формы. М.: РГГУ, 2011. 234 с.
2. Байкель В. Б. Типология литературных жанров XVIII–XX вв. Избранные статьи. СПб.: Алетейя, 2009. 280 с.
3. Демин М.Р. «Теория науки» Адольфа Тренделенбурга в контексте университетской философии Германии XIX века. Дис....канд. философ. н. СПб., 2009. 210 с.
4. Левит К. От Гегеля к Ницше. Революционный переворот в мысли XIX века. СПб., 2002. 672 с.
5. Меньщикова М.К. Жанровый синтез в драматургии Фридриха Геббеля (к 200-летию писателя) // Российский гуманитарный журнал. 2013. Т.2. № 2. С. 174-178.
6. Меньщикова М.К. Специфика жанра исторической трагедии в немецкой литературе 30-70 гг. XIX века // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2-2. С. 142-147.
7. Меньщикова М.К. Национальный миф в немецкой драматургии 30-70 гг. XIX века // Российский гуманитарный журнал. 2016. Т. 5. №1. С.52-57.
8. Некрасова И.А. Религиозная драма и спектакль XVI– XVII веков. СПб.: Гиперион, 2013. 365 с.
9. О жанрах и жанровых системах. Сборник статей / Отв. Ред. А.Ф. Седов. Балашов, 2004. 132 с.
10. Погорелова И.Ю. Концептуалистская стратегия как жанрообразующая система творчества Д.А. Пирогова. Пятигорск, 2012. 177с.
11. Соколянский М. Г., Цыбульская В. А. Система жанров как литературоведческая категория // *Zagadnienia rodzajow literackich*. Вопросы литературных жанров. – Лодзь, 1999. V. 42. z. 1/2. С. 7-24.
12. Федь Н.М. Жанры в меняющемся мире. М.: Сов. Россия, 1989. 544с.

13. Чернец Л.В. Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики. М.: Наука, 1982. 192 с.
14. Шапошникова Ю.В. Идея микрокосмоса в философии Г. Лотце // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 6, 2005. Вып. 2. С. 59-65.
15. Шарыпина Т.А. Рецепция античного мифа в романе Ю. Брезана «Крабат, или Преображение мира» // Литературные связи и традиции в творчестве писателей Западной Европы и Америки XIX-XX вв. Межвузовский сборник. Горький, 1990. С. 67-77.
16. Briese O. Konkurrenzen: philosophische Kultur in Deutschland 1830-1850. Porträts und Profile. Würzburg, 1998. 195 s.
17. Canaris J. Mythos Tragödie. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2012. 366 S.
18. Hofmann M. Drama. Grundlagen – Gattungsgeschichte – Perspektiven. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2013. 207 S.
19. Japp U. Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin, 2004. 290 S.

УДК 82-193

ОБРАЗ ЗЕРКАЛА В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛАТИНСКОЙ ГИМНОГРАФИИ

М.Р. Ненарокова

Институт мировой литературы им. А.М. Горького (ИМЛИ) РАН

Статья посвящена образу зеркала в средневековых латинских богословских трактатах и в латинской гимнографии. Средневековый человек видел мир как совокупность знаков, служащих для наставления людей и передачи воли Божией. Простые и яркие образы церковных песнопений позволяли присутствующим за богослужением усваивать весьма сложные богословские идеи. Зеркало, одновременно обыденное и таинственное, часто использовалось в произведениях средневековой латинской гимнографии. В своих произведениях средневековые гимнографы обыгрывали материал, из которого изготовлялись зеркала, его качества, химический состав, способы обработки. Образ зеркала помогал объяснять суть Богообщения и Богосозерцания, равночестность Бога Сына Богу Отцу, догматы *Filioque* и Непорочного Зачатия. Наиболее частотен образ

«зеркала» как примера для подражания. В зависимости от контекста образ зеркала соотносится со Свящ.Писанием, житием святого, отдельными добродетелями.

Ключевые слова: средневековая латинская литература, гимнография, богослужение, святой, Свящ.Писание, зеркало, добродетель.

The article focuses on the image of the mirror in medieval Latin theological treatises and in Latin hymnography. Medieval man saw the world as a system of signs that serve for the edification of people and the transmission of God's will. Being both simple and colourful, the imagery of the medieval Latin hymnography allowed those present at the Church service to understand very complex theological ideas. The image of mirror, an object, which was ordinary and mysterious at the same time, was often used in the works of medieval Latin hymnography. Medieval hymnographers created stylistic devices, mentioning the material from which mirrors were made, their quality, chemical composition, manufacture techniques. The image of the mirror helped to explain the essence of contemplation, consubstantiality of God the Son to God the Father, the dogmas of the Filioque and the Immaculate Conception. The most frequent image of the mirror symbolizes an example to follow. Depending on the context, the image of the mirror means the Bible, the life of the Saint, separate virtues.

Key words: Medieval Latin literature, hymnography, Church service, the Bible, mirror, virtue.

Средневековый человек воспринимал окружающий его мир как огромную книгу вселенной, и все, что он видел вокруг себя, служило знаками, раскрывающими содержание, которое заключил в этой книге Бог. Книга вселенной была источником образов и для гимнографов, перед которыми стояла двоякая задача: восхвалить Христа, Пресв.Богородицу, святых, с одной стороны, а, с другой, рассказать о Боге и святых, о невидимом мире в запоминающихся и понятных простому христианину образах. Как писал свт.Григорий Великий, «известные нам вещи» [5, v.79, ссо1.473А] могут скрывать «божественные суждения, и когда мы опознаем внешние слова, мы постигаем внутренний смысл» [5, v.79, ссо1.473А-473В]. В Средние века образованный человек мог получить знания о Боге и об окружающем мире разными способами, а необразованное большинство получало основы религиозных знаний во время церковных служб, и тут важную роль играла гимнография, в доступной и легко запоминающейся форме излагавшая весьма сложные богословские идеи,

догматы веры, нравственные уроки, жития святых с их подвигами и чудесами.

Одним из предметов, сопровождавших человека с незапамятных времен, является зеркало. Средиземноморские цивилизации – Египет, Рим, Греция – знали металлические зеркала, материалом для которых служили бронза, серебро [3, 24; 1, 95; 2, 26], золото [2, 26], а также зеркала из полированных камней, в основном, из обсидиана [3, 26]. Возможно, первые стеклянные зеркала появились в поздней античности [3, 27] или в раннем средневековье [2, 10]. Средневековье унаследовало от античности и сам предмет, и слово, его обозначающее. Латинское *speculum* (от *specio/spicio* - смотреть, глядеть) сохранило в средневековой латыни свои старые значения: «зеркало (предмет)», «зеркальная гладь» и наиболее распространенное «отображение, отражение; пример». Так, в средневековых богословских сочинениях встречаем контексты, где реализуется значение «отражение»: «Душа что-то исследует, черты лица создают отражение, [ибо] лицо есть зеркало всех замыслов» [5, v.2, col. 814A], а также бесчисленное количество церковных песнопений, где *speculum* понимается как «пример для подражания». Так, о св.Мартине Турском говорится: «зеркало святости» [4, v.10, 257], о св.Альбине «зеркало добрых обычаев» [4, v.12, 80]. Поскольку это значение слова *speculum* развивалось далее, в словарях средневековой латыни находим: «зерцало, книга наставлений, как литературный жанр».

Другое значение, отражавшее представление о зеркале как о средстве, помогающем проникнуть в тайны будущего, не попало в словари, но мы встречаем сходный контекст в Новом Завете (Синодальному переводу «сквозь тусклое стекло, гадательно» (I Кор 13:12) соответствует латинское *per speculum in enigmate* – буквально «посредством зеркала загадочно/неясно»), и выражение «зеркало откровения» [5, v.144, col.377B]. Это же значение встречаем и в одном из

гимнов, посвященных Блаж.Августину: «Его в предвечном зеркале/ Предсказал Своему народу/ Как превосходного наставника/ Бог Создатель всяческих» [4, v.11, 80]. Видимо, с возможностью глядеть вдаль в прямом смысле этого слова связано возникшее в Средние века значение *speculum* «дозорная башня».

В средневековой латинской гимнографии часто обыгрываются материал, из которого сделано зеркало, и способ его обработки. Так, эпитеты «сияющий» («Привел к жизни [Небесного] Отечества последователей/ [Сей муж,] Правило предстоятелей и сияющее зеркало» [4, v.14, 125]); «светлый» («Великая Радость спасения/ подает это светлое зеркало/ примера покаяния/ - Марию, любезную Христу» [4, v.43, 236]); «весьма светлый» («О Иисусе, весьма Светлое/ Зеркало,/ Блистающее по всему миру,/ Ты есть наше Лекарство» [4, v.48, 509]) указывают на стекло, а не на металл, потому что свет и сияние связывались с прозрачным веществом. Полировка и обтачивание как способ обработки, напротив, связывалась скорее с металлическим зеркалом, например, в одной из проповедей св.Льва Великого говорится: «Должно усердно избавляться от всего, что затуманивает чистоту духа и зеркало ума, и неким обтачиванием должно вернуть их к большей ясности» [5, v.54, col.272C]. Сходный образ находим в гимне о св.Франциске Ассизском, где святой называется «отполированным зеркалом Тяжкого Креста» [4, v.55, 159]. Весьма ценными и редкими были зеркала из минералов, вероятно, из хрусталя, и более дорогих камней. Упоминания об этом находим у Плиния Старшего, который писал, что зеркала, сделанные из рубинов и изумрудов, украшали дворец императора Нерона [3, 26]. Способность изумруда служить в качестве зеркала обыгрывается и в средневековых латинских текстах. Так, в проповеди некоего диакона Иоанна на день св. Оуэна этот святой сравнивается с различными драгоценными камнями, в том числе и с изумрудом, так как этот камень «словно зеркало, отражает образы» [5,

v.162, col.1168B]. В мистическом трактате Мехтильды Хакеборнской «Книга особой благодати» упоминаются бесцветные прозрачные камни наподобие горного хрусталя, которые также служат в качестве «зеркал» [6, 95-96].

Образ «зеркала без порока» [4, v.9, 37], передающий идею безгрешности Сына Божия, также может соотноситься со знакомой средневековому человеку реальностью: и те, кто гляделся в зеркала, и те, кто их изготавливал, сталкивались с тем, что прозрачное бесцветное стекло было большой редкостью. Химический состав средневекового стекла приводил к тому, что оно обычно получалось зеленоватым, мутным, с плотными комочками и пузырьками [3, 28-29], которые можно было описать словом *macula* – «пятно, порок».

Ежедневный опыт использования зеркала, его, с одной стороны, обыденность, с другой, таинственность, помогали объяснить сложнейшие богословские идеи, которые трудно было вместить приземленным умам необразованных людей. Так, например, образ зеркала раскрывал суть Богообщения и Богосозерцания: «как посредством стеклянного зеркала нам подается тройное видение, то есть мы видим самих себя, и зеркало, и все, что есть [вокруг]; так и посредством божественной ясности и Самого Бога, как Он есть, мы, насколько это возможно сотворенному существу, увидим и самих себя, и сможем постичь все прочее посредством истинного и верного знания» [5, v.53, col.837B]. Божественная ясность – *claritas* – является и качеством зеркала, и признаком Божественного Света, поэтому «Бог познается посредством зеркала, познается посредством Самого Себя. Посредством зеркала, то есть посредством Самого Себя на Небесах. Зеркало же есть тот Свет, в Котором обитает Бог; Сам же Бог есть тот Свет, Каков Он есть Сам» [5, v.79, scol.285D-286A]. Бог пребывает в сияющей вечности, подобной зеркалу, и обращение к святым открывает

это зеркало молящимся: «Соревнователь нашего спасения,/ Дай нам увидеть скорее/ Зеркало вечности» («О св.Трудоне») [4, v.12, 238].

Поскольку Христос, Бог Сын, равночестен Богу Отцу, Он также уподобляется зеркалу. Эта богословская мысль встречается в церковных песнопениях: «Радуйся, народ христианский,/ Радуется уже в небесах/ Мученик Христов, Власий,/ Который в Царстве Славы/ Созерцает еще более Славное/ Зеркало Божества» («О св.Власии») [4, v.55, 115], «Приди, Иосиф, отец отцов,/ Яви Дитя Девы,/ Рожденного, Отцу Совечного,/ Зеркало Божества» («О св.Иосифе») [4, v.22, 211]. В гимне Иоанна де Гарландия «О начале учительства» Св.Троица изображается в виде трех зеркал из разных материалов. Стеклое зеркало соотносится с Первым Лицом Св.Троицы, с Богом Отцом, Творящим Началом: «Сперва светится стеклое [зеркало],/ В котором рассматривается,/ Как в человеке/ Складывается образ,/ Что вещество смешивает / И что изменяет,/ Что теряет, что порождает/ И что порождается» [4, v.50, 552]. Серебряное зеркало означает Бога Сына, Второе Лицо Св.Троицы: «Из серебра зеркало/ Другое блистает,/ Здесь человек внимательно смотрит,/ Каким образом Бог пребывает в мире,/ Чтобы внутреннее содержание, облеченное в форму,/ Не колебалось,/ Когда освобождается от формы,/ Чистое, возвращается к себе» [4, v.50, 552]. «Серебро» символизирует «чистоту» [5, v.38, col.909B], «непорочность» [5, v.9, col.465C] и «свободу от страстей» [5, v.9, col.465C], и эти же качества относятся к Сыну Божию. Третье зеркало, символ Св.Духа, сделано из золота, металла, который обычно наделяется значениями «вечность» и «мудрость» [5, v.144, col.269C]: «Здесь Славный Прообраз/ Бога Отца и Бога Сына [букв.Богов] украшает, / Оплакивая ссылку мира,/ Далеко уходит [от грешного мира]» [4, v.50, 552]. Так аллегорически Иоанн излагает догмат *Filioque*, один из основополагающих догматов католичества.

Зеркалу уподобляется и Пресв.Богородица: как свет отражается в зеркале, не причиняя ему никакого вреда, так и Богоматерь рождает Сына, оставаясь Девой: «Радуйся, Звезда,/ Приносящая просветление вселенной,/ Зеркало блеска/ Вышнего Солнца» [4, v.49, 334].

Метафорическое значение *speculum* – «отражение; пример» – реализовалось во многих образах. Так, например, «зеркалом» называется Свящ.Писание, так как оно «ставится пред очами ума, словно некое зеркало, чтобы в нем мы видели свое внутреннее лицо. Ведь там мы узнаем свое безобразное, там узнаем свое прекрасное. Там ощущаем, насколько продвигаемся вперед, там [узнаем], как далеко мы отстоим от продвижения» [5, v.75, col.553C-555A]. Зеркало Свящ.Писания характеризуется как «весьма блистающее» [5, v.54, col.304B], но блеск этот «нелживый», «нельстивый», он «ни к кому не питает пристрастия» [5, v.38, col.322]. Оно высвечивает истинные качества человека, но при этом требует от него честности по отношению к самому себе: «Если ты красив, ты видишь себя красивым; если ты безобразен, ты видишь там себя безобразным. Но когда ты безобразен и видишь себя безобразным, не обвиняй зеркало: обратись к себе, зеркало не лжет тебе, ты себе не лги» [5, v.38, col.322]. Текст не может быть примером сам по себе, важно его содержание: «[Свящ.Писание] рассказывает о деяниях святых и побуждает сердца немощных к подражанию» [5, c.75, col.555A], но образцом для подражания и для святых, и для читателей является Христос, и эту мысль встречаем в одном из церковных песнопений: «Зеркало Святой Страницы/ Отражает Тебя на полях,/ Триединого и Единого,/ Образом Троицы/ Отмеченного...» [4, v.48, 354].

Пример Христа и святых помогает мирянам идти по жизни правильным путем: «Я радуюсь, что вы ради меня испускаете лучи/ примера для подражания,/ Посредством каковых я рассматриваю путь,/ Боясь ошибиться» (Иоанн де Гарландия, «О начале учительства») [4, v.50,

551]. Христианам предписывалось «укреплять себя примерами святых, читая по очереди приятнейшие примеры их жития, и необходимые увещания святых слов, да будет вам их житие в качестве зеркала» [5, v.100, col.380B-380C]. Некоторые святые были примером для людей, объединенных какой-либо деятельностью, и это отмечается в посвященных им гимнах: «Презрев мир,/ Он сделался в монастыре зеркалом/ Монашества» («О св.Вольфганге») [4, v.55, 387], «Зеркало Церкви, милости сила, прибежище грешных» («О св.Германе») [4, v.11, 146], «О достойный Лауд,/ Зеркало клира,/ В Небесах радуйся...» («О св.Лауде») [4, v.40, 237], «Зеркало вдов,/ Ты презираешь все мирское...» («О св.Ингрид») [4, v.42, 224], «Зеркало отшельников,/ Эунуфрия, в лесу/ Защита ангельская/ Охраняет все время» («О св.Эунуфрии») [4, v.43, 133].

Жителям отдельных стран и областей даются свои «зеркала», о чем говорится в гимнах различным святым: св.Вячеслав - «Зеркало Богемцев» [4, v.8, 225], Св.Годон – «Зеркало галлов» [4, v.10, 188], св.Алексий – «Зеркало Римлян» [4, v.22, 111], св.епископ Барбат - «Зеркало лангобардов» [4, v.52, 119], св.Мамант – «Зеркало Бургундии» [4, v.55, 259]. Одну из главных святынь Парижа, Терновый Венец Христа, называют «Зеркалом Парижским» [4, v.12, 20]. Некоторые святые становятся «зеркалом» для всего мира: «Сияет зеркало мира/ Зенон, удивительный предстоятель» («О св.Зеноне») [4, v.4, 264], «Радуйся, краса девственная,/ Краса святых дев,/ Радуйся, светило небесное,/ Не прекращающее изливать свет,/ Лилия девственности,/ Всего мира зеркало» («О св.Екатерине») [4, v.10, 262]. Пресв.Богородица называется «Зеркалом» всего сотворенного мира: «Дева, Зеркало Неба, света и мира, радуйся» («О Пресв.Деве») [4, v.48, 278].

Человек, «одаренное разумом или пониманием творение» [5, v.62, col.927B], создан по образу и подобию Божию, по этой причине люди, «как зеркало, сколько могут, если могут, созерцают Бога Троицу в своей

памяти, понимании, воле» [5, v.62, col.927B]. Делать они это могут, потому что «душа верующего» есть «зеркало Бога» [5, v.120, col.1094A].

Жизнь святого, его житие, становится «зеркалом», с помощью которого можно увидеть свои недостатки. Таково отношение, например, к житиям «Отцов, египетских монахов, которые монахи усваивают, словно зеркало и правило своей деятельности» [5, v.58, col.1082B]. Эта мысль последовательно проводится и в гимнографических сочинениях: «Радуйся, Ложе Иисуса Христа,/ Которая, смертная, явила/ Нам зеркало жизни...» («Похвала Преподобной Марии») [4, v.50, 635], «Антоний, свет Церкви,/ Зеркало совершенной жизни,/ Дай нам, общникам славы Царя,/ Презрение к миру сему» («О св.отшельнике Антонии») [4, v.4, 87], «Исполненный веры, любви,/ Надежды и всей добродетели,/ Зеркало святой жизни» («О св.Бонавентуре») [4, v.55, 116].

Человек исправляет свою жизнь, обращаясь к «зеркалам святой жизни» так же, как и к настоящему, материальному зеркалу: «Лицо в зеркале/ Дева рассматривает,/ Внимательно смотрит, если что/ В лице искажается,/ Очищенное лицо/ Преображается водой/ И, прекрасное, образом/ Напоминает снег» (Иоанн де Гарландия «О начале учительства») [4, v.50, 551]. Но у человека есть и свое, внутреннее, зеркало. Это сердце: «зеркало сердца человеческого, очищенное от сгущения нечистот, освещает все, что в нем возникает» [5, v.51, col.657A].

Господь тоже является «Зеркалом»: «Сам Господь, Который в той плоти, в которой пострадал и воскрес, был для всех, словно Зеркало созерцательной жизни» [5, v.61, col.395A]. В «Книге особой благодати» Мехтильды Хакеборнской (ум 1299), монахини-мистика из немецкого монастыря Хельфта, также появляется зеркало, напрямую имеющее отношение к Христу и раскрывающее тайны человеческого сердца: «Когда все святые, которые там присутствовали, начали служить миссу «Возрадуемся все», Преподобная Дева прошла к алтарю, предлагая Сыну

золотую фибулу, чистейшую, как хрусталь, и всячески изукрашенную бесценными самоцветами, каждый из которых был так же чист, как зеркало, так что Преплаженная Дева созерцала в них все Свои добродетели. Эта фибула закрывала всю грудь Господа, словно щит, и Преплаженная Дева видела Себя в ней, словно бы в зеркале» [6, 95-96].

Добродетели Пресв. Богородицы, о которых чаще всего говорится в церковных песнопениях, как кажется, являются основополагающими: непорочность («Надежда рода человеческого,/ Зеркало непорочности,/ Ковчег Нового Завета,/ Скрепа Нового мира» («На Успение Преплаженной Девы Марии») [4, v.9, 61]), девство («Радуйся, Мария,/ Храм Высшего Величия,/ Радуйся, Мария,/ Зеркало девства» («О радостях Преплаженной Девы Марии»), [4, v.54, 333]), праведность («Начало милости,/ Слава рассудительности,/ Зеркало праведности,/ Престол Премудрости» («Об Успении Пресв.Богородицы»), [4, v.9, 57]). Добродетель чистоты в случае Пресв.Девы сияет тремя гранями: *munditia* – «внешняя чистота и изящество» («Ты Зеркало внешней чистоты и изящества» («О Преплаженной Деве Марии») [4, v.10, 90]), *castitas* – «чистота телесная, целомудрие» («Ты Зеркало целомудрия» («О Преплаженной Деве Марии») [4, v.9, 68]), *puritas* – «чистота вещества/отсутствие грехов» («О Кроткая, Достойная хвалы,/ Зеркало чистоты,/ Храм Божий, примером/ Всех людей учащая» («О Преплаженной Деве Марии») [4, v.9, 79]).

Эти же добродетели стали отличительными чертами некоторых святых. Так, в церковных песнопениях св.Бригитта называется «зеркалом внешней чистоты и изящества» («Святилищем стыдливости/ Ты, Бригитта, была,/ Зеркало внешней чистоты и изящества,/ Дева, невеста Христова» («О св.Бригитте») [4, v.13, 82]), св.Варвара восхваляется как «зеркало целомудрия» («В тебе блистание Троицы,/ О зеркало целомудрия,/ Сияет без конца» («О св.Варваре») [4, v. 9, 113]), о св.Иоанне Предтече

говорится: «Зеркало девства/ И пример целомудрия,/ И многих радость» («На Рождество св.Иоанна Крестителя») [4, v.8, 152].

Каждый из святых подает некий пример христианам, и благодаря гимнографии средневековый человек усваивал, в чем им следовать. Например, в песнопении, общем для всех мучеников, отмечается такое качество, как «рассуждение», то есть способность различать добро и зло: «Воин превосходных качеств,/ Щит Церкви,/ Зеркало рассуждения [добра и зла]» («О некоем мученике») [4, v.55, 19]. Учиться терпению предлагалось у св.Алексия («Вкусив благодати Христовой,/ Сделавшись позорищем миру,/ Презрел упреки/ Зеркало терпения» («О св.Алексии») [4, v.4, 73]), смирению – у свт. Николая Мирликийского («Радуйся, отец и покровитель,/ Николае, добрый пастырь,/ Которого в чудесном благословении/ Бог вознес./ Ты пример целомудрия,/Зеркало смирения ...» («О св. Николае Мирликийском») [4, v.55, 300]), покаянию и обращению к более нравственной жизни – у св.Марии Магдалины («Мария, блаженная/ Надежда на милость, образ покаяния,/ Зеркало обращения,/ Примири с нами Господа» («О св.Марии Магдалине») [4, v.12, 175]), учености, которая тоже воспринималась как добродетель, ибо рассматривалась как стремление к истине, - у св.Екатерины («Свет пресветлый Катерины/ Нам являет зеркало/ Целомудрия и учености...» («О св.Екатерине») [4, v.10, 262]).

Став неотъемлемой частью христианской средневековой культуры, зеркало оказалось одним из важных элементов средневековой символики. Образ зеркала, использовавшийся гимнографами, позволял им передавать сложнейшие богословские понятия так, что они легко усваивались и запоминались необразованным большинством. Упоминания зеркала в богословских трактатах и церковных песнопениях, с одной стороны, обогащали словарную статью, развивая значения этого слова, с другой, приучали людей даже в обыденности видеть глубокий смысл.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. – с.335.
2. Крюгер И., Рыбина Е.А. Средневековые стеклянные зеркала. М., 2013. – с. 248.
3. Мельшиор-Бонне С. История зеркала. М., 2005. – с.456.
4. Analecta Hymnica Medii Aevi. 55 v. Frankfurt a.M., 1961. – reprint.
5. Migne J.-P. Patrologiae Latinae Cursus Completus. — On CD-Rom. — Chadwick-Healy, 1993-1995.
6. Sanctae Mechtildis virginis ordinis sancti Benedicti Liber Specialis Gratiae. Pictavii-Parisiis, 1877. – p.421.

УДК 82

СИМВОЛИКА ТОПОСА КОЛОНА В ПРОЗЕ XX ВЕКА:

Э. М. ФОРСТЕР И А. БОШО

М.И. Никола

Московский Педагогический Государственный Университет

В статье рассматривается семантика Колона как топоса священной земли, которая обладает целебным потенциалом благодати. Истоки этой символики образа связываются с последней, неоконченной трагедией Софокла «Эдип в Колоне». На материале новеллы английского прозаика Э.М. Форстера, созданной в начале XX века, и романа бельгийского прозаика А. Бошо, опубликованного в конце XX века, показано сохранение, упрочение и обогащение традиции античной символики Колона в прозе XX века. В новелле Форстера пребывание героя в Колоне становится пробным камнем его личности. Герой не выдерживает испытания Колоном, и малодушие оборачивается для него в дальнейшем душевным распадом и мертвенностью души. В романе Бошо, напротив, Колон являет свое торжество в природе Эдипа. Герой не только восстанавливает, но и умножает свои силы, находя им творческое приложение, имеющее значимость не только для себя, но и для окружающих его людей. В образной системе рассматриваемых произведений выделены также в своей многозначности образы дерева, воды, маяка, обозначены их функции в поэтике текстов.

Ключевые слова: Софокл, Эдип, Антигона, Колон, священная земля, образ воды, Форстер, Бошо, гикесия.

The article considers the semantics of the Colon as a topos of the sacred land, which has the healing potential of grace. The origins of this symbolism of the image are associated with the last, unfinished tragedy of Sophocles "Oedipus in Colon." On the

material novels of the English prose writer E.M. Forster, created in the early twentieth century, and the novel by the Belgian novelist A. Bosch, published at the end of the twentieth century, shows the preservation, consolidation and enrichment of the tradition of the antique symbolism of the Colon in the prose of the twentieth century. In Forster's novella, the hero's stay in the Colon becomes a touchstone of his personality. The hero does not stand the test of Colon, and cowardice turns for him in the future soul dissolution and the deadness of the soul. In the novel Boshho, on the contrary, the Colon shows its triumph in the nature of Oedipus. The hero not only restores, but also multiplies his strength, finding a creative application that has significance not only for himself, but also for the people around him. In the figurative system of the works under consideration, images of a tree, water, and a beacon are also distinguished in their polysemy, their functions are indicated in the poetics of texts.

***Key words:* Sophocles, Oedipus, Antigone, Colon, sacred land, image of water, Forster, Boschot, hykesia.**

Творчество Софокла – одно из ярчайших явлений культуры Греции на этапе ее восходящего развития. Это о театре времен Софокла О. Мандельштам в своем знаменитом стихотворении, посвященном древнегреческой трагедии, писал: «Воздушно-каменный театр времен растущих...» [3, С. 189]. Дошедшие до нас семь драм Софокла дают представление о высших достижениях древнегреческой трагедии. Уже Аристотель в «Поэтике» дает оценку им как образцовым произведениям жанра, прежде всего с точки зрения выбора героя и развития фабулы. Конфликты, нашедшие отражение в драматургии Софокла, затронутые им проблемы, остались вечными спутниками человечества, что обеспечило его главным персонажам, прежде всего Эдипу и Антигоне, положение вечных, вековых образов, сохраняющих свое значение как в творческой интерпретации самого Софокла, так и его многочисленных последователей.

Наряду с мифом об Атридах фиванский миф об Эдипе можно отнести к числу наиболее актуализированных культурой XX века. Достаточно вспомнить обилие трудов, связанных с фрейдистской концепцией мифа, и отражение их идей в художественной литературе. Однако в мифе об Эдипе чаще всего привлекал состав событий, отраженных в «Эдипе-царе» Софокла: невольные преступления Эдипа –

убийство отца и брак с матерью – и акт добровольного самоубийства героя. Что же касается последней, третьей в ряду фиванских трагедий Софокла – трагедии «Эдип в Колоне», то разворачивающиеся в ней события, мотивы, образы привлекали гораздо меньше как в античности, так и в последующие эпохи. Тем не менее, значимость их была осознана, и трагедия со временем получила статус «поэтического завещания» поэта.

В рамках данной статьи хотелось бы остановиться на этой, последней трагедии Софокла, на наш взгляд, как менее изученной, так и менее оцененной, а между тем обнаружившей важный этико-художественный потенциал как для культуры ушедшего XX века, так и наступившего XXI столетия. «Эдип в Колоне» – трагедия Софокла, оставшаяся незавершенной им и поставленная на сцене уже после смерти драматурга (получила приз на театральных состязаниях в 401 г. до н.э.). Известно, что трагедия была завершена внуком Софокла, которого также звали Софокл. Исследователи единодушно отмечают отсутствие каких-либо чуждых нововведений, нарушающих сложившуюся специфику софокловской драматургии. Полемика вокруг трагедии связана преимущественно с оценкой ее как наименее драматической из всех трагедий Софокла. Подобная оценка произведения обычно мотивируется тем, что острые драматические перипетии для героя остались позади, и на этот раз выбор, который он для себя делает – это выбор места своего упокоения. При этом комментаторы трагедии не всегда отдают себе отчет, перед какими противоборствующими силами герой утверждает свою волю и какие принципы за этой волей стоят. Между тем, в трагедии особенно важны сцены противостояния Креонту (за которым стоит Этеокл) и Полинику, обнаруживающие в Эдипе, изгнаннике и страннике, сильного духом человека.

Существует обоснованное предположение о том, какие исторические события могли способствовать выбору драматургом именно этого

материала для своей последней трагедии. В ходе Пелопонесской войны в 407 г. до н.э. спартанский царь Агис напал на Афины со стороны Колона (предместье Афин). Однако афинское конное войско оказало яростное сопротивление спартанцам. Одержанную в Колоне победу афиняне связывали с чудодейственной опорой, исходящей из легендарной могилы Эдипа. Однако, несомненно, Софокла склонял к обращению к топосу Колона и тот факт, что Колон был его родиной, которую он получил возможность в пространстве драмы прославить и заповедовать родному краю устами героя и хора процветание и благоденствие как знак высшей воли богов. Прежде всего, на этом основании трагедию «Эдип в Колоне» называют поэтическим завещанием Софокла.

«Эдип в Колоне» – это произведение, созданное поэтом на склоне долгого жизненного пути. В трагедии перед нами также старец, Эдип-слепец, ведомый своей молодой дочерью Антигоной. События разворачиваются в канун смерти героя, которой завершается трагедия. Напомним, что Софокл отказался от принципа трилогии в пользу генологического принципа. Между «Эдипом-царем» и «Эдипом в Колоне» лежат два десятилетия, следствием чего становится изменение понятия рока и «трагической вины» героя. Если в первой трагедии Эдип-царь остро ощущает свою вину и выбирает самоослепление как заслуженное и мотивированное самонаказание (Эдип: «Мне и петли мало!»), то Эдип во второй трагедии после многих лет скитаний и страданий совершенное им прежде оценивает иначе: «Свои деянья, если молвить правду, я претерпел скорее, чем свершил». Акт самоослепления он теперь вспоминает как проявление крайнего отчаяния. Этому новому образу Эдипа, смягченного, просветленного пережитым страданием, соответствует и иной образ рока. Олицетворяющие рок боги теперь предстают как своего рода должники Эдипа, которые вознаграждают героя не просто безболезненной и легкой смертью, но смертью-благодатью, смысл которой в принесении

благоденствия тому краю, который даст Эдипу приют для последнего упокоения и приуготовления к концу.

Внеся изменения в образы героя и рока, Софокл вместе с тем сохраняет для героя проблему выбора. Именно с ней связана острота конфликта: за обладание пока еще живым Эдипом спорят Этеокл, Полиник, Креонт. Эдип, которому ясны своекорыстные помыслы каждого из них, отвергает домогания каждого, обнаруживая при этом прежний темперамент и непреклонность воли. Герой делает выбор в пользу Колона (знаменитое предместье Афин) и милосердного афинского царя Тезея, в дни скитаний оказавшего Эдипу покровительство совершенно бескорыстно и даже вопреки настроениям толпы, находящейся в состоянии страха «скверны», исходящей от Эдипа. Тезей оказывает Эдипу гостеприимство, прежде всего руководствуясь сознанием общности человеческого жребия:

И я, как ты, в чужом доме воспитан
И больше, чем другие, на чужбине
Дел, мне грозивших гибелью, свершил.
Я от такого странника, как ты,
Не отвернусь, от бед тебя избавлю. [4, С. 90]

В рассматриваемой трагедии Софокла важное место занимает мотив обряда очищения, через который должен пройти герой. Подробно описанный обряд представляет этнологическую ценность, но для нас важно, что в этом, подробно описанном ритуале, соединяется образ воды с ветвями культового дерева – оливы. Заметим это, поскольку позднее реминисценции из этой части трагедии обнаружатся в рассматриваемой новелле Форстера. Хотелось бы подчеркнуть и одно важное наблюдение, сделанное некогда Ф. Зелинским при рассмотрении мотива «очищения». Несмотря на тщательность описания внешних форм обряда, Софокл явно делает акцент на внутреннем, душевном усилии героя. Так, Эдип

утверждает, что в предстоящем ритуале для него «всею важней молитва», а внешнюю обрядовую часть ритуала он посылает совершить вместо себя дочь, Исмену.

В построении этой сцены Ф. Зелинский усматривает стремление автора расширить привычные рамки эллинского мировоззрения: «подчеркнуть, взамен самодавяющей внешности обряда, внутреннее участие сердца, поставить религию и нравственность любви на место старинной религии и нравственности чистоты». [2, С.384] Не случайно, пока Исмена за сценой осуществляет положенный ритуал, разворачивается исповедь Эдипа перед лицом хора. Эта исповедь раскрывает читателю душу героя, преображенную, очищенную страданием и саморефлексией.

Эдипа этой трагедии нередко сравнивают с библейским Иовом, тем более, что с уст героя также срываются упреки богам: слишком поздно жестокий рок сменился милостью... Христианские ассоциации вызывает и картина мистической смерти Эдипа:

Ни огненная молния богов
Его не похищала, ни от моря
Вдруг вставший вихрь его не уносил.
Присутствовал ли там богов посланец?
Иль каменные недра перед ним
Земля сама приветливо разверзла?
Так без стенаний, горести и мук
Пропал Эдип, всех более из смертных
Достойный изумленья... [4, С.132]

Близка последующей христианской культуре и идея подземной благодати, идущая от могилы и тела усопшего. Она звучит уже в словах Эдипа, обращенных к Тезею:

Тебе свое измученное тело
Как дар несу. Оно убого с виду,

Но более в нем пользы, чем красы. [4, С.91]

Однако все эти естественно возникающие у исследователя ассоциации лишней раз доказывают, как богата и многообразна античная культура. В ней можно найти многое из того, что будет потом в христианстве. Проводя эту мысль, Ф. Зелинский утверждал, что «античность была настоящим Ветхим заветом нашего христианства» [2, С.367].

Напомним еще раз, что Колон, ставший выбором Эдипа и тем самым получивший силу, идущую от его могилы, а следовательно и благоволение богов, – это родина самого Софокла. Песни хора славят красоту природы, этого священного края, где по преданию вступили в спор за власть над Аттикой могущественные боги Афина и Посейдон. Это край, обильный дарами небожителей, в том числе и муз; пребывание в этом краю прибавляет сил, одушевления, вносит в душу гармонию и покой:

Странник, в лучший предел страны,

В край, конями прославленный,

К нам ты в белый пришел Колон,

Звонко здесь соловей поет

День и ночь, неизменный гость

.....

Здесь небесной впоен росой,

Беспреданно цветет нарцисс –

Пышноцветный спокон веков

Превеликих богинь венец,

И шафран золотой. Ручьи

Не скудеют, бессонны,

И льется Кефис

Неутомимо... [4, С.95]

Внутренним притяжением предстоящего ухода, сознанием его значимости проникнут и последний монолог Эдипа:

Вы, дети, следуйте за мной. Донуны

Вы темный путь указывали мне,

Теперь же я вам проводник чудесный,

Идите, не касайтесь; дайте мне

Тот холм священный самому найти,

Где рок мне сень укромную готовит... [4,С.129]

Прощальный привет и благословение поэта своей родине угадываются

в заключительных словах Эдипа, обращенных к Тезею:

Хозяин дорогой! Навеки счастлив

Будь ты и люди. И земля твоя...

Шли годы и столетия, за которые в культуре укрепился образ Колона в многозначности символической семантики: Колон как священная земля, способная внести перемену в судьбу, обладающая питающей и целебной силой, способностью к гармонизации духа, оживлению творческого дара, восторга перед неповторимой красотой природы и т.д.

XX век оказался также восприимчив к образу этого символического топоса, воспетого Софоклом. Причем, в выборе акцентов, как в камертоне, отражались болевые проблемы эпохи. Увидеть это представляется возможным на примере двух произведений. Созданная в начале XX века (1904 г.) новелла Э.М. Форстера «Возвращение из Колона» и роман А.Бошо «Эдип, путник», вышедший в середине 90-х годов минувшего столетия. В новелле Форстера в Колон прибывает престарелый англичанин, мистер Лукас, сопровождаемый дочерью. И хотя окружающие сравнивают путешествующих отца и дочь с Эдипом и Антигоной, вся новелла будет построена на опровержении сути сравнения, и события обернутся не обретением, а утратой Колона. В центре новеллы

выразительный образ платановой рощи, напоминающий Колон у Софокла. Уже в трагедии Софокла хор воспевал священное дерево, знак благоволения Афины к аттической земле, бережно хранимый обитателями этого края:

Ни стар, ни млад рук ударом дерзким

Век не срубит его...

В новелле Форстера образ священного дерева развит. Оно представлено как чудо природы («из живого ствола извергался дерзкий родник, одевая кору плющом и мохом...»), ставшее местом стихийно возникшего ритуала – благодарения природе за ее красоту и целебную силу: «К коре прикреплены были скромные дары Высшей Силе – крохотные жестяные руки, ноги, глаза, наивно нелепые изображения мозга или сердца – в знак благодарности за исцеление, за возвращенное здоровье, разум или любовь». [5, С.129] Описание ритуала в новелле Форстера согрето теплотой авторской интонации: для него этот ритуал – знак эмоционально-чувственного отношения эллинов к природе. В платановой роще у чудесного дерева-родника Лукас переживает умиротворение и просветление души, к нему возвращаются силы и ясное понимание своей жизни: «полюбил все, что двигалось, дышало, жило в благодатной тени этих могучих платанов» [5, С.131]. Не случайно герою показалось совсем не смешным повесить в дупле дерева и свой дар божеству – изображение человека во всей его цельности. Примечательны и образы обитателей этого новообретенного мистером Лукасом «Колона»: старуха, прядущая шерсть, молодой парень, поразивший Лукаса красотой осанки и сердечностью, играющие дети... Все оставляло у героя впечатление естественности, покоя, целесообразности.

Между тем, подобно Эдипу, мистер Лукас вынужден делать выбор между соотечественниками и местными жителями, и он как будто выбирает Колон. Однако отстоять свой выбор ему не удастся. Уделом героя станет дорога из Колона: он будет насильственно увезен оттуда

дочерью, этой мнимой Антигоной, и ее спутниками, следствием чего жизнь героя в Англии обернется душевной мертвенностью. Выразительно использован в новелле образ воды. В момент пребывания в Колоне – это чудесный родник, таинственный, без видимого конца и начала, своего рода поток жизни в ее органичности и полноте, захвативший сознание героя: «Он полулежал, недвижимый, забыв обо всем, кроме воды, струящейся у ног, да ощущения, что все на свете тоже поток – поток, уносящий и его» [5, С.129]. В лондонской квартире героя тоже преследует образ воды, но это будет уже вода, заключенная в трубы, бытовой шум, спускаемой из ванны воды и т.д. Раздраженный, усталый, разбитый, мистер Лукас будет рваться из своей квартиры, как из клетки: «...я терпеть не могу, когда течет вода...Я не намерен тут оставаться... я выезжаю из этого дома...» [5, С.136].

Однако в концепции новеллы Форстера важно, что капитуляция мистера Лукаса содержит эффект разрушения не только его самого, но и красоты Колона, который он покидает. Известие о гибели обитателей «ханы» и всего этого заповедного уголка в финале новеллы символично: это гибнет природная красота, органичность, естественность под натиском мира прагматизма, механизации, рутинной условности. Так, используя мифологему Колона, Форстер своей новеллой отозвался на процесс механизации и стандартизации современной жизни. Протест против этого процесса был одной из главных тем всего творчества Форстера. Достаточно вспомнить его знаменитую новеллу «Машина останавливается». Образы софокловской трагедии помогли писателю создать еще один оригинальный и выразительный вариант воплощения этой темы глобального значения – темы губительного натиска цивилизации.

Бельгийский писатель Анри Бошо, поэт, психоаналитик, создавая свой роман в конце XX века, сосредоточился на изображении страданий

скитальца-Эдипа, которому поначалу кажется, что он потерял все: родину, дом, власть, почитание граждан и т.д. В скитаниях героя угадывается судьба необозримой массы людей конца XX века, нашей эпохи «великого переселения народов». Однако своеобразие концепции героя в романе Бошо в том, что отчаяние героя-скитальца сменяется собиранием сил. Этот роман можно было бы условно назвать «Дорога в Колон». Свобода от прежних сковывающих обязанностей, связей, обстоятельств, динамика впечатлений, сопровождающая странничество, и неизбежно возникающие трудности пути пробуждают в герое прежде неведомые силы, формирует у него новые цели и ценности. Логика развития героя у Бошо сближает его до известной степени с Лиром. Меняется психология, философия героя, его оценка ближних и себя самого.

Неведомую прежде в отце силу открывает и Антигона, сопровождающая отца. В скитаниях странничества чаще Эдип становится ей поддержкой и вдохновляющим примером. И не только ей. Бошо вводит в традиционную канву фабулы нового персонажа – разбойника Клиоса. Несмотря на свою молодую силу, в драматической сцене поединка у большой дороги разбойник терпит поражение. Удивленный ловкостью противника, Клиос никак не может поверить в его слепоту: «Да ты все видишь, – заявляет он Эдипу, – просто ты прикидываешься!» [1, С. 27]. Сомнение в слепоте героя настигает встретившихся на его пути не однажды: поражает скорость реакции Эдипа на возникающие ситуации, понимание психологического состояния собеседника, точные, выверенные движения, как, к примеру, в вышеупомянутом поединке с Клиосом. Внутренний свет придает Эдипу не только пронизательность, но и силу магнетического воздействия, притягивающую сердца, даже такие враждебные, как вначале у Клиоса.

Своеобразие образа Эдипа у Бошо также в том, что, следуя оптимистической перспективе развития образа, он предоставляет Эдипу на

его пути в Колон возможность реализоваться также и как художнику, творцу, причем сразу в двух сферах, поэзии и ваяния. От песен Эдипа, этого слепого аэда, у людей замирает сердце. А создание Эдипом вместе с Антигоной и Клиосом скульптурной группы на скале, высоко выступающей над морем, едва ли не самая важная часть романа. Изваянный под руководством Эдипа скульптурный образ – это ковчег с гребцами и рулевым на корме, устремившим судно навстречу высокому гребню Волны и уверенным в возможность ее преодоления. Наблюдая отца за работой, Антигона поражается его одержимостью. Особенно красота вдохновенного облика Эдипа очевидна в момент, когда его труд окончен. Торжествующий Эдип вызывает в душе дочери чувство почти молитвенного экстаза: «Как он красив – слепой, сияющий, кажется, куда-то рвущийся... Раскрыв свои объятия, Эдип стоит перед ней. Величественной радостью и добротой светится весь он – лицо, рот, глазницы под белой повязкой. Антигона бежит к нему со всех ног, обнимает колени, упирается в них лбом, целует. Как хорошо вот так смеяться и плакать, обнимать его ноги, щиколотки, босые израненные ступни. Может быть, он станет еще величественнее, уйдет в море или исчезнет в небе, уносимый сияющей колесницей, запряженной огненными конями?» [1, С.145].

Однако, развивая оптимистическую перспективу движения персонажа, Бошо не упрощает картины внутренних страданий героя. Сложное психологическое состояние героя у Бошо переменчиво, оно бывает отмечено и моментами физического бессилия, и кризиса духа, но всегда оборачивается его восстановлением, в свою очередь придающим силы спутникам. В конце романа герой Бошо достигает Колона. Описание акта его мистической смерти в устах Клиоса звучит подобно апофеозу: «Он уже был около фрески и сделал первый шаг по изображенной по ней дороге. Он не спотыкался о камни, он двигался под

самыми кронами деревьев. Вот он сорвал ягоду ежевики, склонился над маками. Он не оборачивался, он уходил на наших глазах, и непонятно – погружался ли он в ту гамму цветов, что я для него приготовил, или в глубину наших сердец, где горе смешивалось с неожиданным счастьем. Вот он в той точке, где сияние небес сходится с солнечным светом... Небеса раскололись раскатами грома, страх охватил нас и холод, и мы взяли за руки, как осиротевшие дети» [1, С.343].

В романе А. Бошо с особой силой акцентирована софокловская тема гикесии, душевной поддержки и помощи чужестранцу, молящему о прощении и приюте. Гикесия в отношении к Эдипу разворачивается нелегко и непросто, люди мучительно, не без сомнения преодолевают чувство страха и отчуждения, проникаясь постепенно чувством связанности судеб. Не случайно последняя фраза романа гласит, что дорога окончена, «но Эдип на ней всегда путник» [1, С.344].

Моральное значение гикесии подчеркнуто всей историей Эдипа в романе. И, может быть, именно этой идеей роман прежде всего повернут к современному читателю. Повествованием о дороге в Колон Бошо убеждает: путник выживет и придет к цели, но лишь с помощью и поддержкой людей, которые, в конце концов, будут вознаграждены его же свершениями. Так созданная Эдипом и его спутниками скульптурная группа станет для обитателей побережья долгожданным маяком, а для романа выразительным символом, венчающим авторскую концепцию.

В одном из авторских отступлений в романе фигуры двух странников, Эдипа и Антигоны, связанные силой сопротивления превратностям судьбы, нераздельностью взаимной поддержки представлены как своего рода «светочи человечества»: «Чем стали бы Афины в людских сердцах, не будь этих трагических фигур странников, которые сейчас входят в их историю? Люди и города рождаются под знаком темных и неотвратимых страстей, и разум, над которым они берут

верх, не в силах совладать с ними. Но разум терпелив, ему не страшны ни опасности дороги, ни усталость. Отвага его в том, чтобы идти, не зная даже, куда приведет дорога, и бесконечно возвращаться к своей ноше» [1, С.326].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бошо А. Эдип, путник/ А. Бошо; пер. с фр. О. Кустовой. – СПб.: Амфора, 2003. – 346 с.
2. Зелинский Ф. Харита. Идея Благодати в античной религии/ Ф. Зелинский// Лики культуры. – М., 1995. – С. 366–407.
3. Мандельштам О. Где связанный и пригвожденный стон.../ О. Мандельштам// Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1978. – 334 с.
4. Софокл Эдип в Колоне/ Софокл; пер. С. Шервинского // Трагедии. – М.: Искусство, 1979. – 456 с.
5. Форстер Э.М. Возвращение из Колона/ Э.М. Форстер; пер. Н. Галь// Английская новелла XX века. – М.: Художественная литература, 1981. – С. 126 – 137.

УДК 82-25

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА О ДИАРМАЙДЕ И ГРАЙНЕ В ИРЛАНДСКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XIX–XX ВВ.

А.А. Олькова

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

Целью статьи является исследование мифопоэтического своеобразия драм, созданных на основе ирландского мифа о Диармайде и Грайне. Пьесы "Диармайд и Грания" У.Б. Йейтса и Дж. Мура и "Грания" О. Грегори рассматриваются как с точки зрения их взаимодействия с мифом-первоисточником, так и с учётом индивидуальных эстетических и идеологических установок каждого драматурга. Обозначается их место среди других образцов ирландской мифологической драмы рубежа XIX и XX вв. Отмечается сходство мифа о Грайне с другим сказанием, имевшем долгую судьбу на ирландской сцене, – мифом о Дейдре. В ходе сравнительного анализа выявляются ключевые элементы обоих мифов, которые

обратили на себя особое внимание со стороны драматургов и открыли простор для интерпретации. Делается вывод о большом драматургическом потенциале мифа о Диармайде и Грайне, который мог быть реализован благодаря неоднозначности образа главной героини и возможности наделить её поступки разнообразными мотивировками.

Ключевые слова: ирландский эпос, Ирландское литературное Возрождение, Ирландский национальный театр, Йейтс, миф.

The article is aimed at investigating mythopoetic peculiarities of dramatical pieces on the basis of the Irish myth about Diarmuid and Grainne. Plays *Diarmuid and Grania* by W.B.Yeats and G.Moore and *Grania* by O.Gregory are analysed within the connection to the mythological source as well as with regard to the individual aesthetical and ideological aims of every dramatist. The place of mentioned authors amongst other examples of Irish mythological drama of the turn of 19th-20th century is revealed. Moreover the article places emphasis on similarity between the myth about Grainne and another saga – myth about Deirdre, which used to be on Irish stage for a long time. Comparative analysis reveals the main components of both myths, which drew dramatists' attention and opened a wide field for interpretations. The rich dramatic potential of the myth about Diarmuid and Grainne, which could be realized due to ambiguous image of the female protagonist, is concluded in the article.

Key words: Irish epic, Irish literary renaissance, Irish national theatre, Yeats, myth.

8 мая 1899 года в Дублине состоялось первое представление Ирландского Литературного театра, созданного четырьмя энтузиастами: Уильямом Йейтсом, леди Огастой Грегори, Джорджем Муром и Эдвардом Мартином. Центральной задачей нового театра, основание которого стало отправной точкой для ирландского театрального движения XX в., было создание национальной ирландской драматургии [4, с. 7]. Это амбициозное начинание вряд ли могло ограничиться лишь постановками пьес, вдохновленных современной ирландской жизнью или фольклорными сюжетами, поэтому обращение к средневековому ирландскому эпосу, который фактически является поздней формой существования общекеельтских и собственно ирландских мифов, было лишь вопросом времени.

Ирландская мифологическая драма конца XIX – начала XX вв. черпала вдохновение из довольно ограниченного числа мифологических источников. Наибольшее внимание уделялось сюжетам, образам и мотивам Уладского цикла (англ. Ulster cycle), повествующего о событиях,

происходивших в период правления легендарного короля Конхобара. Самой значимой фигурой цикла является, пожалуй, Кухулин, величайший воин из окружения Конхобара, – и он заслуженно становится центральным героем пяти пьес У.Б. Йейтса, которые объединяются в так называемый "Кухулинский цикл". Удивительно, однако, то, что наибольшую известность снискала сюжетно периферийная повесть "Изгнание сыновей Уснеха" ("The Exile of the Sons of Usnech"), связанная с Уладским циклом только посредством Конхобара. Не без стараний переводчиков, интерпретаторов, поэтов и драматургов она стала ассоциироваться прежде всего с образом Дейдре – прекраснейшей из женщин, которая стала причиной долгой кровопролитной междоусобицы. На основе мифа о Дейдре в начале XX в. века было создано три пьесы – "Дейдре" ("Deirdre", 1901) Дж. Расселла, "Дейдре" ("Deirdre", 1907) У. Б. Йейтса и "Дейдре – дочь печалей" ("Deirdre of the Sorrows", 1910) Дж.М. Синга.

Гораздо в меньшей степени драматургов интересовал Цикл фениев (англ. The Fenian Cycle), сосредоточенный на деяниях короля Финна мак Кумала и его соратников-фениев, независимых воинов, которые могли быть призваны, когда Ирландии грозила опасность. Центральным сказанием цикла считается "Преследование Диармайда и Грайне" ("The Pursuit of Diarmuid and Grainne"), который стал основой для нескольких пьес, самыми значимыми из которых являются "Диармайд и Грания" ("Diarmuid and Grania", 1901), написанная У.Б. Йейтсом и Дж. Муром в соавторстве, и "Грания" ("Grania", 1912) леди Грегори.

Любопытно, что среди огромного количества ирландских сказаний в качестве основы для драматургической интерпретации были выбраны два очень схожих мифа – история Дейдре и история Диармайда и Грайне. Помимо того, что они оба включаются в группу мифов о бегстве и преследовании, их объединяет мотив брака через похищение: женщине предписано выйти замуж за нелюбимого мужчину, но она сбегает с более

молодым и привлекательным избранником и долгое время живёт с ним в изгнании до тех пор, пока обманутый муж не устраняет более удачливого соперника. К этой же группе относят кельтскую по происхождению легенду о Тристане и Изольде: по разным версиям, она или проистекает из "Преследования Диармайда и Грайне", или все три сюжета имеют единый затерявшийся в веках первоисточник. Кроме того, отмечается их сходство с троянским мифом – по выражению Йейтса, "Дейдрре была ирландской Еленой, Найси – её Парисом, а Конхобар – Менелаем" [5, с. 75].

В обоих мифах значительную роль играет мотив предсказания, но здесь же кроется и различие. "Изгнание сыновей Уснеха" описывает то, как при рождении Дейдрре друид предсказывает, что она станет причиной долгой кровопролитной вражды между соратниками Конхобара, – тем самым сосредотачиваясь не на личностном, а на общественно-политическом. "Преследование Диармайда и Грайне", напротив, не интересуется фатальными последствиями борьбы двух мужчин за одну женщину, лишь пунктирно их обозначая, и в центр внимания помещает жизненный путь героев и их взаимоотношения. Предсказание касается только личной судьбы Диармайда, и миф подробно рассказывает о том, при каких обстоятельствах он погибнет: будет убит заколдованным кабаном. Однако наиболее важное различие между историями Дейдрре и Грайне кроется в их финале, где женщины ведут себя совершенно противоположным образом. Дейдрре после гибели своего возлюбленного, убитого воинами, верными Конхобару, упорствует в своём нежелании становиться женой короля, и в конце концов совершает самоубийство. Грайне же, даже зная о том, что Финн подстроил смерть Диармайда от клыков кабана, недолго оплакивает своего погибшего избранника и всё-таки выходит замуж за отвергнутого прежде предводителя фениев. Это различие окажется критическим при создании пьес на основе этих сюжетов.

Первой значимой попыткой облечь ирландский миф в драматическую форму была пьеса Йейтса и Мура "Диармайд и Грания", поставленная в 1901 году и использовавшая в качестве основы перевод наиболее полной и самой поздней версии сказания, выполненный леди Грегори. Соавторская работа над этой пьесой была попыткой примирить противоположные взгляды Йейтса и Мура на дальнейший ход развития ирландской драмы (первый разрабатывал концепцию особого "поэтического" театра, а второй был убеждённым ибсенистом), но, как и следовало ожидать, результатом остались недовольны оба. Действительно, на фоне более поздних драм Йейтса "Диармайд и Грания" смотрится не слишком выигрышно: она довольно крепкая, в ней есть любопытные находки, но, по выражению В.А. Ряполовой, "в ней не было ни оригинальности, ни вдохновения". [1, с. 92] Зрителями она была встречена тоже довольно неоднозначно, хотя само по себе обращение к национальному эпосу не могло не приветствоваться. В последующие годы миф о Диармаиде и Грайне оттесняется на второй план, на ирландскую сцену выходят Кухулин и Дейрдре, и повторно он обретает драматическую форму лишь в 1912 г. стараниями леди Грегори – но её пьеса так и не была поставлена.

"Диармайд и Грания" 1901 года практически точно следовала за мифом, сохранив множество сюжетных опорных точек, образов и мотивов; тогда как "Грания" 1912 года обращается с мифом намного более вольно и изобретательно. Тем не менее, ключевым элементом обеих пьес становится один и тот же вопрос, на который миф не давал ответа. Этот вопрос был сформулирован леди Грегори в комментариях к её пьесе: "Она [Грания] спрашивает нас сквозь века: "Почему я, отвергнув седовласого Финна и избрав красавца Диармайда, в конце вернулась к Финну, зная, что он виновен в его смерти?" (*перевод наш – А.О.*) [3, с. 195]. Все три драматурга увидели в мифе эту загадку и решили предложить возможный ответ. В

этом обеим драмам помогает разделение действия на три акта: первый описывает встречу героев и бегство Диармайда и Грании, второй даёт картину мирной жизни добровольных изгнанников в доме посреди леса вдали от фениев и встречу с обнаружившим их Финном, третий посвящается смерти Диармайда и её последствиям.

По версии Йейтса и Мура, Грания влюблена в обоих. За семь лет уединённой жизни беглецы устали друг от друга, и их чувство было движимо только инерцией, которую остановило лишь появление на сцене нового лица – Финна. Он и Диармайд торжественно заключают перемирие, и Финн убеждает Гранию, что его маниакальное стремление разыскать беглецов было продиктовано не столько любовью к ней, сколько обманом его друга и соратника, которое он в порыве чувств расценил как предательство. Третий акт, однако, раскрывает истинные мотивы Финна: перемирие было ложным, и причина конфликта – не в предательстве и разрушенной мужской дружбе, а в женщине – и Финн фактически уничтожает Диармайда чужими руками, подстроив охоту на смертоносного кабана. Один из фениев, наблюдавших за происходящим, прозорливо заключает: "Грания долго будет оплакивать Диармайда, но Финна она примет с распростёртыми объятиями" (*перевод наш – А.О.*) [9, с. 608].

По версии леди Грегори, Грания не любит никого – во всяком случае, по-настоящему; она может верить, что влюблена до беспамьтства, но глубокого чувства в ней нет. Ей свойственны порывистость и стремительные переходы от симпатии и любви к ненависти и обратно. Происходит игра с мотивировками героев, особенно любопытная в контексте пьесы Йейтса и Мура: Финн вовсе не стремится заключить лицемерный мир и прямо заявляет о своей любви к Грании, которая не даёт ему покоя, и намерении заполучить её любой ценой. Но расстановку сил и приоритетов меняет его разговор со смертельно раненым

Диармайдом: соперники забывают о Грании и каются в том, что столько времени потратили на раздоры и ненависть. Несокрушимая мужская солидарность затмевает мелкую вражду из-за женщины, которая словно бы затуманила их сознание; более того, Диармайд не слышит причитаний своей бывшей возлюбленной и забывает о её существовании. Поражённая и оскорблённая Грания принуждает Финна, который тоже неожиданно потерял к ней интерес, взять её в жёны, решив посвятить оставшуюся жизнь своеобразной мести Диармайду: "Я отомщу ему! Он захочет, чтобы ты думал лишь о нём, а обо мне не вспоминал... и не раз ещё его призрак вернётся в Алуин. Он захочет являться тебе и шептать что-то посреди ночи, когда ты будешь один. Но рядом с тобой буду я! Он отшатнётся – одинокий, удивлённый! Я навсегда останусь стоять между ним и тобой, и заставлю его держаться подальше от наших покоев!" (*перевод наш – А.О.*) [3, с. 63].

Пьеса леди Грегори традиционно подвергается феминистскому прочтению – и небезосновательно. В её Грании видят "кельтскую Гедду Габлер" [8, с. 158] и расценивают её поступки как сопротивление "мужскому миру", в котором чувства женщины оказываются второстепенными и не заслуживающими внимания. Вот как, например, отзывается об этой пьесе исследователь ирландской литературы Дж. МакКиллоп: "Грания" леди Грегори, которая была названа ею трагедией, представляется комической вариацией истории о Диармайде и Грайне. На самом деле это последовательная, своеобразно ирландская вариация феминистской темы, которая проходит красной нитью через всё её творчество. В её Грайне, которая кажется какой-то непостоянной гарпией, предавшей и мужа, и любовника, отражается фрустрация женщины, страдающей в обществе, где доминируют "крестьянские" ценности" [8, с. 159]. Возможно, в подобных хлестких утверждениях есть доля преувеличения, но, в сущности, они вполне справедливы. В пьесе леди

Грегори мы видим очень любопытное видоизменение в ткани мифа, где поступки мужчин, сражавшихся за Грайне, определялись исключительно её пожеланиями: она отвергает Финна, накладывает на полюбившегося ей Дирмайда гейсы, чтобы тот избавил её от нежеланного замужества, подвергает его и свою жизнь опасности, заставляет любовника исполнять любые свои прихоти вплоть до сражения с великаном, стерегущим дерево с волшебными плодами. И мифическая Грайне, и Грания леди Грегори требуют внимания к себе и своим переживаниям, хотят самостоятельно определять свою судьбу, сражаются за право любить своего избранника. В мифе Грайне добивается своего, но в пьесе она не настолько напориста, не каждое её действие определяется исключительно её желанием лучшего для себя, и нельзя сказать, что она нисколько не заботится о нуждах окружающих её мужчин.

В целом, как в мифе, так и в его интерпретациях (подробнее о вариантах рецепции и интерпретации мифа вообще см.: [2]) сложно выявить однозначных антагонистов. Отрицателен ли Финн в своей ревности, имеет ли он право её испытывать? Положительны ли Диармайд и Грания, обманувшие достойного человека? У Йейтса и Мура Грания, пожалуй, более противоречива: ей свойственно некоторое благородство, но она предстаёт ветреной и непостоянной женщиной, которая приносит одни лишь несчастья. Проскальзывает мотив бесплодия Грании – пьеса сама по себе изобилует разнообразными символами (явно стараниями Йейтса), поэтому настойчивые замечания о неспособности Грании зачать ребёнка могут иметь символическую трактовку. Женщина, которая лишь забирает, разрушает, но не создаёт, вряд ли стоит усилий – и парадоксально, что именно она оказывается в центре любовного конфликта за обладание ею. Финн, как и в мифе, – обезумевший ревнивец, который ставит любовь к отвергнувшей его женщине превыше жизни своего друга, хитростью устраняет соперника и добивается своего.

Любопытно, что такая трактовка его образа, перенесённая из мифа в пьесу, резко контрастирует с тем характером, который был представлен в других мифах Цикла фениев, где Финн традиционно изображался как мудрейший и благороднейший человек. Единственный однозначно положительный герой – Диармайд, который был обманут и другом, и возлюбленной, хотя изо всех сил старался оставаться верным обоим. Его благородство, однако, принесло свои плоды: после смерти он был поприветствован богами. Как впоследствии у леди Грегори, на пороге смерти Диармайд забывает о Грании, но не по причине рефлексии о разрушенной дружбе – всем его вниманием завладевает неземная потусторонняя музыка; он слышит, как боги зовут его к себе.

Напротив, симпатии леди Грегори явно находятся на стороне Грании, которая не может безбоязненно и безболезненно выстраивать свою жизнь так, как ей угодно, и вынуждена находиться под нескончаемой опекой мужчин – то отца, вынуждающего выйти замуж, то мужа, то любовника. Единственный раз поступив не так, как ей навязывается, она оказывается меж двух огней, становится участницей долгого, выматывающего противостояния между несостоявшимся мужем и нерешительным в любви избранником, которое заканчивается внутренним душевным опустошением и ненавистью к обоим.

По словам леди Грегори, образ Грании был ей более интересен, чем образ уже успевшей обрести популярность Дейдре: "Думаю, я обратилась к Грании потому, что столько всего уже было написано о прекрасной печальной Дейдре, которая, объятая тоской, в конце концов подчинилась судьбе. Грания более волевая, она дважды берёт свою жизнь в собственные руки, не заботясь о последствиях" (*перевод наш – А.О.*) [3, с. 195]. Действительно, Грания представляется героиней более активной и инициативной, чем Дейдре, а её характер и поступки – более противоречивыми и вызывающими у зрителя неоднозначную реакцию.

Хотя все три пьесы, посвящённые Дейдрре, по-разному обращались с её историей, их объединяет восприятие Дейдрре как идеальной трагической героини, до последнего преданной своему чувству. Любопытно, что бегство Дейдрре от нежеланного замужества тоже вполне может быть воспринято как легкомысленное следование своим прихотям, но ни один из драматургов не позволяет себе двинуться в этом направлении: все видят в ней предельно благородную, мифологически цельную натуру. Как мы уже отмечали, главное различие мифа о Дейдрре и мифа о Грайне кроется в их финале – хотя в обоих случаях о самоубийстве Дейдрре и необъяснимом замужестве Грайне говорится словно бы между прочим, для полноты картины, – мифу дальнейшие судьбы героинь не интересны. Однако именно финальный поступок обуславливает то, что в драматургических интерпретациях Дейдрре – образ однозначно трагический, а Грайне – фигура более сложная.

При всей драматичности конфликта, развернувшегося между Грайне, Диармайдом и Финном, и разнообразных возможностях его интерпретации на сцене всё-таки побеждает Дейдрре. Её образ более прямолинеен, целен и мифологичен; она представляется идеальным символическим воплощением устремления к свободной любви. Помимо этого, сила образа Дейдрре, вероятно, ещё и в том, что она, в отличие от Грайне, с лёгкостью вписывается в общеевропейскую традицию, вызывая ассоциации с греческой Еленой, и при этом остаётся отчётливо "ирландской".

ЛИТЕРАТУРА

1. Ряполова В. А. У.Б. Йейтс и ирландская художественная культура / В. А. Ряполова. – М.: Наука, 1985. – 272 с.
2. Шарыпина Т.А. Рецепция античного мифа в романе Ю. Брезана «Крабат, или Преображение мира» // Литературные связи и традиции в творчестве писателей Западной Европы и Америки XIX-XX вв. Межвузовский

- сборник. Горький, 1990. С. 67-77.
3. Gregory A. Grania / A. Gregory // Irish Folk-History Plays. – New York and London: The Knickerbocker Press, 1912. – P. 1–68.
 4. Gregory A. Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography / A. Gregory. – New York And London: G. P. Putnam's Sons, The Knickerbocker Press, 1913. – 320 p.
 5. Jeffares A. N. A Commentary on the Collected Plays of W.B. Yeats / A. N. Jeffares, A. S. Knowland. – Stanford: Stanford UP, 1975. – 310 p.
 6. Knapp B. L. Women, Myth, and the Feminine Principle / B. L. Knapp. – Albany: SUNY Press, 1988. – 277 p.
 7. Leeney C. Irish Women Playwrights, 1900-1939: Gender & Violence on Stage / C. Leeney. – New York: Peter Lang Publishing, 2010. – 265 p.
 8. MacKillop J. Fionn Mac Cumhaill: Celtic Myth in English Literature / J. MacKillop. – New York: Syracuse University Press, 1986. – 266 p.
 9. Moore G. A., Yeats W. B. Diarmuid and Grania / G. A. Moore, W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. II: The Plays. – New York: Simon and Schuster, 2010. – P. 557–608.

УДК 821.133.1

ФРАНЦУЗСКИЕ МЕМУАРИСТЫ XVII ВЕКА О ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

С.Ю. Павлова

*Саратовский национальный исследовательский государственный
университет им. Н.Г. Чернышевского*

В статье на материале двух ярких образцов французской мемуаристики XVII века рассматривается отношение их авторов герцога Ларошфуко и графа Бюсси-Рабютена к собственному литературному творчеству в контексте галантной культуры эпохи и социального статуса мемуаристов. С использованием методов историко-культурного и сравнительного анализа текстов осмысливается специфика подхода аристократов к сочинительству и, в частности, созданию мемуаров. Исходя из различных авторских интенций, связанных с политическим самооправданием Ларошфуко и необходимостью социокультурной

самореабилитации Бюсси-Рабютена, определяется значимость литературной темы в их мемуарах. В результате делается вывод о том, что избранные для анализа произведения мемуарного жанра, вне зависимости от тематической наполненности, на композиционно-стилистическом уровне являются свидетельством несомненного литературного таланта их авторов.

Ключевые слова: мемуары, французская литература XVII века, статус аристократа, литературное творчество, галантность, Ларошфуко, Бюсси-Рабютен.

The article focuses on two prominent examples of French memoiristics of the 17th century - works by Duke de La Rochefoucauld and Roger de Rabutin, Comte de Bussy, - and investigates their perception of their own literary work within the period *Siècle gallant* and with regard to the social status of memorialists. Aristocrats' attitude to writing, and to memoirs in particular, undergoes a thorough consideration within historico-cultural and comparative approaches. The importance of literary writing in their memoirs is stated by taking into account different intentions of the mentioned writers, associated with La Rochefoucauld's political self-justification and Bussy-Rabutin's socio-cultural self-rehabilitation. The analysis ultimately brings to the conclusion that the selected memoirs, regardless their content, on the compositional and stylistic levels testify the undeniable literary talent of their authors.

Key words: memoirs, French literature of the 17th century, aristocracy, literature, *Siècle gallant*, La Rochefoucauld, Bussy-Rabutin.

Жанры мемуарно-автобиографической прозы в последние десятилетия привлекают особое внимание исследователей в разных сферах гуманитарных наук. Этот интерес вызван не только их связью с историей самосознания личности, но и особым сочетанием правды и вымысла, документальности и художественности, определяющим жанровую специфику такого рода произведений. Расцвет французской мемуаристики в XVII веке был во многом обусловлен именно усилением элементов художественности. В этой связи особое значение представляет творчество мемуаристов, снискавших известность среди современников благодаря своим литературным произведениям, а именно Ларошфуко и Бюсси-Рабютена. Попытаемся рассмотреть, как они оценивают свои сочинения и их взаимосвязь с мемуаротворчеством.

Выбор авторов определяется не только их литературной репутацией, закрепившейся уже в XVII веке, но и социальным статусом, связанным с принадлежностью к высшей аристократии эпохи правления Людовика XIV. Для представителей французской знати занятия литературой были

способом проведения досуга, одним из элементов галантной культуры, распространенной при дворе. Они носили характер непринужденной игры, изящной бездельицы, естественной в своей изысканности и простоте. Подчеркнуто непрофессиональный характер такого рода литературных сочинений помогал аристократической элите дистанцироваться от буржуазного писательства и продемонстрировать в качестве своей привилегии дискурсивные практики «прекрасной галантности» [6, р. 204].

Во второй половине XVII века большую популярность в аристократических салонах приобрел жанр максим. Одним из самых известных произведений эпохи стали «Размышления или сентенции и максимы» («*Réflexions ou sentence et maximes*», 1665) Ларошфуко (1613-1680), сделавшие его признанным писателем-моралистом и переиздававшиеся только при жизни автора пять раз. Публикация этого блестящего и, «быть может, лучшего в своем роде сборника афоризмов» [2] была осуществлена после возвращения герцога из ссылки, ставшей следствием поражения фрондеров. Однако первой пробой пера для Ларошфуко была «Апология принца де Марсийяка» («*L'Apologie de M. le prince de Marcillac*», 1649), написанная еще до начала гражданской войны, но известная только по рукописи. Спустя десять лет он обратился к еще одному распространенному в салонах жанру и создал «Портрет герцога Ларошфуко, им самим написанный» («*Portrait de La Rochefoucault par lui-même*», 1659). Этот краткий текст, вошедший в знаменитый коллективный «Сборник портретов и похвальных слов», стал его первым опубликованным произведением.

В ряду наиболее заметных сочинений Ларошфуко, воспринятых современниками и оказавших влияние на дальнейшую литературную традицию, помимо «Максим», стоят «Мемуары» («*Mémoires*», 1662). Они посвящены истории Фронды, но также содержат рассказ о юных годах мемуариста [5]. Поскольку по времени создания мемуары предшествуют

появлению «Максим», то и отсылок к ним не содержат. Нет в них упоминаний и о двух более ранних литературных опытах Ларошфуко. Как и другие представители французской знати, он не придавал серьезного значения сочинительству, считая его формой развлечения аристократа, единственный долг которого заключается в защите интересов короны. Именно стремление объяснить, в чем заключается благо Франции и что стало причиной гражданской междоусобицы середины XVII века, послужило толчком к созданию мемуаров. Интенции Ларошфуко, таким образом, не носили литературного характера, а были связаны с идеей социальной и политической самореабилитации.

Этот тезис подтверждает история создания и публикации мемуаров. Композиционно они делятся на шесть частей и представляют собой хронологически последовательное изложение событий с 1629 по 1652 год. По времени написания самым ранним законченным фрагментом текста являются части с третьей по шестую, описывающие перипетии Фронды. Ларошфуко работал над ними с 1654 по 1658 год. В 1662 году без его ведома с рукописи была сделана копия и под именем автора, но в сильно искаженном виде издана брюссельцем Франсуа Фоппаном. Это сочинение вызвало бурю негодования как у сторонников кардинала Мазарини, так и у бывших фрондеров-соратников Ларошфуко. Он также был сильно возмущен появлением этой недостоверной книги, отказался от авторства и в том же 1662 году опубликовал подлинную рукопись. Приведенные факты показывают, что Ларошфуко воспринимал мемуары как отражение своего понимания правды и использовал жанр для трансляции собственного представления о своей роли в истории.

Важно отметить, что при этом мемуары герцога заметно отличались от сухой стилистики хроник благодаря использованию приемов, характерных для других его произведений и литературы эпохи в целом. Сама форма повествования, особенно в первых двух частях книги,

свидетельствует о стремлении автора разнообразить монотонность последовательного изложения фактов краткими портретными характеристиками, оценочными суждениями, лаконичными обобщениями, элементами авантюрного и галантного романов, наконец, переходом от повествовательной формы третьего лица к первому. Все эти черты художественности соответствовали атмосфере галантной культуры и обеспечили популярность мемуаров Ларошфуко.

Схожую задачу по самооправданию в глазах если не современников, то потомков решал в своих «Мемуарах» («Mémoires», опублик. 1696) и Роже де Рабютен, граф де Бюсси (1618-1693). Его мемуары, начатые в 1665 году в период заточения в Бастилии и законченные, по всей вероятности, к 1680 году, служили своего рода защитной речью перед монархом, придворными и близкими родственниками [3]. Мемуарист описывал свою жизнь с момента рождения до злополучного тюремного заключения, пытаясь объяснить, вследствие каких недоразумений и наветов навлек на себя королевскую немилость. Однако, в отличие от Ларошфуко, основной причиной его опалы послужили не политические взгляды (граф недолго пребывал в лагере фрондеров, а затем верно служил интересам короны), но литературная репутация, связанная с рецепцией его сочинений.

Судьба Бюсси-Рабютена представляет собой яркий пример того, какую роль в жизни французского дворянина XVII столетия играло литературное творчество и как оно могло повлиять на положение человека при дворе. Граф стал изгоем в среде парижской аристократии после создания романа «Любовная история галлов» («Histoire amoureuse des Gaules», 1660). Ради собственного развлечения и удовольствия маркизы де Монгла он написал роман о любовных похождениях двух дам. В его героях придворные легко узнали графиню д'Олонн, герцогиню де Шатийон и некоторых других приближенных Людовика XIV, в том числе членов его семьи. В «Любовной истории галлов» автор, используя модель

галантного романа, сатирически изобразил распутные нравы королевских придворных, прикрытые учтивыми манерами. Открытое изображение оборотной стороны «прекрасной галантности» французский двор воспринял как вызов, покушение на общественные устои и не простил графу.

В «Мемуарах» Бюсси-Рабютен всячески опровергает обвинения в том, что стремился нанести оскорбление высокородным особам, выставив напоказ скрытую сторону их жизни. Говоря о том варианте романа, который получил распространение при дворе, он неоднократно отказывается от своего авторства: «<...> то, что появилось в свете под моим именем, мне не принадлежит; <...> впрочем, я мог быть неосторожным, когда говорил свободно о некоторых людях, но я никогда не обманывал» [3, р. 124]. Мемуарист всячески стремится доказать, что не имел намерений нарушить поведенческие нормы. И все же объективно, избрав своим орудием насмешку, он рискнул выйти за границы приличий и тем самым поставил себя вне общепринятой в аристократических кругах галантной модели.

Один из французских моралистов XVII века, предположительно Ш. де Сент-Эвремон, характеризуя графа, однозначно утверждает, что источником его страданий стала «Любовная истории галлов»: «Что можно сказать по поводу господина де Бюсси? То, что все о нем говорили. Он благородный человек; всегда отличался большим умом и когда-то мог надеяться занять завидное положение в свете, которого достигли люди менее достойные, чем он. Однако своему продвижению он предпочел удовольствие написать книгу и повеселить публику» [1, с. 183]. Моралист подчеркивает, что литературное творчество стало препятствием для придворной карьеры Бюсси-Рабютена. Эту мысль развивает французский литературовед Р. Деморис, утверждая, что для графа «<...> склонность к писательству стала не столь уж безобидным занятием, как ему казалось. Не

вполне осознавая, что с ним происходит, он чувствует себя обреченным быть писателем, и этот вид деятельности, по замыслу второстепенный, разрушает его карьеру дворянина» [4, р. 193]. По-разному оценивая степень осознанности выбора, который совершил Бюсси-Рабютен, современник писателя и исследователь XX века в равной мере констатируют общественно опасный характер романа, поставившего под удар судьбу его автора.

Действительно, последствия широкого распространения «Любовной истории галлов», как это следует из «Мемуаров», оказались для Бюсси-Рабютена поистине драматическими: он тринадцать месяцев находился в тюремном заключении, более двадцати лет провел в изгнании, лишился королевских милостей, пребывал в безвестности. Ущерб, нанесенный своей репутации, Бюсси пытался восполнить не только постоянными обращениями к королю и его приближенным, но и, прибегнув к тому же способу, который разрушил его карьеру придворного, – к литературному творчеству. На первый взгляд, такой выбор мог показаться нелогичным, но в действительности он вполне соответствовал галантным нравам французского двора. К тому же таланты графа в области изящной словесности до момента обнародования «Любовной истории галлов» неоднократно приветствовались окружением короля и получили признание. В «Мемуарах» об этом свидетельствует эпизод, в котором автор рассказывает об успехе при дворе небольшого сборника стихотворных афоризмов «Максимы любви» («Maximes d'amour», 1658), вдохновленного его страстью к маркизе де Монгла, а также упоминание об избрании во Французскую Академию в марте 1665 года.

«Мемуары» стали своеобразной компенсацией краха придворной карьеры Бюсси-Рабютена. Они дали ему возможность дистанцироваться от нелюбимого образа острослова и насмешника, беспощадного ко всем окружающим, и показать себя в наиболее выгодном свете. Эту задачу граф

осуществил, излагая свою версию наиболее сомнительных эпизодов своей биографии, в том числе связанных с обнародованием и последующей публикацией скандального романа. Стремясь поддержать свою репутацию, он отказался от авторства широко известной в аристократических кругах «Карты страны Легкомыслия» («Carte du pays de Braquerie», 1654), ставшей своего рода пародией на «Карту страны Нежности» из галантного романа Мадлены де Скюдери «Клелия». В своей мемуарной книге создание этого произведения он целиком приписал Принцу де Конти.

Мемуарный жанр не только дал Бюсси возможность прямого высказывания, но и самой формой позволил убедить потенциальных читателей в неоспоримых литературных талантах и высоких личностных достоинствах автора. Если Ларошфуко писал мемуары в естественной для себя стилистической манере, вполне отвечавшей духу придворной культуры, то Роже де Рабютен активно использовал возможности жанра для демонстрации своей приверженности галантному дискурсу и корректировки своего образа. Свободная мемуарная форма, не скованная грузом канона, позволила ему показать себя настоящим галантным сочинителем: композиционно и стилистически разнообразить повествование, включить в него занимательные новеллы, афористические высказывания, фрагменты своих поэтических произведений и переводов. Мемуары свидетельствуют о его стремлении предложить публике занимательный, соответствующий представлениям о хорошем вкусе, этически выдержанный текст.

Таким образом, хотя Ларошфуко и Бюсси-Рабютен рассматривали литературное творчество – от максим и портретов до мемуаров и романа – как плод досуга, именно оно сохранило их имена в истории. Мемуары мыслились их создателями как способ самооправдания, мотивированный различными причинами: социально-политическими у Ларошфуко и социокультурными в случае с Бюсси-Рабютеном. Этот факт

предопределил отсутствие литературного контекста в мемуарном повествовании Ларошфуко и, напротив, его важную роль в книге Бюсси-Рабютена. Однако в обоих случаях на композиционно-стилистическом уровне мемуары стали свидетельством несомненного литературного таланта их авторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. [Сент-Эвремонт]. Характер графа де Бюсси-Рабютена / [Сент-Эвремонт] // Бюсси-Рабютен, Р. Любовная история галлов. – М.: Ладомир: Наука, 2010. – С. 183-184.
2. Стогова, А.В. Загадочный Ларошфуко [Электронный ресурс] / А.В. Стогова // Новая и новейшая история. – 1999. – № 3. – Режим доступа: 17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/stogova-zagadochnyj-laroshfuko.htm.
3. Bussy-Rabutin, comte de. Mémoires / Bussy-Rabutin. – Paris: Mercure de France, 2010. – 372 p.
4. Démoris, R. Le roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières / R. Démoris. – Paris: Librairie Armand Colin, 1975. – 497 p.
5. La Rochefoucauld, F. de. Mémoires / F. de La Rochefoucauld. – Paris: Gallimard, 2006. – 347 p.
6. Viala, A. La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution / A. Viala. – Paris: Presses Universitaires de France, 2008. – 540 p.

УДК 82-2

ОППОЗИЦИЯ ЯЗЫЧЕСТВО / ХРИСТИАНСТВО В ИРЛАНДСКОЙ ДРАМЕ XX ВЕКА

Н.И. Прозорова

Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского

В статье исследуются две основные тенденции в осмыслении оппозиции язычество / христианство в ирландской драме XX века. Одно направление связано с именами У.Б. Йейтса и П.Пирса, которые рассматривали данные явления в терминах взаимодействия и взаимопроникновения. Другая тенденция представлена именами Дж. Синга, О. Кларка, Б. Фрила, которые резко противопоставляли язычество и христианство, отдавая предпочтение язычеству как царству свободы и отрицая христианство в его католической форме как царство послушания и подавления личности.

Ключевые слова: оппозиция, язычество, христианство, католицизм, мифологическая модель времени, жертвенность, «политическое мученичество», дионисийство, конфликт, жанровые формы.

The article studies two major trends in interpretation of the opposition paganism / Christianity in the Irish drama of the twentieth century. One of them is connected with the names of W.B. Yeats and P. Pearse who considered these phenomena in terms of interaction and interpenetration. The other trend is represented by the names of J. Synge, A. Clarke and B. Friel who viewed paganism as a contraposition to Christianity, preferring paganism as a realm of freedom and denying Christianity in its Catholic form as the kingdom of obedience and suppression of the individual.

Key words: opposition, paganism, Christianity, Catholicism, mythological model of time, sacrifice, “political martyrdom”, Dionysiasism, conflict, genre forms.

Синдром «рубежности», которым отмечена современная европейская культура, перешагнувшая в новый миллениум, обостряет интерес к проблемам христианства, определявшего главные ценностные ориентиры последних двух тысячелетий. Один из самых существенных аспектов этого комплекса проблем связан с осмыслением оппозиции язычество / христианство, которая проходит через всю историю Европы и приобретает неожиданную актуальность для культуры XX века. При этом в каждой национальной европейской культуре проблема взаимоотношений язычества и христианства имеет свои неповторимые очертания и оттенки,

вбирая в себя растущий интерес к национальному – дохристианскому – прошлому и к национальной мифологии.

С этой точки зрения ирландская культура XX века представляет особый интерес, поскольку она оказалась необычайно чуткой к противоречиям современного культурного сознания и в первую очередь к столкновению и взаимодействию коллективности языческого мифа и персонализма христианства. Во многом это обусловлено драматическими особенностями ирландской истории, отмеченной небывалой сложностью и многоплановостью национальных и религиозных проблем.

Христианство пришло в Ирландию настолько рано, уживалось с языческой практикой жрецов-друидов настолько мирно и вызвало такой бурный всплеск миссионерской и творческой энергии, что в эпоху раннего Средневековья Ирландию стали называть островом святых и ученых, а современные кельтологи-медиевисты ввели в обиход понятие «ирландское чудо», когда речь заходит о формировании ирландской церкви. Это ранняя христианская церковь, у истоков которой стоит фигура св.Патрика, возникла уже в середине V века. Она была независимой от Рима и приспособлена к условиям родовой, клановой системы. Но с середины XII века ее заменил католицизм традиционного типа. Ирландская церковь подчинилась Риму и стала лояльной по отношению к английской экспансии. Однако Реформация в Англии в XVI веке поставила ирландский католицизм в положение гонимой религии, и с ним теперь вновь, как и в первые века христианства, стали связывать идею национальной самобытности. К концу XVIII века в Ирландии, разделенной по конфессиональному признаку на католиков, потомков древних кельтов, и протестантов с англо-саксонскими корнями, возникла идея «единства нации», которой долгое время не суждено было осуществиться в сфере социальной и политической, но она реализовалась уже к концу XIX века в

сфере творческой, художественной, поскольку ирландские художники всегда стремились преодолеть детерминизм конфессиональных границ.

Если выделять наиболее значительные явления современной ирландской художественной культуры, то, безусловно, к таковым следует отнести в первую очередь драму и театр. Хорошо известно, что кельтская культурная традиция, уходящая в глубь веков, не знала театра и что рождение национальной драмы и театра в Ирландии приходится на рубеж XIX – XX веков, когда страна была охвачена мощным движением за возрождение национальной культуры. Однако театральность как феномен более древний и более универсальный, чем собственно театр, является неотъемлемым свойством ирландской ментальности. Недаром ирландцев часто называют «расой актеров», что проявляется и в особой пылкости их воображения, и в особом отношении к слову, которое у них одновременно и диалогично, и онтологично по своей сути.

Поскольку рождение ирландской драмы и театра связано с бурным всплеском национального самосознания на прошлом рубеже веков, вполне закономерен интерес ирландских драматургов к мифу вообще и к кельтской мифологии в особенности как к символу национальной неповторимости. Однако интерес к мифу оказался явлением общеевропейским, вылившимся в мощную волну неоязычества, которая поднялась в Европе на рубеже XIX – XX веков. В немалой степени это было обусловлено кризисом традиционной системы европейских ценностей. В этой связи интересно проницательное суждение философа Г.Шпета, относящееся к началу XX века: «Кризис культуры теперешней есть кризис христианства, потому что иной культуры нет уже двадцатый век. Возрождение новое есть искреннее рождение нового Пана» [1, с.370].

В осмыслении проблемы язычество / христианство ирландская драма обнаруживает две основные тенденции. Одну из них можно определить в терминах взаимодействия и взаимопроникновения, другую – резким

противопоставлением системы языческих и христианских ценностей, при этом акцентируется особая притягательность языческого начала.

Что касается первой тенденции, то наиболее рельефно она обозначена в драматургии Уильяма Батлера Йейтса, одного из тех больших художников XX века, которые внесли наиболее существенный вклад в процесс мифологизации современной литературы и театра. Визионер и мистик, тесно связанный в истоках своего творчества с европейским символизмом, он видел в художнике «священнослужителя забытой веры» и, подобно своим русским собратьям, пытался примирить правду языческую с правдой христианской, Диониса с Христом. Все ирландское прошлое для Йейтса – сплав языческих и христианских традиций, слитых до неразличимости. «История Ирландии скрыта огромной тяжелой занавесью, и даже христианство смирилось с ее существованием и вписалось в ее узор, - утверждал Йейтс в статье 1937 г. – Глядя на ее темные складки, нельзя разобрать, где начинается христианство и кончается друидизм» [2, с.247]. Театр для Йейтса, как и для европейских символистов, - это ритуал, это мифологический театр «духовных сущностей», вырастающий из фольклорного мира ирландских легенд и сказаний. Поэтому герои драматургии Йейтса – либо крестьяне, выступающие для него хранителями вечных духовных начал, отраженных в создаваемом ими фольклоре, либо мифологические герои ирландских саг, в первую очередь Кухулин, которому Йейтс посвятил пять своих пьес, разделенных значительной временной дистанцией (первая пьеса о Кухулине «На берегу Бэйле» датируется 1903 г., а последняя – «Смерть Кухулина» – 1939 г.). Именно Кухулин объединил для Йейтса архаический архетип жертвы с христианским понятием искупления, реализуя давнюю его мечту о таком служении, «в котором бы соединялись основополагающие истины христианства и древнейшие верования» [3, с. 416]. А в одной из поздних пьес Йейтса «Воскресение» (The Resurrection,

1931) осмысливается тот грандиозный переворот в европейской культуре, который связан с закатом античности и зарождением христианства. Здесь встречаются Дионис и Христос, вакхическая песнь и галилейская молитва. Сопряжение мифологической модели времени как вечного повторения с драматизмом христианского историзма сообщает этой небольшой пьесе философскую масштабность и глубину.

Та же тенденция к сближению язычества и христианства обнаруживается и в пьесах Патрика Пирса, который придает ей чуждую Йейтсу политическую актуальность. Один из руководителей «Красной Пасхи», Дублинского восстания против английского владычества, казненный англичанами после подавления восстания, Пирс стал национальным героем Ирландии. Драматургия Пирса, до сих пор остающаяся наименее исследованной областью его многогранной деятельности, представлена восемью пьесами, созданными в короткий промежуток времени между 1909 и 1916 гг., причем большая часть из них (шесть из восьми) написана на ирландском (гэльском) языке. Почти все они предназначались для любительских постановок силами учащихся основанного Пирсом колледжа св. Энды, где молодежь воспитывалась в духе преданности традициям национальной культуры. Сквозная тема этих пьес, которая облекается в средневековые формы миракля, мистерии или моралите, – жертвенный подвиг героя. Верующий католик, Пирс охотно использует религиозную символику для выражения своих нравственно-философских и политических идей, отводя в ней главное место образу страдающего Христа и Его искупительной жертве. А в качестве героя его пьес выступает либо мифологический Кухулин, несущий на себе отблеск жертвенной любви Христа, либо обобщенно-аллегорический – в духе моралите или притчи – персонаж, именуемый Певцом или Учителем и тоже окруженный ореолом самопожертвования. Особенно настойчиво новозаветные аллюзии проявляют себя в последней пьесе Пирса «Певец»

(The Singer). Созданная в конце 1915 г., эта пьеса стала драматическим завещанием Пирса-художника и Пирса-политика. Хотя время ее действия отнесено к настоящему, драматическая ситуация отличается характерной для Пирса условностью и притчевой заданностью. Место ее действия – небольшое селение на западе Ирландии, жители которого с нетерпением ждут сигнала к всеобщему восстанию против англичан и мечтают о появлении героя-мессии, еще не зная, что такой герой – среди них. Это молодой поэт и певец МакДара, вернувшийся в родные края после семилетних скитаний. Судьба Певца соотносится с искупительной жертвой Христа. Когда жители деревни, не дождавшись обещанного сигнала к восстанию, спорят о том, стоит ли выступать с такими малыми силами против огромного войска англичан, Певец решает отправиться в одиночку безоружным в стан врага, произнеся при этом знаменательные слова: «Один человек может освободить народ, как Один Человек искупил грехи мира» (перевод наш – Н.П.) («One man can free a people as one Man redeemed the world») [4, с.43-44].

Пьесы Пирса, безусловно, нечто большее, чем просто факт истории литературы. Они – живой комментарий к драматическим перипетиям ирландской истории начала XX века. Драматургия Пирса подготовила тот феномен «политического мученичества», который заявил о себе в дни Пасхального восстания 1916 г. Сам же Пирс, как и его соратники по борьбе, перешел в пространство вневременного мифа: память о нем увековечена в известной каждому ирландцу скульптуре О.Шеппарда, установленной в здании Главного почтамта Дублина, где находился в дни Пасхального восстания штаб повстанцев, и изображающей Кухулина, привязанного к камню, в момент его героической гибели.

Другая тенденция определяется резким противопоставлением язычества и христианства с явным предпочтением первого второму. Среди ее приверженцев Джон Синг, Остин Кларк, Брайен Фрил. Эти драматурги

– при всем различии их философско-эстетических позиций – связывают языческое начало со стихией вольности и чувственно-радостного упоения жизнью, а христианство (в его католической форме, исторически утвердившейся в Ирландии) – с системой запретов и ограничений. Типичный для их пьес конфликт – это столкновение творческой личности с ее пафосом свободы и католицизма с его пафосом послушания.

Что касается Дж. Синга, он был соратником У.Б. Йейтса по театральному движению начала XX века. Хотя за свой короткий творческий путь он успел написать всего шесть пьес, его влияние на ирландский театр оказалось глубоким и длительным. Семья Синга принадлежала к старинному протестантскому роду, дававшему Ирландии немало миссионеров и священнослужителей. Однако Дж. Синг был равнодушен к вопросам веры. Его концепция искусства связана с культом языческого, стихийно-природного начала, показательного для первых десятилетий XX века и объединявшего таких разных художников, как К. Гамсун, А. Куприн, Дж. Лондон, Д. Лоуренс. Синг мог бы подписаться под следующими словами на последних страницах скандального романа Д. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей»: «У всех сегодня одно на уме – приобретать, приобретать. А бедняки к тому же просто ни о чем другом не умеют думать. Им бы просто жить и веселиться, поклоняясь великому, доброму Пану. Вот единственный Бог для простых смертных во все времена» [5, с.347-348].

Все пьесы Синга – это попытка передать торжество «великого Пана», победную поступь языческого бога. При этом Синг использует разнообразные жанровые формы. Его привлекают и грубоватый комизм народного фарса в «Свадьбе лудильщика» (*The Tinker's Wedding*), и тонкая ирония интеллектуальной параболы в «Источнике святых» (*The Well of Saints*), и эксцентризм комического гротеска в пьесе «Удалой молодец – гордость Запада» (*The Playboy of the Western World*), и патетика

мифологической трагедии в пьесе «Дейдрэ, дочь печалей» (Deirdre of the Sorrows).

Любимые герои Синга – вольные дети природы, бродяги, странники, выпавшие из системы ограничений цивилизации. Характерен в этом отношении конфликт его фарсовой комедии «Свадьба лудильщика», сконцентрированный вокруг столкновения вольных бродяг-лудильщиков с католическим священником. Синг опирается здесь на фольклорные «Диалоги», примыкавшие к циклу саг о фениях, героями которых являются знаменитый певец Оссиан и св. Патрик, первый духовный пастырь Ирландии, обративший страну в христианство. Однако, если в «Диалогах» отразился переход к новой – христианской – системе ценностей, в пьесе Синга торжествует наивно-языческое упоение жизнью. Синг наделил «Оссиановским» красноречием беспечную старуху-бродягу Мери Бёрн, которую священник именуется не иначе, как закоренелой язычницей. Приведем характерную для этой героини реплику, обращенную к священнику: «<...> Мы весь век идем своими путями – и отец, и сын, и внук, и мать, и дочь, и опять же их дочь. Нам никогда не было нужды ходить в церковь и Богом клясться <...>» [6, с.99]. Диалоги Мери со священником превращаются у Синга в поединок между миром суровых аскетических запретов и миром языческих наивных радостей, в котором победа неизменно остается за природой.

Если критика католицизма носит у Синга прежде всего философско-эстетический характер, то в творчестве его младшего современника О.Кларка она наполняется социальным содержанием. Выходец из католической среды, Кларк на собственном опыте познал давление церкви на формирующуюся личность. Характерный для его драматургии бунт творческой личности против религии и власти выступает своеобразным продолжением того бунта художника, который показал в своем первом романе знаменитый соотечественник Кларка Джеймс Джойс.

Решающее воздействие на формирование художественных вкусов и пристрастий Кларка оказало движение за возрождение национальной культуры, конец которого ему, по собственному признанию, еще «посчастливилось захватить» [7, с. 7]. Характерная для этого движения тенденция сопрягать настоящее с легендарным прошлым во многом определила основные особенности драматургии Кларка. Сюжеты почти всех его пьес восходят к ирландским сагам и легендам раннего Средневековья, где монахи, отшельники, миссионеры действуют рядом с языческими богами и фантастическими существами кельтского фольклора. Это эпоха раннего христианства с ее контрастами религиозно-аскетического и полнокровно-языческого интересует драматурга не сама по себе (хотя в его пьесах немало точных исторических деталей), но как своеобразная модель ирландского настоящего, самой большой проблемой которого Кларк считал проблему католицизма, претендующего на безраздельное господство над всей духовной жизнью его современников.

В жанровом отношении драматургия Кларка синтезирует две линии развития национальной драмы. С одной стороны, это традиция «беззаботного ирландского юмора», у истоков которой стоят Дж.Синг и А.Грегори, представленная в творчестве Кларка фарсовыми комедиями, такими как «Великий пост» (Black Fast, 1941), «Виконт Бларни» (Viscount of Blarney, 1944), «Хитрость удалась» (The Plot Succeeds, 1950), где мифы и легенды используются как сатира на современность. А с другой, тенденция трагедийного искусства, восходящего к У.Б. Йейтсу, которая представлена такими пьесами, как «Пламя» (The Flame, 1930), «Сестра Евхария» (Sister Eucharist, 1939), «Замысел готов» (The Plot is ready, 1943), «Почти ничего» (Next to nothing, 1953), объединенными общей идеей критики религиозного аскетизма и католической морали. Драматические ситуации, которые выстраивает здесь драматург, дополняют и вместе с тем контрастно оттеняют друг друга: бунт юной послушницы против монастырского

уклада показан как порыв естественный и живительный («Пламя»), а фанатичный аскетизм монахини в пьесе «Сестра Евхария» представлен как нечто противоестественное, поэтому он приводит героиню к душевному надлому и гибели. Показательна в этом отношении пьеса «Замысел готов», сюжет которой заимствован из старинной ирландской саги «Смерть Муйрхертаха, сына Эрк»: за душу ирландского короля Муйрхертаха борются две силы – языческая, воплощенная в фигуре сиды Син, и христианская, представленная епископом и монахами. Под рукой монаха-переписчика сага превратилась в триумф христианства: Муйрхертах, отдав душу сиде, гибнет, а его раскаявшаяся возлюбленная обращается в новую веру. Кларк переосмыслил старинный сюжет и, сохраняя фабулу древнего повествования, расставил иные эстетические и нравственные акценты. Хотя его герой гибнет, он одерживает моральную победу над представителями новой веры. В их власти оказывается лишь брэнное тело, а душа короля ускользает от них так же, как и душа его возлюбленной, которая следует за ним. Конфликт между язычеством и христианством перерастает в пьесе Кларка в романтический конфликт свободной личности с авторитарным обществом.

Антиклерикальную позицию О.Кларка подхватывают и развивают пьесы Б.Фрила, крупнейшего из ныне живущих драматургов Ирландии. Но в отличие от Кларка Фрил, как правило, не прибегает к «антикварным» деталям, обращаясь непосредственно к современности. В то же время выросший в католической семье Северной Ирландии Фрил, как и О.Кларк, склонен видеть в католической Церкви авторитарную и репрессивную силу.

Наиболее интересна с точки зрения рассматриваемой проблемы его пьеса «Танцы на празднике урожая» (*Dancing at Lughnasa*, 1990). Труднопереводимое название пьесы указывает на особое время, к которому приурочены ее события. Это «Лугнаса», т.е. празднество в честь

кельтского языческого бога Луга, который – помимо других своих функций – считался покровителем урожая. Эти празднества, уходящие своими корнями в языческую древность, сохранились в отдаленных уголках Ирландии вплоть до сегодняшнего дня. Хотя за долгие века господства христианства многие наиболее явные языческие элементы праздника исчезли, все же осталось еще немало выразительных ритуальных примет. Во время Лугнасы принято жечь костры, собирать в горах чернику, ягоду, которая почиталась как дар языческого божества. Но самой яркой приметой праздника являются обязательные танцы. В дни праздника Луга в Ирландии обычно проводят фестивали-конкурсы танца – и народного, и современного.

Танец и составляет ядро философско-эстетической концепции Фрила, которая близка известным идеям Ф. Ницше о значении дионисийского стихийного начала для европейской культуры. Танец выступает в пьесе Фрила символом языческого экстаза, в котором трепещут таинственные природные силы. Одна из самых выразительных и решенных остро театрально сцен в пьесе связана с внезапным превращением пятерых ее героинь, погруженных в хозяйственные будни сестер, в экстатических существ, отдающихся неодолимой силе музыкальных ритмов. И вот уже кухня обычного деревенского дома превращается в ритуальную площадку. Сестры проводят испачканными в муке руками по щекам, создавая некое подобие маски, потом, издав дикие вопли, пускаются в пляс так, что все в них охвачено вихрем танца, который символизирует непостижимую рационально музыку самого бытия.

Неоязыческие ноты этой пьесы связаны еще с одним персонажем. Это старший брат героинь пьесы Джек. Драматург создает парадоксальную фигуру католического священника-миссионера, который поддался соблазнам язычества. Вернувшись на родину после того, как

двадцать пять лет проработал в лепрозории одного из селений Уганды, Джек чувствует себя «выпавшим» из культурной традиции Запада и вновь мечтает об Африке. А праздник Луга, который связан для всех членов семьи с воспоминаниями о прошлом – о детстве и юности, о вкусе сваренного матерью черничного варенья, подталкивает Джека к пространным описаниям африканских празднеств в честь «великой богини Земли», где главное место тоже отводится танцу с его экстазом растворения в коллективной всеобщности: «А потом мы все танцуем, танцуем и танцуем – дети, мужчины, женщины, большинство из них больны проказой, с изуродованными болезнью ногами и руками, - танцуем, хотите верьте, хотите нет, целые дни напролет! Это самое удивительное на свете зрелище <...> Совершенно теряется всякое ощущение времени!» (перевод наш – Н.П.) («And then we dance – and dance – and dance – children, men, women, most of them lepers, many of them with misshapen limbs, with missing limbs – dancing, believe it or not, for days on end! It is the most wonderful sight you have ever seen <...> You lose all sense of time») [8, с. 74].

Неоязыческие мотивы в ирландской драме нового рубежа веков, как и в драматургии рубежа XIX – XX веков, во многом обусловлены реакцией на консерватизм традиционного католицизма, который продолжает оставаться важным компонентом духовной культуры современной Ирландии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шпет Г.Г. Сочинения. – М.: Правда, 1989. – 608 с.
2. Йейтс У.Б. Избранные стихотворения лирические и повествовательные. – М.: Наука, 1995. – 406 с.
3. Йейтс У.Б. Роза и башня. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 560 с.

4. Pearse P.H. Collected Works. Plays. Stories. Poems. – NY.: Frederick A. Stokes Co., 1917. – 350 p.
5. Лоуренс Д.Г. Любовник леди Чаттерли // Лоуренс Д.Г. Избранные произведения: в 5 т. – Рига: Кондус, 1994. – Т.5. – 350 с.
6. Синг Д.М. Драммы. – Л., М.: Искусство, 1964. – 385 с.
7. Clarke A. Penny in the Clouds. – Lnd.: Routledge and K. Paul, 1968. – 216 p.
8. Friel B. Plays Two. – Lnd.: Faber and Faber, 1999. – 509 p.

УДК 82-32:811.112.2”189/1910

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА НОВЕЛЛЫ А. ШНИЦЛЕРА «МЁРТВЫЕ МОЛЧАТ»

Л.А. Рыжкова

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Целью настоящей статьи стало выявление своеобразия художественного языка новеллы А. Шницлера «Мёртвые молчат». Для раскрытия внутренних переживаний героини автор использует широкую палитру художественных средств – от вполне устоявшихся в художественной литературе (овнешнение внутреннего состояния) до тех, что были подсказаны автору искусством *fin de siècle* с его тягой к синтезу (суггестия, внутренний монолог) и современной ему наукой психоанализа. Особое место в системе художественных средств занимает оппозиция света и тьмы. Показано, что и свет, и тьма тяготеют к амбивалентности. Свет становится то защитой, то источником опасности для героини, в то время как тьма означает не только страсть, душевный хаос и нежелание героини разобратся в причинах трагического происшествия, но и спасительную для неё тайну.

Ключевые слова: А. Шницлер, «Мёртвые молчат», свет – тьма, свидание, смерть, страх, «пограничная ситуация», психоанализ, символика, суггестия.

The present article is aimed at identifying the peculiarities of the artistic language in the short-story by A. Schnitzler «The Dead Are Silent». The author uses a wide range of artistic means to disclose the inner experiences of the character – from quite established means in fictional literature (e.g. the externality of the inner state) to those means which were suggested to the author by the *fin de siècle* art with its inclination to the synthesis (suggestion, internal monologue) and by the science of psychoanalysis, contemporary with it. The opposition of light – darkness takes a special place in the system of artistic means. It has been shown that both light and darkness are inclined to be ambivalent. The light becomes for the character either a protection or a source of danger, while the darkness implies not only passion, mental chaos and the character's

unwillingness to understand the causes of the tragic incident, but it also means a saving mystery for her.

Key words: A. Schnitzler, «The Dead Are Silent», light – darkness, rendezvous, death, fear, «limit situation», psychoanalysis, symbolism, suggestion.

Малая проза занимает в творчестве Артура Шницлера, австрийского писателя конца XIX – начала XX веков, значительное место. Вместе с тем далеко не всё в его новеллистике изучено современным литературоведением. Исследователи обращаются к различным аспектам творчества. Так, Е.В. Алексеева в своей работе уделяет основное внимание влиянию З. Фрейда и психоанализа на малую прозу А. Шницлера [1]. И.Н. Проклов рассматривает эволюцию новеллистики А. Шницлера, выделяя наиболее характерные особенности его импрессионистической прозы [6]. В свою очередь, Т.Г. Барышева изучает художественную модальность ранней новеллистики А. Шницлера, а также влияние внешних событий на внутренний мир персонажей [2]. В анализе малой прозы А. Шницлера отечественное литературоведение обращается к наиболее известным произведениям, в то время как целый ряд новелл австрийского писателя остаётся без должного внимания исследователей. Одна из таких новелл – «Мёртвые молчат» («Die Toten schweigen»).

В новелле всего два главных персонажа: молодая замужняя женщина Эмма и её юный возлюбленный Франц, ассистент мужа Эммы. Важную роль в начале новеллы играет также кучер со своими строптивыми лошадьми, а в конце новеллы – безымянный супруг Эммы. Действие новеллы охватывает около трёх часов, а в качестве топоса здесь выступает Вена, её точно описанные улицы, здания, памятники, церкви, развлекательный парк Пратер. Знаковыми локусами новеллы становятся мост через Дунай, шоссе и дом Эммы.

В произведении можно выделить три основных темы (любовного свидания, смерти и страха), каждая из которых выполняет свою композиционную функцию. Так, тема страха становится стержневой,

проходя через всю новеллу, в то время как тема рандеву любовников важна только в начале произведения, а тема смерти приобретает особое значение после аварии на шоссе за Имперским мостом. И только в финале новеллы тема страха снимается исповедью Эммы мужу.

В произведении можно условно выделить две части. В первой из них звучит тема свидания, которая завершается аварией и смертью Франца. События развиваются в конце недели, в пятницу, что на уровне символики (а пятница – день Венеры) связано с любовным началом. Тёмный дождливый вечер ноября и разыгравшаяся буря не только становятся аллюзией любви и страсти, но и вызывают у читателя предчувствие катастрофы.

А. Шницлер мастерски воссоздаёт эту сгущающуюся атмосферу тревоги с помощью приёма суггестии. Фигура подвыпившего кучера и его странных лошадей придаёт происходящему ещё более мрачный колорит. Кучер отвечает на упрёки Франца, казалось бы, несколько приниженно, явно с учётом социальной дистанции, используя в своей речи венский диалект: „Bitte schön, Euer Gnaden i bin schon da“ или „Gleîch, gnä’ Herr“, sagte er und trank stehend sein Glas Wein aus” [8, S. 22] («Сию минуту, сударь, – проговорил он и стоя допил свой бокал вина» [6, с. 63]); „Is schon gut, gnä’ Herr“ [8, S. 27] («Ладно, сударь...» [7, с. 67]); „Es is doch nix g’schehn? Warten S’, Fräulein, – i zünd’ nur die Laterne an...“ [8, S. 28] («...Ничего поди не случилось?.. Погодите сейчас, фрейлейн, – я только засвечу фонарь...» [7, с. 68]). Одет кучер, как и положено местному извозчику, в тёмный плащ, но тем не менее сама его фигура начинает приобретать всё более зловещий характер. В мифологиях многих народов лошадь (и её наездник) ассоциируется с проводником душ в загробный мир, а в христианской культуре ещё и демонизируется своей близостью к дьяволу [3, с. 256-257]. Можно вспомнить также гравюры А. Дюрера с всадниками Апокалипсиса, новеллу Т. Шторма «Всадник на белом коне»,

рассказы Г. фон Гофмансталя, современника А Шницлера, в которых лошадям приписываются демонические черты.

Помимо символики, суггестии, контраста и внутреннего монолога большую роль в новелле играет оппозиция света и тьмы. Слова, обозначающие темноту или мрак – „das Dunkel“, „die Dunkelheit“, „dunkel“ и даже „die Finsternis“, наиболее часто встречаются при описании свидания Эммы и Франца. Шницлер обращается и к другим лексическим формам, когда хочет передать соответствующую атмосферу. Так, он отмечает слабую освещённость улиц („die wenigen Laternenlichter“), указывает на короткий ноябрьский световой день („Sieben – und schon völlige Nacht“) или использует синестезийные синонимы ощущения темноты, которые коннотативно связаны с мраком – например, глубину („in der Tiefe“).

Для первой части новеллы характерно движение из света во тьму. Страх встретиться с кем-либо из знакомых заставляет любовников искать тёмные укромные места (венский парк развлечений Пратер), а затем этот же страх гонит их к Имперскому мосту, к пригороду Вены. Одновременно темнота, по выражению Х.Э. Керлота, «выражает своеобразный «субстрат» желаний героини, отражает тот хаос, то смятение, что царит в душе молодой женщины, свидетельствуя также и об утрате контроля над собой [3, с. 526].

Мост выступает как существенный элемент венского городского пейзажа (Имперский мост), но одновременно приобретает метафорическое звучание. Там, на другом берегу Дуная, случайно погибает Франц, и мост, таким образом, по Керлоту, можно рассматривать как «переход из одного состояния в другое» [4, с. 330]. Здесь же оставшаяся одна Эмма осознаёт и своё полное одиночество, и феномен смерти, испытывая перед нею экзистенциальный страх (die Angst), который спустя некоторое время вновь трансформируется в страх (die Furcht) перед мертвецом („es graut sie

vor seiner Macht“ [8, S. 32]), страх разоблачения перед полицией, страх перед мужем и знакомыми [8, S. 27-32]. Здесь же, на другом берегу, она испытывает страдание и временами сострадание к погибшему любовнику, здесь же она принимает малодушное решение бежать с места преступления, не дожидаясь приезда кареты скорой помощи [8, S. 31-32].

В данном фрагменте заслуживает внимания и двойственное отношение героини к свету. Он то внушает ей уверенность в себе, придаёт ей силы, то вновь превращается в источник опасности: „Und es kam ihr vor als wäre dieses Licht etwas Liebes und Freundliches“ [8, S. 30] («В этом огоньке ей мерещилось что-то нежное и ласковое» [7, с. 70] – здесь и далее пер. Ф. Зайбеля. – *Л.Р.*); или: „<...> als sei ihr dieses Licht ein Schutz gegen den blassen fürchterlichen Mann“ [8, S. 30] («<...> ей даже казалось, будто этот огонёк защищает её от страшного мертвенно-бледного человека» [7, с. 70]). Свет приобретает в данном случае позитивное наполнение, но уже на следующей странице новеллы он превращается в Эмминого врага: „Und sie stieß mit dem Fuß die Laterne um. Die verlöschte. Nun stand sie in tiefer Finsternis“ [8, S. 31] («Ударом ноги она опрокинула фонарь, и он погас. Всё погрузилось в глубокий мрак» [7, с. 71]).

Вторая часть новеллы представляет собой скупое описание бегства Эммы, её возвращения домой и одновременно детально, тщательно изображает её внутренние переживания, эмоции и чувства. Преобладающая в первой части диалогическая речь вытесняется теперь несобственно-прямой речью, внутренним монологом, иногда переходящим в поток сознания испуганной женщины. Её смятение выражается в многочисленных повторах (постоянное мысленное возвращение к аварии), в недосказанности, обрывочности предложений, в пунктуационной избыточности (многоточия, восклицательные и вопросительные знаки). „Ja von drüben... Was reden sie doch?“ [8, S. 31]. «Да, они на той стороне... Что они говорят?». [7, с. 71] „Ein Wagen... umgefallen... was sagen sie

sonst?“[8,S. 31]. «Коляска... опрокинулась». Что они ещё говорят?» [7, с. 71]. „Sie gehen weiter...sie sind vorüber... Gott sei Dank!“.[8, S. 31]. «Они проходят... ушли... Слава богу!» [7, с. 71] О смятении чувств свидетельствует также мимика героини, порывистость её движений. При возвращении домой Эмма не может заставить себя идти обычным шагом, страх заставляет её постоянно переходить на бег.

Возвращение героини домой – это одновременно и возвращение из темноты к свету в прямом и переносном смысле слова: „<...>in das Licht, in den Lärm, zu den Menschen“ [8, S. 32] («<...> к свету, к шуму, к людям» [7, с. 72]). Оно изображается как постепенное осознание случившегося, переход от неверия в случившееся („Es ist ja nicht möglich“; или: „Es kann nicht sein“ [8, S. 28] – «Не может быть!»; или «Неправда» [7, с. 69]) до принятия факта смерти Франца и осознания опасности разоблачения лично для неё. Новый приступ страха быть опозоренной в глазах света, инстинкт самосохранения толкает её к безнравственному поступку. Она постыдно бросает погибшего Франца на дороге. Страх заглушает („verstummen“ – заставить замолчать, онеметь (пер. наш – Л.Р.) в ней все остальные чувства, заставляет её отказаться от моральных и шире – христианских – принципов. Признание на короткое время своей трусости и скверны („<...>einen Moment lang packte sie eine ungeheure Scham, wie sie nie empfunden; und sie weiß, daß sie feig und schlecht gewesen ist“ [8, S. 33] – «<...> на мгновение её охватывает жгучий стыд, какого она никогда ещё не испытывала; она знает, что поступила малодушно и скверно» [7, с. 73]) вытесняется ощущением прихода «дикой радости» („<...> kommt eine wilde Freude über sie“ [8, S. 33]). Она чувствует себя спасённой („wie eine Gerettete“), как будто не было никакой её вины („<...>als wäre nie irgendeine Schuld auf ihrer Seite gewesen» [8, S. 33]). Возвышенная, почти библейская лексика, конечно же, противоречит сущности поступка Эммы, но именно так, психологически выверенными штрихами, Шницлер

передаёт экстатическое состояние героини при переходе от экзистенциального ужаса (тьмы) к надежде (свету).

Озарённая светом Вена и, конечно, семейный очаг – вот главные желанные цели Эммы по пути домой из предместья: „<...> daß sie nur einen Wunsch hat zu Hause, in Sicherheit sein“ [8, S. 34] («<...> там только одно желание – поскорее очутиться дома, вне опасности» [7, с. 74]). Или: „<...> aber jetzt ist nichts in ihr als die Sehnsucht, mit trockenen Augen und ruhig zu Hause am selben Tisch mit ihrem Mann und ihrem Kind zu sitzen“ [8, S. 35] («<...> но сейчас в её душе нет ничего, кроме страстного желания спокойно и с сухими глазами сесть дома за один стол с мужем и с ребёнком» [7, с.75]).

Но и столица с её шумом и огнями, и сам дом, и даже собственная комната только на время снимают напряжение, не принося ощущения столь желанной безопасности. Угрозой для Эммы является она сама, её собственные мысли. Подобно древнегреческим эринниям они заставляют героиню вновь и вновь возвращаться к страшному событию и к своему безнравственному проступку. „Wo ist er jetzt – fährt es ihr durch den Sinn“ [8, S. 35] («... «А где теперь он?» – мелькает у неё вопрос» [7, с. 75]). Её страх превращается в страх перед мстью Франца. „Wenn er nicht tot wäre...“ [8, S. 35] («Что, если он не умер...» [7, с. 76]). И такая абсурдная мысль приходит к ней не во время бегства, а в финале новеллы как показатель её полного смятения и отчаяния. Попытка сохранить лицо, несмотря на удручающие обстоятельства, влечёт за собой полное физическое и психическое изнеможение героини, что и проявится в сцене за обеденным столом. Вначале Эмма впадает в дремоту, слушая долгий, обстоятельный рассказ супруга о заседании профессорской коллегии, затем выдаёт себя неожиданным резким криком. Этот крик – один из первых внешних сигналов внутреннего состояния героини. Затем следует фраза, вырывающаяся помимо желания героини: „Die Toten schweigen“ [8, S. 35]

(«Мёртвые молчат» [7, с. 78]). Данная фраза становится ключевой, так как влечёт за собой развязку, внося в истерзанную душу Эммы спокойствие и мир: „<...> kommt eine große Ruhe über sie, als würde vieles wieder gut“ [8, S. 38] («<...> у неё делается удивительно спокойно на душе, словно теперь многое могло бы опять стать на своё место» [7, с. 78]).

Таким образом, для раскрытия внутренних переживаний героини А. Шницлер использует широкую палитру художественных средств от вполне устоявшихся в художественной литературе (овнешнение внутреннего состояния) до тех, что были подсказаны автору искусством *fin de siècle* с его тягой к синтезу (суггестия, внутренний монолог) и современной ему наукой психоанализа. Одним из важнейших художественных средств раскрытия образа героини выступает оппозиция визуальных ощущений света и тьмы. Второе ответвление сведённых в новелле противоположностей носит уже акустический характер: так, звук/шум – тишина/безмолвие занимают по отношению к первой паре явно подчинённое место и, скорее, её оттеняет. Свет и тьма в новелле не являются однозначными характеристиками, но, тяготея к амбивалентности, могут перетекать друг в друга, меняться местами, прирастать смыслами. Благодаря психологическому мастерству А. Шницлера художественная оппозиция «свет – тьма» становится зримым выражением чувства внутреннего смятения героини, причём амплитуда этого состояния довольно широка – от страха разоблачения до экстатически переживаемой надежды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Е.В. Новеллистика Артура Шницлера: дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03. – Великий Новгород, 2002. – 155 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/novellistika-artura-shnitslera>

2. Барышева Т.Г. Поэтика художественной модальности ранней новеллистики Артура Шницлера : дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Иваново, 2006. – 207 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/poetika-khudozhestvennoi-modalnosti-rannei-novellistiki-artura-shnitslera>
3. Керлот Х. Э. Конь // Керлот Х. Э. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – С. 256-257.
4. Керлот Х. Э. Мост // Керлот Х. Э. Словарь символов. – М.: REFL-book. – С.330.
5. Керлот Х. Э. Тьма // Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REFL-book. – С. 526.
6. Проклов И.Н. Художественная проза Артура Шницлера рубежа XIX– XX веков: дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03. – Москва, 2002.– 236 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.dslib.net/literatura-mira/hudozhestvennaja-proza-artura-shniclera-rubezha-xix-xx-go-vekov.html>
7. Шницлер А. Мёртвые молчат // А. Шницлер. Жена мудреца. – М.: Худож. лит., 1967. – С.61 –78.
8. Schnizler A. Die Toten schweigen // Deutschland erzählt. Von Arthur Schnitzler bis Uwe Johnson. –Fischer Taschenbuch Verlag,1993 – S. 21-38.

УДК 821.111 Маккензи

**ПОЭТИКА ПЕЙЗАЖА В ПАСТОРАЛЬНОМ РОМАНЕ КОМПТОНА
МАККЕНЗИ «ГАЙ И ПОЛИНА»**

Л.В. Сапегина

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В статье рассмотрены способы создания и функционирования пейзажа в пасторальном романе К. Маккензи «Гай и Полина». Пейзаж выполняет в произведении жанрообразующую и ряд других важных функций. Смена времён года и природных видов выступает двигателем художественного времени и пространства. Природные картины отражают внутреннее состояние героев, выступая в роли психологической детали. При создании пейзажей используются живописные приёмы, музыкальные и поэтические средства.

Ключевые слова: Комптон Маккензи, «трагедия юности», пастораль, пейзаж, *musica mundana*, интермедальность.

The article deals with the ways of landscape creation and functioning in Compton Mackenzie's pastoral "Guy and Pauline". Landscape is a genre-making factor performing other functions in the novel too. Alteration of seasons and views is a driver for time and space development in the novel. Landscape reflects characters' innermost states fulfilling psychological function. Painting methods, musical and poetic means are used when making landscapes.

Key words: Compton Mackenzie, "the tragedy of youth", pastoral, landscape, *musica mundana*, intermediality.

Комптон Маккензи (1883 – 1972) вошёл в английскую литературу в 1910-е годы с циклом романов «Театр молодости» («Бегство влюбленных» (1911), «Карнавал» (1912), «Зловещая улица» (1913, 1914), «Гай и Полина» (1915) и др.). Лейтмотивы цикла обозначены в его названии: это молодость и игра-театрализация. В романах Маккензи тема молодости реализуется как "the tragedy of youth": здесь молодые люди необычайно драматично ощущают неумолимый бег времени, отпущенного для юношеских безрассудств и творческих дерзаний, когда сама жизнь становится творчеством, и где из всех трагедий главная – взросление. Подобная рефлексия воспринимается как вариация таких мотивов мировой литературы, как 'carpe diem' в античной поэзии, «убивающего времени» в ренессансной лирике, быстротечности жизни в рококо, романтического восприятие жизни как мгновенья, др.

В романе «Гай и Полина» (1915) лейтмотивы цикла получают развитие в рамках пасторального топоса. Обращение к жанру пасторали в 1915-м году, в разгар военных событий показательно само по себе: пастораль всегда несла в себе идею эскапизма, связанную с неприятием реальной действительности. Молодость в произведениях Маккензи коррелирует с такими категориями, как «природа – творчество – любовь», достаточно органичными для пасторальной традиции. При этом творчество у Маккензи предстаёт как высшая форма игры, а любовь – как главное трагическое действо в «театре» юношеских страстей.

Действие в романе разворачивается в Оксфордшире, в живописных окрестностях городка Уичфорд (*Wychford*), где в старинной усадьбе XVI века «Плэшез Мид» (*Plashers Mead*) поселяется главный герой романа, выпускник Оксфордского университета Гай Хейзелвуд, решивший посвятить свою жизнь поэзии. Само решение Гая бросить перспективную дипломатическую карьеру и уехать в деревню писать стихи – это стремление соединить жизнь и искусство, навеянное его увлечением романтической поэзией (Дж. Китса, Р. Браунинга) и искусством прерафаэлитов (Д. Г. Россетти, К. Россетти, У. Морриса). По приезде герой знакомится с семьёй приходского священника, пастора Грея, и влюбляется в его младшую дочь Полину. История любви Гая и Полины и положена в основу сюжета романа.

Пасторальная топика включает в себя календарный хронотоп, который за время действия проходит два полных цикла (два года). Композиция произведения организована по принципу «времени года»: каждая из восьми частей романа названа именем сезона (*Autumn, Winter, Spring, Summer, Another Autumn, Another Winter, etc.*) и делится на три главы по месяцам. Законы жанра требовали включения в текст многочисленных описаний природы, поэтому типы и виды пейзажей в романе многообразны: здесь можно найти идеальный летний пейзаж,

бурный зимний и унылый осенний, романтический ноктюрн, мрачную готическую зарисовку, рассветный пейзаж, воображаемый и др.

Помимо жанрообразующей, пейзаж выполняет в произведении ряд других важных функций. Во-первых, смена времён года и природных видов выступает двигателем художественного времени и пространства в романе, практически лишенном интриги и событийности. В соответствии с пасторальной традицией, образы природы наделены собственной эстетической и этической ценностью. При этом ряд пейзажных изображений с полным правом может претендовать на звание «картины», разворачиваясь в целостный художественный образ. Одна из таких пейзажных зарисовок появляется уже в экспозиции, в первой главе, где взору Гая, едущего со станции Шипкот в своё поместье на двуколке местного жителя Годболда, открывается следующий вид: «Справа и слева широкими полосами раскинулись пастбища, и когда мистер Годболд остановился на минуту, чтобы взглянуть на колею, воздух, наполненный переливающимся золотом осенней пыли, казалось, поделился с ним богатством своей безмолвия: вдоль редкой придорожной посадки цветки цикория пылали насыщенным бледно-голубым цветом расстилавшегося над ними сентябрьского неба, и Гай, подобно им, почувствовал благоговение перед этой безоблачной картиной. Дорога еще с полмили бежала вверх, затем резко ныряла вниз в долину реки Гринраш, откуда изящно тянулся в воздух шпиль Уичфордской церкви, похожий на струйку дыма, поднимающуюся из переливчатой короны, парящей над городком, прилепившимся к дальнему склону холма»⁴² (*“The country tossed for miles to right and left in great stretches of pasturage, and when Mr. Godbold pulled up for a moment to look at a trace, the air brilliantly dusted with autumnal gold seemed to endow him with the richness of its silence: along the sparse hedgerow chicory flowers burned with the pale intense blue of the September sky above,*

⁴² Здесь и далее перевод наш, Л. С., если не указано иначе.

and Guy felt like them worshipful of the cloudless scene. The road ran along the upland for half-a-mile before it dipped suddenly down into the valley of the Greenrush from which the spire of Wychford church came delicately up into the air, like a coil of smoke ascending from the opalescent corona that hung over the small town clustered against the farther hillside”) [7, с. 15].

Пейзаж выступает здесь способом характеристики места действия как *locus amoenus*, поскольку налицо такие признаки идеального пейзажа (по классификации М. Эпштейна [6, с. 131] как тёплое время года (начало сентября), солнечная погода, наличие цветов, живой изгороди, реки. В данном случае идеальный пейзаж маркирует место действия как потенциально идиллическое.

С другой стороны, в приведённом описании угадываются традиционные черты национального английского пейзажа, ставшего известным благодаря работам выдающихся английских художников – Т. Гейнсборо, Дж. Констебля, У. Тёрнера, - где зачастую присутствует характерная лоскутность, холмистость местности, глубокие зеленые долины, извивающиеся русла рек, пастбища как атрибут сельскохозяйственной деятельности. Очевидно, что в данном фрагменте учитываются живописные приёмы: окрестности Уичфорда изображаются с высокой точки обзора, дающей возможность панорамного «земного» вида. Более всего приведённая композиция похожа на пейзаж Констебля. Искусствовед Е. С. Медкова в связи с его творчеством отмечает: «Дорога (или река как аналог дороги) у Констебля всегда имеет видимую на горизонте цель в виде селения, дома или силуэта собора <...>» [5]. Изображение световоздушной среды - свечение, переливчатость – напоминает импрессионистическую манеру Тёрнера. В целом,

изображение реалистично: как и у Констебля, здесь представлены самые заурядные объекты. Также, описание местности вполне достоверно⁴³.

При этом стиль пейзажа отмечен орнаментальностью и усложненностью. Обращает на себя внимание громоздкость синтаксических конструкций (в приведённом параграфе всего два предложения), избыточность экспрессивной лексики (*brilliantly dusted, autumnal gold, to endow him with the richness of its silence*), нагруженность фразы тропами: здесь можно найти метафоры, олицетворение, оксюморон (*autumnal gold, chicory flowers burned with the pale intense blue of the September sky*). То есть, при создании живописной картины автор прибегает также к приёмам и средствам, обычно используемым в поэзии. Как в лирике символистов, здесь сливается внешнее (картина солнечного сентябрьского полдня) и внутреннее (восторг героя, переживание им острого ощущения счастья и гармонии). Персонифицируя природные объекты – цветки цикория, - и уравнивая себя с ними, герой по-сути обожествляет природу в духе пантеизма романтиков и символистов, что сближает пейзажное описание с эстетско-символистской поэтикой рубежа XIX-XX веков.

Закономерен вопрос о принадлежности данного фрагмента художественной речи, то есть, о том, с чьей точки зрения дается описание. Очевидно, что не с точки зрения возницы Годболда, чье восхищение умещается в три слова: “*Tasty little place*” [7, с. 15]. Нельзя исключить присутствия здесь точки зрения автора, но всё же представляется, что доминирует точка зрения главного героя, Гая Хейзелвуда. Гай смотрит на окрестности Уичфорда взглядом горожанина, открывающего для себя прелесть сельского пейзажа, взглядом образованного человека, знакомого

⁴³ И сегодня официальный сайт Оксфордшира описывает графство как ‘essentially an agricultural county of rolling hills and meandering river valleys’, а местный ландшафт как ‘beautiful patchwork quilt landscape’, который является результатом сочетания пастбищ, пахотных земель и лесных участков. <https://www.oxfordshire.gov.uk/cms/content/countryside-and-nature>

с основами пейзажной композиции и колористики и взглядом поэта, склонного к эстетизации действительности и орнаментальному стилю. То есть, пейзаж здесь не только выполняет функцию характеристики места действия, но и выступает способом характеристики героя как эстета - человека с «артистическим темпераментом» [7, с. 306], как скажет о нём позже Моника Грей.

Контрастом приведённому идеальному пейзажу выступает ночной пейзаж, которым завершается первая глава. С наступлением сумерек Гай отдёргивает шторы на окне, и как раз застаёт момент восхода луны, обставленный с некоторой театральностью (шторы выступают здесь в роли занавеса): «В это мгновение её ободок показался над темными холмами, и вскоре огромная луна цвета блеклого золота поплыла над кромкой земли. Хотя она появилась не для того, чтобы проливать свет, долина откликнулась на её присутствие, и Гай тоже поддался соблазну выйти из комнаты и пойти погулять по росе» (*“At that instant her rim appeared above the black hills, and presently a great moon of dislusted gold swam along the edge of the earth. Although she appeared to shed no light, the valley responded to her presence, and Guy was lured from his room to walk for a while in the dews”*) [7, с. 21].

Выйдя в сад, герой оказывается в совершенно преображенной ночным светиллом местности: «В саду плотный туман окутал его влажными серебряными складками; но над головой было ясное звёздное небо, и он мог видеть, как луна медленно полирует свой диск, плывя по небесному своду. Он обнаружил, что оказался в какой-то странной местности, где кроны деревьев, казалось, улетели от своих невидимых стволов, где на время затихли все звуки, только его собственные шаги по мокрой траве звучали почти как музыка скрипки» (*“Out in the orchard a heavy mist wrapped him in wet folds of silver; yet overhead there was clear starlight, and he could watch the slow burnishing of the moon's face in her voyage up the sky.*

It was a queer country in which he found himself, where all the tree-tops seemed to be floating away from invisible trunks, and where for a while no sound was audible but his own footsteps making a music almost of violins in the saturated grass”) [7, с. 21-22].

Ночной пейзаж создан в иной художественной манере. Во-первых, точка обзора теперь находится внизу, в том числе потому, что на уровне земли герой ничего не видит из-за густого тумана. В живописи это дает возможность дать больше небесной панорамы. В отличие от статичного дневного пейзажа, здесь все находится в движении. Если идеальный пейзаж в целом нормативен, то ключевое слово данного ноктюрна – *queer* (странный, необычный). Такой тип пейзажа можно определить как романтический, учитывая его динамичность и одухотворенность. Лунный свет магическим образом трансформирует окружающее пространство, делает его неузнаваемым. По сути, этот ночной пейзаж актуализирует тему магии, волшебства, очарования идиллического мира Уичфорда, обозначенную в самом названии городка: *Wychford* можно перевести как «ведьмин брод» из-за созвучия с английским *'witch'* (колдунья, чародейка).

Далее визуальная часть ночного пейзажа (беззвучная, «тихая»), сменяется звуковой. Зрительное восприятие отключается вовсе, и Гай, всё так же окружённый густым вечерним туманом, воспринимает реальность лишь посредством раздающихся вокруг звуков: «Исподволь в тишине зазвучали разнообразные звуки. Он услышал сухой писк летучей мыши и как коровы, пасущиеся на другой стороне ручья, пережевывают жвачку. Сам ручей что-то бормотал и затихал, бормотал и затихал; полёвки, пившие воду у берега, издавали всплески, чьё звучание, повышаясь и понижаясь как в гаммах, напоминало низкие ноты цимбал. Вдалеке заухала сова, залаяла выдра; потом, когда проходил по середине сада, он не слышал ничего, только с торжественным стуком падали яблоки, пока скрип шлюзовых ворот не поглотил все более лёгкие звуки» (“*Gradually a*

variety of sounds began to play upon the silence. He could hear the dry squeak of a bat and cows munching in the meadows on the other side of the stream. The stream itself babbled and was still, babbled and was still; while along the bank voles were taking the water with splashes that went up and down a scale like the deep notes of a dulcimer. Far off, an owl hooted, an otter barked; and then as he crossed the middle of the orchard he was hearing nothing but apples fall with solemn thud, until the noise of the lock-gate swallowed all lighter sounds”) [7, с. 22].

Многообразие природных звуков выстраивается здесь в определённую звуковую гармонию, и возникает, по сути, музыкальный (звуковой) пейзаж. Эта природная «музыка» станет увертюрой к судьбоносной встрече Гая с сёстрами Грей. Музыка в романе представлена разнопланово. В приведённом фрагменте это музыка природы – своего рода проявление ‘*musica mundana*’, «музыки сфер» - космической гармонии мироздания. В пасторальном мире Уичфорда она реализуется через природный звукоряд – жужжание пчёл, пение птиц, шум дождя, вой ветра и т.д. Присутствует в романе и ‘*musica humana*’, музыка человеческая. Она связана с выражением внутреннего мира героев и выступает «критерием душевных и духовных достоинств» [4]).

Оба пейзажа оказывают сильное впечатление на героя, однако, если идеальный солнечный пейзаж вызывает в его душе эстетические переживания как рационально-эмоциональный отклик на прекрасное, то лунный ночной апеллирует к его воображению, рождая творческий импульс: «Он пошёл прямо на лунный лик, то и дело спотыкаясь о кротовины, от которых исходил сильный запах свежеразрытой земли, и мечтая о том, чтобы когда-нибудь суметь передать в стихах хотя бы часть магии этой осенней ночи, очаровавшей его воображение» (“*He walked straight into the moon's face, stumbling from time to time over molehills with an*

eery fragrance of fresh-turned soil, and wishing he could ever say in verse a little of the magic this autumnal night was shedding upon his fancy”) [7, с. 22].

Именно на фоне романтического лунного пейзажа происходит встреча Гая с сёстрами Грей. Причём, образ будущей возлюбленной вводится также в романтическом стиле - посредством звука:⁴⁴ «...внезапно из темноты до него донёлся смех, а голова его была так наполнена лунным светом, что если бы он столкнулся лицом к лицу с легендарной королевой фей, то едва бы удивился» (“... suddenly he heard from the depths a sound of laughter, so full was his brain of moonshine that if he had come face to face with a legendary queen of fairies, he would hardly have been surprised”) [7, с. 23].

Охваченный любопытством, Гай идёт на звук и встречает трёх девушек, оказавшимися дочерьми местного пастора. Встреча с сёстрами Грей, ставшая завязкой действия, вводит в повествование целый ряд сказочно-мифологических и литературных аллюзий. Тема сестёр отсылает, во-первых, к романам Джейн Остин: показательно, что во второй главе Маргарет читает «Мэнсфилд парк» и мечтает о том, чтобы писать, как Джейн Остин. Сама исходная ситуация сестёр Грей, «девушек на выданье», - момент самоопределения в жизни, как для героинь Остин. Каждой из них придётся принимать судьбоносное решение: выйти замуж, уйти в монастырь, или остаться в родительском доме. Остиновские мотивы связаны и с темой эксцентричности родителей сестёр, и рядом сюжетных ситуаций (например, визитами молодых людей, Брайдона и Уилшира). Однако, «сестринская» тема обретает популярность и в литературе начала XX века («Три сестры» Чехова, «Дом, где разбиваются сердца» Шоу, «Сестра Кэрри» Драйзера), где кровно связана с актуальной проблематикой дома, семьи, места женщины в мире. Г. Кружков, исследуя функционирование этой темы у Чехова, отмечает: «Тройственная формула

⁴⁴ См. Махов А.: «В литературных текстах романтиков мы часто сталкиваемся с характерным приемом введения женского персонажа: герой сначала слышит пение или игру невидимой женщины, очаровывающие его, и лишь затем <...> следует визуальное знакомство» [3, с. 30].

приводит на память два ряда ассоциаций, фольклорно-языческих и христианских. Три сестры, три грации (хариты), три судьбы (мойры), и так далее...» [2]. Сказанное в полной мере можно отнести к героиням Маккензи, выступающим в романе воплощением красоты, одухотворённости, изящества. У Гая сёстры Грей ассоциируются с божественными Орами, богинями времён года.

Прекрасные девушки в сцене знакомства предстают в «белых одеждах» - белых пальто, «на которые газовым покрывалом опустился туман» (*on which the mist lay like gossamer*) [7, с. 24]. Если прочесть эту деталь как христианскую аллюзию, то привносимые смыслы указывают на целомудрие и праведность сестёр. Кружков пишет, что в финале пьесы Чехова «Ольга, Маша и Ирина представляют собой три главные христианские добродетели — Веру, Надежду и Любовь». То же происходит и в финале романа «Гай и Полина»: Моника, старшая сестра, выбирает путь Веры: становится послушницей в одном из англиканских сестринств. Маргарет осуществляет Надежду влюблённого в нее Ричарда Форда и становится его женой. Полина, само воплощение Любви, не сможет выйти за границы пасторального мира и останется в родительском доме.

Однако, в образе сестёр Грей есть и нечто ведьмовское: в частности, Гай застаёт их за сбором грибов, что при лунном свете выглядит, по меньшей мере, необычно. Тут же на его глазах совершается и первое «волшебство»: от испуга одна из девушек переворачивает свою корзину, рассыпав грибы, которые, раскатившись по траве, «выстроили миниатюрный восточный город, такими белыми и холодными казались купола их шляпок под луной» (*“the mushrooms <...> tumbled upon the the grass to be an elfin city of the East, so white and cold were their cupolas under the moon”*) [7, с. 24].

Значительным представляется возникающий здесь живописно-музыкально-поэтический симбиоз, который станет важной особенностью художественного языка романа. В использовании поэтических средств при описании природных картин можно увидеть дань пасторальной традиции, которая на английской почве долгое время бытовала в стихотворной форме (Э. Спенсер, А. Поуп). Но значение поэтического компонента значительно весомее: в романе, где речь идёт о «больших надеждах» Гая Хейзелвуда прославиться на поэтическом поприще, вырвать современную поэзию из состояния упадка и вернуть её к классическим традициям, всё измеряется поэзией. Текст насыщен поэтическими аллюзиями и реминисценциями, цитатами из лирических произведений. В романе упоминаются имена и произведения многих выдающихся поэтов – Данте, У. Шекспира, Д. Донна, Д. Мильтона, А. Поупа, С. Колриджа, Дж. Китса, П. Б. Шелли, А. Теннисона, Р. Браунинга, Д. Г. Россетти, К. Россетти, У. Морриса, А. Ч. Суинберна. Гай соизмеряет свою жизнь с жизненным и творческим опытом своих великих предшественников. Образцов лирики самого Гая в тексте «Гая и Полины» нет, если не считать одного четверостишия в «Эпиграфе» (так называется финальная часть романа), но присутствуют размышления о природе поэтического творчества и технике версификации, мнение о национальной поэтической традиции и произведениях отдельных авторов, критика современной школы и собственная творческая рефлексия.

Поначалу любовь Гая и Полины развивается как настоящая пасторальная идиллия. В течение первого, идиллического года в романе доминирует дневной пейзаж в его самых разных погодных проявлениях. В каждой из глав появляется небольшая сезонная зарисовка-портрет месяца. Автор зачастую прибегает к поэтическим приемам: олицетворениям, метафорам, сравнениям, что вносит в повествование лирическую интонацию. Поскольку основная драматическая нагрузка переносится на внутреннюю жизнь персонажей, ведущим средством повествования

(наряду с описанием) становится внутренним монологом. Пейзажные вкрапления иногда «вторгаются» во внутренние монологи героев, иллюстрируя то или иное психологическое состояние. Чаще всего состояние природы созвучно настроению героев: «Сероглазый девственный месяц, не принадлежащий ни одному времени года, вынужденный часто испытывать на себе как злобу отступающей зимы, как и хулиганский натиск весны, приобрёл ту самую серьёзность, что соответствовала настрою Гая» (*“The grey-eyed virginal month, that is of no season and must as often bear the malice of Winter's retreat as the ruffianly onset of Spring, had now that very seriousness which suited Guy's troth”*) [7, с. 120].

Развитие чувств героев происходит вместе с движением времён года, изменениями в природе. Бахтин отмечал, что одна из особенностей идиллии – «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни» [1, с. 375].

Однако, различия в картине мира - пасторальной у Полины, эстетско-романтической у Гая - закладывают основу для глубинного мировоззренческого конфликта, получившего развитие во второй части романа. Разрушение идиллии начинается с новой осени, которая ознаменуется первыми ссорами влюблённых, столкнувшихся с первыми «взрослыми» проблемами. Гай переживает творческий кризис: оказалось, что намного проще эстетизировать реальность, чем реальный жизненный опыт (например, свои любовные переживания) воплотить в качественной поэзии. Ухудшаются его отношения с родными Полины, в которых он теперь видит недругов, не дающих ему общаться с невестой столько, сколько он хочет. И даже некогда прекрасные Моника и Маргарет теперь напоминают ему злых персонажей из сказки, препятствующих счастью своей младшей сестры. У Гая начинаются финансовые сложности: его

преследуют кредиторы, и чтобы погасить часть долга, ему приходится продать свою библиотеку, что по-сути, разрушает создаваемую им концепцию дома (в духе эстетики Уильяма Морриса). Издатели отказываются публиковать его сборник стихотворений, что нарушает его планы, отодвигая брак с Полиной на неизвестный срок.

В этой части романа начинает доминировать ночной пейзаж и чаще появляются картины непогоды. Это связано с изменением в восприятии Гая внешнего мира: он уже не видится ему ни идиллическим, ни дружелюбным, и даже Полина вызывает у него первые приступы раздражения. Гай начинает задумываться о том, чтобы покинуть Уичфорд, хотя сам такое решение считает предательством. Вместе с расширением пространства ночи усиливается и влияние тёмных, подсознательных импульсов. На поверку любовные терзания Гая, которые он называет куртуазным термином ‘love sickness’ или ‘love madness’, больше напоминают проявления фрейдовского либидо: «В их отношениях появилась какая-то жестокость, которая самому Гаю была ненавистна, но в сложившихся обстоятельствах, когда он испытывал лихорадочное удовольствие от того, что причиняет ей боль, он ежедневно позволял себе всё больше вольностей. <...> он стал иногда в испуге задаваться вопросом, а не родилось ли в глубине его души стремление разрушить свою любовь до основания». (“*A sort of brutality had entered into their relation which Guy hated, but to which in these circumstances that made him feverishly glad to wound her he allowed more liberty every day. <...> he used to wonder in dismay if at the back of his mind the impulse to destroy his love altogether had been born*”) [7, с.318].

Поскольку из-за социальных условностей мать Полины ограничивает количество свиданий, Гай уговаривает возлюбленную сбегать из дома по ночам и кататься с ним на лодке, иногда до утра. Но этот узнаваемый

сказочный мотив⁴⁵ оборачивается для Полины кошмаром. Для нее как для героини пасторальной, ночь – чуждое пространство, так же как и готический топос, который в романе связан с образами заброшенного Уичфордского аббатства и старой мельницы. Они наводят на нее ужас, природу которого Гай, с его романтическими пристрастиями, никак не может понять. Именно туда он привозит Полину во время последнего такого свидания в июне, где с ней случается нервный срыв, она кричит, падает в воду и едва не топит себя.

Характерный для пасторального романа мотив препятствий на пути героев к счастью реализуется, таким образом, и в качестве внешних преград (социальные условности, материальные затруднения), и внутренних: психологических проблем (инфантильность героев, незнание психологии противоположного пола), духовных (Гай - атеист, Полина – носительница искренней веры) и нравственно-этических противоречий: Гай озвучивает доктрину свободы художника в вопросах любви, что заставляет Полину расторгнуть помолвку.

Используя жанровый каркас старинного жанра пасторали, Маккензи создает современный психологический роман. Художественной удачей автора можно считать изображение того, как постепенно, незаметно светлое и прекрасное чувство вытесняется мелкими обидами, разочарованием, жестокостью и даже ненавистью.

В пейзажной поэтике романа «Гай и Полина» отчетливо заметен интерес автора к художественным экспериментам рубежа веков, в частности к синтезу или взаимодействию искусств, стремление к расширению возможностей художественного языка. По сути, он использует те средства, которые сейчас называют интертекстуальными и интермедийными. Комптон Маккензи был не столь масштабным и значительным художником, как многие его современники (Д. Джойс,

⁴⁵ См. сказку братьев Гримм «Стоптаные туфельки», Г. Х. Андерсена «Огниво»

В. Вулф, Д. Г. Лоуренс, Г. Уэллс), но переосмысление литературной традиции в его произведениях представляется довольно интересным, и в ё-то созвучным современной эпохе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. - 504 с.
2. Кружков Г. Чехов и волшебная сказка: О сюжетной схеме «Трех сестер». - <http://kruzhkov.net/essays/nostalgia-obeliskov/chekhov-i-volshebnaaya-skazka/>
3. Махов А. Е. Любовная риторика романтиков. – М.: Знание, 1991. – 64 с.
4. Махов А. Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. – М., 2007. [Электронный ресурс]: <http://cheloveknauka.com/sistema-ponyatiy-i-terminov-muzykovedeniya-v-istorii-evropeyskoj-poetiki>
5. Медкова Е. С. Особенности национального пейзажа// «Искусство» - №17, 2006. – <http://art.1september.ru/article.php?ID=200601709>
6. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной ...»: Система пейзажных образов в русской поэзии: Науч.-попул. – М.: Высш. шк., 1990. – 303 с.
7. Mackenzie C. Guy and Pauline. London: Martin Secker, 1915. 395 p.

УДК 821.111-311.6'06

**ФОРМЫ ВОПЛОЩЕНИЯ СЕНСАЦИОННОГО В
НЕОВИКТОРИАНСКОЙ ПРОЗЕ: НЕОВИКТОРИАНСКИЙ
ГОТИЧЕСКИЙ РОМАН**

Ю.С. Скороходько

ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского»

Цель данной статьи – рассмотреть жанровые особенности неовикторианского готического романа как одной из разновидностей неовикторианской «сенсационной» прозы. Неовикторианская готическая романистика анализируется на материале романов Дж. Харвуда «Сеанс» («*The Séance*», 2008) и «Мой загадочный двойник» («*The Asylum*», 2013). Исследование жанровых особенностей неовикторианских готических романов «Сеанс» и «Мой загадочный двойник» выявило, что такая романистика обладает генетической связью с готической прозой рубежа XVIII–XIX в.в. (здесь присутствуют традиционные признаки готической литературы), а также викторианской сенсационной прозой. Наряду с неовикторианским сенсационным и детективным романами и неовикторианским романом о сверхъестественном, неовикторианский готический роман принадлежит к распространенной в современной литературе группе «сенсационной» неовикторианской прозы.

Ключевые слова: неовикторианский готический роман, викторианский готический роман, Дж. Харвуд, призрачность, сумасшествие, двойник, «женский вопрос».

The article is aimed at analyzing the genre features of Neo-Victorian gothic novel as one of the forms of Neo-Victorian sensational fiction. The study of Neo-Victorian gothic fiction based on the novels *The Séance* (2008) and *The Asylum* (2013) by J. Harwood, revealed the congeneric connection with the gothic fiction of the turn of 18th-19th century, as well as with the Victorian sensational fiction. Alongside with Neo-Victorian sensational and detective novels, and Neo-Victorian supernatural novels, Neo-Victorian gothic novel can be regarded as part of the widespread contemporary fiction known as sensation Neo-Victorian fiction.

Key words: Neo-Victorian gothic novel, Victorian gothic novel, J. Harwood, illusiveness, madness, doppelganger, female question.

Характерной чертой английского быта XIX в. стало широкое увлечение сенсационным во всех сферах культуры: в искусстве, литературе, театре. Газеты того времени пестрели сообщениями о происшествиях, убийствах и судебных разбирательствах, а грошовые издания «про ужасы» (*penny dreadful*, «грошовые страшные истории») пользовались необычайной популярностью. Стремление викторианцев к

сенсационности и таинственности проявилось в возникновении таких трех жанров викторианской «сенсационной литературы», как ньюгейтский роман (Newgate novel), пришедший ему на смену сенсационный роман (sensation novel) и детективный роман (detective novel), вобравший в себя черты ньюгейтского и сенсационного романов [9 с. 703; 12, с. 251].

Было бы несправедливым утверждать, что интерес ко всякого рода будоражающему возник исключительно в XIX веке. Истоки «сенсационных» викторианских романов лежат, в частности, в готическом романе рубежа XVIII–XIX веков. Мрачная и зловещая обстановка, драматизм происходящего, мотив тайны, преступления и сверхъестественного нашли свое отражение в готической прозе Х. Уолпола, А. Радклиф, Л.М. Грегори и др. Своим творчеством эти писатели сформировали готический канон, заложили фундамент «сенсационной» литературы и оказали влияние на современное искусство.

Готический, а также викторианский сенсационный и детективный романы оказали решающее влияние на формирование неовикторианской прозы рубежа XX–XXI в.в. и через нее продолжили свое существование в современной английской литературе. Так, сегодня активно развиваются неовикторианский сенсационный роман (neo-Victorian sensation novel) [8], неовикторианский детективный роман (neo-Victorian detective novel / neo-Victorian crime novel) [5, с. 62; 10], неовикторианский роман о сверхъестественном (spectral novel) [4, с. 87] и неовикторианский готический роман.

Дж. Бауэн писал, что «жанр – это не “коробка”, в которую собраны тексты, обладающие определенными признаками; это “семья”, члены которой – художественные произведения – разнятся, однако присущие им элементы, признаки и мотивы пересекаются» [3]. Данное замечание в полной мере относится ко всем неовикторианским романам с элементами сенсационного.

Неовикторианский сенсационный, неовикторианский детективный, неовикторианский готический роман и неовикторианский роман о сверхъестественном как формы воплощения сенсационности в современной прозе, обладают общим ядром – набором общих жанровых признаков. К ним относятся напряженная интрига, фабульные хитросплетения и перипетии, случайные стечения обстоятельств, чередование монотонного и динамичного действия, атмосфера таинственности и загадочности, мотив сверхъестественного. Сюжетообразующими являются мотивы преступления, убийства, похищения и преследования, семейной тайны и тайны происхождения, противоборство между персонажами, необъяснимые проявления потусторонних сил и описание деятельности медиумов, зловещие и таинственные события и происшествия, обман, месть и предательство. Далеко не всегда удается с легкостью провести четкую границу между близкими жанровыми разновидностями неовикторианского романа. В некоторых случаях можно говорить, например, о неовикторианском романе, стоящем на стыке неовикторианского романа о сверхъестественном и детективного или готического романа. В то же время существуют специфические черты, позволяющие различать романы внутри «сенсационной» группы.

В рамках данной статьи нами будут рассмотрены жанровые особенности неовикторианского готического романа как одной из разновидностей неовикторианской «сенсационной» прозы.

К наиболее репрезентативным неовикторианским готическим романам мы относим «Сеанс» («The Séance», 2008) и «Мой загадочный двойник» («The Asylum», 2013) Дж. Харвуда.

Ключевое проявление сенсационности в неовикторианской прозе – присутствие мотива сверхъестественного: изображение спиритических сеансов, деятельности медиумов, необъяснимых проявлений

потусторонних сил [7; 6, с. 172–198]. Мотив «призрачного» занимает важнейшее место в романе Дж. Харвуда «Мой загадочный двойник». Достаточно взглянуть на обложку книги, чтобы заподозрить: расплывчатый портрет неизвестной викторианской девушки намекает на неопределенность и призрачность событий, которые ожидают читателя.

На второй странице романа писатель сообщает, что «мир за окном тонул в клубящемся сером тумане, лишь смутные, неопределенные силуэты — стены? дома? деревья? — недвижно парили на самой границе видимости» [1]. Эта деталь задает тон всему последующему повествованию; туман преследует героиню практически ежедневно, указывая на смутность всего происходящего в жизни девушки, ее прошлого и будущего. В начале повествования Джорджина не может определить свое местонахождение, а осознав его, мучительно разгадывает загадку заключения в психиатрической лечебнице и ищет причины произошедшего. История семьи девушки также в тумане: она известна лишь по обрывочным рассказам матери и тети, все документы, за исключением тех, что, как выяснится впоследствии, находились у поверенного семьи, погибли при обрушении дома. Неизвестна судьба родственников героини, даже портрета отца у девушки не имелось, и ей не было известно, как он выглядел.

На протяжении всего повествования Дж. Харвуд тридцать четыре раза указывает на «туманное», «смутное», «призрачное» душевное и физическое состояние мисс Феррарс и ее переживания: «... я словно бы вступала в густой туман, со страхом ожидая встретить там своего двойника», «во все время заточения в женском отделении "Б" я считала, что туман в моей памяти рассеется»; «... в голове у меня *стоял туман*, и в нем смутно ворочалась одна-единственная мысль...»; «даже пережитый тогда ужас постепенно померк в памяти, под конец превратившись в

подобие *смутного воспоминания* о дурном сне» [1]. Все, что окружает Джорджину смутно, туманно и призрачно.

В ходе исследования неовикторианского готического романа становится очевидным, что он близок неовикторианскому роману о сверхъестественном: обязательным атрибутом такой прозы являются призраки, здесь действуют медиумы и осуществляются спиритические сеансы, которые, как подчеркивает Дж. Харвуд, всегда основаны на иллюзорности происходящего и жульничестве. В такой прозе воссоздается атмосфера призрачности и обманчивости развивающихся событий.

Кроме того, неовикторианский готический роман обладает определенными сходными чертами с неовикторианской сенсационной прозой, что объясняется общей генеалогией «сенсационной» литературы. При этом в современном готическом романе присутствуют признаки, которые позволяют отличить его как от сенсационной, так и от «сверхъестественной» романистики; прослеживается четкая архитектуральная связь с английскими готическими и неоготическими романами. Так, в романе «Сеанс» читатель оказывается в старинном заброшенном замке-поместье, окруженном мрачным дремучим лесом. Местные жители боятся даже приближаться к замку, в котором, как рассказывают, произошли страшные преступления и бродят призраки. В этом поместье в руках беспощадного злодея как в ловушке оказывается главная героиня, которая пытается спастись и не сойти с ума от кошмара настигающего ее в ночи преступника.

Топосы неовикторианского готического романа – это заброшенные замки и дома, мрачные непроходимые леса, кладбища, одинокие сады, парки и безлюдные таинственные пространства, где живут лишь призраки, страхи и ужас. Особую мрачную и зловещую атмосферу в неовикторианской готической прозе создает непогода – практически постоянные туманы, холода, ветер и дожди. Все события, которые доводят

читателя до состояния ужаса, происходят обычно в ночи, в ужасную бурю, сопровождаемую грозой, раскатами грома и молниями.

Один из известнейших готических романов, написанный в XIX в. – роман М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» – был создан под влиянием необычайно популярного в то время учения о гальванизме, а потому гроза, молния и электричество играют в романе ключевую роль [11]. Стремясь вызвать у читателя ассоциации с романом М. Шелли и Англией XVIII–XIX в.в., Дж. Харвуд придает мотивам грозы, грома, молнии, электричества и экспериментов с ним особое значение в романе «Сеанс». Обращаясь к творчеству английской писательницы, аллюзиям на ее роман в более поздней литературе, а также множественным экранным воплощениям Франкенштейна, автор подчеркивает антигуманный, псевдонаучный и мошеннический характер сверхъестественных экспериментов: Дж. Харвуд вплетает в ткань своего романа линии, связанные с деятельностью алхимиков и тех, кто практикует спиритизм, месмеризм и гальванизм. Так, в романе «Сеанс» читатель погружается в мир алхимических исследований Корнелиуса Раксфорда, а также месмерических сеансов и преступных экспериментов с гальваническим аппаратом Магнуса Раксфорда.

Жертвами гальванических экспериментов, осуществляемых в частной психиатрической клинике, становятся герои романа «Мой загадочный двойник». Предупреждая читателя о зловещем, готическом характере событий, которые будут происходить по ходу повествования, Дж. Харвуд располагает клинику и практикующего в ней врача в старинном имении, удаленном от населенных пунктов и транспортных путей. Пациенты здесь оторваны от остального мира, они надежно скрыты за больничным забором и бесправны. С некоторыми из этих людей жестоко обращаются: над ними ставят физические и психиатрические опыты.

Мотив психиатрической больницы является чрезвычайно актуальным как для готической, так и для неовикторианской прозы. В соответствии с традицией готической литературы главная героиня – юная и беззащитная Джорджина Феррарс – при загадочных обстоятельствах обретается в опасном и пугающем месте – она оказывается пациенткой такой лечебницы. Не менее важное место мотив заточения молодой женщины в больнице для душевнобольных занимает и в неовикторианской литературе. В романах Дж. Харвуда, С. Уотерс, М. Фейера и других писателей остро критикуется привычное для викторианского сознания представление о женщине как о существе по своей природе склонном к отсутствию душевного равновесия и, в отличие от мужчины, автоматически подверженном психическим расстройствам. Существенно, что мотив заточения женщины в психиатрической лечебнице усиливает неовикторианский акцент на так называемом «женском вопросе» – проблеме патриархальности викторианского общества и зависимом социальном положении англичанки в нем. Дж. Харвуд и другие писатели-неовикторианцы воспринимают и изображают как явления одного порядка домашнее «заточение» викторианки, ее нахождение в тюрьме или сумасшедшем доме. Все это места, где женщина ограничена как в своем самовыражении, так и в своих действиях, это пространства, куда однажды ее можно «убрать» за ненадобностью.

На важность образа психиатрической лечебницы в романе указывает уже то, что автор выносит его в название произведения «Asylum» («психиатрическая больница»). Примечательно, что в русском переводе названия книги внимание читателя переакцентируется с мотива «лечебница для душевнобольных» на другие ключевые готические мотивы – «двойничество» и «двойник». Главная героиня, Джорджина, будучив в прошлом одиноким, спокойным, тихим и послушным ребенком, придумала себе двойника – отражение в зеркале, сестру-близнеца Розину.

То была девочка «своевольная, дерзкая, непокорная, совершенно бесстрашная» [1], постоянно подстрекающая Джорджину на поиски приключений и осуществление опасных проделок. Джорджина разговаривает с выдуманной сестрой, играет с ней, чем немало пугает свою мать и наводит читателя на мысль о действительно возможных странностях героини, проявлявшихся еще в глубоком детстве. Желая навести читательскую аудиторию на «ложный след», автор подсказывает, что нахождение девушки в психиатрической лечебнице может быть небезосновательным. Однако финал романа разрушает эту теорию.

Настоящие загадочные и драматические события в жизни Джорджины начинаются при ее встрече со своим вторым двойником – псевдокузиной Люсией. На этот раз сестра не абстрактная детская фантазия, а физически существующий человек, однако от этого она не менее призрачна – прошлое, истинные намерения и даже портрет «кузины» сомнительны и неопределенны, – и еще более опасна, чем Розина. Люсия появилась в жизни Джорджины из неоткуда и представилась двоюродной сестрой девушки. Пользуясь необычайным сходством с главной героиней, небывалым актерским талантом и умением накладывать грим, Люсия втерлась в доверие к Джорджине и всем в доме, включая прислугу. Затем она коварно обманула названную сестру, решила спрятать ее в психиатрической больнице, присвоить деньги Джорджины и даже ее жизнь и личность. Образы Джорджины и Люсии – двойники со свойственной им абсолютной противоположностью. Они – продолжение образов маленькой Джорджины и Розины: искренняя, открытая, доверчивая жертва Джорджина и роковая женщина, злодейка и соблазнительница Люсия. Немаловажно и то, что, по нашему мнению, Люсия в неовикторианском романе «перебирает» на себя традиционно «мужские» викторианские качества, превращаясь в «мужской» образ. Люсия сильная, она властвует и распоряжается судьбой Джорджины,

упрятывает преданную ей девушку в клинику. В конце концов, именно к Люсии главная героиня романа начинает испытывать нежные чувства.

В неовикторианских романах Дж. Харвуда присутствуют традиционные готические мотивы поджога и пожара. В огне сгинули старинные замки, населенные призраками и хранящие истории кровавых преступлений: Раксфорд-Холл в романе «Сеанс» и лечебница для душевнобольных в романе «Мой загадочный двойник». При этом пожары очищают и приносят освобождение главным персонажам – Констанс Лэнгтон, Джорджине Феррарс и даже Люсии Эрдэн. Внимательный читатель обратит внимание на интертекстуальную связь концовки романа «Мой загадочный двойник» с развязкой романа Ш. Бронте «Джен Эйр», тем не менее, при всей аллюзивной схожести текстов, финалы оказываются противоположными по сути: пожар в замке мистера Рочестера воссоединяет влюбленных, а пламя, уничтожившее клинику в романе Дж. Харвуда, разрушает надежды и ранит сердце доверчивой Джорджины, в то же время освобождая девушку и возрождая ее к новой жизни.

Ключевыми готическими мотивами в неовикторианском романе являются мотивы семейной тайны и раскрытия семейных связей. В романах «Сеанс» и «Мой загадочный двойник» – это тайны семьи и происхождения Констанс Лэнгтон, Джорджины Феррарс и Люсии Эрдэн. Эти тайны могут приоткрываться с помощью найденных дневников, писем и документов – неперенных элементов сенсационной и готической прозы, – однако они все равно остаются призрачными и неразгаданными.

Итак, исследование жанровых особенностей неовикторианского готического романа на материале произведений Дж. Харвуда выявило, что такая романистика обладает генетической связью с готической прозой рубежа XVIII–XIX в.в., а также викторианской сенсационной прозой. Об этом свидетельствует наличие в данной разновидности неовикторианской

прозы традиционных готических и сенсационных признаков. Наряду с неовикторианским сенсационным и детективным романами, неовикторианским романом о сверхъестественном, неовикторианский готический роман принадлежит многочисленной группе «сенсационной» неовикторианской прозы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Харвуд Дж. Мой загадочный двойник [Электронный ресурс] / Дж. Харвуд. – М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 352 с. – Режим доступа: <https://www.litres.ru/dzhon-harvud/moy-zagadochnyy-dvoynik-2/>
2. Харвуд Дж. Сеанс [Электронный ресурс] / Дж. Харвуд. – М.: Книжный клуб, 2009. – 368 с. – Режим доступа: http://royallib.com/book/harvud_dgon/seans.html
3. Bowen J. Gothic Motifs [Electronic resource] / J. Bowen // *Discovering Literature: Romantics and Victorians* // British Library. – Mode of access: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gothic-motifs>
4. Doblas R.A. Talking with the Dead: Revisiting the Victorian Past and the Occult in Margaret Atwood's *Alias Grace* and Sarah Waters' *Affinity* / R.A. Doblas // *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*. – 2005. – V. 13. – P. 85–105.
5. Hadley L. *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us* / L. Hadley. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. – 216 p.
6. Kontou T. *Spiritualism and Woman's Writing: From the fin de siècle to the Neo-Victorian* / T. Kontou. – London: Palgrave Macmillan, 2009. – 248 p.
7. Kucaia B. *Spiritualism in Neo-Victorian Fiction* / B. Kucaia // *Studia Anglica Posnaniensia: International Review of English Studies*. – 2008. – Volume 44. – P. 499–508.
8. Landow G.P. *The Neo-Victorian Sensation Novel in 2008: Michael Cox's «The Glass of Time»* [Electronic resource] / G. P. Landow // *The*

Victorian Web, 2008. – Mode of access: www.victorianweb.org/neovictorian/cox1.html.

9. Mitchell S. Victorian Britain: An Encyclopedia / S. Mitchell. – London: St James Press, 1990. – 986 p.

10. Muller N. Dead Husbands and Deviant Women: Investigating the Detective Widow in Neo-Victorian Crime Fiction [Electronic resource] / N. Muller // Clues A Journal of Detection. 30 (1). – April 2012. – P. 99–109. – Mode of access: https://www.researchgate.net/publication/264166909_Dead_Husbands_and_Deviant_Women_Investigating_the_Detective_Widow_in_Neo-Victorian_Crime_Fiction

11. Ruston Sh. The Science of Life and Death in Mary Shelley's Frankenstein [Electronic resource] / Sh. Ruston // Discovering Literature: Romantics and Victorians // British Library. – Mode of access: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-science-of-life-and-death-in-mary-shelleys-frankenstein>

12. Snodgrass M.E. Encyclopedia of Gothic Literature / M.E. Snodgrass. – New York: Infobase Publishing, 2005. – 480 p.

УДК 82 : 1

РОМАН У. ЭКО О ГНОСТИКО-ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОМ СЕКРЕТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Т.Г. Струкова

Воронежский государственный педагогический университет

В статье рассматривается вопрос о герменевтической закрытости европейской культуры, что, по мнению У. Эко, приводит к трагическим результатам. Секрет есть неперемное условие обладания властью, и в романе «Имя розы» У. Эко раскрывает механизмы манипулирования, уровни реализации власти. Роман, будучи субъективной авторской конструкцией, отражает, по мысли писателя, весь мировоззренческо-философский комплекс идей, которые свойственны не только художнику, но и эпохе. Потому столь остро стоит в этом произведении вопрос об авторстве, который У. Эко решает, на первый взгляд, многозначно, однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что ограничители в виде «замысла автора», «намерений текста», «моделируемого

читателя» у романа есть. Вопрос о том, кому принадлежит культура, кто имеет право быть ее интерпретатором – одни из ключевых в произведении итальянского прозаика.

Ключевые слова: гнозис, секрет, многозначность интерпретации, авторство, декодирование текста, культура.

The article deals with the question of hermeneutic closeness of European culture, which according to U. Eco leads to tragic results. The secret is an indispensable condition for the possession of power, and U. Eco reveals the mechanisms of manipulation, levels of implementation of power in the novel *The Name of the Rose*. A novel, being a subjective author's construction, reflects according to the writer's opinion the whole ideological and philosophical complex of ideas that are peculiar not only to the artist, but also to the epoch. That is why the question of authorship is critical in this novel: though it seems at first glance that the question is solved by U. Eco in multiple ways, on closer examination it turns out that the novel still has the limiters in the form of "author's intention", "intentions of the text", "modeled reader". The question of who owns the culture and who has the right to be its interpreter is one of the key points in the work of the Italian prose writer.

Key words: gnosis, secret, multiple meaning interpretation, authorship, text decoding, culture.

После выхода романа «Имя розы» в 1980 году с легкой руки Умберто Эко поиск потерянных, намеренно утаиваемых книг, украденных картин, скульптур, любых художественных артефактов, разгадка зашифрованных культурных кодов становится невероятно притягательным сюжетом в западной литературе, как в серьезной, так и массовой. Самый известный на данный момент пример – роман «Код да Винчи» Дэна Брауна.

Для литературы XX века идея палимпсеста, когда через один текст начинает проглядывать другой, более ранний, выглядит очень заманчивой. Отметим, что это изобретение не XX столетия, такое понимание было близко мистикам, просветителям, романтикам. Длинная культурная волна, идущая от одной художественной формы к другой, формирует целостное представление о европейской культуре и литературе как ее части.

В 1962 году, задолго до Ролана Барта, Умберто Эко в манифесте «Opera aperta» («Открытый опус») отметил, что любой текст творится читателем в той же мере, в какой это делает автор, а книга пребывает в ожидании читателя. Положение о сотворчестве писателя и читателя стало

общим местом в литературоведческих штудиях семидесятых-восьмидесятых годов XX века, а затем тот же тезис, но уже в другом аспекте, обнажил сложнейшую проблему начала XXI столетия: кому принадлежит текст в гиперпространстве Интернета.

В 1990 году для «Тэннеровских чтений» Умберто Эко предложил к обсуждению тему, которую обозначил как «Интерпретация и чрезмерная интерпретация». У. Эко настаивал на том, что писатель сознательно формирует в произведении нужный контекст, тем самым контролируя его декодирование в процессе чтения. Там же У. Эко упоминает ограничители, направляющие интерпретацию читателя, среди них он называет «замысел автора», «намерения текста», «моделируемый читатель». Все эти понятия плодотворно разрабатывались рецептивной эстетикой (Х.-Р. Яусс, Р. Ингарден, В. Изер, А.К. Жолковский, Р. Варнинг, Х. Вайнрих, Г. Гримм, Р. Риффаттер, С Фиш и др.).

Вначале Х.-Р. Яусс, а затем Г.Г. Гадамер отмечали, что значение порождается в момент слияния горизонта читателя и горизонта текста. Но читатель, обращаясь к разным интерпретационным кодам, с помощью которых он дешифрует произведение, заполняет кажущиеся лакуны произвольно. Заметим, что знание кодов читателем может быть ограничено или же эти коды могут быть целенаправленно отобраны. Тогда критерии верификации утрачиваются (а это имеет место в деконструктивизме), и неизбежно наступает кризис истины. Потеря ценностных ориентиров вымывает из текста какой-либо смысл, в итоге остается его описание в терминах игры и бегства от власти языка.

Эко заинтересовал вопрос, а почему многозначная трактовка текста была столь привлекательной для западных ученых. Писатель подчеркивает, что стремление европейского интеллектуала к дешифровке текста подспудно опирается на давнюю традицию, восходящую к греческому рационализму, гнозису, герменевтике.

Отметим, что оттенок мистики, оккультизма, эзотеризма появляется в гнозисе в эллинический и раннехристианский период, когда возобладало убеждение, что знание может передаваться посвященными высшего уровня только тем, кого они выбрали достойными для постижения божественного замысла. Гностико-герменевтическая мысль порождает стойкое убеждение, что тайное есть нечто самое главное и важное. Секрет заставляет поверить в исключительность и невероятную мощь того, кто им владеет. В основе власти есть тайна, а стратегической целью соблазнения секретом является манипулирование сознанием. В свою очередь, гностико-герменевтическое объяснение артефакта тяготеет к секрету, что, несомненно, приводит к искажению изначально заложенного смысла.

Вопрос о том, какие тайны хранит власть и как она управляет людьми, раскрывается в романе «Имя розы» многослойно. Первый уровень – это монастырь, культурное пространство средневековья, закрытое от внешнего мира сообщество образованных монахов, каждый из которых в той или иной степени приобщен к секретам культуры. Второй уровень – это Храмина, доступ в которую разрешен переписчикам текстов. Подобный поворот сюжета указывает на то, что внутри одной тайны существуют множество других, более ценных. Третий уровень – в библиотеке находится запретная книга, которая может изменить отношения людей к феодальной и религиозной власти. Ее страницы отравлены, и если монахи даже случайно до них дотронутся, они умрут и не смогут предъявить фолиант миру. Круг замкнулся, секрет остается герметичным.

Умберто Эко тревожит потребительское отношение европейцев к культуре, когда оригинал заменяется китчем, симулякрами, копиями, которые читатель, зритель, слушатель воспринимают как истинное искусство. Добавим, что в XXI веке огромный пласт художественного

наследия разбирается уже не на прямые цитаты (зачастую они вообще не распознаются), а на рекламные слоганы, которые априори теряют автора.

Проблема авторства текста, его принадлежности определенному физическому лицу звучит в первой главе романа «Имя розы». Она называется «Разумеется, рукопись», что может рассматриваться как часть диалога, в котором один из говорящих сомневается, а второй утверждает – «разумеется» - что данный текст, безусловно, представляет собой рукопись, то есть она написана кем-то – то ли автором, то ли переписчиком. Если автором, то он свободен в своем творчестве, а если переписчиком, то он ограничен тем текстом, который копирует. Читателю пока не совсем ясно, кем персонально создан текст, но то, что это некий эмпирический субъект, очевидно. Открывающая фраза сразу же заявляет, что данный текст не есть документ, а фантазия («рукопись») какого-то физического лица. Тем более что после титула – «Имя розы» - следует четкая жанровая идентификация – роман. А первый текстовый заголовок, по сути, сразу же ставит под сомнение достоверность повествования, и, акцентируя вымысел, очерчивает конвенциональные рамки романа, и шире – литературы.

Мало кто из писателей так откровенно говорил, что его книга – это искусственная авторская конструкция, в которой, естественно, отражен весь мировоззренческий, эстетический, философский комплекс художника, создающего свой образ мира. И воспринимать ее следует именно как фиктивную реальность, обладающую собственными художественными особенностями.

Заголовок - «разумеется, рукопись» - немедленно порождает вопрос, а чья, собственно, рукопись? Чья рука водила пером или печатала на машинке, или набирала текст на компьютере? Две начальные фразы первого абзаца звучат так: «16 августа 1968 года я приобрел книгу под названием «Записки отца Адсона из Мелька, переведенные на

французский язык по изданию отца Ж. Мабийона» (Париж, типография Лассурского аббатства. 1842). Автором перевода значился некий аббат Вале» [2, с. 6]. В скобках приводится библиографическое описание издания, что вроде бы призвано акцентировать реальность существования записок отца Адсона, хотя название главы заявляло о совершенно противоположном смысле. Внизу дается подстрочная сноска на заглавие книги по-французски, а далее в круглых скобках есть интригующая ремарка – «Прим. автора». Невинная, на первый взгляд, ремарка снова заставляет задуматься, а кто этот «автор»? Тот, кто нашел книгу, или тот, кто ее написал, а может быть тот, кто перевел с французского на итальянский язык?

Все есть загадка, а читатель с первой строки попадает в лабиринт, выступающий одним из символов романа (в произведении их несколько – лабиринт, зеркало, библиотека, рукопись). Отметим, что в первой главе в качестве интригующей завязки представлен пока еще не архитектурный лабиринт библиотеки, которая находится в монастырской Храмине, а лабиринт недостоверных повествователей. Их подозрительно много, и ответ на вопрос, а чей голос звучит, совершенно неоднозначен. Стоит, на мой взгляд, вначале перечислить, кто говорит.

«Я», купивший книгу в Праге в 1968 году. Этот «я» - вроде бы будущий переводчик и издатель фолианта, обретенного случайно, а затем пропавшего столь же неожиданно, как и появился. Вполне вероятно, что эта книга фальшивая, существует она в единственном экземпляре.

Не исключено, что говорящим может быть «автор», указанный в демонстративной подстрочной ремарке. Сноска привлекает внимание, но она относится к научному дискурсу, воскрешая, кстати, такой же прием в историческом романе В. Скота. Ремарка, подчеркивая тщательность библиографического исследования «автора», призвана убедить читателя, что все произошедшие события достоверны. Возможно, «я» и

«автор» - это одно и то же лицо, а может быть читатель имеет дело с авторской маской писателя. Но эта версия столь же относительна, как и все остальные.

Или говорит «Адсон», которому в момент событий было 18 лет, а в момент рассказывания, а точнее, воспоминания уже 80. Но разыскания, предпринятые будущим переводчиком в отношении личности Адсона, не дают никаких результатов, что свидетельствует о фиктивности этой фигуры.

Вопрос об авторстве текста еще более запутывает отец Ж. Мабийон – издатель рукописи. Да еще упоминается аббат Вале – переводчик. Читатель имеет дело не только с недостоверными повествователями, но и с темной историей переводов. Титульный лист французской книги середины XIX века сообщает, что читателю представлено переложение с латинского списка XVII столетия, а латинский список, в свою очередь, воспроизводит рукопись, написанную немецким монахом в конце XIV века. Имя монаха не называется, предположительно это отец Адсон.

Кто такой аббат Вале, переведший книгу на французский язык? И был ли аббат Вале талантливым или просто хорошим переводчиком, не добавил ли он что-то от себя к оригиналу XIV века? Читателю это совершенно не известно. Жил ли действительно «знаменитый ученый семнадцатого столетия», нашедший рукопись XIV века, сохранил ли он ее в первоначальном виде, а может он подправил какую-то часть по собственному разумению? Ответа нет. Разыскания, проведенные «я-автором» по поводу существования латинского оригинала, закончились безрезультатно.

Все говорящие столпились буквально на первых двух страницах романа, создавая информационный шум и не давая читателю возможности четко определить повествующего. Прием интереснейший и плодотворный: вроде бы призванный усилить достоверность рассказа, но в

действительности подрывающий веру в надежность повествования. Точное соответствие между самим описанием и описываемыми событиями отсутствует, писатель намеренно подчеркивает, что читатель имеет дело с ограниченным и приблизительным изображением реальности. Предположение, что все есть вымысел, превращается в уверенность. «Я-автор» только добавляет к цепочке пересказов, недостоверность которых увеличивается с каждой следующей версией, собственное переложение трагической средневековой истории.

Роман распадается на несколько частей, в нем гармонично совмещаются разные жанровые стратегии. Открывается произведение частью, озаглавленной «Разумеется, рукопись». Затем появляются «Примечания автора», что выглядит как метатекст переводчика и издателя. Потом следует «Пролог» (что отсылает к «Божественной комедии» Данте), где Адсон «бестолково», по его словам [2, с. 23], рассказывает о схватке за власть между Иоанном XXII и Людовиком Баварским, а также упоминает причину, по которой он был «приставлен к ученому францисканцу Вильгельму Баскервильскому» [2, с. 18].

Привычка Вильгельма Баскервильского искать по опушкам и лугам неизвестную Адсону траву, то впадая от жевания листьев в прострацию, то переживая периоды бурного оживления, напоминает о Шерлоке Холмсе. Герой Конан Дойла не переносил скуки и нуждался в возбуждении опиумом, когда не расследовал очередное запутанное дело, которое само по себе было встряской для него. Фамилия Вильгельма – Баскервильский – это ироничная гипертекстуальная отсылка к рассказу «Собака Баскервилей».

За «Прологом» воспроизведен чертеж монастыря, куда прибыли Адсон и Вильгельм Баскервильский, что адресует читателя к роману «Остров сокровищ» Р. Стивенсона, интрига которого начинается с загадочной карты. И только потом Адсон начинает свой рассказ о

событиях многолетней давности, структурируя его в соответствии с распорядком монастыря. Глава «День первый» задает всем последующим стилистический камертон, резонирующий четкому ритму католических служб. Повествование Адсона насчитывает семь неравных по объему частей, последняя из них имеет заглавие «Последний лист», напоминая о рассказе О'Генри.

Кроме этого в романе есть два нарратора: Адсон – восемнадцатилетний мальчишка и Адсон – восьмидесятилетний старец. Адсон-юноша непосредственно существует в происходящих событиях, он видит, слышит, переживает и страдает. Именно он вербализует зрительную перспективу. Адсон по-юношески порывист и непосредствен, его захлестывают эмоции. Юный Адсон - неискушенный наблюдатель и неискушенный повествователь.

Умберто Эко виртуозно пользуется двумя ипостасями повествователя: когда необходимо усилить детективную интригу, то звучит голос Адсона-юноши. Он более наблюдательный, чем Вильгельм Баскервильский, да и дедуктивные способности у него лучше, именно ему открываются тайны, хотя пальму первенства в раскрытии секретов юноша благородно отдает своему учителю. Вильгельм Баскервильский в конце романа вроде бы разгадал все загадки, но значение целой серии убийств в монастыре им понято неправильно, из-за чего он не смог предотвратить ни одного преступления.

Когда же надо явить читателю культурную, политическую картину средневековья, объяснить основы семиотики (Вильгельм был семиотиком, учеником Оккама и другом Бэкона), а затем представить философский, религиозный, интеллектуальный спор Хорхе и Вильгельма, то говорит Адсон-старец. Адсон-старец – повествователь умудренный «иными познаниями» [2, с. 16]. Системное осмысление прошлого доступно герою на склоне лет, он комментирует, размышляет, обобщает. Позиция Адсона-

старца в романе примечательна: он не действует, а вспоминает о событиях 1322 года через много десятилетий, когда былое подернулось дымкой забвения («если, конечно, память справится с запутанными нитями множества клубков» [2, с. 16]). И, тем не менее, Адсон признается, что до конца так и не понял, чего же искал его учитель. Может быть, истину.

Уже в первой части, озаглавленной «Разумеется, рукопись», Умберто Эко блестяще реализует тезис о том, что у любого текста может существовать множество вариантов прочтения, знак зависит от системы референтов, а их в начале романа появляется слишком много. Да и далее положение читателя отнюдь не облегчается. Неискушенный читатель восторгается лихо закрученным детективным сюжетом, морем крови и тайной, которая лежит в основе детективной фабулы. Но в романе есть множество сведений о средневековой культуре, истории религий, в нем ведутся схоластические, политические, интеллектуальные дискуссии, которые явно не рассчитаны на неподготовленного читателя. Кстати, издатель требовал от У. Эко сократить первые сто страниц романа как самые сложные для понимания современников. Писатель категорически отказался это делать. Начало романа «Имя розы» подталкивает читателя к пониманию того, что он закодирован, а это есть одно из свойств постмодернистского произведения. Причем зашифрован он даже не дважды, а трижды – как детектив, как квази-исторический роман и, наконец, как интеллектуально-философский роман.

В этом романе множество персонажей-символов. Хорхе, истинный хранитель библиотеки, будучи одним из блестяще образованных людей эпохи, жестоко преследует инакомыслящих. Монахи – радетели высокой веры – погрязли в пороках и сластолюбии. Вильгельм Баскервильский – гений, с легкостью раскрывающий постыдные тайны монастырской братии, искренне алчет истины и справедливости, но он не способен никого спасти. Адсон – юнец, который испугался абсолютной свободы и

выбрал для себя приют «чистой религии». Все они по-своему правы, но от переизбытка энергии в речах и действиях, нежелания делиться секретом выигрывает не истина и добродетель, а происходит полное разорение крупнейшего центра средневековой культуры. Человеческая гордыня и жажда властвовать побеждают разум и понимание собственного предназначения и места в эпохе.

Смысл романа «Имя розы» состоит в столкновении диаметрально противоположных типов культуры, которые отстаивают слепой монах Хорхе Бургосский, реальный властитель монастыря, и Вильгельм Баскервильский, бывший Великий инквизитор. Тайна сгущается вокруг второй части «Поэтики» Аристотеля, посвященной природе смеха. По мнению хранителя библиотеки, смех уничтожает страх людей перед любой властью – светской или религиозной. Смех придает смелость, порождает самостоятельность мышления, он размывает границу между элитой и профанами. Смеховая культура разрушает тайну власти и манипуляционные соблазны, освобождая личность от интеллектуальной кабалы и предоставляя свободу выбора.

Хорхе-традиционалист полагает, что тайна, заключенная во втором томе «Поэтики» Аристотеля, может быть открыта посвященным самого высокого уровня, их в мире единицы, а потому секрет должен остаться герметичным. Смех, перестав быть тайной, легко превращается в оружие против властителей, тем более что секрет этот освещен непререкаемым для европейских интеллектуалов именем Аристотеля. Свой главный аргумент Хорхе сформулировал так: «Христос не смеялся никогда». Хорхе намеренно обрывает знаменитую максиму - «Вначале было слово. И слово было у Бога. И слово было Бог» - на первом предложении. Настаивая на том, что Христос всегда был серьезен, он захватывает право распоряжаться словом и присваивает себе роль Бога.

Вильгельм Баскервильский озвучивает противоположную позицию: люди должны иметь возможность свободного интеллектуального выбора, тем более что Бог дал им на это право. И никто не может их в этом ограничивать или изымать из культурного наследия целые пласты по собственному разумению. Попытки Вильгельма Баскервильского доказать, что люди способны распоряжаться своей жизнью, самостоятельно выбирать, натываются на гневную отповедь Хорхе, свято уверенного в том, что человек неразумен, слаб и тщеславен, а потому ему необходим жизненный поводырь в лице папы римского или короля, олицетворяющих власть.

Для Хорхе власть основана на секрете, который необходимо тщательно охранять от непосвященных, а для Вильгельма она опирается на интеллект, который не знает границ и не признает тайны. Эти две точки зрения демонстрируют непримиримый конфликт разных моделей мироустройства, который не имеет разрешения вообще.

Восьмидесятилетний старец Адсон, вернувшись в разрушенный монастырь, а по сути, в собственное восемнадцатилетнее прошлое, собирает чудом сохранившиеся листки книг и пытается прочесть хотя бы одну строку, но тщетно. Чрезмерный излишек добродетелей, сконцентрированный в одном месте, привел к пожару, в котором погибли и правые, и виноватые, а от легендарной средневековой библиотеки, хранительницы культуры, остались только «культяпки книг» [2, с. 627], авторство которых невозможно установить.

Адсон горестно размышляет, что не время уничтожило слово, а человек, присвоивший себе роль бога, легко разрушил то, что было создано всей предшествовавшей культурой. Этот поворот сюжета отсылает к новелле Борхеса «Стена и книги», в которой он пишет об императоре Ши Хуанди. У Борхеса читаем: «Быть может, Ши Хуанди окружил стеной империю, осознавая ее зыбкость, а книги уничтожил, поняв, что книги –

священны, то есть – что они поучительны, как сама Поднебесная или как любая человеческая мысль?» [1, с. 224]

Идея лабиринта, по которому блуждает человек, особенно привлекала Борхеса («Сад расходящихся тропок», «Дом Астерия», «Абенхакан эль Бохари, погибший в своем лабиринте»). Лабиринт библиотеки Борхеса периодичен, а комбинации более чем двадцати орфографических знаков образуют структуру, обладающую собственными правилами, согласно которым повторение беспорядка книг превращается в порядок, что формирует образно-знаковый универсум.

Эко строит монастырскую библиотеку совершенно иначе, по образцу «нашего земноводного шара», а ее пожар – это разрушение структурированной борхесовской библиотеки, что означает смену парадигмы изображения мира. Вильгельм Баскервильский и Адсон разгадывают тайну лабиринта в Храме *извне, а не изнутри*. Эко организует пространство лабиринта как ризому, в ней отсутствует центр, периферия, выход. Ризома и структура, как считает итальянский писатель, несовместимы. Ризоматичный лабиринт Эко сменяет лабиринт классической борхесовской библиотеки, что ставит героев итальянского писателя в ситуацию напряженного экзистенциального выбора. Именно о возможности свободного выбора говорит Вильгельм Баскервильский Хорхе Бургосскому, который защищает средневековый герметизм и традиционное понимание культуры. Идеальные взаимоотношения власти и культуры не должны, как говорит Вильгельм, быть основаны на секрете, потому что он поработает человека. Но трагичное окончание романа свидетельствует о том, что писатель не обольщался по этому поводу.

В романе «Имя розы» Вильгельм Баскервильский и Адсон из Мелька не пытаются создать книгу, объясняющую универсум. Волей судеб они вынуждены искать в монастырской библиотеке фолиант, из-за которого в аббатстве гибнет множество людей, а в финале сгорает и сам монастырь.

В «Заметках на полях «Имени розы» Умберто Эко, рассматривая роман как космогоническую структуру, писал: «Созданный нами мир указывает, куда должен идти сюжет. <...> Мне нужен был слепец для охраны библиотеки. <...> Но библиотека плюс слепец, как ни крути, равняется Борхес. В частности потому, что долги надо выплачивать. <...> Но когда я сажал Хорхе в библиотеку, я еще не понимал, что он станет убийцей. Как принято выражаться, он дошел до этого сам. И прошу не путать мои слова с идеалистической болтовней в том духе, что персонажи живут самостоятельной жизнью, а автор сомнабулически протоколирует все, что они творят. Это чушь из выпускного сочинения. Речь о другом. Персонажи обязаны подчиняться законам мира, в котором они живут. То есть писатель – пленник собственных предпосылок» [3, с. 33-34].

В лекции «Интерпретация и чрезмерная интерпретация» У. Эко сказал по поводу романа «Имя розы»: «Эта история тоже не имеет ничего общего с возможной интерпретацией моей книги. Если чему-то и учит, то разве тому, что частная жизнь эмпирических авторов в каком-то смысле более таинственна, чем сами тексты» [4, с. 202]. Умберто Эко считает, что слова не раскрывают тайну, они ее маскируют. Проницательный книжник понимает почти все смыслы текста, кроме одного - что хотел сказать писатель, потому что идеальным читателем является он сам. Эрудированный читатель, связывая воедино иллюзию смысла с тайной значений, осознает, что текст может скрывать пустоту. Умберто Эко, объясняя авторский замысел, смыслы, заложенные им в романе, стремился приблизить горизонт произведения к горизонту читательских ожиданий, хотя подобное сближение, по его же признанию, весьма относительно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борхес Х.Л. От некто к никто / Х.Л. Борхес. – М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2000. – 346 с.

2. Эко У. Имя розы / У. Эко. – СПб: Symposium, 2006. – 640 с.
3. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко. – СПб: Symposium, 2005. – 92 с.
4. Eco U. Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts / U. Eco // The Tanner Lectures on Human Values. - Cambridge, 1992. – 62 p.

УДК 82-311.8

ОБРАЗ САДА В «ИТАЛЬЯНСКОМ» РОМАНЕ Э.М. ФОРСТЕРА «КОМНАТА С ВИДОМ»

Т.Г. Теличко

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В статье исследуется магистральная для всего творчества Э.М. Форстера проблема «неразвитого английского сердца», отчетливо проявляющаяся в контексте столкновения «свой – чужой». Одним из важнейших образов, служащих реализации авторской концепции в «итальянском» романе «Комната с видом», становится образ сада, который вписывается в канон «идеального пейзажа» / *locus amoenus*. Созданный одновременно с учетом языческих и христианских коннотаций, «идеальный пейзаж» в романе Форстера из категории места переходит в категорию времени и становится одним из «великих мгновений», связанных в эстетике писателя с обретением его героями полноты бытия.

Ключевые слова: Форстер, «неразвитое английское сердце», «свой – чужой», тема Италии, «идеальный пейзаж», сад, эдем, аллюзии.

This article is aimed at investigating the problem of *the undeveloped English heart* as the main topic of E. M. Forster's novels, which becomes utterly transparent in the opposition of *one's own / alien*. One of the most important images, that contributes to the elaboration of the main idea in the "Italian" novel *A Room with a View*, is a garden which can be regarded within the framework of *locus amoenus (the idealised landscape)*. Based on Christian as well as pagan interpretations, this *idealised landscape* in Forster's novel is transferred to the category of *time* and becomes one of *the great moments*, that according to Forster should be considered as the moments of grasping the integrity of entity.

Key words: E. M. Forster, the undeveloped English heart, one's own / alien, Italy, the idealised landscape, garden, Eden, allusions.

В контексте проблемы художественного восприятия «другого» теме Италии отведено особое место. Неисчерпаемый культурный потенциал страны, «миф Италии» привлекал и продолжает привлекать внимание писателей всего мира. Для многих поколений европейских и русских

писателей Италия остаётся «землей обетованной», а сравнение с Раем приобретает устойчивый характер в художественной рецепции страны: «Искусством и Природою любима, / Земной эдем, обитель красоты, / Где сорняки прекрасны, как цветы, / Где благодатны, как сады, пустыни» [1,с.237]. «Гений» Италии словно «ведёт за собой» (А. Поуп) и потенцирует в литературе вечные темы красоты, природы, искусства, любви и свободы.

Э.М. Форстер (1879-1970), художественно исследующий в своём творчестве английский национальный характер, обращается к итальянской теме в романах «Куда боятся ступить ангелы» (*Where Angels Fear to Tread*, 1905) и «Комната с видом» (*A Room with a View*, 1908). «Отправляя» своих героев в путешествие по Италии, писатель как бы балансирует между легкостью и развлекательностью романа-путешествия, с необходимыми для этого жанра пейзажными зарисовками и туристическими видами, и серьезностью проблемы «неразвитого английского сердца», которая особенно отчетливо проявляется внутри столкновения «свой – чужой». Эта авторская позиция, открывающая перспективу для различных смысловых уровней, обуславливает и художественные особенности создания образа Италии, также балансирующего между традицией и игрой с традиционными компонентами «итальянского мифа». Остановимся на ставшем уже общим местом соотнесении Италии с Эдемом, особенно отчетливо реализованном в романе «Комната с видом», в котором «итальянские уроки» по «развитию» сердца проходят молодые люди, находящиеся в процессе становления.

Авторская игра начинается уже с названия романа, которое обещает ввести читателя в живописный мир итальянских видов. Само слов «вид», жанровое для пейзажистов, работает как ключевое понятие. При этом, связанное с пейзажем, слово «вид» повышает роль воспринимающего субъекта (кто видит? И что *он* видит? (*view* – осматривать, видеть)) и

обнажает связь природы с человеком. Для автора эта позиция воспринимающего чрезвычайно важна. Причем для него одинаковую значимость представляет и глаз художника, и глаз обычного человека. Главное, по мысли Форстера, смотреть на мир своими глазами. И тут важным является еще один смысловой уровень понятия «*view*» – точка зрения, взгляд на мир. Актуализируя все возможные значения языковой единицы – *вид как пейзаж; вид как взгляд, точка зрения, мнение, убеждение*, – автор вводит это понятие в контексте оппозиции «*view - muddle*» (*muddle* – путаница, в том числе в голове, неразбериха, замешательство, смятение). Внутри обозначенного противопоставления развивается сюжетная линия романа: путь главных героев – Джорджа Эмерсона и Люси Ханичёрч – идет через преодоление *путаницы, замешательства, смятения* к обретению полноты и ясности *вида* (как взгляда на жизнь).

Важнейшей сценой в романе, сводящей в одну точку различные смысловые уровни понятия «вид», становится сцена поцелуя Джорджа и Люси на фоне живописного вида Арно. Сцена не только завершает главу 6 и, по сути, первую часть романной истории, но и знаменует поворот в развитии сердца центральной героини романа – Люси. Кроме того, введенный автором *вид* выстраивается с учетом двойной оптики – художника и человека. Герои отправляются осматривать окрестности Флоренции, которые в свое время привлекли флорентийского художника раннего Возрождения Бальдовинетти (в описании явно угадывается фон его полотна «Мадонна с младенцем»): «Между ними и Фьезоле теперь лежала обширная низина, напоминающая гигантский амфитеатр... Дорога, повторяющая профиль низины, огибала холм, возвышавшийся в ее центре. Именно этот холм, дикий и влажный, покрытый кустарником и отдельно стоящими деревьями, почти пятьсот лет назад привлек внимание Алессио Бальдовинетти... Но где в точности он стоял?» [7, с.91]. Пока мисс Лэвиш и

преподобный мистер Игер с энтузиазмом (последний – оправдывая свою фамилию *Eager*) пытаются разрешить вопрос, уносящий их на пятьсот лет назад, Люси здесь и сейчас медленно, на ощупь, шаг за шагом приближается к своему «виду», словно собирая его из «осколков»: сначала перед ней «великолепный вид на долину, разорванный на многочисленные фрагменты растущими кустами» [7, с.95], и вдруг «вид собирается / складывается в целостную картину» (*the view is forming at last* [9, p.88]): «Яркий солнечный свет и необычайной красоты вид едва не ослепили ее. Она стояла на маленькой открытой террасе, которая почти сплошь была покрыта фиалками... Лужайка от ее ног плавно поднималась к откосу, и по всей ее поверхности фиалки сбегали как ручейки, с водоворотами и водопадами, насыщая холм голубой влагой, образуя маленькие воронки возле стволов деревьев, собираясь небольшими лужицами в низинах и покрывая траву пятнами лазурной пены. Нигде больше их не было в таком количестве; эта терраса была источником, ключом красоты, изливавшейся на землю» [7, с.96]. Последующий за описанием живописного вида первый поцелуй Джорджа и Люси становится знаком их «весеннего пробуждения», для Джорджа уже осознанного, для Люси – пока нет: «Джордж повернулся, услышав шелест травы и цветов. Одно мгновение он смотрел на нее, словно она упала с небес. Он увидел лучистую радость, которой светилось ее лицо, цветы, которые голубыми волнами пенились вокруг ее белоснежного платья. Он быстро подошел и поцеловал Люси» [7, с.97]. Итальянский пейзаж в этой сцене вписывается в канон «идеального пейзажа» / *locus amoenus*. Реализованы практически все компоненты, выделяемые М.Н. Эпштейном в анализе эстетических разновидностей пейзажа: приятный аромат – аромат весны; ковром расстилающиеся цветы, которые в анализируемой сцене одновременно предстают аналогом вечного водного источника; дающие тень деревья [8]. Не учтён, пожалуй, один компонент – «птицы, поющие на

ветвях» [8]. При этом звуковой ряд в сцене сохраняет свою важность. Тишина, призванная подчеркнуть покой и умиротворенность краткой сцены, нарушается призывом итальянца-возницы, приведшего Люси на эту лужайку: «Отвага и любовь!». Если возглас итальянца нарушает тишину, но не нарушает гармонию «идеального пейзажа», то голос мисс Бартлет, кузины, сопровождавшей в путешествии Люси, взрывает тишину и покой бытия [7, с.97] и разрушает целостность вида: *The silence of life had been broken by Miss Bartlett, who stood brown against the view* [9, p.89]. Противоречие, выявляемое в тексте через звуковой диссонанс, словно подтверждает истину, сформулированную автором: «Италия давно установила вечный союз с юностью» [7, с.75]. При этом в романе нет жесткой локализации «идеального пространства». Когда Люси уже в Англии вновь встречает Джорджа, она, помимо своей воли, вновь подпадает под очарование пережитого в Италии и обнаруживает отголоски «идеального» в обыденном: «Как чудесна пустошь! Ее сияние венчали холмы, которые возвышались над ней, как Фьозоле над долиной Тосканы; при этом южные отроги, если было желание, можно было принять за отроги Караррских гор <...> Можно было играть со сменяющимися видами и находить в многочисленных складках ландшафта какой-нибудь городок, или деревню, вполне похожие на Флоренцию» [7, с.213]. Поворот к состоянию человеческой души придаёт большую значимость в характеристике «идеального пейзажа» категории времени, а не места (см.: [7]) и позволяет интерпретировать сцену поцелуя как одно из форстеровских «великих мгновений». С точки зрения писателя, обыденная реальность для большинства людей незначительна и бессмысленна, и только внезапная цветная вспышка способна, озарив серую действительность, извлечь из нее Красоту, смысл и значительность бытия. Глаза, привыкшие к ежедневному, спокойному, равномерному освещению, оказываются способны к свежему восприятию только благодаря этой

неожиданной вспышке, как при фейерверке. А. Уайльд, исследователь творчества Форстера, сводит эти взгляды писателя к «философии великого мгновения» (*“Forster’s philosophy of the great moment”*) [10, p.3]. Все в этой сцене работает на создание эпизода-вспышки. Основным инструментом автора становятся живописные приемы и, прежде всего, игра с цветом и светом. Яркий солнечный свет, сочетание белого с голубым, динамизм, которым пронизана вся сцена, благодаря обилию глаголов, передающих водное течение, отсылает читателя к живописи Тёрнера – художника чрезвычайно важного для Форстера. Особым смыслом в этой сцене наделяется фиалка. Изобилие цветов передается через метафоры водной стихии. Скромная фиалка, как воплощение естественности, противопоставляется садовым культивируемым растениям. В романе садовые цветы упоминаются лишь однажды, когда миссис Ханичёрч, мать Люси, пытается спасти от непогоды свои далии, столь почитаемые англичанами, и оранжевый кактус. Действие происходит в Англии в доме Ханичёрчей уже после возвращения Люси из Италии в тот день, когда она разрывает помолвку со своим женихом Сесилем. Беспорядок в саду миссис Ханичёрч, опустошение среди изысканных и экзотических цветов словно отражают смятение Люси и по принципу контраста вызывают в памяти сцену поцелуя, которая усиливает коннотацию сада. Сцена поцелуя среди фиалок одновременно прочитывается как мильтоновская аллюзия и текст Форстера вызывает к жизни описание Эдема из «Потерянного Рая»: «<...> вода / По жилам почвы подымалась вверх / И, вырвавшись наружу, ключевой / Струёй, дробясь на множество ручьёв, / Обильно орошала Райский сад» <...> «Достойно украшающие Рай / Цветы, что не Искусством взращены / На клумбах и причудливых куртинах, / Но по равнинам, долам и холмам / Природой расточительной самой / Разбросаны...» [3, с.114]; Густой подлесок и кусты, через которые пришлось пробираться Люси, словно отгораживают залитую солнцем

лужайку от прочего мира и становятся «вратами Рая»: *The bushes above them closed (кусты сомкнулись) He stepped quickly forward and kissed her* [9, p.89]. На какое-то мгновение Джордж и Люси, за которыми словно задернули занавес, оказываются одни в этом мире – первым мужчиной и первой женщиной на Земле. Важным компонентом в «идеальном пейзаже» Форстера становится небо, образ которого рефреном проходит через весь роман. Мысль отца Джорджа, что «вид неба над нашими головами – это единственный вид, заслуживающий внимания» [7, с.216], подкрепленная пейзажными зарисовками, с одной стороны, вновь вызывает в памяти живопись Тёрнера, для которого небо становится одним из главных предметов изображения, а с другой, – через дантовскую аллюзию закрепляет «эдемическую коннотацию» (М.Н. Соколов) образа сада.

При этом библейская аллюзия в романе явно подвержена земному притяжению. Джордж смотрит на Люси, «словно она упала с небес». В отличие от жениха Люси Сесилия, Джордж воспринимает ее не как богиню, средневековую Донну или произведение искусства, а как земную женщину. В этом контексте восклицание возницы-итальянца «отвага и любовь» (*Courage and love*) может быть прочитана как своеобразная реплика на высказывание преподобного Игера: «Отвага и вера» (*Courage and faith*), что обнажает один из проблемных узлов романа, выявляемый через противопоставление природы и религии. То, что «идеальный пейзаж» с приметами Эдема (Италия как никакая другая страна способствует слиянию античного и христианского компонентов) вводится не в контексте оптики художника Бальдовинетти, создающего полотно на религиозный сюжет, а в контексте человека, повышает в эстетике писателя удельный вес человеческих отношений. Вода, связанная именно с «земной, природной жизнью» [2,с.119] и с женским началом, усиливает доминанту естественного / природного в анализируемой сцене. Этому способствует и повторяющийся образ фиалки, потенцирующий мифологические аллюзии.

Фиалка, как известно, связана с мифом о похищении Персефоны. Миф о Персефоне несет своеобразное предостережение для Люси: в случае отказа от любви, по словам автора, ее поглотит ночь, как поглотила ночь целую армию людей, погрешивших против страсти и истины [7, с.238]. Мифологический подтекст подкрепляется прямым упоминанием мифологических богов и героев: Афина Паллада, Эрос, Пан. Осматривать окрестности Флоренции форстеровских «туристов» везут влюбленные, которых автор иронично именуется Фаэтон и Персефона. Именно возница Фаэтон, прозвище которого связано с мифологемой Солнца, приводит Люси к фиалковому морю, где она встречает Джорджа. Солнечный свет работает и как элемент пейзажа (вновь вызывая в памяти эксперименты Тёрнера), и как необходимое условие для прозрения. Автор вкладывает в уста мистера Эмерсона, отца Джорджа, совет, адресованный Люси: «Извлеките из глубин своего «я» те мысли, что вам пока непонятны, и осветите их светом солнца – так вы постигните их смысл» [7, с.41]. Имя Люси в данном случае работает на утверждение мотива света в романе. Форстер зачастую дает персонажам своих произведений знаковые имена и фамилии. Образ старшего Эмерсона, наделенного полномочиями героя-идеолога в романе, актуализирует основные положения трансцендентализма Ральфа Уолдо Эмерсона: любовь, гармония с природой, доверие к себе. Именно отец Джорджа помогает Люси преодолеть «путаницу» в голове и жизни: «...пока он говорил, окружавшая Люси темнота рассеялась – слой за слоем, и она увидела глубины своей души» [7, с.277]. Контраст света и тени, как один из важнейших живописных приемов, иллюстрирует центральный конфликт в романе: «природное / естественное начало – викторианская мораль»: «Эмерсон показал ей, что в жизни тела нет ничего позорного, <...> показал ей святость чистой страсти... Он словно помог ей увидеть жизнь как единое целое» [6, с.279].

Важность для концепции романа идеи сада как «идеального пейзажа» подкрепляется не только литературно-живописным аллюзивным рядом, но и музыкальными аллюзиями. Музыка постоянно «разоблачает» Люси. То, в чем она не смеет признаться даже самой себе, прорывается через игру на фортепиано. Форстер наделяет музыку издревле известными полномочиями, которые можно свести к шопенгауэровской мысли о том, что музыка – это язык чувства и страсти, как слова – язык разума. Один из героев романа – мистер Биб – замечает: «Если мисс Ханичёрч вздумает когда-нибудь жить, как она играет, это будет по-настоящему волнующим опытом – как для нее, так и для всех нас» [7, с.46].

Из всех музыкальных предпочтений Люси остановимся на «музыкальных» садах – садах Армиды (опера Глюка «Армида») и волшебном саде Клингзора (опера Вагнера «Парсифаль»). Сначала она играет Глюка – «музыку из сцены, где Рено, озаряемый лучами вечного рассвета, пробирается в зачарованный сад – музыку, которая струится, подобно океану волшебной страны, то вздымаясь, то опадая» [7, с.211]. Затем несколько тактов песни Дев-Цветов из второго акта оперы Вагнера.

Оперы «Армида» и «Парсифаль», помимо образа волшебного сада, объединяет столкновение рыцарского долга и страсти. Выбор Люси в данном случае отражает ее внутренний конфликт, связанный с пробуждением в ней чувственного начала в противовес канонам викторианского «средневековья». Неслучайно лейтмотив образа Сесилия, жениха Люси, – средневековье. М.Н. Соколов в своем исследовании «Принцип рая» пишет об «антиоптоцентричности / антиперспективности» средневекового восприятия (что, в частности, с точки зрения исследователя, объясняет отношения Ренессанса к Средневековью, как «слепым», «темным» векам): «Воспринимая ландшафт, средневековое зрение не столько «увеселялось», сколько усмирилось. Аскетическое недоверие к вольноотпущенной фантазии постоянно сочеталось тут с

осуждениями «ненасытного» зрения, снующего «туда и сюда», а строгое «хранение очей» почиталось в качестве особого достоинства... Даже в том случае, когда любование пейзажем допускалось, оно все равно призвано было усмирять, а не распускать чувства... «Окно чувств»... поминается, чтобы тут же его закрыть или, по крайней мере, частично прикрыть, по возможности сузив поле видимости» [5, с.221-222]. Когда Сесиль интересуется, с каким *видом* Люси его связывает, выясняется, что она всегда представляет его в закрытом пространстве, из которого «не открывается *вид...*» [7, с.149]. В романе они изображены вдвоем на лоне дикой природы лишь однажды, когда Сесиль впервые отваживается поцеловать Люси. По сравнению с описанной выше сценой поцелуя среди фиалкового моря в Италии, сцена в лесу кажется лишенной жизни и страсти: «В этот великий момент он не чувствовал ничего, кроме абсурдности ситуации» [7, с.151]. Важность мотива поцелуя в романе подтверждается не только зеркальностью обозначенных сцен, но и вагнеровской аллюзией. Поцелуй Кундри в волшебном саду Клингзора пробуждает в Парсифале любовь и сострадание. Мотив весеннего пробуждения чувств на фоне пробуждающейся природы зеркально отражается и в романе Форстера. Не случайно для исполнения Люси выбирает именно песню Дев-Цветов.

Кроме того, имя Клингзора активизирует еще один интертекстуальный вектор, направленный к роману Новалиса «Генрих фон Офтердинген». В романе Новалиса Клингзор – отец Матильды, волшебник, поэт, который становится Учителем, Мастером для Генриха. Несмотря на разницу волшебников у Вагнера и у Новалиса, эта, казалось бы, нечаянная «перекличка» романов Форстера и немецкого романтика заслуживает внимания. Сказка Клингзора, по выражению Н.Я. Берковского, – сердцевина «Генриха фон Офтердингена». Пронизанная романтической чувственностью она повествует о том, как

Эрот и Сказка пробуждают душу мира – Фрею. Могучая весна, растопив ледяное царство, возвращает к жизни Землю, сады вновь зацветают, Эдем возрождается [4, с.296-320]. Помимо центрального для Новалиса мотива пробуждения с явным чувственным подтекстом, близкими для Форстера оказывается и новалисовская концепция любви, наделенная полномочиями раскрытия и познания тайн мира, и романтическая идея мирового синтеза.

Обозначенные переключки позволяют в форстеровской фиалке увидеть проекцию Голубого цветка, воплощающего у Новалиса единство конечного и бесконечного, грядущего «Золотого века» [6, с.83], или «Эдема». Только в отличие от Новалиса, у которого неограниченными полномочиями наделен влюбленный поэт, способный, по выражению Ф.П. Фёдорова, преодолеть «одичание» настоящего и возвыситься от времени к вечности [6, с.83], у Форстера свое великое – вечное – мгновение способен испытать каждый влюбленный. Выход Джорджа и Люси из окружавшей их «темноты», преодоление запутанности (*muddle*) приводит их к ясности «вида» (*view*), что позволяет им в конечном итоге «вместе войти в Сад Эдема» (*enter the Garden* [9, p.145, 187]), образ которого складывается в романе, благодаря тонкой авторской игре с аллюзиями от Данте и Мильтона до Вагнера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда // Байрон Дж. Стихотворения, поэмы, драматургия. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1997, С.125-284.
2. Керлот Х. Э. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
3. Мильтон Дж. Потерянный рай // Дж.Мильтон Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. – М.: Худож. лит., 1976, С.27-372.
4. Новалис Генрих фон Офтердинген // Избранная проза немецких романтиков. В 2-х томах. Т.1. – М.: Худож. лит., 1979, С.205-337.

5. Соколов М.Н. Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 704 с.
6. Фёдоров Ф.П. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. – М.: Наука, 1982. – С.81-106.
7. Форстер Э.М. Комната с видом на Арно. пер. с англ. В.А.Миловидова. – Москва: АСТ, 2015. – 287 с.
8. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высш. школа, 1990. – 304с. / Электронный ресурс: <http://www.nvz.kuzbass.net/dworecki/other/e/enter.htm>
9. Forster E.M. A Room with a View. – Lnd.: Penguin books, 1990. – 256p.
10. Wilde A. The Aesthetic View of Life // E.M. Forster Critical Assessments. – Lnd, 1988. Volume III – P. 3-12.

УДК 82-96

**МОЖЕТ ЛИ ИСТОРИЯ БЫТЬ ПРАВДИВОЙ?
(ПРОБЛЕМА ПРАВДИВОСТИ ИСТОРИЧЕСКОГО
ДИСКУРСА У Ю.М. ЛОТМАНА И Р. БАРТА)**

В.П. Трыков

Московский педагогический государственный университет

В статье дан сравнительный анализ взглядов двух крупных ученых Ю. М. Лотмана и Р. Барта на актуальную проблему правдивости исторического дискурса. Показана обусловленность их концепций эстетическими взглядами (отношение искусства и действительности, статус языка, статус факта, оценка реализма и т.д.). Барт представлен как один из родоначальников «нового историзма». Лотман как ученый, тесно связанный с традицией научного историзма.

Ключевые слова: исторический дискурс, панлингвизм, историзм, реализм, постструктурализм, дискурсивность.

The article gives a comparative analysis of the views of two prominent scientists Yu. M. Lotman and R. Bart on the actual problem of the truthfulness of historical discourse. The conditionality of their concepts is shown by their aesthetic views (the relation of art and reality, the status of language, the status of fact, the evaluation of realism, etc.). Bart is represented as one of the founders of the “new historicism”. Lotman as a scientist, closely associated with the tradition of scientific historicism.

Key words: historical discourse, panlinguism, historicism, realism, poststructuralism, discursiveness.

Проблема правдивости исторического нарратива приобрела в последнее время актуальность прежде всего в связи с участвовавшими на Западе попытками переписывания истории. Вместе с тем она имеет и сугубо эстетическое измерение, т.к. сторонники так называемого «нового историзма» ставят под вопрос категорию правдивости не только в историческом дискурсе, но и в художественной литературе, и в литературоведении, исходя их тезиса о дискурсивности любого нарратива, который, по их мнению, представляет собой лишь авторскую версию событий.

Цель настоящей статьи – описать теоретические истоки подобной концепции и противопоставить ей иной взгляд на проблему. Для достижения поставленной цели в статье проведен сопоставительный анализ взглядов двух ученых Ю.М. Лотмана (1922–1993) и Р. Барта (1915–1980). Фигуры Лотмана и Барта вполне соотносимы. Современники, оба крупные ученые-семиотики. Оба – один (Лотман) последовательно и до конца жизни, другой (Барт) на определенном этапе творчества были структуралистами. Обоих интересовала проблема правдивости в художественном и историческом дискурсе, ответ на который в значительной степени зависел от ответа на другие, более общие вопросы: что такое литература, каковы ее функции и отношения с реальностью, существует ли истина?

Представляется, что Барт был одним из тех мыслителей, чьи идеи легли в основу «нового историзма» с его тезисом о дискурсивности истории. В статье «Дискурс истории» Барт доказывал мысль об

«иллюзорности» исторического дискурса, развенчивал его претензии на «реалистичность», «правдивость» и «достоверность», подобно тому как он разоблачал те же претензии реализма в статье «Эффект реальности». Здесь действует одна и та же логика. По Барту, любой дискурс (исторический, литературно-художественный в том числе) есть знаковая система, явление языка. «...Факт обладает лишь языковым существованием (как элемент дискурса), но при этом все происходит так, будто его существование – просто «копия» какого-то другого существования, имеющего место во *внеструктурной области* (курсив мой – В.Т.), в “реальности”» [2, с. 438–439]. Показательно здесь это заключение в кавычки слова «реальность». Любое произведение, по Барту, будучи речевым актом, не отражает реальности, а выражает субъективное, опосредованное языком представление художника о ней, его «интеллигибельность». Однако исторический дискурс, как и реализм в художественной литературе, по мнению французского ученого, маскируют свою дискурсивность, стремясь создать у читателя иллюзию правдивости. Барт, дав структурный анализ исторического дискурса, описав его грамматику и на уровне содержания, и на уровне выражения, показав его структурность, знаковость, разоблачал эту уловку.

Таким образом, для Барта, любая структурированность исключает правдивость и достоверность, просто в силу того, что структурирование предполагает «шлифовку» сырого материала, а значит его неизбежное искажение.

Иной точки зрения придерживался Ю.М. Лотман, полагавший, что структурирование, отсекая второстепенное, малозначимое, выявляет существенное, наиболее важное в явлении. Лотман, как и Барт, исходит из признания моделирующей природы искусства («Искусство – модель жизни» [4, с. 435], «Искусство – вторичная моделирующая система» [3, с. 2]), однако процесс моделирования видится Лотману диалектически более

сложным, чем Барту. Лотман не отрицает значения субъективного начала в процессе моделирования: «...Из некоего материала художник воссоздает образ жизни в соответствии со структурой, *по его мнению*, (курсив мой – В.Т.) свойственной данному явлению действительности» [4, с. 32]. Однако, в отличие от Барта, абсолютизирующего «интеллигибельность», Лотман отчетливо осознает диалектику субъективного и объективного начал в процессе моделирования реальности. По Лотману, модель манифестирует не только субъективность ее создателя, но прежде всего наиболее существенные свойства объекта. «...Художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях, которые будучи наиболее общим содержанием мира, являются для конкретных вещей и явлений формой существования» [3, с. 30], поэтому для Лотмана «искусство неотделимо от поисков истины» [3, с. 27].

Как видим, у Барта происходит антропологизация объекта, у Лотмана – его онтологизация. Для Барта, согласно его собственной формуле, «модель – это интеллект, приплюсованный к предмету...» [1, с. 255], для Лотмана модель – это предмет, схваченный интеллектом в его (предмета) наиболее существенных связях и отношениях. Лотман видит назначение истории и литературы в познании реальности, Барт сводит исторический дискурс к описанию истории интеллигибельностей. «...Знаком Истории отныне служит не столько реальность, сколько ителигибельность» [2, с. 441].

Дело в том, что Лотман и Барт по-разному понимают отношение между реальностью и языком. С точки зрения Лотмана, художник работает с реальностью, и язык здесь лишь инструмент ее описания. Барт неслучайно слово «реальность» заключает в кавычки, так как подлинной реальностью для Барта является язык. По Барту, писатель работает с языком, а реальность становится лишь предлогом, поводом для того, чтобы запустить этот механизм языкового означивания. Язык, а не реальность

является объектом литературы, точкой приложения усилий писателя. Писать, по Барту, значит вступать в контакт не с реальностью, «писать ... – это значит вступать в трудный контакт с нашим собственным языком» [1, с. 339]. Барт абсолютизирует язык и элиминирует реальность: «Да неужели же я существую *до* своего языка? И что же в таком случае представляет собой это *я*, будто бы владеющее языком, между тем как на самом деле именно язык вызывает *я* к бытию? Могу ли я пережить собственный язык как простой атрибут своей личности? Можно ли поверить, что я говорю потому, что я существую? Подобные иллюзии, на худой конец, возможны за пределами литературы; однако литература как раз и не допускает их» [1, с. 339]. Можно говорить об абсолютизации и сакрализации языка Бартом, который писал в статье «Критика и истина»: «Язык не является предикатом какого бы то ни было субъекта – невыразимого или же, наоборот, такого, выражению которого служил бы язык; он сам является субъектом» [1, с. 366].

Все это означает, что реальность дана нам не в ощущениях, а в языке, которым опосредовано наше восприятие действительности. На смену социальному детерминизму реалистов и биологическому детерминизму натуралистов в постструктурализме и тесно с ним связанном постмодернизме пришла отнюдь не свобода индивидуума, а лингвистический детерминизм, в крайней форме выраженный знаменитой формулой Ж. Деррида «*Il n'y a rien hors de texte*» («Нет ничего вне текста»). В сущности, постмодернизм отрицает природность, органичность, спонтанность в человеке, пытается доказать, что все и вся опосредовано языком. Это отрицание органицистской концепции мира и человека и замена ее лингвоцентризмом не столь безобидны. Из него следует, что прямой, непосредственный контакт человека с действительностью невозможен. Мы не можем прорваться к реальности. Язык становится преградой на пути к этой цели. В такой ситуации правда становится

иллюзорной, истина недостижимой, а человек – бессильным перед всемогуществом языка.

Отсюда вытекает различное отношение к факту у Лотмана и Барта. Для первого факт существует, для второго нет. У французского ученого он растворяется в языке. Барт, по его собственному выражению, отказывается «признать реальность как означаемое» [2, с. 440]. Барт стирает границу между субъектом и объектом. Факт как бы элиминируется, утрачивает свою самостоятельность и даже свою «наличность» вне субъекта, вне языка. Панлингвизм Барта приводит его к следующему выводу: «С того момента, как в дело вступает язык (а когда же он не вступает в дело?), факт может определяться лишь тавтологически: упомянутое вытекает из достойного упоминания, а достойное упоминания – начиная с Геродота <...> есть всего лишь достопамятное, то есть заслуживающее того, чтобы быть упомянутым» [2, с. 438].

Бартовской виртуализации реальности посредством языка и вытекающим отсюда релятивизму и агностицизму у Лотмана противостоит убежденность в существовании объективной реальности и истины. Конечно, Лотман, как и Барт, признает, что смысл факта раскрывается в контексте. Советский ученый отрицал описательный «номенклатурно-морфологический» подход. Руководствуясь системно-структурным подходом, он полагал, что «факт, который не может быть ни с чем сопоставим и не включается ни в один класс, не может составить содержания языка» [3, с. 46]. Иными словами, факт вне контекста лишен смысла. Лотман разовьет и проиллюстрирует эту мысль в своей концепции сюжета. Сюжет, по Лотману, складывается из эпизодов, повествующих о событиях. Ученый проводит разграничение между фактом и событием. Не всякий факт приобретает статус события. Факт превращается в событие, когда персонаж нарушает норму (в положительном или отрицательном направлении: героический поступок, как и преступление есть события).

Т.е., событие – это факт, включенный в систему норм и ценностей данного общества, в культурный контекст. «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля» [3, с. 224].

Этот тезис об аксиологичности сюжета Лотман считает справедливым и по отношению к историческому дискурсу. «В равной мере и в исторических текстах отнесение того или иного факта к событиям вторично по отношению к общей картине мира. Это можно легко проследить, сопоставляя между собой различные типы мемуарных текстов, различные исторические исследования, написанные на основании изучения одних и тех же документов» [3, с. 225]. Для Лотмана никакое отдельное историческое повествование не является вместилищем истины, не существует одного субъекта-носителя истины, но это отнюдь не означает невозможность существования истины вообще. Истина вырабатывается или точнее к ней приближаются в диалоге. Показательны размышления ученого о реализме. В реалистической эстетике «из представления, согласно которому действительность – это то, что дано обыденному, простому взгляду, вырабатывается другое: действительность – это взаимопересечение различных точек зрения, позволяющее выйти за пределы ограниченности каждой из них» [3, с. 53–54]. Лотман, как и Барт, прекрасно понимает «вторичность простоты» в реализме, сознательную сделанность, сконструированность реалистической «достоверности» и «правдивости». «Правдивость» реализма – это всего лишь художественный эффект, достигаемый совокупностью определенных приемов, важнейший из которых – столкновение различных точек зрения на одно событие (Лотман иллюстрирует это на примере «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова). Однако если Барт, разоблачив «эффект реальности» в реализме, на этом основании отказал ему в особом статусе, поставив в один ряд с другими явлениями литературы, Лотман, напротив, доказывает особое место реализма в истории литературы, рассматривает его как

художественную доминанту XIX века. Это отнюдь не означало, что реализм оценивался советским ученым как носитель истины, однако Лотман видел в нем огромный шаг вперед в развитии искусства. Барт разоблачал реализм, Лотман определял его место в истории культуры. Рядопологая реализм с другими типами художественного сознания, релятивизируя его, Барт отменял иерархии, мостя дорогу постструктурализму и постмодернизму. Выявляя специфику реализма, Лотман оставался в рамках научного мышления с присущим ему историзмом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 255.
2. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2004. – С. 438–439.
3. Лотман Ю.М. Об искусстве. - СПб.: «Искусство-СПБ», 1998. – С. 21.
4. Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 435.

УДК 821.111

ЧЕЛОВЕК И ПРОБЛЕМА ВЕРЫ

В ПРОИЗВЕДЕНИИ И. ВО «ВОЗВРАЩЕНИЕ В БРАЙДСХЕД»

И «КАТОЛИЧЕСКИХ РОМАНАХ» Г. ГРИНА

С.Н. Филюшкина

Воронежский государственный университет

Переход в католичество в условиях протестантской Англии имел для Грэма Грина и Ивлины Во характер вызова и оказал ощутимое влияние на творчество писателей. У Во он способствовал психологически более тонкому и драматическому изображению вымирающей английской аристократии, в которой писатель стремился обрести свой идеал. У Грина знакомство с ортодоксальной католической этикой обострило проблему личности, которую он в своих романах стремился защитить от давления завершённых, последовательных – и потому для писателя догматичных – концепций, в том

числе и религиозных. Таковы исходные позиции писателей, обусловившие в их произведениях различные оттенки в постановке проблемы Веры и человека. Цель статьи – выявление этих нюансов – определила использование в ней принципов сравнительного литературоведения и теории автора – биографического и художественного.

Ключевые слова: И. Во, Г. Грин, роман, герой, вера, верования, ортодоксия, грех, истина, священник.

G. Greene's and E. Waugh's conversion to Catholicism in the Protestant England had a character of defy and had an appreciable influence on their literary works. For Waugh his conversion was conductive to more psychological and dramatic presentation of dying English aristocracy in whom the writer was trying to find his ideal. For Greene his acquaintance with the orthodox Catholic ethics has intensified in his novels a problem of Personality whom he was trying to defense from the pressure by finished, consistent – and therefore in writer's opinion dogmatic – conceptions, including religious. Such are initial positions of Waugh and Greene, that have determined different nuances in putting a problem of the Belief and human creature in the writers' literary works. The aim of the article is to reveal these nuances. The principles of comparative investigation and a theory of author – biographic and artistic – were used.

Key words: E. Waugh, G. Greene, novel, hero, faith, belief, orthodoxy, sin, truth, priest.

Грэм Грин и Ивлин Во... Попытка сопоставить этих писателей-англичан, принявших католичество в противовес протестантской ориентации своего государства, так или иначе проявляется в любом исследовании, посвященном отдельно Грину или Во. Однако проблема до сих пор не исчерпана и не теряет своей актуальности, особенно сейчас, в начале нового столетия, неизбежно подводящего итоги предыдущему.

Оба писателя внесли большой вклад в развитие английского романа, оба ценили друг друга за высокое мастерство, что отразилось в их почти двадцатилетней дружеской переписке, не исключавшей и творческие споры. Вспомним, что знакомство будущих знаменитых прозаиков состоялось еще в Оксфорде, где они одновременно учились только в разных колледжах. Правда, когда и каким образом произошла их первая встреча, не запомнил ни тот и ни другой.

Приняв католичество, Грин начинает разрабатывать тему новой для него Веры в романах «Брайтонский леденец»(1938), «Сила и слава»

(1940), «Суть дела» (1948), «Конец одной любовной связи» (1951)), по временам обращаясь к ней и позже («Ценой потери», 1960, «Монсеньор Кихот», 1982). У Ивлина Во наиболее показательным в этом отношении является «Возвращение в Брайдсхед» (1945).

Общепризнано, что католические мотивы в творчестве Ивлина Во связаны с любовным изображением старинных аристократических гнезд, живописных поместий, сосредоточивших в своих пределах памятники мировой культуры, а также нравственные ценности прежней, уходящей «небуржуазной» Англии. Таким в восприятии рассказчика Чарльза Райдера предстает в рассматриваемом романе мир Брайдсхеда. Можно сказать, что этот мир выступает своего рода действующим лицом произведения, определяя во многом жизненную судьбу Райдера, воспитание его эстетического чувства, формирование героя как художника. С Брайдсхедом связаны наиболее сильные человеческие радости и испытания Чарльза – дружба в ранней юности с одним из представителей аристократического семейства Себастианом Флайтом, а во взрослые годы – любовь к сестре Себастиана Джулии. Сюжетное развитие романа охватывает около двадцати лет, начиная с 1923 г., на протяжении которых рассказчик то приезжает в Брайдсхед, то покидает его.

И Пролог, и Эпилог называются одинаково – «Брайдсхед обретенный». Но смысл названия различный. В первом случае, в период второй мировой войны, это обретение пространственное. Служащий в армии тридцатидевятилетний Райдер в результате подчеркнуто «тайного» передислоцирования по Англии его подразделения попадает в некий географический пункт, который вдруг оказывается ему отлично известным. Во втором варианте перед нами обретение Брайдсхеда духовное – как итог жизни героя, о чем речь пойдет в свое время.

Католическая тема связана с изображением обитателей Брайдсхеда Марчмейнов-Флайтов, леди Терезы и ее детей: Брайди, Себастиана, Джулии и Корделии. Налицо стремление Во использовать фигуру рассказчика – изначально нерелигиозного Райдера – как своеобразную призму, выявляющую эмоционально-психологическую «особость» обитателей Брайдсхеда, несущих в себе некую тайну. Для Райдера она проявляется в их постоянных рассуждениях о религии, в неожиданной реплике Себастиана «О господи, как трудно быть католиком» [1, с.265], смысл которой тот не желает развивать, в вечерних чтениях благочестивых книг, проводимых для детей леди Терезой, особенно, если в семье возникает напряжение.

Рассказчик (а вместе с ним и мы) узнает об отце семейства, богатом маркизе Марчмейне. Ради будущей спутницы жизни он принял католичество и в качестве свадебного подарка построил в имении часовню в стиле модерн. Но потом, имея уже четверых детей, уехал с любовницей в Венецию и теперь отлучен от церкви. Его супруга, поддерживая свой облик «святой», сложившийся в обществе, постаралась, чтобы дети не возненавидели папу. Но преуспела только с Себастианом; правда, сыну кажется, что его любовь к «грешному» отцу и встречи с ним матери неприятны, в чем он и признается Чарльзу Райдеру.

В действиях матери, главы семьи, наблюдатель Райдер чувствует нечто навязчивое: чрезмерно активное насаждение Веры, постоянное психологическое давление на окружающих, хотя и проявляемое достаточно тонко, в виде «разговоров по душам». В них втягивается и юный Чарльз, подружившийся с Себастианом во время учебы в Оксфорде. Со временем Себастиан начинает спиваться, но попытки семьи, и в первую очередь леди Терезы, противостоять этой беде принимают формы грубые и неуклюжие, ориентированные либо на соблюдение приличий, либо на упрощение катастрофической ситуации.

В разговоре с Чарльзом, которого леди уговаривает «помочь Себастиану», она с легкостью проводит аналогию между давним бегством из семьи ее мужа и вчерашним бегством из Брайдсхеда «выпившего лишнее» сына. Очевидна ирония Чарльза, глазами которого мы смотрим на ситуацию: «Леди Марчмейн не была многоречива, но она обращалась с предметом разговора по-женски жеманно, кружа поблизости, подступая и вновь отступая и прикидываясь незаинтересованной; она порхала над ним точно бабочка; играла в «тише едешь – дальше будешь», украдкой от собеседника подвигаясь к цели и останавливаясь как вкопанная под наблюдающим взглядом. Им плохо, и они обращаются в бегство – вот что было ее горем, и это все, что я понял из ее слов» [там же, с. 311].

Провожая Чарльза из Брайдсхеда, хозяйка дарит ему книгу о своем брате, погибшем в первую мировую войну, и Райдер ощущает в этом ее точно рассчитанный жест, направленный на «уловление» его души.

Стремление леди Терезы прежде всего к соблюдению внешней благопристойности в еще большей степени утверждается ее старшим сыном Брайди, не устыдившимся в поздние годы оскорбить сестру, жившую тогда в Брайдсхеде вместе с Чарльзом «невенчанной»: брат заявляет, что именно из-за этого его предполагаемая супруга, чопорная Берил, не переступит порог его дома.

Хочет или нет этого И. Во, но в его трактовке гордящегося своей Верой Брайди, проступают чуть ли не сатирические нотки. Напрашивается вывод, если вспомнить еще иронию в адрес леди Терезы, о критическом отношении автора к католической этике. Но, скорее всего он будет поспешным. Автор пытается идти сложным путем, подчеркивая индивидуальность переживания каждым членом семьи своей принадлежности к католикам. Все зависит от особенностей натуры. Об этом прямо говорит Себастиан, признавая себя и Джулию

полуязычниками, что, вероятно, угнетает Джулию, а его нет. «Чистая католичка» Корделия весела, как птица, а такой же «чистый» Брайди несчастен. Подчеркнутая «святость» леди Терезы в противовес «грешному» супругу отталкивает от нее детей. Как замечает Райдер, когда она однажды поздно вечером зовет всех пойти в часовню, Джулия и Себастиан тут же заявляют о том, что им необходимо принять ванну.

И, тем не менее, оказывается, что обитатели Брайдсхеда где-то в глубине души своей верой тесно повязаны в одно целое. В романе выстраивается четкая нравственно-психологическая «линия»: к обретению Веры или возвращению в ее лоно персонажи приходят «вдруг», переживая резкий перелом.

Так, Себастиан, в юные годы обаятельный в своей ребячливости, избалованности, даже в явном эгоизме, а потом, сопротивляясь материнской навязчивости, все более впадавший в угрюмость и пьянство, находит неожиданную духовную опору в том, что начинает опекать неудачливого и малосимпатичного немца Курта; а после самоубийства последнего становится мелким служкою при воротах монастыря в Марокко. И именно так реализует свою Веру.

Наиболее показателен итог, к которому приходят Джулия и маркиз Марчмейн. Тяжело заболев, последний приезжает умирать в Брайдсхед, и так как он в свое время принял католичество, дочь хлопчет о его предсмертном покаянии и отпущении грехов священником. Но Марчмейн, находясь в сознании, грубо прогоняет отца Маккея. Однако потом, практически расставаясь с жизнью, все же осеняет себя крестом. Это воспринимается окружающими как возвращение в лоно Веры, хотя психологически такое поведение персонажа на грани умирания мало убедительно. Но с точки зрения Ивлина Во, самоценным, и характерным именно для католической Веры как раз является моментальное прозрение, **внезапный** выбор человеком истины.

Подобное мы наблюдаем и в изображении Джулии, в считанные минуты порывающей с Чарльзом – после того, как она увидела «преображение» своего умирающего отца. Брак с Чарльзом, к чему она стремилась, соглашаясь на развод, запрещенный католической этикой, теперь представляется ей «непростительной вещью»: это «сотворение иного добра, против божьего» [там же, с. 493]. Сравним с утверждением Во в письме к Грину от 5 января 1961 г., что для него «высшая цель человека – любить Бога и служить ему»[2].

К Вере приобщает автор и Чарльза Райдера, изображая этот шаг опять-таки как неожиданное, краткое посещение уже упоминавшейся нами маленькой часовни, чудом сохранившейся в изуродованном войной и бесчинствами, со стороны нового, измельчавшего, поколения, Брайдсхеде : «Я произнес молитву, древний, недавно выученный словесный канон, и ушел»[1,с.499]. Огонек лампы как религиозный символ окрашивает представления Райдера о ходе истории, о поколениях строителей, возводивших Брайдсхед, об одной из трагедий, разыгравшихся на его «подмостках», участником которой был герой. Образ неких древних рыцарей, промелькнувших в воображении Чарльза, соотносится в его сознании с представлением о явно современных «воинах», находящихся где-то на Востоке – тонкий, едва ощутимый намек на военнообязанных Джулию и Корделию, которые сейчас несут службу якобы в районе Иерусалима, и где-то рядом Брайди. Посетив католическую часовню, герой в обретенной Вере мысленно сливается с ними, преодолевая гнетущее его до этого момента одиночество.

Пафос духовности, связанный с Верой, подчеркнута противопоставит у Во проявлению чувств, рожденных земным началом в человеке. Именно так живет Корделия, не ощущая своей ущербности. Заявляя Чарльзу, что она не верит в «разбитые сердца» и «не создана для траура», Джулия намекает на возможность после разлуки с ним своего «плохого»

поведения, что бывало и раньше. Но отказ от того, чего она «так хочет» (имеется в виду союз с Чарльзом) служит для героини залогом, что Бог от нее «под конец все же не отвернется» [1, с.493].

Каковы на этом фоне религиозно-философские и художественные искания Грина? Он пытается вдуматься в некоторые положения католической этики. С точки зрения писателя, очень важной особенностью католицизма является его внимание к проблеме зла, которое существует в мире изначально как «первородный грех» и является весьма могущественным, всегда подстерегающим человека. Это обстоятельство, как и свойственная католической этике жесткая дисциплина, подчинение которой имеет для верующего силу юридического закона, определяет особую напряженность и драматичность конфликта, системы образов, духовных исканий героев в «Брайтонском леденце», «Силе и славе», «Сути дела».

Сложность и парадоксальность позиции писателя состоит в том, что именно нарушение ортодоксальных принципов служения Богу, даже способность внешне «поддаться злу», пойти на «смертный грех», если это послужит духовному или физическому спасению другого человека, и является, по Грину, утверждением подлинной нравственности. Автор доказывает это на судьбе Роз в «Брайтонском леденце», и особенно безымянного священника и комиссара Скоби в двух последующих произведениях. А в своей «лебединой песне», романе «Монсеньор Кихот» (1982), Грин отстаивает право верующего на сомнение и в религиозных доктринах, противопоставляя «верования» (belief) и «веру» (faith). Такой перевод предлагает Г. Кудрявцева.

«Верования» предполагают ориентацию персонажа на некую последовательную, завершенную концепцию, в частности, например, религиозную. Но именно ее «завершенность» пугает Грина. Вот, как реагирует в «Сути дела» комиссар Скоби на историю полицейского

Пембертона, повесившегося из-за карточных долгов. Герой потрясен живыми, конкретными деталями трагедии: детским почерком самоубийцы в предсмертной записке, легким телом юноши, которое выдержала даже хрупкая перекладина... Комиссар не представляет, как все это можно включить в готовую формулу – «смертный грех». Категоричное «определение» в устах отца Клея кажется Скоби таким же ярлыком, как и суждения чиновников – «дело Пембертона», ярлыком, подменяющим человека. Подобным образом, находясь на исповеди у отца Ранка, Скоби не может принять тех категоричных формулировок («эта женщина», «прелюбодеяние»), в которые священник заключает сложнейшие переживания, испытываемые героем по отношению к одинокой, побывавшей на грани гибели девятнадцатилетней Элен.

Что касается «веры» (faith), то она трактуется Грином как нечто глубоко личное, интимное; герой романа «Монсиньор Кихот» говорит, что он **чувствует** Бога. И это чувство неразрывно сливается со способностью героя сострадать человеку, непосредственно, во всей ее конкретике, ощущать чью-то боль, чье-то несчастье.

В какой мере подобное состояние свойственно персонажам - католикам Ивлина Во? Как уже говорилось, устами Райдера Грин дает понять, что обитатели Брайдсхеда несут в себе некую тайну, ощущают в себе нечто «особое». Но все же в их действиях и рассуждениях, как, например, в случае с Джулией, объясняющей, почему она отвергает любовь Райдера, проявляется не порыв трепетного внутреннего «я», а что-то **рациональное**, верность неким где-то Вне существующим принципам, готовым легко облечься **в формулы**.

Любопытен и такой момент. Подвергая критике антиутопию Дж. Оруэлла «1984», И. Во в письме от 17 июля 1949 г., обращенном автору, упрекает последнего в том, что тот, изображая попытку бунта своего героя, Уинстона Смита, не поднимает проблему души и отстаивает

мысль о пределе физических возможностей человека, не способного выдержать определенные виды пытки. По мнению И. Во, «люди которые любят распятого Бога, никогда не сочтут пытку всемогущей»[2]. (Не сочтут, но перенесут ли? – С.Ф.) А вот Грин, изображая в «Силе и славе» преследуемого в атеистической Мексике священника, не побоялся показать иную ситуацию. Осужденный на казнь герой представлен в его слабом человеческом естестве: он подавлен, полон страха перед болью, ищет поддержки в пьяном забвении.

Известно, что Ватикан тут же включил «Силу и славу» в список запрещенных книг. Но спустя двадцать с лишним лет папа Павел VI (1963-1978) вывел роман из Индекса, сказав, что это его любимое произведение. Папа верно угадал, что в земных переживаниях безымянного священника (упорствующего в своем грехе – привязанности к маленькой дочери, порождении плотского искушения, в сострадании к нищим, невежественным крестьянам, чьи жалкие приношения он принимал как должное в прошлом, в период своего самодовольного благополучия) таится подлинная любовь к Богу, хотя и преломляемая через любовь к человеку.

Нельзя не отметить, что Во в своих письмах морально поддерживал Грина, в его конфликте с Ватиканом. И, тем не менее, именно обострение проблем Веры, связанное с выходом романа Грина «Ценой потери» (1960), привело писателей к полемике, отразившейся в их переписке 1960-ых гг. Ее материалы обнародовал К.Г. Шишкин в кандидатской диссертации «Переписка как свидетельство литературных интенций Грэма Грина» (Москва, 2016).

Действие романа «Ценой потери» происходит в вымышленном лепрозории на реке Конго, изображенном в его буднях весьма наглядно и выразительно. В то же время мотив лепры используется Грином как символическое изображение современной порочной цивилизации. Ее

представителем и ее жертвой предстает в произведении герой – прославленный бельгийский зодчий Керри (Quegry), который, утратив, по его словам, способность верить в Бога, творить и любить, пытается обрести забвение в лечебнице для прокаженных. Внешний сюжет романа связан с изображением того, как «большой мир», проникая и в африканскую глушь, продолжает преследовать героя и доводит его до гибели; внутренний – с тем, как под влиянием доктора Колэна и столкновения с людскими трагедиями, Керри начинает излечиваться от своего индивидуализма и эгоцентризма и обретает смысл жизни в живых человеческих контактах, в осознании своей нужности окружающим.

Как свидетельствует переписка Грина и Во, последний угадывает в судьбе Керри, протестующего против навязываемой ему роли «знаменитого католического архитектора», сходные переживания Грина, не желающего, чтобы его называли «католическим писателем». Однако друг-корреспондент признается, что и он в свое время немало способствовал утверждению подобной характеристики Грина. Во открыто заявляет, что он не желает успеха роману, хотя отказывается писать на него разгромную рецензию, заказанную прессой. Щадя самолюбие друга, Во проявляет деликатность в своих открытых упреках книге. Но в дневнике пишет о «потускневшем» мастерстве собрата по перу, о том, что тот «не удержался в седле».

Сквозь рассуждения о художественном несовершенстве «Ценой потери» проступает главное: Ивлин Во, как и многие католики в Англии, обвиняет Грина в «утрате веры», проявившейся и в высказываниях писателя, и во многих деталях произведения. Таково, например, для Во изображение монахов, занятых в лепрозории не религиозными проблемами, а заботами о материальном и финансовом состоянии больницы. Его возмущает любовно выписанный образ доктора Колэна – атеиста. Он соглашается, что Керри как человек психологически

выздоровливает, но недоволен тем, что Грин не показывает возрождения у героя Веры. В ответ автор романа, улавливая реакцию друга, пытается доказать, что его трактовка образа Керри и отношения последнего к Богу более сложна, чем может показаться. Возможно, по начальному замыслу автора это и так. Но объективно роман отражает проблемы более широкие, нежели проблему Веры.

Сопоставляя письма Грина с текстом его романа, нельзя не заметить столкновения двух «авторов»: «биографического» и «художественного» – как носителя идейно-эстетической концепции жизни, выражением которой, как известно, и является все произведение. И эта концепция оказалась у Грина-художника шире, ярче, мощнее, чем те оценки персонажей и связанные с ними замыслы, которыми делится в переписке с Во сам писатель. Благодаря использованию удивительно зримых, выразительных тропов, гротескных ситуаций, Грин обрушивается с критикой на религиозных ортодоксов. Он создает сатирические образы католиков, это особенно выразительные – Рикер и Тома, утверждающие ханжеские, иезуитские «методы» обработки человеческого сознания; вместе с откровенным изобретателем лживых мифов журналистом Паркинсоном они несут **угрозу** личностному существованию, ведут **охоту** на человека в условиях современной «прокаженной» цивилизации.

Ее жестокой сущности, как и равным образом – терпимости доброго, мягкого Настоятеля, смиренно принимающего несовершенство мира и образ Бога, якобы не испытывающего при взгляде на этот мир «ни скорби, ни разочарования», Грин противопоставляет активную позицию доктора Колэна, борца с проказой, стремящегося быть там, где «жизнь меняется» к лучшему и способствующего этому изменению...

Вероятно, более глубокий и широкий взгляд на поставленную нами проблему человека и Веры в творчестве Ивлина Во и Грэма Грина может

дать привлечение нового материала. Но это задача уже другого исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Во Ивлин. Избранное / Сер. «Мастера современной прозы». – Пер. с англ. / Ивлин Во. – М.: Прогресс, 1974. – 649 с.

2. Во Ивлин. Письма Джорджу Оруэллу и Грэму Грину // Иностранная литература. – 2008. – № 5/ Ивлин Во: URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2008/5/vol7.html>

УДК 82.091

К ВОПРОСУ О ТЕОРИИ «ВСТРЕЧНЫХ ТЕЧЕНИЙ»: А.Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ И ДАНТЕ АЛЬГЬЕРИ

Д.А. Чугунов

Воронежский государственный университет

В статье рассматривается генезис теории «встречных течений» А.Н. Веселовского, которую он предложил научной общественности в своих «Разысканиях в области русского духовного стиха», изданных в 1889 г. В литературоведении традиционным является отношение к взглядам А.Н. Веселовского на проблему межлитературных связей как к продуманному синтезу предшествовавших им воззрений «мифологической школы» бр. Grimm, «миграционной теории» Т. Бёнфея и теории «самозарождения сюжетов» Э.Б. Тайлора, однако в статье указывается на более важное обстоятельство формирования теории «встречных течений», связанное с глубоким освоением А.Н. Веселовским творческого наследия Данте Алигьери. Впервые в науке называется литературный источник, знакомство с которым предопределило формулировку А.Н. Веселовского, и указывается на работы русского учёного, в которых можно найти её предвосхищение.

Ключевые слова: А.Н. Веселовский, теория «встречных течений», Данте, «Монархия».

The article casts light upon the genesis of A. N. Veselovskiy's theory of "counter-flows" that he suggested to the scientific community in 1889 in his "Investigation through the Russian religious verses". Traditionally, A. N. Veselovskiy's points of view on cross-literature interrelations are viewed as a conscientious synthesis of preceding views of br. Grimm's "mythologic school", Th. Benfey's "migration theory" and E. B. Tylor's theory of "subjects' autogenesis". However, the article points at a more important condition for "counter-flows" theory formation connected with A. N. Veselovskiy's deep insight into Dante Alighieri's artistic legacy. This is the first time

when a literature source is named, Veselovskiy's familiarity with which predetermined his formula; besides, the works of the Russian scientist are named, those where the forestalling can be found.

Key words: A. N. Veselovskiy, “counter-flows” theory, Dante Alighieri, “Monarchy”

В своей статье мы обратим внимание на важное обстоятельство, касающееся рождения теории «встречных течений» А.Н. Веселовского и остававшееся до настоящего времени совершенно не замеченным.

В литературоведении давно стало общим местом указание на то, что сравнительно-историческое изучение литератур как научный метод разрабатывалось Александром Николаевичем Веселовским на фоне споров между сторонниками «мифологической школы» братьев В. и Я. Гримм, «миграционной» теории Т. Бёнфея (см. его обширное предисловие к немецкому переводу «Панчатантры», 1859) и теории «самозарождения» Э.Б. Тайлора и А. Ланга (активно развивавшейся в 1860-е гг.). Сам А.Н. Веселовский, вдохновившись в юности лекциями Ф.И. Буслаева, виднейшего русского представителя «мифологической школы», затем увлёкся трудами материалистов и позитивистов. Во время обучения в Берлине и в Праге (1862–1863) он однозначно склонялся к предпочтению воззрений Т. Бёнфея. Так, уже в 1863 г. Веселовский указал на несомненную слабость мифологических штудий, заключающуюся в недооценке влияния реальной жизни на изящную словесность. «Влияние чужого элемента, – писал Веселовский, – всегда обуславливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать. Всё, что слишком резко вырывается из этого уровня, останется непонятым или поймётся по-своему, уравнивается с окружающей средой. Таким образом, самостоятельное развитие народа, подверженного письменным влияниям чужих литератур, остаётся ненарушенным в главных чертах: влияние действует более в ширину, чем в глубину, оно более даёт материала, чем вносит новые идеи. Идею создает

сам народ, такую, какая возможна в данном состоянии его развития» [9, с. 558].

Следует подчеркнуть самостоятельность научных поисков А.Н. Веселовского. Творчески осмыслив и во многих отношениях приняв положения Т. Бёнфея и А. Ланга⁴⁶, он смог и в них разглядеть изрядную односторонность и ограниченность. Именно поэтому позднее, в «Разысканиях в области русского духовного стиха», читателям был предложен следующий тезис, ознаменовавший рождение совершенно нового взгляда на межлитературные связи: «Объясняя сходство мифов, сказок, эпических сюжетов у разных народов, исследователи расходятся обыкновенно по двум противоположным направлениям, – писал А.Н. Веселовский, – сходство либо объясняется из общих основ, к которым предположительно возводятся сходные сказания, либо гипотезой, что одно из них заимствовало свое содержание из другого. Но в сущности ни одна из этих теорий в отдельности не приложима, да они и мыслимы лишь совместно, ибо заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии. Теория “заимствования” вызывает, таким образом, теорию “основ”, и обратно...» [5, с. 115].

Противопоставление теории «встречных течений» А.Н. Веселовского и более ранних теорий Т. Бёнфея и Э.Б. Тайлора постоянно встречается в трудах отечественных литературоведов. Однако удивительно, что ни И.К. Горский [6], ни В.М. Жирмунский [8], ни кто другой [напр., 10] не задумывался о генезисе научного тезиса А.Н. Веселовского.

Никакая теория не рождается одномоментно. Прослеживая научную деятельность А.Н. Веселовского, можно заметить, что идея «встречных течений» прозвучала задолго до опубликования XI-й части

⁴⁶ Укажем здесь, что схожую концепцию литературного развития Веселовский изложил за три года до выхода в свет книги А. Ланга «Первобытная культура» (1871).

«Разысканий...», то есть до 1889 г. Подступы к ней обнаруживаются ещё в 1870 г. Важное обстоятельство: во время защиты магистерской диссертации под названием «"Вилла Альберти": новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV–XV столетия»⁴⁷ А.Н. Веселовский так охарактеризовал усвоение идей итальянского Ренессанса другими европейскими народами:

«Тот факт, что движение принялось и произвело результаты, показывает, что оно явилось желанным, что сама жизнь шла ему навстречу, готовая воспользоваться всяким толчком, который помог бы внутренним требованиям органического развития»⁴⁸ [1]. В этом отрывке легко увидеть указание на необходимость органического созвучия между внешним «толчком» и внутренним «желанием» нового, которое единственно делает перемены возможными.

Однако здесь вновь уместно задать вопрос о природе возникновения подобного взгляда на литературное развитие.

Как известно, тема магистерской диссертации А.Н. Веселовского не была случайной. Она стала закономерным результатом его увлечения итальянской культурой. В 1864–1867 гг. А.Н. Веселовский жил в Италии и много времени проводил в библиотеках. Именно в Италии и на итальянском языке увидел свет его первый большой научный труд («Il paradiso degli Alberti» в «Scelte di curiosita litterarie» за 1867–69 гг.), позднее переделанный в диссертацию.

Эпоха итальянского Возрождения настолько захватила воображение А.Н. Веселовского, что на протяжении всей жизни он возвращался к её идеям и образам и публиковал работы, посвящённые как итальянской

⁴⁷ «Вилла Альберти» – так назывался роман, приписываемый Дж. да Прато (XV в.), который был найден А.Н. Веселовским в Риккардианской библиотеке во Флоренции и опубликован им в 1868 г. Ныне он представляет для нас лишь исторический интерес.

⁴⁸ Впервые опубликовано: «Московские университетские известия». 1870. № 4. Отд. II. С. 285–297.

культуре в целом, так и отдельным её представителям. Среди них наибольший интерес у русского исследователя вызывал Данте.

Первая статья о Данте вышла в 1859 г. Чуть позже, в 1865 г., А.Н. Веселовский в качестве специального корреспондента «Санкт-Петербургских ведомостей» работал на юбилейном праздновании памяти Данте во Флоренции. Тогда же им была написана большая статья «Данте и символическая поэзия католичества», в центр которой были помещены размышления о сюжете «Божественной комедии», о его созвучии духовным исканиям эпохи. Имя Данте упоминается и в статье 1870-го года «Взгляд на эпоху Возрождения в Италии».

Особым вниманием А.Н. Веселовского к личности и творчеству Данте отмечены 1880-е гг. (как раз время появления теории «встречных течений!»). Учёный размышляет о месте «Божественной комедии» среди других «загробных хождений» средневековья, привлекая в область анализа всё новые и новые культурные источники. Он пытается определить соотношение в поэме старого и нового в культурно-историческом смысле слова, задумывается о корректности применения к творению Данте оценок, диктуемых взглядами более поздних эпох. Об этом он говорит на лекциях, читаемых слушательницам Высших женских курсов («Введение в “Божественную комедию”», 1887–1888). Об этом рассуждает в статьях «Нерешённые, нерешительные и безразличные дантовского Ада» [4] и «Лихва в лестнице грехов у Данте» [3]. О специфическом характере личности великого поэта, об «архаизме общественных и политических взглядов» Данте пишет А.Н. Веселовский и в статье для Энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона [2, с. 113].

Всё это доказывает близкое знакомство учёного с творчеством Данте. Главным же вопросом, волновавшим А.Н. Веселовского, был вопрос о месте итальянского гения в истории культуры – о его принадлежности одной или другой культурной эпохе, Средневековью или

Ренессансу. Перед нами не стоит задача оценивать точку зрения А.Н. Веселовского на личность Данте. Мы лишь заметим, что именно в этих поисках по-настоящему вызрела теория «встречных течений». Более того, мы возьмёмся утверждать, что и самая суть её, и словесное выражение были подсказана одним текстом Данте!

Энциклопедическая образованность, впечатляющая широта кругозора А.Н. Веселовская поражала его современников. Нет сомнения, что, помимо «Божественной комедии», он был знаком и с известнейшим трактатом Данте – «Монархией». Если мы обратимся к третьей книге этого сочинения, то в X главе прочитаем следующий пассаж: «Притом, поскольку дающий есть начало действующее, а получающий – начала пассивное, как полагает Философ в четвертой книге “Никомаховой этики”, *для того, чтобы акт передачи мог осуществиться дозволенным образом, необходимо предрасположение не только дающего, но и получающего, поскольку действие активного начала должно, как видно, наличествовать в предрасположенном к тому начале пассивном*» (курсив наш – Д.Ч.) [7].

Легко заметить удивительное совпадение! «Предрасположение получающего» и есть не что иное, как «не пустое место» в воспринимающем, как «сходное направление мышления» воспринимающей стороны. Отвлекаясь от собственно философских вопросов, волновавших Данте, русский учёный схватывает и запоминает самоё суть его логики, распространяя её не только на политику, но и на историю культуры, на понимание литературного процесса. И наконец дантовский текст, будучи слегка перефразированным, в 1889 г. превращается в формулировку А.Н. Веселовского о «встречных течениях».

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский А.Н. Взгляд на эпоху Возрождения в Италии : [речь, произнесенная при защите диссертации под названием «Вилла Альберти»]

// Литература и жизнь : [электронная библиотека]. URL: http://dugward.ru/library/veselovskiy_alexandr/veselovskiy_alexandr_vzglad_na_epohu_vozrojdenia.html (дата обращения 26.06.2016).

2. Веселовский А.Н. Данте Алигьери // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 10. С.-Пб. : Брокгауз-Ефрон, 1893. С. 113–119.

3. Веселовский А.Н. Лихва в лестнице грехов у Данте // Журнал Министерства народного просвещения. 1889. № 10. С. 267–272.

4. Веселовский А.Н. Нерешённые, нерешительные и безразличные дантовского Ада // Журнал Министерства народного просвещения. 1888. № 11. С. 87–116.

5. Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 5 (№ XI–XVII). Санкт-Петербург: тип. Имп. АН, 1889. 486 с.

6. Горский И.К. Об исторической поэтике Александра Веселовского // Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова : [электронная библиотека]. URL: http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_0020.shtml (дата обращения 30.06.2016).

7. Данте. Монархия // Великие Люди : [электронный ресурс]. URL: <http://dante.velchel.ru/index.php?cnt=12&sub=2&part=5> (дата обращения 05.07.2016).

8. Жирмунский В. Веселовский и сравнительное литературоведение // Жирмунский В. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979. С. 84–136.

9. Извлечения из отчетов лиц, отправленных за границу для приготовления к профессорскому званию // Журнал Министерства народного просвещения. 1863. № 12. Ч. СХХ. Отд. II. С. 557–558.

10. Сухих С.И. Историческая поэтика А.Н. Веселовского. Из лекций по истории русского литературоведения. Нижний Новгород : КиТиздат, 2001, 120 с.

УДК 7.046.2+821.111

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

А.О. Швец

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

И.С. Ревяков

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Статья посвящена рассмотрению феномена интермедиальности как одного из способов интерпретации художественного произведения на материале произведений Гальфрида Монмутского, Марка Твена и их интерпретации в художественном фильме «Новые приключения янки при дворе короля Артура» (СССР, реж. В. Гресь, 1988 г.) в контексте развития художественных образов короля Артура и Мерлина. В результате исследования было выяснено, что роман М. Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» является художественной трактовкой образов короля Артура и мудреца Мерлина, изображенных Гальфридом Монмутским, а указанный фильм – вольной интерпретацией основных образов обоих литературных произведений, что обусловлено прежде всего социокультурным контекстом его создания.

Ключевые слова: интермедиальность, интерпретация, экранизация, художественный образ, социокультурный континуум.

The article is focused on the phenomenon of intermediality as one of the means to interpret a work of art. For analysis were chosen works by Geoffrey of Monmouth (Galfridus Monemutensis), Mark Twain and their treatment in the film “A Connecticut Yankee in King Arthur's Court” (USSR, 1988, director V. Gres) in the context of King Arthur's and Merlin's characters development. The conclusion was made, that Mark Twain's novel “A Connecticut Yankee in King Arthur's Court” is an artistic interpretation of King Arthur's and Merlin the Wizard's characters depicted by Geoffrey of Monmouth, and the mentioned above film is a free treatment of the main images of the both works of art specified by the sociocultural context of its creation.

Key words: intermediality, interpretation, filming, image, sociocultural continuum.

Актуальность данной темы в ее неразработанности в отечественных культурологических исследованиях, но при этом огромной популярности. Кино – это достаточно молодое искусство, которое имеет широкую и разнообразную аудиторию, несмотря на свой «возраст». С развитием технологий и компьютерной графики раскрываются широкие возможности различного рода видеоэффектов, что позволяет зрителю увидеть более яркую и реалистичную «картинку», которая зачастую не только оживляет произведение, но и дополняет его.

Целью работы является рассмотрение интермедиальности как одного из возможных способов интерпретации художественных произведений на материале литературных произведений Гальфрида Монмутского («История бриттов») и Марка Твена («Янки из Коннектикута при дворе короля Артура») и экранизации указанного произведения Марка Твена в художественном фильме «Новые приключения янки при дворе короля Артура» (СССР, реж. В. Гресь, 1988 г.) в контексте развития художественных образов короля Артура и Мерлина.

Гальфрид Монмутский – это священник и писатель, который сыграл важную роль в развитии истории Британии и заложил основы артуровской традиции в известном нам сегодня варианте. Среди его работ можно выделить «Историю бриттов» (также существует под названием «История королей Британии») [1] и «Жизнь Мерлина» [1], которые довольно часто используются в качестве основы для экранизаций легенд о Туманном Альбионе. Именно в этих книгах Артур впервые изображен как завоевывающий мир монарх, который окружен изысканным двором и храбрейшими рыцарями. Мерлин, в свою очередь, раскрывается как мудрец и спутник короля. Стоит отметить, что именно Гальфрид Монмутский создал первое письменное упоминание о короле Артуре и Мерлине, тем самым, введя данные образы в письменную культуру.

Начиная с XIX века, образ короля Артура оказывается снова востребованным, где он выступает менее идеализированным, но более психологически многогранным, нежели Артур Гальфрида Монмутского. Им овладевает ревность, что указывает на приземистость личности (при этом, в экранизации он выступает как синтез двух начал, а именно: воинского и жреческого). Подобная трактовка образа необходима для решения задач, поставленных перед собой Марком Твеном. В его историко-фантастическом романе «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура», написанном в 1889 году, повествуется о приключениях

американского мастера-оружейника, который, очнувшись после драки, обнаруживает себя в VI веке. Благодаря своей предприимчивости и изобретательности, основанных на знаниях XIX века, янки начинает преобразовывать общество, применяя к нему тенденции своего социокультурного континуума. Он добивается больших высот прежде, чем церковь и рыцарство успевают объявить ему войну, столкнувшись с активным противодействием с его стороны.

Роман Марка Твена представлен в виде иронического анекдота, главной темой которого является неизбежный крах утопических идей индустриальной эпохи. Главный герой, поначалу совершенно не принимающий Средневековье, видя в нем лишь упадок, ностальгирует по духовной чистоте людей, не испорченных алчностью. Кроме чужестранца из будущего, главными в романе остаются образы Артура и Мерлина, без которых невозможно представить эпоху того времени. Эти мифологические образы являются одними из ключевых архетипов всей англоязычной культурной ойкумены. Марк Твен активно использует и интерпретирует их. Однако, несмотря на то, что писатель вольно играет с данными первообразами, – они остаются схожими по определенным признакам с Артуром и Мерлином, изображенных Гальффридом Монмутским.

В свою очередь, фильм, снятый в советском культурном пространстве, является достаточно вольной трактовкой романа Марка Твена, в связи с тем, что экранизация, как «интерпретация средствами кино произведений иного рода искусства», нередко «сопровождается изменением исторического и национального колорита и места действия» [3, с. 510]. В данной интерпретации художественные трактовки образов короля и его первого советника иносказательно подчинены советским реалиям и действительности. Здесь уже ставятся абсолютно другие художественные задачи, хотя и поднимаются те же вопросы, которые

ставит перед собой и Марк Твен: проблема нравственного выбора, проблема свободы, проблема сосуществования разных слоев общества.

В советской экранизации король предстает перед зрителем в качестве философа-мудреца, а волшебник уходит на второй план в связи с появлением чужака. Появление янки в фильме приводит к разрыву изначального художественного двуединства: к вторжению хаоса в устроенный мир, что на символическом уровне означает конец мира, за которым следует его обновление (поскольку пространство, в которое вторгся янки, уже никогда не будет прежним). На этот момент (изначального двуединства и его разрыв) указывает то, что две ключевые личности в киноленте в одном образе соединяет один актер (Альберт Филозов).

Эта тенденция проявляется и в других кинематографических интерпретациях этих образов, о чем нам уже доводилось говорить в предыдущих исследованиях, посвященных ключевым архетипическим образам Британии [4; 6; 7].

Имя «Артур» имеет достаточно много различных интерпретаций, но самая распространенная из них – «мужская сила, внушающая ужас в сердца», которая исходит из кельтского слова «artos» – «медведь» [4, с. 145]. В сочинениях Гальфрида Монмутского, Артур предстает перед нами в качестве воина-защитника и могучего владыки Британии, Скандинавии и даже Галлии. На счету Артура – многочисленные подвиги, однако, компетенция его власти заканчивается там, где начинается зона деяний, осуществимых лишь при помощи личного благородства и мужества. Когда Артур в устройстве своего государства сталкивается с границами воинского начала, в дело начинают вступать сверхчеловеческие силы Мерлина. Следует обратить внимание на то, что чисто воинский хаотичный характер Артура всегда сопровождается уравновешенным характером Мерлина, как хранителя сверхъестественного (потустороннего)

знания, который являет собой не только отдельный индивид, но и персонификацию духовной стороны самого Артура.

«Тесная связь между двумя принципами – воинским и духовным – характерна для всего «рыцарства» при дворе короля Артура, и именно она предопределяет особенность и смысл совершаемых им подвигов», – такую точку зрения высказывает известный русский философ А. Г. Дугин в своей книге «Философия политики» [2, с. 103], опираясь на структуру «Политического в традиционном обществе» Юлиуса Эвола, где явное и тайное соприкасаются друг с другом согласно четкой функциональной схеме.

Мерлин же впервые упоминается в «Истории бриттов» Гальфрида Монмутского и, согласно некоторым версиям, возникает в результате контаминации двух легендарных героев: Мирдина Виллта, известного также как *Merlinus Caledonensis*, и Амвросия Аврелиана. В результате этого процесса и возникает персонаж, которого Гальфрид именует Мерлином Амброзием. Он был известным и могущественным волшебником всех времен и народов. Однако, легендарный персонаж «Артуровского цикла» – это мудрый бородатый старец, который доказывает, что «разум сильнее мощи», что показано, например, в одной из историй, произошедших во времена, когда Британией правил еще Аврелий Амбросий: Мерлин сопровождал Утерапендрагона в походе за камнями великанов, в Ирландию. С помощью приспособлений, придуманных Мерлином, огромные валуны удалось погрузить на корабль и доставить на равнину Солсбери, где они стоят и по сей день [5].

Фокусировка работает конкретно на этих образах, так как для всех произведений искусства, построенных на легендах бриттов, именно они являются центральными и именно вокруг них разворачивается все действие.

Следовательно, в образах Мерлина и Артура нашли свое воплощение два архитектурных социально-мифологических архетипа, а именно: жреческого и воинского, которые до сих пор на уровне коллективного бессознательного лежат в основе структурной организации современного общества.

Таким образом, мы можем утверждать, что интермедийность действительно оказывается одним из способов интерпретации художественного текста, которая позволяет, с одной стороны, выявить психологическую глубину и многогранность образов, а с другой стороны, при всей разнице подходов создателей художественных произведений, дополнить друг друга множественностью трактовок, но при этом сохранить внутреннее глубинное архетипическое единство целостного внутренне двойственного образа центральных персонажей при том, что в изначальных текстах Гальфрида Монмутского уже на уровне подтекста присутствует интенция к их внутреннему единству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина / Пер. А. С. Бобович. – М.: Наука, 1984. – 287 с.
2. Дугин, А.Г. Философия политики / А. Г. Дугин. – М.: Аркогея, 2004. – 614 с.
3. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С.И. Юткевич. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 640 с.
4. Ревяков, И. С. Образы Артура и Мерлина как воплощение воинского и жреческого начал в британской культуре / И. С. Ревяков, А. О. Швец // Донецкие чтения 2016. Образование, наука и вызовы современности: Материалы I Международной научной конференции (Донецк, 16 – 18 мая 2016 г.). – Т.4. Филологические науки. Культура и

искусство / Под общей редакцией проф. С.В. Беспаловой. – Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета. – С. 145 – 147.

5. Страсти по Мерлину. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.vokrugsveta.ru/news/6590/>

6. Швец А. Гальфрид Монмутский как основатель «Артуровской традиции» в мифологии Британских островов / А. Швец // Культура в фокусе научных парадигм: материалы III Международной научно-практической конференции (Донецк, 18 – 19 марта 2015 г.) / Научн. ред. Кравченко О.А., Каика Н.Е. Донецк: ДонНУ, 2015. – Вып.3. – С. 222 – 224.

7. Швец А. Мерлин легендарный и Мерлин экранизированный: сравнительный анализ образов / А. Швец // Культура в фокусе научных парадигм: материалы IV Международной научно-практической конференции (Донецк, 6 – 7 апреля 2016 г.) / Научн. ред. Кравченко О.А., Каика Н.Е. – Донецк: ДонНУ, 2016. – Вып.4. – С. 300 – 304.

ЧАСТЬ 3. КАРТИНА МИРА В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, КУЛЬТУРЕ, ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

УДК 811.161.1'111:81'255

«АНАНАСЫ В ШАМПАНСКОМ» В АНГЛИЙСКОЙ КУХНЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Н.В. Белинская

PhD, переводчик-фрилансер, Израиль

В статье анализируются практические аспекты литературного перевода поэтического текста с русского на английский язык и выявляются ключевые моменты, обуславливающие идентичность образной системы текстов в оригинале и переводе. Материалом исследования служит стихотворение Игоря Северянина «Увертюра» («Ананасы в шампанском») как один из самых характерных образцов творчества эгофутуриста и «короля поэтов». Сравнение идет по ключевым элементам художественной целостности оригинала и перевода. Рассматривается внелексический фон оригинала, проводится сопоставительный анализ содержания, композиции, системы художественных образов, особенностей поэтического языка (тропы, неологизмы, звукопись и пр.), стихотворного размера, рифмы, интонаций, средств воздействия на читателя в обоих текстах, объясняется выбор переводчика в отношении средств передачи конкретных особенностей оригинала и делается вывод об эквивалентности поэтического перевода.

Ключевые слова: поэтический перевод, эквивалентность перевода, русский, английский, поэзия «серебряного века», эгофутуризм, Игорь Северянин, «Ананасы в шампанском», художественные средства, образный ряд.

Practical aspects of literary translation of poetic text from Russian into English are analyzed and key moments conditioning the identity of text figurative system in the original and translation are revealed in the paper. Study material is the "Overture" ("Champagne on Pineapples") by Igor Severyanin as one of the most characteristic examples of creativity of the ego-futurist and "the king of poets". Comparison is made according to key elements of artistic integrity of the original and translation. An extra lexical background of the original is considered, and comparative analysis of the contents, composition, imagery system, peculiarities of poetic language (tropes, neologisms, euphony etc.), meter, rhyme, intonations and means of influencing a reader are examined in both texts; the choice of the translator concerning the intermedia of specific features of the original is explained, and the conclusion of the equivalence of poetic translation is drawn.

Key words: poetic translation, translation equivalence, Russian, English, poetry of the Silver Age, Ego-Futurism, Igor Severyanin, "Champagne on Pineapples", art devices, imagery.

Как правило, ни один уважающий себя переводчик не возьмется за перевод художественного произведения с родного языка на иностранный. Но иногда все-таки приходится прибегать к этой мере, чтобы восполнить имеющийся пробел и познакомить иностранного читателя с сокровищницей русскоязычной литературы. В таком случае задача переводчика осложняется за счет используемого «орудия труда» – неродного языка, но имеются и преимущества: глубокое понимание всей художественно-исторической подоплеки оригинала и масса культурологических ассоциаций, ведущая автора к воссозданию, а читателя – к наиболее полному восприятию художественной целостности произведения.

Целью данной статьи является разбор конкретного примера передачи основных художественных и языковых особенностей оригинала, написанного на родном языке переводчика, при переводе на иностранный, с сохранением художественной целостности оригинала.

Итак, январь 1915 года, Петроград. Сумасшедшее время. Первая мировая война – и небывалый технический прогресс, умирающие в окопах солдаты – и роскошь столичных ресторанов, язвы и культы раненых – литературные кафе и изысканные, эстетские стихи... Именно в это время и в этом месте **Игорь Северянин** (сам автор предпочитал написание «Игорь-Северянин»; настоящая фамилия – Лотарёв), петербуржец, один из поэтов «серебряного века» (хотя пережил этот «век» и умер уже во время Великой Отечественной войны в эмиграции, в Эстонии), эгофутурист и «король поэтов», написал стихотворение «**Увертюра**» (чаще его называют «**Ананасы в шампанском**», по рефрену и одноименному сборнику, который это стихотворение открывает).

Как часто бывает, стихотворение возникло из пустяка: на одной из художественных вечеринок Владимир Маяковский окунул ломтик ананаса в шампанское, попробовал его – и предложил сделать то же самое

Северянину. Последний тут же экспромтом выдал четверостишие, которое затем стало первой строфой «Увертюры» [1].

Так родилось одно из самых характерных для творчества Северянина сочинений: напитанное светом и шумом будущее, роскошь и мощь, нервный ритм и авторские неологизмы, уход из реальности в «прекрасное далёко» – и предчувствие гибели старой России, ликование и глубоко запрятанная ирония; сочетание несочетаемого. Это произведение, как и поэзию Северянина в целом, нещадно ругали – и не могли не цитировать. Известный литературовед В.П. Кошелев свое впечатление об «Ананасах в шампанском» изложил так: «Прочитал я эту «Увертюру» и снисходительно пожал плечами. Глупость и претенциозность страшная... Но что-то во мне, наверное, осталось. И нет-нет, да приходила в голову совсем непоэтическая мысль: а неужели «ананасы в шампанском» – это действительно так вкусно. Проверить это было несложно.., но я все как-то не решался. Боялся разочароваться, боялся перевести поэзию в быт... Потом попробовал – в стихотворении гораздо «вкуснее» [2]. Ругательски ругали стихи Северянина и Николай Гумилев, и Лев Толстой – но это только служило расцвету всероссийской славы поэта.

Само слово «увертюра» происходит от франц. *ouverture*, от лат. *apertura* – открытие, начало. В музыке увертюра служит вступлением к какому-л. музыкальному произведению. В данном случае она символизировала начало века, начало сборника, начало будущего, начало... конца.

Стихи Игоря Северянина сложны для перевода на другие языки по многим причинам, в частности – из-за их лексического своеобразия (авторские неологизмы, звукопись и пр.). Но тем интереснее и важнее ознакомить с ними иноязычного читателя.

Далее приводится мой перевод «Увертюры» на английский язык. Для удобства чтения тексты даются параллельно, построфно, и после каждой

строфы идут комментарии, в которых выделяются самые яркие особенности оригинала и раскрываются секреты «переводческой кухни».

<i>И.Северянин</i> УВЕРТЮРА	Igor Severyanin OVERTURE
<i>I</i>	
<p>Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском! Удивительно вкусно, искристо, остро! Весь я в чем-то норвежском! Весь я в чем-то испанском! Вдохновляюсь порывно! И берусь за перо!</p>	<p>Oh, champagne with pineapples! Oh, champagne on pineapples! So tasty and shiny – the peak of the ken! I am in something exotic! I am handsome and dapper! I am inspired and longing – and I'm grasping my pen!</p>
<p>Стихотворение начинается фразой, которая рефреном пройдет через все строфы, а здесь задает тон лирического повествования – сплошные восклицания, восторг, экзотика и полет воображения. Эта ключевая фраза сохраняется и в переводе, но «ананасы» и «шампанское» поменялись местами в целях сохранения ритма. Более того: если в оригинале словосочетание «Ананасы в шампанском» повторяется дважды, дабы наверняка сфокусировать внимание на отправной точке вдохновения, то начальная строка перевода («Oh, champagne with pineapples! Oh, champagne on pineapples!»), вторая часть которой тоже повторяет первую, но в чуть измененной форме, позволяет ввести аллюзию со строкой из другого стихотворения того же автора: «Шампанское – в лилию, в шампанское – лилию!»; таким образом перекидывается своеобразный мостик от частного – к целому.</p> <p>В этой же строфе возникает образ лирического героя, являющегося</p>	

центром всего мироздания и в то же время демиургом (субъект + остальной мир). Интересно, что во всем стихотворении, кроме «я», больше нет ни одного конкретного субъекта: предложения либо назывные, как в случае с теми же ананасами, либо безличные – «вкусно, искристо, остро», либо, как в следующих строфах, неопределенно-личные как по форме, так и по сути («кто-то... зацелован», «кого-то побили»), либо являются только фоном для блистательной личности лирического героя, который демонстрирует свои возможности творца «в группе девушек нервных, в остром обществе дамском». Эта особенность сохраняется и в переводе, поскольку без нее личность лирического героя не воспринималась бы как единственная заслуживающая внимания. Но если в русском тексте ключевое «я» в первой строфе повторяется два раза, то в переводе – целых 4, что делает лирического героя еще более важным для мироздания.

2

Стрекот аэропланов! Беги автомобилей!	Chugging of airplanes – and dusting automobiles!
Ветропросвист экспрессов! Крылолет буеров!	This one’s kissed, but the other is deprived of his rights!
Кто-то здесь зацелован! Там кого-то побили!	Wizzy whizz of expresses! Gliderwings skying ice!
Ананасы в шампанском – это пульс вечеров!	Oh champagne on pineapples! It’s the pulse of my nights!

Во второй строфе экспрессия не уменьшается: как и в предыдущей, каждое предложение завершается восклицательным знаком, но рефрен перемещается в заключительную строку и состоит уже не из двух одинаковых фраз, а из одной расширенной. Появляется очень важное

слово «пульс», выводящее на лексический уровень эмоциональное и даже физиологическое значение напряженного ритмического рисунка стихотворения. Анапест, считающийся размером замедленным и вдумчивым, здесь передает попытку на одном дыхании описать всю круговерть звенящей жизни – но сердце колотится от восторга распахнувшихся горизонтов творчества, дыхание перехватывает, и появляются срединные цезуры и неполные, «оборванные» стопы в нечетных строках, а соответственно – и чередование мужской и женской рифм. Этот ритмомелодический рисунок характерен для всех трех строф оригинала и в целом соблюдается в переводе; но, поскольку эксплицитность учащенного сердцебиения имеет место именно во второй строфе исходного текста, в переводе оно подчеркивается тем, что цезура присутствует во всех строках, а рифма становится определенно мужской, то есть самый сильный удар сердца приходится на конец каждой строки, одновременно подчеркивая восклицательную интонацию.

За счет такого ритмического усиления и более яркого, чем в оригинале, звукоподражания нивелируется уменьшение количества авторских неологизмов. Сравним самые яркие фразы оригинала и перевода. «Ветропросвист экспрессов! Крылолет буеров!»: 2 авторских неологизма и [с], [э], [е] как средство звукоподражания шуму несущихся транспортных средств и свисту ветра. «Wizzy whizz of expresses! Gliderwings skying ice!»: один авторский (переводческий) неологизм («gliderwings»), но более интенсивное звукоподражание: [w], [z], [i], [e], [s].

Осторожность переводчика при использовании неологизмов оправдана тем, что перевод делается на иностранный язык, а в таких случаях словотворчеством лучше не увлекаться, иначе носители языка перевода могут эти языковые изыски просто не понять или воспринять с раздражением. А вот компенсация выразительных средств за счет

вышеуказанного усиления ритмомелодических и фонетических приемов вполне целесообразна. К тому же анализируемая строка занимает в переведенной строфе не второе, а третье место, то есть становится ближе к магическим «ананасам» и усиливает образный ряд и эмоциональную составляющую финальной части катрена.

В переводе отсутствует сообщение о том, что «там кого-то побили», но контраст, присутствующий в оригинале, сохраняется и даже глобализируется: в оригинале кто-то зацелован, а кто-то побит, в англоязычном варианте кого-то расцеловали, а кого-то вообще лишили всех причитающихся ему прав.

3

<p>В группе девушек нервных, в остром обществе дамском Я трагедию жизни претворю в грезофарс... Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском! Из Москвы – в Нагасаки! Из Нью- Йорка – на Марс!</p>	<p>Oh my dearest network – nervous girls and smart ladies! I'll transform the life drama into cloudland farce! Oh champagne on pineapples! Oh champagne on pineapples! Leave this land for another! From New-York – and to Mars!</p>
--	--

В третьей строфе лирический герой полностью раскрывается как демиург: он превращает трагедию в «грезофарс» и при помощи своей волшебной палочки (ананасов в шампанском, которые здесь занимают уже не первую и не последнюю, а, как и положено орудию производства, нейтральную – срединную – строку) моментально переносит себя и желающих примкнуть к нему читателей в любую точку мира. Эта строфа

является финальной, то есть наиболее ответственной в композиционном смысле и сложной по техническим приемам. И именно здесь переводчик позволяет себе больше всего вольностей. Оправданы ли они и какими средствами компенсируются в переводе?

1. В первой строке лирический герой-эгоцентрик не просто замечает, что его окружают дамы, но снисходит до прямого обращения к ним. Но такая относительная персонификация еще кого-то, кроме лирического героя, не размывает уникальность и моноцентричность последнего: это же только «network» – среда, окружение; так почему бы мимоходом не поощрить их добрым словом («dearest», «smart», хотя и «nervous») и не усилить их восторг от такого великодушия?
2. Вместо «трагедии» – драма жизни; несколько затушевывается контраст, имеющий место в оригинале (трагедия – фарс), но такая замена диктуется необходимостью сохранения ритма. Слово «tragedy» трехсложное, ударение падает на первый слог, и использовать его в анапесте – трехсложном же размере с ударением на последнем слоге весьма проблематично.
3. Вместо «грезофарса» – «cloudland farce»; «cloudland» (мир грез, сказочная страна, край воздушных замков) – не неологизм, но это слово само по себе относится к поэтической речи и достаточно точно передает смысл оригинала.
4. Вместо первого сеанса магического перемещения «из Москвы – в Нагасаки» появляется недвусмысленный призыв: «Leave this land for another!». Таким образом идея всемогущества лирического героя получает конкретное выражение вне зависимости от географических познаний читателя и вполне согласуется с сохраненным в переводе указанием следующего маршрута: «Из

Выводы

Итак, при наиболее сложном направлении перевода – с родного языка на иностранный – следует придерживаться тех же принципов, которые обязательны для поэтического перевода как такового:

1. Выделение основных художественных особенностей оригинала: композиция, лирический герой, система художественных образов, художественные средства (тропы; стихотворный размер, рифма, интонация; неологизмы, звукопись и пр.);
2. Не копирование, но передача, средствами целевого языка, системы вышеуказанных особенностей с обязательным воспроизведением художественной целостности стихотворения. При этом должны учитываться уровень смысла, и эмоциональный уровень, и уровень стихосложения, и др. Можно уступать в одних деталях, компенсируя их другими, но общий смысл и эстетическое воздействие оригинала должны быть сохранены.

В.А. Жуковский, один из первых создателей теории перевода, сравнивал переводчика с подражателем, который благодаря владению искусством слова может стать соперником автору оригинала: «...Подражатель, не будучи изобретателем в *целом*, должен им быть непременно *по частям*; прекрасное редко переходит из одного языка в другой, не утратив нисколько своего совершенства: что же обязан делать переводчик? Находить у себя в воображении такие красоты, которые бы могли служить *заменою*, следовательно производить *собственное*, равно и превосходное: не значит ли это быть творцом?» [3].

К этому и следует стремиться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баян Вадим. Маяковский в первой олимпиаде футуристов // Арион. – 1997. – №1 (13). – С. 82-105.
2. Кошелев В.П. Вступительная статья // Игорь Северянин. Стихотворения. – М.: Советская Россия. – 1968. – С. 7.
3. Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. / Под ред. А.С. Архангельского. – СПб. – 1902. – Т. 9. – С. 74.

УДК 821.521

ЭМИГРАЦИЯ И ПОИСКИ ДОМА В РОМАНЕ НАЦУО
КИРИНО «АУТ»

А.В. Моргачёва
Британский Совет, Малайзия

Статья рассматривает проблему эмиграции и поисков дома в романе-триллере японской писательницы Нацуо Кирино «Аут». Выясняется, что главные героини романа – домохозяйки-японки –, а также эмигранты (из Бразилии и Шанхая) одинаково классифицируются как граждане второго класса, которые не могут рассчитывать на улучшение своей финансовой ситуации и повышение социального статуса. Как главные, так и второстепенные персонажи романа лишены чувства привязанности к своему дому и не имеют возможности его обрести, они изолированы и дезинтегрированы, вне зависимости от своего этнического происхождения. Хотя автор отмечает, что проанализированная в статье проблематика не является основной в романе, посвящённом положению женщины в современном японском обществе, отношение героев к дому и его поиски несомненно играют важную роль для раскрытия причин их поступков.

Ключевые слова: эмиграция, дом, поиски, *barabara jiken* (убийство с расчленением), насилие, социальный статус, протест.

The article examines the problem of emigration and the search for home in the thriller novel of the Japanese writer Natsuo Kirino "Out". It turns out that the main characters of the novel – Japanese housewives – as well as emigrants (from Brazil and Shanghai) are equally classified as second-class citizens who can not expect to improve their financial situation and their social status. Both the main and secondary characters of the novel are devoid of feelings of attachment to their home and do not have the opportunity to find it, they are isolated and disintegrated regardless of their ethnic origin. Although the author points out that the problems analyzed in the article are not the main ones in the novel which is devoted to the status of women in modern Japanese society, nevertheless the attitude of the characters to the idea of home and its search undoubtedly play an important role in revealing the reasons for their actions.

Key words: emigration, home, searches, *barabara jiken* (murder with dismemberment), violence, social status, protest.

Роман «Аут», вышедший в 1997 году, сделал японскую писательницу Нацуо Кирино (псевдоним Марико Хашиока, 1951) одним из самых популярных авторов в Японии.

Сюжет романа строится вокруг *barabara jiken* – убийства с последующим расчленением трупа. Четыре совершенно разные женщины – Масако Катори, Йоси Адзума, Кунико Дзаноути и Яои Ямамото – работают в ночную смену на фабрике по производству бэнто – готовых обедов. Поскольку работать в команде проще, чем полагаться на самих себя, они сближаются. На фабрике их считают подругами, хотя их объединяет не дружба, а изнурительная отупляющая работа за жалкую оплату, нездоровая атмосфера дома, теряющиеся и разрушающиеся семейные связи, жизнь на окраинах, как города, так и общества, а также полнейшая невозможность оказаться в центре как того, так и другого. Токио, предстающий в романе, далёк от «популярных образов таинственного востока гейш и вишнёвых деревьев» [3]. Духота, жара либо холод царят в мире, где живут эти четыре женщины, подчёркивая внутренний дискомфорт, в котором они пребывают. Как пишет в своей статье, посвящённой роману, Аманда Симэн, Кирино «использует урбанистический ландшафт современной Японии... в качестве эмблемы мытарств тех, кто находится на окраине японского общества» [7, с. 200].

На таком фоне разворачиваются мрачные события романа. Когда одна из женщин, Яои, в приступе ярости и от безысходности убивает своего мужа Кэндзи, лидер их группы, Масако, берётся помочь ей избавиться от трупа и вовлекает в это Йоси и Кунико. Это событие, в свою очередь, влечёт за собой массу других, ещё более ужасных, связанных с шантажом, преследованиями, насилием и смертью. Подозрение в убийстве Кэндзи Ямамото падает на владельца сети ночных клубов Мицуюэси Сатакэ, чьё прошлое хранит страшную тайну – однажды он, изнасиловал и убил

женщину, предварительно подвергнув её пыткам. За недостатком улик Сатакэ в конце концов отпускают, но его тайна раскрыта, репутация, а с нею и возможность возродить бизнес для него потеряна, поэтому он обретает новый смысл существования – месть. Сатакэ выясняет, кто на самом деле виновен в убийстве Кэндзи Ямамото, и расправляется с женщинами. Он лишает Яои крупной суммы, полученной ею в качестве страховой выплаты за смерть мужа, убивает Кунико и покушается на жизнь Масако.

В этой наполненной преступлениями истории Кирино скорее интересуют их причины, а не то, как они происходят. Писательница отмечает, что домохозяйки в Японии «не имеют никакого экономического влияния, в обществе они ведут обезличенное анонимное существование» [6]. В «Ауте» Кирино, сгустив краски, показала, во что может вылиться протест японок против своего социального статуса.

Как объясняет писательница, четыре женщины представляют различные аспекты современного японского общества [4]. На примере Масако читатель видит, как сложно (или, в её конкретном случае, невозможно) японке продвинуться вверх по карьерной лестнице, когда такие по умолчанию положительные качества, как трудолюбие, исполнительность, лояльность, компетентность и целеустремлённость парадоксально мешают продвижению, вместо того, чтобы ему помогать.

Кунико символизирует «безграничный консумеризм, порождённый японским финансовым пузырьём, когда люди, ошеломлённые своими желаниями, утратили контроль над собственными деньгами» [4]. Кунико берёт кредит за кредитом и уже давно попала в замкнутый круг, делая очередной заём лишь для того, чтобы заплатить проценты по предыдущему. Кунико уже и не помышляет о том, чтобы полностью расплатиться с долгами, но не может заставить себя перестать покупать вещи, потому что, потребляя, она создаёт иллюзию приближения к миру

успеха, престижа и красоты, в который она так жаждет попасть, и который так же недоступен ей, как и возможность жить и работать в центре города.

Яои – типичная домохозяйка, призванная воспитывать детей, готовить и содержать дом в чистоте, финансово полностью зависима от мужа. Йоси – это будущее Яои, такой она станет через двадцать лет. Недавно овдовевшая Йоси ведёт бесконечную борьбу за существование, в которой постоянно терпит поражение. Если Яои пока могут поддержать родители, то Йоси неоткуда ждать помощи, наоборот, она должна содержать прикованную к постели свекровь-нивалида и бунтующую дочь-подростка с постоянно растущими требованиями.

Яои и Йоси весьма типичны для сегодняшнего японского общества, утверждает Нацуо Кирино: «На их плечах огромная ответственность и их роли ясны: мужчины существуют во внешнем мире, а женщины остаются дома» [4].

Примечательно, что ни для одной из героинь дом не является местом, куда она хотела бы возвращаться. Отношение Масако – несомненно, главной героини «Аута» – к дому декларируется уже на первой странице романа: «Масако не знала, в какой именно дом ей хотелось бы вернуться, но определенно не в тот, который она только что оставила. Почему не туда? И если не туда, то куда? Ответа не было, и Масако чувствовала себя потерянной» [9, с. 1]

Масако и её муж давно стали чужими людьми, а их сын-подросток после инцидента, из-за которого его исключили из школы, перестал разговаривать с ними. Для Масако дом – это место, которое символизирует традиционную роль женщины-жены и матери, роль, к которой она больше не имеет отношения.

Безрадостным дом является и для Йоси. После тяжёлой работы на фабрике здесь её не ждёт ничего, кроме такой же тяжёлой работы,

отличающейся только тем, что уход за прикованной к постели свекровью физиологически отвратителен и домашний труд не оплачивается.

Кунико же, у которой нет семьи (её сожитель бросает её в начале романа), неспособна создавать уют. Квартира, в которой она живёт, неубрана, неприбрана, холодильник всегда пуст, так как Кунико ненавидит готовить, повсюду разбросаны пластиковые коробки из-под готовых обедов производства той самой фабрики, где работает Кунико. Её дом – это место, которое она ненавидит, потому что оно привязывает её к окраине, клеймит её удалённость от центра, удовольствий и богатства.

Дом становится чужим местом и для Яои – или, скорее, она становится чужой в нём – после того, как убивает там своего мужа. Символично, что непосредственно после убийства из дома сбегает кот Милк и, хотя он всё время находится поблизости, отказывается возвращаться.

Очевидная тематика романа – положение женщины в японском обществе, насилие в семье и насилие над женщиной. Но роман можно считать настоящим зеркалом японского общества, потому что он затрагивает и другие проблемы, с которыми приходится сосуществовать современной Японии. В частности, Кирино уделяет немало внимания теневому бизнесу – так называемым кредитным союзам, загоняющим в финансовую ловушку людей, запутавшихся в долгах, и являющимся, по сути, мафиозными структурами, а также игорным домам, скрывающимся под видом клубов – атрибутам «внешнего», мужского мира. В одном из таких мест – принадлежащем Сатакэ – муж Яои Ямамото проигрывает все свои сбережения, что в итоге и приведёт его к гибели.

Кирино не обходит стороной и феномен *hikikomori* – социальных затворников, полностью удалившихся от общества. Согласно официальной статистике, *hikikomori* – это люди, которые не покидали свою комнату или дом в течение полугода и более [5, с. 171]. Хотя сын Масако, Нобуки,

ходит на работу, но всё остальное время он проводит, запершись в своей комнате, полностью исключив общение с кем бы то ни было. Венди Наканиши в своей статье, посвящённой «Ауту», относит его к *hikikomori* [3].

Не последняя тема в романе – эмиграция. Фабрика готовых обедов, как маргинальная локация, вмещает в себя домохозяек и студентов, работающих в ночную смену, а также бразильских эмигрантов – категории населения Японии, лишённые возможности добиться финансовой стабильности и повышения своего социального статуса.

История японской эмиграции в Бразилию насчитывает более столетия [1] и сейчас в стране проживает приблизительно 1,5 миллионов лиц японского происхождения – это самое большое число японцев, проживающих за пределами Японии [8]. Обратная эмиграция началась в 1990-х, когда Япония упростила миграционные законы и позволила бразильцам японского происхождения и их супругам приезжать в Японию по временным рабочим визам [2, с. 4]. Эти люди быстро стали крупнейшей группой иностранных «голубых воротничков» в стране, известной своим враждебным отношением к эмигрантам. Они заняли рабочие места, которые описываются так называемыми «тремя К» (*kitsui, kitanai, kiken* – тяжёлая, грязная и опасная работа).

Двадцатипятилетний Кадзуо Миямори – один из таких эмигрантов. Он приехал в страну своего отца для того, чтобы заработать денег, которые он не мог бы заработать дома в Бразилии. Низкооплачиваемая тяжёлая работа на фабрике в холодной и тёмной стране, а именно такой она кажется Кадзуо, становится испытанием для молодого человека [9, с. 180]. Со временем к этому испытанию добавляется ещё одно – Кадзуо влюбляется в Масако, несмотря на то, что она старше его почти на двадцать лет, и всеми возможными способами пытается сблизиться с ней, чему, среди прочего, мешает языковой и культурный барьер. Кадзуо не

осознает, что его чувства к Масако «всего лишь отражают стремление найти хоть какое-то утешение в чужой, негостеприимной стране, из которой приехал когда-то его отец» [9, с. 114]. Но, хотя географически Кадзуо находится вдали от дома, он парадоксально ближе к нему, чем Масако или любая из её трёх подруг, так как, в отличие от них, он носит идеализированный образ дома в сердце: «в Сан-Паулу скоро лето. По улицам плывут запахи шоро и фехьода, воздух насыщен ароматами цветов, по тротуарам прогуливаются девушки в легких летних платьях, на площадках играют дети, со стадиона доносятся крики болельщиков «Сантоса»» [9, с. 180].

Поняв, что никогда не сможет завоевать Масако, Кадзуо Миямори принимает решение вернуться домой, он проигрывает свою борьбу с трудностями, которые ожидают бразильца в Японии. Предварительно ему удаётся заручиться обещанием Масако приехать навестить его в Бразилии, но ясно, что этого не произойдёт: «Дойдя до того места, где Кадзуо нашёл выброшенный ею ключ, Масако остановилась и после недолгого раздумья достала листок с его адресом в Сан-Паулу, порвала на клочки и бросила их в канаву» [9, с. 201].

В «Ауте» Нацуо Кирино обращается и к проблематике отношений между Японией и Шанхаем – к этой теме она вернётся в вышедшем в 2001 году романе «Магнолия» («*Gyokuran*»).

Жизнь юной и прекрасной хостесс Анны, приехавшей в Токио из Шанхая, чтобы заработать денег и, вернувшись, открыть собственное дело, на первый взгляд не выглядит такой мрачной и беспросветной, как жизнь Масако и других главных героинь «Аута» или бразильских эмигрантов, работающих на фабрике. Анна обладает молодостью и красотой, дающими ей пропуск в тот самый центр, попасть в который тщетно стремится Кунико. Вместе с тем, вращаясь в мире гламурного Токио, Анна понимает, что она неотвратимо удаляется от дома. Чем дальше она остаётся в

Японии, тем призрачнее надежда вернуться в Шанхай, потому что реальное положение вещей имеет мало общего с идеальным и заработать достаточно денег для возвращения домой не так просто, как казалось Анне. В начале романа Анна предстаёт прекрасной и дорогой «вещью» – предметом обожания Сатакэ, который часто сравнивает её с игрушкой. Сатакэ всячески балует Анну, но не потому что испытывает особые чувства к ней, а из чисто прагматических побуждений: её молодость и красота – источник дохода. Сатакэ осознаёт, что, как только Анна потеряет молодость и привлекательность, ему нужно будет найти другую хостесс. После ареста Сатакэ по подозрению в убийстве Кэндзи Ямамото, девушкам-хостесс, работавшим в его клубах, в том числе и Анне, приходится искать другую работу. Лишившись покровительства Сатакэ, Анна теряет свою эксклюзивность вместе с именем, которое носила раньше. Когда Сатакэ приходит навестить её в новом клубе, Анну называют Мейран и для Сатакэ имя звучит «заурядно и совершенно невыразительно» [9, с. 123].

Как и Кадзуо Миямори, Анна ощущает свою дезинтеграцию. Вспоминая первую поездку по железной дороге в Токио, Анна сравнивает толпу в поезде с чужим враждебным телом, поглощающим её [9, с. 98]. И Кадзуо, и Анна чувствуют себя одинокими, изолированными, попавшими в ловушку. Идеализированный образ Японии обещал им быстрое обогащение [9, с. 99], на деле же Кадзуо едва может свести концы с концами, а Анна всё глубже погружается в пучину ночной жизни Токио, теряя даже надежду вернуться домой.

В Японии Кадзуо и Анна пытаются не только осуществить свои мечты о богатстве, но и открыть для себя эту страну, понять её, стать в ней своими. Метафорой этих усилий становятся их отношения с недостижимыми, таинственными, идеализированными японскими возлюбленными – Масако и Сатакэ соответственно.

Кадзуо всеми силами пытается помочь Масако, когда понимает, что у неё неприятности. В их последнюю встречу Масако рассказывает ему о том, как чувствует себя на самом деле, о том, что ищет одиночества и свободы, и он плачет, а когда Масако спрашивает у него, почему, объясняет: «Потому что вы рассказали мне, что у вас на сердце. И теперь вы такая далёкая» [9, с. 200].

В свою очередь, Анна увлекается Сатакэ и надеется, что именно ей откроются тайны, которые скрывают его глаза, напоминающие бездонные колодцы [9, с. 102]. Однако с течением времени она понимает, что «чем настойчивее она пытается проникнуть в её душу, тем меньше он позволяет ей увидеть» [9, с. 102].

Так и страна, в которой Кадзуо и Анна пережили крушение своей мечты, не даёт возможности приблизиться. В своём романе Нацуо Кирино изображает Японию, где люди борются за выживание и не знают, что такое дом. Ни один из персонажей «Аута», будь то японцы или эмигранты, не находит свой дом и все они проводят жизнь в изоляции. Люди, которые не могут обрести дом, либо гибнут, как Кунико или Кэндзи Ямамото, либо влачат жалкое существование, как Йоси или Яои, либо решаются уехать, как Масако или Кадзуо. Таким образом, Япония в романе Нацуо Кирино – это топос, враждебный не только по отношению к чужестранцам, но и по отношению к собственным гражданам.

ЛИТЕРАТУРА

1. 100 Years of Japanese Emigration to Brazil [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ndl.go.jp/brasil/e/s2/s2_1.html
2. Margolis M. L. Dekasseguis: Japanese Brazilians Abroad / M. L. Margolis // *LasaForum*. – Fall 2005. – Vol. XLVI: Iss. 4. – с. 4
3. Nakanishi W. The Novels of Natsuo Kirino [Электронный ресурс] / W. Nakanishi // *Electronic journal of contemporary Japanese studies*. – 15

December 2013. – Vol. 13, Iss. 4. – Режим доступа:

<http://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol13/iss4/nakanishi.html>

4. Natsuo Kirino Interview [Электронный ресурс] // IndieBound. – Режим доступа: <http://www.indiebound.org/author-interviews/kirinonatsuo>
5. Reimaging Japan: The Quest for a Future That Works / Edited by C. Chandler, H. Chhor, B. Salsberg. – San Francisco: VIZ Media, 2011. – 452 с.
6. Schreiber M. From romance to murder [Электронный ресурс] / M. Schreiber // The Japan Times. – 2003. – May 18. – Режим доступа: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2003/05/18/books/book-reviews/from-romance-to-morder/#.WEuAjvl97cs>
7. Seaman A. C. Inside OUT: Space, Gender, and Power in Kirino Natsuo / A. C. Seaman // Japanese Language and Literature. – Vol. 40. – No. 2 (Oct., 2006). – С. 197
8. Spacey J. 6 Biggest Japanese Communities Outside Japan [Электронный ресурс] / J. Spacey // Japan Talk. – Режим доступа: <http://www.japan-talk.com/jt/new/6-biggest-Japanese-communities-outside-Japan>
9. Кирино Н. Аут [Электронный ресурс] / Н. Кирино // Пер. с японского С. Н. Самуйлова. – 2006. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/aut-download-free-163548.html>

УДК 398.2.811-81

СКАЗОЧНЫЙ КОЛОРИТ КАК СРЕДСТВО КОМПЕНСАЦИИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ РЕАЛИЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ

С.А. Скороходько

*ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И.
Вернадского»*

В статье с переводческой точки зрения проанализированы реалии народной волшебной сказки как носители национально-культурной информации. Цель статьи – выявление средств воссоздания национального колорита при переводе

реалий, для ее достижения использованы типологический, культурно-исторический, сопоставительный методы и метод контекстуального анализа. Автор вводит понятие «сказочный колорит», который рассматривается как релевантный и инвариантный жанрообразующий и стилеобразующий признак реалии народной волшебной сказки. В результате проделанной работы сделаны следующие выводы: реалии народной волшебной сказки обладают, помимо национального колорита, колоритом сказочным; эти две составляющие коннотаций реалии дополняют, усиливают и могут заменять друг друга, поэтому являются источником потенциальных соответствий, к которому можно обратиться в процессе перевода; в жанре народной волшебной сказки национальный колорит реалии может быть передан за счет сохранения колорита сказочного.

Ключевые слова: реалия, перевод, фольклорная волшебная сказка, русская волшебная сказка, национальный колорит, сказочный колорит, компенсация.

In the article from the translation point of view, the realities of the folk fairy tale are analyzed as carriers of national and cultural information. The purpose of the article is to identify means of recreating the national color when translating realities, to achieve it, use the typological, cultural, historical, comparative methods and method of contextual analysis. The author introduces the concept of "fairy-tale coloring", which is regarded as a relevant and invariant genre-forming and style-forming feature of the realities of the folk fairy tale. As a result of the work done, the following conclusions are drawn: the realities of the folk fairy tale possess, in addition to the national color, a fairytale color; these two connotation realities complement, reinforce and can replace each other, therefore they are the source of potential correspondences, which can be addressed in the translation process; in the genre of folk fairy tales, the national color of reality can be transferred by preserving the color of the fairy tale.

Key words: realia, translation, folklore fairy tale, Russian fairy tale, national color, fairytale color, compensation.

Тезис известного российского фольклориста Сергея Неклюдова о «космополитизме» фольклора [4] представляет интерес с точки зрения перевода, поскольку позволяет несколько по-иному посмотреть на переводческий подход к фольклорному тексту и к реалиям как к единицам, активно участвующим в создании национально-культурного фона такого текста.

Цель данной статьи – выявление средств воссоздания национального колорита при переводе реалий народной волшебной сказки.

Реалии отражают историю, быт, культуру, особенности жизни и менталитета народа, климат и ландшафт страны. Это единицы с емкой фоновой семантикой, являющиеся маркерами национально-культурного контекста. Принято считать, что именно наличие национально-

культурного фона, национального компонента в содержании реалии позволяет отграничить ее таких смежных понятий, как «безэквивалентная лексика», «экзотическая лексика» («экзотизм»), «алиенизм», «варваризм», «лакуна», «бытовое слово», «коннотативная лексика», «фоновая лексика», «бытовое слово». Все названные понятия либо сужают, либо расширяют содержание термина «реалия», наиболее существенным признаком которого является национальный компонент содержания слова.

Неоправданно широким становится понятие «реалия» и в тех случаях, когда в число реалий автоматически включают антропонимы и топонимы. В отличие от реалий, которые, как и другие апеллятивы, связаны с понятием, антропонимы и топонимы (как имена собственные) с понятием не связаны. С другой стороны, мы видим, что у некоторых имен собственных национальный колорит выражен достаточно ярко, причем он часто усиливается контекстом, ср.: *John* (как имя в паспорте) и *John Bull* (как персонифицированный образ Великобритании). В первом случае слово *John* лишено коннотаций и национального фона, хотя следует признать, что в определенной степени национальная окраска ему, как и другим антропонимам, присуща: мы знаем, что Иван – русский, Джон – англичанин, Жан – француз и т.д., аналогичным образом мы можем (с известными ограничениями) установить этническое происхождение человека по фамилии. Что же касается словосочетания *John Bull*, то оно уже не нейтрально, а стилистически маркировано: экспрессивно и ассоциативно, поскольку является прозвищем, неофициальным именем. Поскольку этим именем называют типичного англичанина, оно приобретает национальную окраску и становится реалией. Таким образом, только часть имен собственных можно отнести к реалиям: это имена, функционирующие в художественных текстах и имеющие при этом достаточно ярко выраженный национальный колорит, который актуализируется контекстом.

Мы разделяем мнение болгарских ученых и переводчиков С. Влахова и С. Флорина, которые называют реалиями «слова (и словосочетания), характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому; будучи носителями национального и/или исторического колорита, они, как правило, не имеют точных соответствий (эквивалентов) в других языках, а, следовательно, не передаются переводом «на общем основании», требуя особого подхода» [2, с. 55]. Однако эта дефиниция, на наш взгляд, не полностью охватывает круг единиц, относимых к реалиям. Так, например, ни береза, ни клен, не являются эндемиками, они произрастают и хорошо известны практически во всей Европе и Северной Америке, следовательно, на основании критерия наличия в содержании слова определенной денотативной информации слова «береза» и «клен» отнести к реалиям нельзя. Еще один критерий, уже переводоведческий, – реалии не имеют прямых соответствий в языке перевода. Он в этом случае также не работает. Однако нельзя не учитывать и то, что для России – береза, а для Канады – клен являются национальными символами, а это значит, что мы можем отнести их к реалиям на основании главного критерия – наличия национального компонента в содержании слова. Подобным образом яблочный пирог встречается в кухне многих народов мира, однако только американцы воспринимают его как свое национальное блюдо, на кулинарной странице одного из женских журналов он изображен на фоне американского флага, фотографию сопровождает надпись: «As American as apple pie». Реалии, о которых идет речь, называют ассоциативными [8, с. 34–35]. Ими обозначают объекты, которые, не являясь национально специфическими, тем не менее, вызывают соответствующие ассоциации у носителей своей культуры, отличающиеся от ассоциаций носителей других культур. Для ассоциативных реалий характерны экспрессивность, эмоциональность и оценочность.

ЧАСТЬ 3. КАРТИНА МИРА В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, КУЛЬТУРЕ, ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

Ассоциативные реалии представляют особую трудность для переводчика. Так, по свидетельству преподавателя русского языка, много лет проработавшего в Монголии, на финальной стадии подготовки сборника переводов сказок народов мира на монгольский язык из книги была изъята сказка Шарля Перро «Кот в сапогах». Такое радикальное решение было принято редактором вследствие того, что у монголов кот – олицетворение зла, и такой герой не мог вызвать симпатию у монгольских детей, а поэтому содержание французской сказки не было бы воспринято ими адекватно. При переводе ассоциативных реалий нужно учитывать то, что за кажущейся эквивалентностью/близостью слов двух языков скрывается неполнозначность, несоответствие, а иногда – и противоположность ассоциаций, оценок, эмоциональной окрашенности. Если коннотативная информация, содержащаяся в значении реалий данного типа, теряется при переводе, такой перевод не может быть адекватным.

Исходя из вышесказанного, мы предлагаем уточнить термин «реалия» следующим образом: реалии – это слова и словосочетания, включающие национально-культурную информацию (денотативную и/или коннотативную) как обязательный компонент содержания слова. Подчеркнем, что наличие коннотативной национально-культурной информации важно с точки зрения перевода, поскольку она может быть менее заметной или труднее поддаваться дешифровке, чем денотативная информация.

При том, что реалии привлекают внимание лингвистов и переводоведов достаточно долго, нельзя сказать, что проблема реалии в переводе решена. Так, до сих пор остается мало исследованным соотношение жанр – перевод реалий и, в частности, вопросы перевода реалий в фольклорном тексте. Рассмотрим данную проблему на примере реалий народной волшебной сказки.

В народной волшебной сказке реалии выполняют следующие основные жанровые функции: создание национального колорита; создание сказочного колорита, вносящего в сюжет элементы сказочности и волшебства, которое в более поздней сказке воспринимается как фантастичность; сообщение повествованию экспрессивности и эмоциональности; функция развлечения, наиболее отчетливая в поздней сказке и/или для современного читателя-неспециалиста; придание повествованию бытовой достоверности, правдоподобия. Каждую из указанных функций выполняет преимущественно та или иная группа реалий. С точки зрения жанровой теории перевода, реалии народной волшебной сказки можно разделить на две основные группы: 1) реалии, называющие волшебные предметы, явления и понятия, – волшебные реалии (*чудо-юдо*, *glassy hill*) и 2) реалии, называющие неволшебные предметы, явления и понятия, – бытовые реалии (*терем*, *sapple Tam*). Кроме того, следует отметить особый подкласс внутри бытовых реалий. К нему относится большая группа реалий, которые формально, без поправки на жанр, можно было бы причислить к реалиям бытовым. Однако, функционируя в волшебной сказке, более других видов сказки сохранившей связь с древними верованиями, представлениями и ритуалами, эти реалии начинают тяготеть к волшебным и даже становятся таковыми в определенных условиях, ср.: *полотенце – вышитое полотенце* (оберег); *coat – magic coat* (одежда, наделяющая своего хозяина магическими свойствами); *forest – dark forest*; *столы дубовые, скатерти браные* (по мифопоэтическим представлениям дуб – священное, ритуальное дерево [6, с. 443–444], узор на ткани также связан с ритуалом, несет определенную информацию, часто выполняет оберегающую функцию). Подобные реалии мы называем псевдобытовыми, поскольку в тексте сказки они функционируют как волшебные. Многие из них называют предметы, заменившие собой в поздней, письменно

зафиксированной сказке древние магические атрибуты ранней волшебной сказки. Это магическая генеалогия псевдобытовых реалий уже не осознается современным демифологизированным сознанием читателя-неспециалиста (взрослого или ребенка), но она бесспорна для сказителя и для читателя-специалиста. Сравним два примера:

1. *Жил-был старик; у него было три сына, третий-то – Иван-дурак, ничего не делал, только на печи в углу сидел да сморкался* [3, с. 141].

2. *С досады ухватила она [Елена Прекрасная] свою волшебную книгу и забросила в печь* [3, с. 196].

В первом случае слово *печь*, входящее в состав фразеологизма *сидеть на печи*, называет деталь русского быта, являясь таким образом этнографической (бытовой) реалией. В то же время оно обозначает очаг, место, вокруг которого была сосредоточена вся жизнь русского крестьянина: на печи рождались и умирали, на печи спали, в печи готовили еду, зимой на печи согревались. Для «русского традиционного жилища был характерен единый принцип внутренней его организации и функционального распределения», а определяющим было положение печи, которая занимала от одной пятой до одной четверти избы [7, с. 74; 238]. С печью тесно связан излюбленный образ русской волшебной сказки – «иронический неудачник» (Емеля, Иванушка-дурачок) [5, с. 7]. Это дает нам основания утверждать, что реалия *печь* в первом примере является псевдобытовой, отсюда ее значимость для контекста. Во втором примере *печь* – бытовая реалия, которая к тому же является стертой и поэтому может быть заменена в тексте оригинала функциональным синонимом-нереалией *огонь*, а в тексте перевода – словом *fire* либо опущена. Таким образом, переводчик призван учитывать двойственный статус псевдобытовых реалий. Этот статус обуславливает, в частности, функционально-жанровый приоритет коннотативного значения у

псевдобытовых реалий над значением денотативным, что существенно в переводческом плане.

Для бытовых реалий инвариантным признаком является национальный колорит, который, следовательно, и должен быть воссоздан в переводе в первую очередь. Сказочный колорит для реалий данной группы – признак релевантный, однако вариабельный, а это означает его факультативность и для ПТ. Рассмотрим пример. Героиня сказки «Гуси-лебеди» обращается с вопросом к печке, на что та предлагает ей сначала съесть пирожок: *Съешь моего ржаного пирожка*. Девочка отвечает печке: *О, у моего батюшки пшеничные не едятся!* Здесь *ржаной пирожок* – бытовая реалия. Сравним два варианта перевода данной реалии: *rye cake* и *rye loaf*. Ни *cake*, ни *loaf* не являются эквивалентами русской реалии *пирожок*, однако соответствие *cake* в данном случае предпочтительнее. Оно менее конкретно, чем *loaf*, и, кроме того, в одном из своих значений (*small flattish loaf of bread*) является архаизмом; в британских сказках герою, отправляющемуся в путь, дают с собой *cake*. Все это делает слово *cake* адекватным жанру сказки. В дальнейшем контексте выбор соответствия *cake* поддерживается использованием соответствия *wheat cake* (в ответе девочки). Жанровым признаком фольклорной сказки является противопоставление, прием контраста (*ржаной пирожок/пшеничный пирожок*). Противопоставление *rye cake/wheat cake* хорошо понятно английскому читателю (как и представителям других народов, знакомых с этими культурами): до XVIII века в Англии белый хлеб (*white bread*) был престижной едой, доступной только верхним слоям общества, простые люди ели лепешки или хлеб из овса, ячменя, ржи. Сохраняя в переводе важные с точки зрения жанра признаки (противопоставление, архаичность), воссоздавая сказочный колорит, переводчик компенсирует тем самым, пусть и не в полной мере, потерю важного для бытовых реалий национального колорита.

ЧАСТЬ 3. КАРТИНА МИРА В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, КУЛЬТУРЕ, ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

Для волшебных реалий сказочный колорит является признаком, во-первых, релевантным, и, во-вторых, инвариантным. Отсюда следует, что именно сказочный колорит должен быть сохранен при переводе непременно.

Анализ волшебных реалий показывает, что многие из них имеют в жанре фольклорной волшебной сказки функциональные синонимы, которые можно выстроить в следующие и другие, подобные им, ряды:

– *серебряная птичка, золотой хохолок; [конь] шерсть железная, хвост и грива огненные; кобылица золотогривая с двенадцатью жеребятами; царевна-лягушка; жар-птица; golden mare; golden hen; hen that lays the golden eggs;*

– *золотое пялечко; волшебный клубочек; медный/серебряный/золотой шарик; серебряный ларчик; волшебный платок; magic/silver wand; golden harp; magic handkerchief; golden snuff-box; crystal box; magic carpet; cap of invisibility.*

Волшебные реалии, представленные в этих рядах, называют волшебных героев и их атрибуты. Как видно, в составе таких реалий часто обнаруживаются слова, в значении которых присутствуют семы «волшебно-фантастическое» и «фольклорное»: *волшебный / чудесный / бриллиантовый / золотой / серебряный / медный / чугунный / оловянный / железный / хрустальный / стеклянный / огненный* и т.д. Однако даже в том случае, когда слова, называющие чудесных героев, представителей низшей демонологии, волшебные предметы, не имеют при себе эпитетов, указывающих на их необычность, они могут приобретать интенсивный сказочный колорит. Это происходит по нескольким причинам. Во-первых, фольклорная сказка относится к жанрам, в отношении которых читательское ожидание сформировано достаточно четко, а жанр отвечает ему в полной мере, поэтому вследствие эффекта иррадиации [1, с. 51] многие единицы могут приобретать сказочный колорит. Во-вторых, на

особенность обычных на первый взгляд героев, их действий, а также предметов быта может вполне ясно указывать контекст: слушатель понимает, что палица царевича не может весить шестьдесят пудов и при этом погнуться от удара о его голову, значит, и царевич, и его палица – волшебные; если клубочек указывает герою путь, он тоже чудесный.

В самом общем виде упомянутые здесь определения взаимозаменяемы, поскольку любое из них указывает на магические, волшебные свойства именуемых объектов. Могут быть взаимозаменяемыми и сами реалии, являющиеся функциональными синонимами. Условия же компенсационных замен при переводе волшебных реалий следующие: нужно избегать использования национально окрашенных соответствий и выбирать единицы, имеющие сказочный колорит, а таковыми являются все волшебные реалии. Адекватным соответствием может стать переводческий окказионализм, в состав которого входят определения *magic; iron; silver; golden; glass(y); crystal* и т.п.

Тезис о закономерной взаимозаменяемости реалий народной волшебной сказки (как в оригинальном фольклорном тексте, так и при переводе) подтверждается таким явлением, как вариативность фольклора. Фольклорный текст предоставляет переводчику известную свободу в поиске и выборе соответствий. Иначе говоря, фольклорная сказка дает переводчику достаточно широкие возможности использования компенсации. Практически это означает следующее. Во-первых, функции той или иной единицы текста оригинала могут быть воссозданы другими средствами или в другом фрагменте ПТ.

Замены могут осуществляться на основании того, что различные единицы оказываются близкими по своей семантике, стилистической окраске или выполняют в разных вариантах текста одни и те же / сходные функции. Так, в сборнике Афанасьева сказка «Финист ясен сокол»

ЧАСТЬ 3. КАРТИНА МИРА В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, КУЛЬТУРЕ, ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

представлена в двух вариантах. В первом варианте старушки дарят героине, разыскивающей своего жениха, Финиста ясна сокола, первая – *серебряное донце, золотое веретенце* с золотой ниткой, вторая – *серебряное блюдо и золотое яичко*, третья – *золотое пялечко да иголочку*, которая сама вышивает. Во втором варианте данной сказки вместо старушек – баба яга и ее сестры; они дают девушке *золотой молоточек да десять бриллиантовых гвоздиков, золотое блюдечко с бриллиантовым шариком, и быстрого коня, который жаром кормится*. Подобных примеров можно привести множество. Здесь обращает на себя внимание широта варьирования: взаимозаменяемы единицы разных тематических групп – магические предметы и необыкновенные существа. Объединяет их наличие сем «волшебное» и «фольклорное» в значении лексем. Актуализировать эти семы в соответствиях языка перевода можно через добавление соответствующих определений, ср. три варианта перевода реалии *рушник* (вышитое полотенце): *towel* (нейтральное, коннотации отсутствуют; национальный и сказочный колорит отсутствуют) / *magic towel* (передан сказочный колорит, есть указание на связь с фольклором; семантика сохранена, однако это не имеет принципиального значения) / *silver comb* (оправдано, поскольку несет сказочный колорит и является, как и *towel*, волшебным предметом).

Анализ показал, что воссоздание в переводе такой важной характеристики реалии (и фольклорного текста в целом), как национальный колорит, в жанре народной волшебной сказки может оказаться не столь существенным, если переводчику удастся передать другое, не менее важное, свойство реалии – наличие в ее содержании колорита сказочного.

Выводы

1. В фольклорном тексте как тексте «космополитичном» (С. Неклюдов) обнаруживаются единицы, которые, не будучи носителями национально-

культурной информации, могут тем не менее передавать ее в переводном тексте.

2. Было установлено, что реалии народной волшебной сказки обладают, помимо национального колорита, колоритом сказочным. Поскольку эти две составляющие коннотаций сказочной реалии дополняют, усиливают и могут заменять друг друга, их следует рассматривать как источник потенциальных соответствий, к которым можно обратиться в процессе перевода.

3. Сохранение сказочного колорита в переводном тексте помогает воссозданию национально-культурного фона и наоборот.

4. Такое свойство фольклорного текста, как вариативность позволяет эффективно использовать компенсацию: вместо одной реалии использовать в переводе другую, близкую ей по семантике, функциям, ассоциациям, стилистической окраске.

Перспективы исследования. Перспективы исследования может составить более детальное рассмотрение с точки зрения перевода компенсаторных возможностей единиц, обладающих национальным и сказочным колоритом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка / И.В. Арнольд. – М.: Просвещение, 1990. – 300 с.
2. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М.: Высш. шк., 1986. – 416 с.
3. Народные русские сказки. Из сборника А.Н. Афанасьева / Тексты для настоящего издания отобраны В.П. Аникиным; [вступит статья и словарь малоупотребительных и областных слов В.П. Аникина]. – М.: Худож. лит., 1982. – 319 с.

4. Неклюдов С.Ю. Введение в теоретическую фольклористику [Электронный ресурс] / С.Ю. Неклюдов // Постнаука. – Режим доступа: URL: <https://postnauka.ru/courses/31551> (дата обращения 1.08.2016)
5. Новиков Н.В. Образы восточно-славянской волшебной сказки / Н.В. Новиков. – Л.: Наука, 1974. – 255 с.
6. Топоров В.Н. Растения / В.Н. Топоров // Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Т. 2. – М.: Рукописные памятники древней Руси, 2010. – С. 434–457.
7. Этнография восточных славян. Очерки традиционной культуры; [Гл. ред. Ю.В. Бромлей]. – М.: Наука, 1987. – 559 с.
8. Tcherednitchenko O., Koval Y. Theorie et Pratique de la Traduction / O. Tcherednitchenko, Y. Koval. – Kyiv: Lybid, 1995. – 320 p.

УДК 82.091:821.111

АНГЛИЙСКИЙ ЮМОР: СТЕРЕОТИП ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ (РОМАН КАДЗУО ИСИГУРО «ОСТАТОК ДНЯ»)

Ю.П. Шевченко

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В работе предпринята попытка проанализировать авторскую игру с национальными штампами и стереотипами в романе К. Исигуро «Остаток дня». Введение автором американской «точки зрения» на английский национальный характер не только создает условия для саморефлексии дворецкого Стивенса, но и обнажает механизм восприятия «другого», который «работает» под влиянием схем и ожиданий, сформированных внутри «своей» национальной логики. Выбор в качестве предмета анализа и самоанализа чувства юмора усиливает характерную для романа в целом доминанту неуверенности и сомнения.

Ключевые слова: Исигуро, «точка зрения», английский юмор, английскость, стереотип.

The given article aims at analyzing the author's flirtation with national moulds and stereotypes in K. Ishiguro's novel "The Remains of the Day". The use of the American "point of view" in regards to the English national character not only conditions the self-reflection of the butler Stevens, but also lays bare the mechanism of perception "another" that works under the influence of schemes and anticipations

formed within one's national logic. The choice of humour as a subject for analysis and self-analysis enhances the keynote of doubt typical for the novel in general.

Key words: Ishiguro, “point of view”, English humour, Englishness, stereotype.

Процесс глобализации конца XX – начала XXI в. придает проблеме национальной идентичности, актуальной для любого рубежа веков, новый драматизм и обеспечивает новое звучание. Современный человек сталкивается с потребностью осознания своего места в постоянно меняющемся мире, пониманием своей идентичности и проблемой восприятия «другого». Основными критериями при определении нации, как своей, так и чужой, являются ее «исконные этнические характеристики, ее неизменная, в течение веков «длящаяся сущность»» [8, с. 141]. Сегодня, при обсуждении проблемы нации и национального, как отмечает С.Н.Филюшкина, привычные формулировки, такие как «национальное своеобразие», «национальный характер», вытесняются иными — «национальная идентичность», «национальный стереотип» [8, с. 141].

Стереотипы являются одним из ключевых факторов в формировании мнения о «своём» и «чужом». Люди довольно часто формируют представления об окружающих явлениях не только на основе собственных наблюдений и выводов, но и с учетом различных стереотипов, господствующих в обществе. Стереотипы порой заменяют людям необходимость иметь свою собственную точку зрения, подменяют собой понимание вещей. В той или иной мере влиянию стереотипов подвержены все, даже те, кто отличается определенной самостоятельностью мышления.

Согласно точке зрения С. Н. Филюшкиной, «проблема национальной идентичности тесно связана с проблемой национального стереотипа» [8, с.142]. Как и всякий стереотип, «он является своеобразным социальным конструктом, способствует ориентации индивида в жизни, выступает источником мотивации общественных действий последнего» [8, с.142].

Так, каждая национальная целостность в восприятии «другого» зачастую предстает как набор общепринятых штампов и стереотипов. Англичане, например, воспринимаются надменными и чопорными, но, в то же время, вежливыми и учтивыми, и с самобытным чувством юмора. Английский юмор стал своеобразной притчей во языцех: о нем знают все, при этом понимают его единицы. Об английском юморе, как неотъемлемой черте английского характера, писали многие исследователи [1, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 13]. Рассмотрим, как работает этот компонент в реализации темы английскости на материале современной англоязычной литературы.

Роман Кадзуо Исигуро «Остаток дня» («The Remains of the Day», 1989) представляется достаточно перспективным для анализа проблем национальной идентичности в силу особого – «пограничного» – положения автора, что позволяет ему «играть» национальными штампами и стереотипами. Роман зачастую рассматривается критиками как «исконно английский», при этом, некоторые ученые и писатели (С. Рушди, Д. Лодж, С. Вай-чу, Д. Хед) отмечают важность японского компонента в поэтике романа, что объясняют японскими корнями автора. Для неискушенного читателя, прочитавшего роман, вряд ли будет очевидно, что он написан японцем по происхождению. Занимая «пограничное» положение, Кадзуо Исигуро в своих произведениях обращается как к английской, так и японской национальным картинам мира, что порождает множество споров о его месте в мире литературы. Так, одни критики относят Исигуро к европейской литературной школе, в то время как другие упорно настаивают на его связи с восточной традицией.

Главный герой романа – дворецкий Стивенс, прослуживший более 30 лет в знатном Дарлингтон-холле, казалось бы, воплощает эталон английскости. При этом образ дворецкого одновременно и разрушает традиционные представления об английскости, что становится очевидным благодаря введению автором американской «точки зрения».

После смерти лорда Дарлингтона поместье Дарлингтон-холл выкупается американским джентльменом, мистером Фаррадеем, который, приобретая дом и Стивенса «заодно с обстановкой» [2, с.128], ожидает увидеть в английском дворецком образчик английскости. Отсюда и некоторое смятение, которое испытывает его новый хозяин, не обнаружив признаков чувства юмора у английского дворецкого. Всегда серьезный вид Стивенса приводит его в замешательство. Отсутствие у главного героя такого общепризнанного английского свойства, как чувство юмора, становится одной из примет авторской игры со стереотипами и читательскими ожиданиями.

Примечателен тот факт, что на протяжении всего романа Стивенс ни разу не употребляет слов «юмор» или «чувство юмора» и не признает, что лишен этого качества. Обходя молчанием слово «humour», Стивенс находит ему ряд синонимов: bantering, witticism, joke, mirth. Хотя в романе присутствуют производные от «humour» (humorous and humouredness), чаще всего дворецкий в описании шуток американского хозяина употребляет слово «bantering».

Дворецкий не рассматривает отсутствие юмора как недостаток и в начале романа предпринимать какие-либо меры для устранения «проблемы» не намеревается, так как, по его мнению, это не входит в сферу его обязанностей: «*This is, as I say, a matter which has given me much concern. But I must say this business of bantering is not a duty I feel I can ever discharge with enthusiasm. It is all very well, in these changing times, to adapt one's work to take in duties not traditionally within one's realm; but bantering is of another dimension altogether*» [11, p.12]. («Я уже говорил, что эта проблема изрядно меня беспокоит. Однако боюсь, что подыгрывание не относится к тем служебным обязанностям, каковые я способен исполнять с воодушевлением. Приспособиться к новым обязанностям, исконно не входящим в круг моей деятельности, – еще куда ни шло по нынешним

переменчивым временам, но подыгрывание и подтрунивание – это совершенно другая область» [2, с.11]).

Тем не менее, «подтрунивание» мистера Фэррадея ему причиняет дискомфорт: «*I was obliged, <...>, to spend some uncomfortable minutes standing in the drawing room yesterday afternoon while Mr Farraday went about his bantering*» [11, p.15] («Как я уже говорил, вчера мне пришлось пережить в гостиной несколько неприятных минут, пока мистер Фэррадей надо мной подтрунивал» [2, с.13]), что впрочем можно объяснить и не совсем корректными шутками его хозяина. Как известно, английский юмор отличается особой остротой и серьезностью. Как замечает М. В. Цветкова: «Основной отличительной чертой английского юмора является то, что первостепенная роль в нем отводится иронии (irony) и остроумию (wit). Он меньше всего связан с комедией положений, это юмор интеллектуальный, опирающийся на феномен слова, причем смысл всегда находится в подтексте» [9, с.7]. В отличие от английского юмора американский юмор не столь интеллектуален, а порой и грубоват. Ярким примером служит эпизод, когда мистер Фэррадей, услышав о приезде своего знакомого с женой, предлагает Стивенсу развлечь даму совершенно негалантным способом: «*Maybe you could keep her off our hands, Stevens. Maybe you could take her out to one of those stables around Mr Morgan's farm. Keep her entertained in all that hay. She may be just your type*» [11, p.12]. («Но если она все-таки явится, не могли бы вы, Стивенс, избавить нас от нее? Сводили бы, скажем, в какой-нибудь хлев, их полно в усадьбе у мистера Моргана. Порезвились бы с ней на сене. Вдруг окажется, что она в вашем вкусе» [2, с.10]).

Несмотря на то, что в начале романа Стивенс не рассматривает отсутствие юмора как «проблему», по мере развития рефлексии дворецкий придает этому все больше и больше значения. Авторская ирония проявляется в том, что дворецкий начинает рассматривать чувство юмора,

как одну из своих обязанностей, и говорит о юморе так серьезно, как будто бы речь идет о политических делах: *business of bantering, bantering skills, duty of bantering* и т. д. Стремясь быть идеальным дворецким, Стивенс пытается соответствовать всем требованиям своего нового хозяина, а потому, прилагает усилия, чтобы включить этот навык в «арсенал своего профессионального мастерства» [2, с.70]: *«My employer fully expects me to respond to his bantering in a like manner, and considers my failure to do so a form of negligence»* [11, p.12] («В свете этого вполне вероятно, что хозяин, подтрунивая надо мной, искренне рассчитывает, что я ему подыграю, а мою неспособность к этому рассматривает как своего рода служебное упущение» [2, с.11]). Так, он начинает слушать юмористическую передачу по радио в надежде научиться навыку «подыгрывания»: *«One programme I listen to is called Twice a Week or More, which is in fact broadcast three times each week, and basically comprises two persons making humorous comments on a variety of topics raised by readers' letters. I have been studying this programme because the witticisms performed on it are always in the best of taste and, to my mind, of a tone not at all out of keeping with the sort of bantering Mr Farraday might expect on my part. Taking my cue from this programme, I have devised a simple exercise which I try to perform at least once a day; whenever an odd moment presents itself, I attempt to formulate three witticisms based on my immediate surroundings at that moment»* [11, p.89] («Одна программа, к которой я пристрастился, называется «Дважды в неделю, а то и больше», хотя на самом деле передается три раза еженедельно; в ней двое ведущих обмениваются веселыми замечаниями на разнообразные темы, поднятые в письмах слушателей. Я внимательно слежу за этой программой, так как звучащие в ней остроты неизменно отличаются безупречным вкусом и, на мой взгляд, весьма близки по своему тону к тем самым репликам, каких ждет от меня мистер Фаррадей. Руководствуясь этой программой, я разработал простое упражнение,

которое по возможности выполняю хотя бы раз в день: как только выдается свободное время, я пытаюсь сформулировать три остроумных замечания по поводу того, что вижу вокруг себя в эту минуту. Или, как вариант все того же упражнения, пробую придумать три острых замечания о событиях последнего часа» [2, с.71-72]). Вооружившись арсеналом невзыскательных шуток, почерпнутых из радио-программ, Стивенс, стремясь соответствовать ожиданиям хозяина, отпускает непринужденные, как ему кажется, шутливые замечания, которые остаются непонятыми собеседниками.

Включение американской «точки зрения», как взгляда со стороны, не только создает условия для саморефлексии Стивенса (насколько он соответствует своим же представлениям о великом английском дворце), но и обнажает механизм восприятия «другого», который «работает» не с учетом объективной реальности, а под влиянием схем и ожиданий, сформированных внутри «своей» национальной логики. Столкновение стереотипов с реальностью проявляется в полшутливом вопросе мистера Фаррадея: «*I mean to say, Stevens, this is a genuine grand old English house, isn't it? That's what I paid for. And you're a genuine old-fashioned English butler, not just some waiter pretending to be one. You're the real thing, aren't you? That's what I wanted, isn't that what I have?*» [11, p.86] («Я что имею в виду, Стивенс, – это действительно настоящий благородный старый английский дом? За это я деньги платил. И вы настоящий английский дворецкий старой школы, а не какой-то там официант, который им только притворяется? Вы ведь всамделишный, правда? Я получил именно то, что хотел?» [2, с.68]).

Несоответствие Стивенса ожиданиям мистера Фаррадея, рассматривающего Англию через призму стереотипов, помогает автору выйти на более общую проблему несоответствия «воображаемой» действительности объективной реальности. Введение в качестве предмета

анализа и самоанализа чувства юмора – свойства трудно дифференцируемого – вносит дополнительные оттенки в доминанту сомнения в романе, что в целом характерно для литературы постмодернизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Западное литературоведение XX века [Текст]: энциклопедия / Под ред. И.П. Ильина и др. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.
2. Исигуро, К. Остаток дня / Кадзуо Исигуро; пер. с англ., послесл. В. Скороденко. – М.: Иностранная литература, 2000. – 131 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.big-library.info/?act=bookinfo&book=17506>
3. Майол, Э. Эти странные англичане [Текст] / Э. Майол, Д. Милстэд. – М., 2001. – 72 с.
4. Разумовская, Т.Ф. Проблема национального характера в интерпретации английских писателей (Д. Голсуорси, Д. Олдридж, Д. Оруэлл) [Текст] / Т.Ф. Разумовская // Вестник Нижегородского госуниверситета. Сер. Филол. 2000. – Вып. 1. – С. 112-118.
5. Рушди, С. Шаг за черту: [Сборник эссе] / С. Рушди; Пер. с англ. В.А. Белова и др. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2010. – 526 с.
6. Скороденко, В. О романе Кадзуо Исигуро «Остаток дня» / клуб пергам: литература глазами читателей. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.pergam-club.ru/book/6379>
7. Стовба, А. С. Образ дворецкого в романе Кадзуо Исигуро «Остаток дня»: кросс-культурный аспект: [Текст] / [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www-philology.univer.kharkov.ua/katedras/prof_sites/stovba/stovba_k_isiguro.pd

8. Филлюшкина, С. Национальный стереотип в массовом сознании и литературе (опыт исследовательского подхода) [Текст]. – М.: Логос, 2005. – № 4. – С. 125-139.
9. Цветкова, М. Н. Концепт ENGLISHNESS: основные константы [Текст] / М. Н. Цветкова // Проблема национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада: материалы научной конференции. В 2-х т. – Т.2 – Воронеж: ЦЧКИ, 2000. – С. 87-93.
10. Easthope, A. Englishness and National Culture. – London: Routledge, 1999. – 243 p.
11. Ishiguro, K. The Remains of the Day. – Cornwall: T. J. Press Ltd., 1989, – 166 p.
12. Hewitt, K. Understanding Britain Today. – Oxford: Perspective Publications, 2009. – 307 p
13. Lanford, P. Englishness Identified: Manners and Character, 1650-1850. – Oxford University Press, 2001. – 389 p.

УДК 81'255.4:811.111'161.1

**БАЛЛАДА «СТАРУХА ИЗ БЕРКЛИ» Р. САУТИ И
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОГО ПЕРЕВОДА
В.А. ЖУКОВСКОГО**

А.В. Шершикова

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Цель работы заключается в проведении компаративного лингвостилистического и поэтологического анализа баллады Р. Саути «Старуха из Беркли» и ее перевода В. А. Жуковским. В статье освещена история создания подлинника и перевода баллады, проанализированы роль и функции языковых средств разных уровней в выражении идейно-тематического содержания баллады, рассмотрены расхождения национальном и религиозном колорите и характерах персонажей, исследовано смещение концептуальных акцентов вследствие культурных и ментально-мировоззренческих различий автора и переводчика.

Ключевые слова: баллада, перевод, романтизм, поэтика, компаративный анализ, Саути, Жуковский.

The work is aimed at comparative linguo-stylistic and poetological analysis of the ballad “The Old Woman of Berkeley” by R. Southey and its translation made by V. Zhukovsky. In the article the story of creation and translation of the ballad is highlighted, the functions of linguistic means of different levels in expressing conceptions of the ballad are analyzed, divergence of national and religious colour is investigated, conceptual shift as a result of cultural, mental and ideological distinctions between the author and the translator is studied.

Key words: ballad, interpretation, Romanticism, poetics, comparative analysis, Southey, Zhukovsky.

Баллада Роберта Саути «*The old woman of Berkeley. A Ballad, shewing how an old woman rode double and who rode before she*» («Баллада, в которой показывается, как одна старуха ехала на коне вдвоём и кто сидел впереди нее») принадлежит к «страшным» балладам и является одной из самых колоритных в творчестве английского поэта-романтика.

Баллада была написана в английском городке Херефорд в 1798 году и впервые опубликована в 1799 году в сборнике „Poems“ («Стихотворения»). Сюжет баллады был взят из средневековых хроник, в которых часто встречаются легенды о грешниках, завещающих вымолить себе прощение грехов молебнами о душе [7, с. 455]. Одна из таких историй повествует о ведьме из английского селения Беркли, тело которой после смерти было похищено дьяволом за ворожбу.

Первое из дошедших до нас упоминаний об этой легенде принадлежит английскому историку XII века Уильяму Мэлмсберийскому. В его «Истории английских королей» (*De Gestis Regum Anglorum*) имеется история о женщине из селения Беркли, которая предавалась чревоугодию, распутству и ворожбе и не отреклась от своих грехов до самой смерти. В хронике утверждается, что история записана по рассказу очевидца, а сами события датируются 1065 годом. Автор ссылается на аналогичные случаи, записанные в «Диалогах» святого папы Григория. В частности, он упоминает историю о Карле Мартелле, «человеке необычайной отваги, который вынудил сарацин, вторгшихся в Галлию, вернуться обратно в Испанию. Когда он умер, его похоронили в церкви блаженного Дионисия.

Но так как он посягал на собственность почти всех церквей Галлии, используя церковную десятину для выплаты жалования солдатам, его тело было похищено демонами» [11].

В 1125 году историю о старухе из Беркли упоминает английский монах Роджер Вендоверский в хрониках «Цветы истории» (*Flores Historiarum*) [12], а в 1493 году немецкий историк Гартман Шедель кратко пересказывает это предание в Нюрнбергской хронике (*Liber Chronicarum*) и снабжает его красочной гравюрой [13]. История о берклийской ведьме также встречается в «Истории северных народов» Олауса Магнуса. (*Historia de Gentibus Septentrionalibus, 1555*) [10].

Создавая переложение рассказа, Р. Саути сохраняет множество деталей из первоисточников: в его балладе переданы практически все указания ведьмы, подробно описаны бесчинства демонов и действия священнослужителей. При этом английский поэт обогащает повествование множеством живописных подробностей, отсутствующих в хрониках: его ведьма просит окропить саван святой водой, приковать гроб к полу и звонить во все колокола, чтобы отогнать злые силы. Кроме того, Р. Саути изменяет и темп повествования: если в тексте хроник демонические силы врываются в церковь уже в первые две ночи, то в балладе могущество демонов растет постепенно, а вся тяжесть кульминации перенесена на окончание третьего дня. Такая структура произведения, основанная на повторении с нарастанием, характерна для английской народной баллады.

В целом, при создании баллады Р. Саути делает акцент не столько на этических моментах, сколько на фантастическом, страшном и таинственном. Это обнаруживается уже при внимательном взгляде на название баллады. Если в «Цветах истории» текст озаглавлен как «*О некоей ведьме и ее жалкой кончине*», а в «Истории северных народов» Олауса Магнуса – «*О наказании виновных*», то Р. Саути дает своему произведению такое название: «*Старуха из Беркли. Баллада, в которой*

показывается, как одна старуха ехала на коне вдвоём и кто сидел впереди нее». Поэт убирает из названия элемент дидактизма и осуждения, вместо этого он интригует читателей намеками о странных обстоятельствах путешествия старухи и её таинственном спутнике.

Баллада Р. Саути стала доступна русскому читателю благодаря одному из основателей русского романтизма Василию Андреевичу Жуковскому. Русский поэт не раз обращался к творческому наследию Р. Саути. Им было переведено восемь баллад английского романтика и фрагменты из его поэм «Родриг» и «1822». Вольный перевод «Старухи из Беркли» стал одним из первых обращений русского поэта к творчеству Р. Саути. Впервые баллада упоминается В. А. Жуковским в октябре 1814 года. В письме к А. И. Тургеневу поэт пишет: «Вчера родилась у меня еще баллада-приемыш, т. е. перевод с английского. Уж то-то черти, то-то гробы! Но это последняя в этом роде. Не думай, чтоб я на одних только чертях хотел ехать в потомство...» [Цит. по: 1, с. 304]. Однако путь баллады к читателю оказался нелёгким. В. А. Жуковский предпринимал несколько попыток опубликовать её, однако каждый раз цензура отвергала балладу. В конце концов, «Старушку» удалось напечатать в «Балладах и повестях В. А. Жуковского» в 1831 году. Для этого поэту пришлось изменить те строки, в которых рассказывается о появлении дьявола в церкви и о его торжестве.

Подлинник и перевод баллады предоставляют перспективный материал для поэтологического и лингвостилистического анализа на различных уровнях (включая фонику, строфику, метрику, синтаксис, лексику, стилистику).

Ритмика. Строфика. Представляя события из средневековых хроник в виде баллады, Р. Саути стилизует ее под английскую народную поэзию. Справедливо это и для ритмической организации произведения. В «Старухе из Беркли» английский поэт применяет свободный тонический

стих, в котором единицей ритма является количество ударений в строке. Кроме того, в произведении использован балладный септенарий (семиударный ритмический период с сильной цезурой после четвертого ударения, характерный для древнейших английских и немецких баллад [3, с. 98]), в результате чего появляется чередование четырёх- и трёхударных стихов.

Система рифмовки в «Старухе из Беркли» также соответствует особенностям народной английской баллады. Р. Саути применяет характерную для английской баллады строфу, состоящую из четырех строк, из которых рифмуются только вторая и четвертая по схеме *abcb*, а также вводит выборочное разделение чётных и нечётных стихов на два полустишия с внутренними рифмами (*son – Nun, brought – thought*):

*The Monk her son, and her daughter the Nun,
Their way to Berkeley went,
And they have brought with pious thought
The holy sacrament.*

При переводе В. А. Жуковский органически соединяет в балладе приметы литературного стиля и стиля народной поэзии. Адаптируя размер оригинала под силлабо-тоническую систему стихосложения, он задействует в произведении чередование четырёхстопного и пятистопного ямба. При этом внутренние рифмы и балладная строфа оригинала не сохраняются.

Примечательно, как автор и переводчик при помощи строфических и ритмических приемов усиливают эмоциональное впечатление от событий, изображенных в балладе. Подчеркивая внезапность и силу страшного удара, сопровождающего появление дьявола, Р. Саути размещает в конце чётных стихов многосложные слова с ударением в конце слова (*consternation, foundation*). При переводе В. А. Жуковский сохраняет этот прием: слово «землетрясение» как бы падает со всей тяжестью в конце

строки. Смятение и ужас певчих переданы поэтом с помощью строчного переноса:

<p><i>And the Choristers' song, which late was so strong, Falter'd with consternation, For the church did rock as an earthquake shock Uplifted its foundation.</i></p>	<p><i>И певчих хор, досель согласный, стал Нестройным криком от смятенья: Им чудилось, что церковь зашатал Как бы удар землетрясенья.</i></p>
--	---

Фоника. Фонетические приемы в балладе играют существенную роль в создании фантастического и мрачного колорита, помогают сделать образы произведения более выразительными. А. С. Янушкевич обращает внимание на то, как В. А. Жуковский с помощью повторения согласных «стр» сближает образ Старушки с такими словами, как «страх», «страшный», «страшно», «страданье», «страждущий», «нестройный». Исследователь отмечает, что при этом атмосфера предчувствия страшной мести дополняется нагнетанием слов со стянутыми согласными «кр», «крч», «чрн», «гр», «чн», «ин», передающими «какофонию вздыбленного мира» [8, с. 104]. Подобный прием можно найти и в подлиннике, где с помощью аллитерации образ демонов («fiends») соотносится с атрибутами их присутствия: “fiery furnace” (огненная печь), “flame” (пламя), “fire” (огонь), “froze” (мороз), “fear” (страх), “fearful” (ужасный), “fiendish force” (демонические силы).

В целом, звукопись в подлиннике баллады играет несколько большую роль, чем в переводе. Это можно объяснить тем, что аллитерация глубоко уходит корнями в традиции древнесаксонской поэзии, где она играла ту же роль, какую в современной поэзии играет рифма. Отголоски этой традиции можно найти и в балладе Р. Саути: «Let the bars and bolts be strong», «...Grew momentarily more and more», «And the Priests dismay'd, panted and pray'd».

Лексика. Несмотря на старинное происхождение первоисточников, количество архаической лексики в произведении Р. Саути сравнительно невелико: она не включается системно в текст баллады, не становится

постоянной характеристикой речи ее персонажей. Вероятно, таким образом автор стремится придать повествованию вневременную актуальность. При этом редкие, но удачные вкрапления архаизмов и поэтизмов (*shewing, blest, sate, aye*) оставляют намёк на отдаленность описываемых в ней событий, придают им более торжественную окраску.

Для перевода В. А. Жуковского характерно обширное использование книжных слов и церковнославянизмов: *власы, уста, очи, глас, лик, одр, врата, град, прах, ловитва, начатие, стенание, вопиять, , хладный, оный, сей*. Количество такой лексики увеличивается к концу баллады, что придаёт ей возвышенное, патетическое звучание и подчеркивает библейские реминисценции.

Еще одной функцией подобной лексики в балладе является «облагораживание» страшных и неэстетических образов. Так, если Р. Саути натуралистично расписывает все детали предсмертной агонии старухи («*ее глаза застлала смертная пелена, дыхание стало отрывистым, и все конечности ослабли в борьбе со смертью*»), то у В. А. Жуковского – не в последнюю очередь благодаря использованию «высокой» лексики – это описание оказывается смягчённым по сравнению с оригиналом:

*И глас ее быть слышен перестал;
Померкши **очи** закатились;
Последний вздох в груди затрепетал;
Уста, охолодев, раскрылись.*

Для того чтобы приспособить содержание английского подлинника к сознанию русского читателя, В.А. Жуковский вводит лексику, описывающую реалии, характерные для православной богослужебной традиции: «*фимиам*», «*иконы*», «*крылос*», «*царские двери*», «*черные рясы*», «*черные стихари*».

Стиль. В отличие от текста подлинника, в котором кратко фиксируются действия и состояния персонажей, в переводе внимание

направлено на субъективные характеристики и внутренний мир героев. Так, если Р. Саути называет свет свечей «ярким», то В. А. Жуковский – «весёлым»; если в оригинале монах всю ночь молился на чётках, то в переводе он был весь «в слезах»; если в английском варианте священники начали молиться «громче», то в русском переложении они стали творить молитвы «смелей».

Большую роль в создании стихии таинственного и рокового в балладе играют лирико-эмоциональные эпитеты. Здесь они подчеркивают обречённость Старушки, нагнетают впечатление неотвратимости возмездия: *«последний вздох», «печальный, страшный сумрак», «страшное призванье», «страшный след», «горестный чернец», «тяжёлый стон».*

Кроме того, В. А. Жуковский создает более взволнованную эмоциональную окраску с помощью междометий и восклицательных предложений. Благодаря этому речь Старушки становится более правдоподобной с психологической точки зрения: *«Увы! я гибну; близок мой конец;/ Скорей, скорей! не опоздайте!».*

Концептуальные акценты. Ю. М. Прозоров пишет, что в основе легенды о старухе из Беркли лежит мотив относительности материальных сил перед абсолютностью сил духовных: «Средневековый читатель упомянутых первоисточников должен был получить урок, удивившись и ужаснувшись слабости, непрочности, иллюзорности любого материального вещества перед могуществом сверхматериальной дьявольской субстанции... И крепкое становится некрепко, и нетленное – тленно, и мертвец встает из гроба силой слова... Все это говорило не столько о всесии дьявола, сколько о том, что нездешнюю силу дьяволу дает тяжесть совершенного человеком греха» [5].

Интерпретации старинного сюжета, предложенные Р. Саути и В. А. Жуковским, в целом сохраняют моральный пафос первоисточников.

Однако используя приёмы романтической поэтики, новые формы языка и стиха, Р. Саути, а вслед за ним и В. А. Жуковский сосредотачивают внимание не столько на нравоучительных аспектах, сколько на всём страшном, таинственном и роковом в балладе. При этом можно заметить, что русский поэт делает акцент на трагических обстоятельствах жизни Старушки и смягчает описание ее злодеяний, убирая из перевода самые отталкивающие детали ее преступлений (смазывание тела жиром младенцев, вызов мертвых, власть над злыми духами), чтобы не лишить читателей чувства сострадания и жалости к ней. По выражению Г. А. Гуковского, интерпретация В. А. Жуковского становится рассказом о «тайнах мира и души, о чувстве беспредельности скрытых и глубинных стихий, борющихся в жизни человеческой и во всем мироздании, ... о борьбе счастья с таинственно подбирающимся к человеку и стучащимся у дверей неизбежным ужасом катастрофы» [2, с. 73].

Был переосмыслен В. А. Жуковским и образ дьявола. В своей балладе Р. Саути следует народной традиции, в которой, по словам И. Айзиковой, Сатана «всегда присутствует (в отличие от канонического христианского) как антипод Бога, равный ему по силе влияния на человека» [1, с. 307]. В. А. Жуковскому цензура не позволила изобразить торжествующего дьявола, и для публикации он вносит в текст сюжетные и стилистические правки: из текста убирается сравнение храма с «печью раскаленной», дьявол не переступает порога церкви; его рука не касается гроба. Умалая могущество самого Сатаны, русский поэт при этом сосредотачивается на сопровождающих его образах и явлениях, добавляет в их описания новые впечатляющие детали. Так, если сравнение действий демонов с рёвом океана находит соответствие в подлиннике, то метафорический образ хищной птицы со свистящими крылами является всецело выдумкой русского поэта:

And the loud commotion, like the rushing of ocean, *И стук у врат: как будто океан*

*Grew momentarily more and more;
And strokes as of a battering ram
Did shake the strong church door.*

*Под бурю ревет и воеет,
Как будто стень песчаную оркан
Свистящими крылами роет.*

Ю. М. Прозоров отмечает, что «ужас» этой сцены усиливается с помощью использования германизма «оркан» (нем. Orkan – ураган), которое призвано «поразить читателей непонятностью своего лексического значения» [5]. Исследователь пишет, что образ урагана использован здесь не случайно: «В архаических культурах Востока и Запада имело широкое распространение представление, в соответствии с которым сильный ветер, вихрь выступал как атрибут дьявола или даже сам дьявол в одной из своих «невидимых» материализаций» [5].

Комическое начало в балладе. Обращаясь к эстетике «ужасного», В. А. Жуковский все же не остается до конца серьезным в своих переводах. В подлиннике баллады юмор почти полностью отсутствует (известно, что сам Р. Саути полемизировал с теми, кто воспринимал «Старуху из Беркли» как пародийную балладу ("*a mock-ballad*") [14, с. 15]). В переводе же юмор можно найти уже в заглавии произведения, где Жуковским использована уменьшительно-ласкательная форма «старушка» (у Р. Саути – «old woman», старуха) по отношению к ведьме, которая «власы невест в огне волшебном жгла» и «кровь младенцев проливала». По словам И. М. Семенко, таким способом в самом начале достигается комически-успокоительный эффект посреди страшных балладных декораций [6, с.191]. Разделяет эту идею и Г. А. Гуковский, который обращает внимание на первые строфы баллады, где причудливым образом сочетается возвышенная лексика и простонародная: «И опять это слово «старушка», и прозаизм «Слегла в постель, дрожит» и «вóпит», особенно в сочетании с бытовым, почти комическим «Скорей! скорей! не опоздайте», и дальше: «Старушка в трепете *завыла*», – все это вносит в балладу улыбку, нимало не превращая ее в пародию» [2, с. 71].

ЧАСТЬ 3. КАРТИНА МИРА В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ,
КУЛЬТУРЕ, ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

«Баллада о Старушке» оказала заметное влияние на современников русского поэта. Ее сюжет обыгрывался на заседаниях литературного кружка «Арзамас», служил объектом подражаний и пародий. Многими исследователями устанавливается, что баллада оказала воздействие и на повесть «Вий» Н. В. Гоголя [1, с. 307] .

ЛИТЕРАТУРА

1. *Айзикова, И.* Примечания к текстам баллад [Текст] / И. Айзикова // Жуковский, В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. — Т.3. — М.: Яз. рус. культуры, 1999. — С. 263–443.
2. *Гуковский, Г. А.* Пушкин и русские романтики [Текст] / Г. А. Гуковский. — М.: Худож. лит., 1965. — 356 с.
3. *Жирмунский, В. М.* Английская народная баллада [Текст] / В. М. Жирмунский // Английская и шотландская баллада. — М.: Наука, 1973. — С. 87–103
4. *Жуковский, В. А.* Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди [Текст] / В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. — Т.3. — М.: Яз. рус. культуры, 2008 . — С. 50-56.
5. *Прозоров, Ю. М.* "Ужасное" в эстетике и поэзии Жуковского [Электронный ресурс]. — URL: http://samlib.ru/u/ukol_uzhasa_8/zhukovscky.shtml
6. *Семенко, И. М.* Жизнь и поэзия Жуковского [Текст] / И. М. Семенко. — М.: Худож. лит., 1975. — 256 с.
7. *Семенко, И. М.* Примечания [Текст] / И. М. Семенко // Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4 т. — Т.2. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959 . — С. 449–485.
8. *Янушкевич, А. С.* В мире Жуковского [Текст] / А. С. Янушкевич. — М.: Наука, 2006. — 523 с.

9. *Luard*, H. R. *Flores Historiarum* [Текст]/ H. R. Luard. — Cambridge University Press, 2012. — 704 p.
10. *Magnus*, Olaus. *Historia de Gentibus Septentrionalibus* [Электронный ресурс]. — URL: <http://runeberg.org/olmagnus/>
11. *of Malmesbury*, William. *De Gestis Regum Anglorum Libri Quinque: Historiae Novellae Libri Tres* [Текст] / William of Malmesbury. — Cambridge University Press, 2012. — 478 с.
12. *of Wendover*, Roger. *Flowers of History: Comprising the History of England from the Descent of the Saxons to A.D* [Электронный ресурс]. — URL: <https://books.google.com.ua/books?id=TiYRa8nIJYwC>
13. *Schedel*, Hartmann. *Liber Chronicarum* [Электронный ресурс]. — URL: <https://books.google.com.ua/books?id=UdyNI2Bb5k8C>
14. *Southey*, Robert. *The Poetical Works of Robert Southey: Collected by Himself*. — Vol. 6. — [Электронный ресурс]. — URL: <https://books.google.com.ua/books?id=SbA8AAAAYAAJ>

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

УДК 821.111(091) Ивлин Во

СИМВОЛИКА ФОНТАНА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА ИВЛИНА ВО «ВОЗВРАЩЕНИЕ В БРАЙДСХЕД»

О.В. Голуб

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Статья посвящена анализу образа брайдсхедского фонтана как детали художественного мира романа Ивлина Во «Возвращение в Брайдсхед», которая на композиционном, эстетическом и символическом уровнях помогает раскрыть философскую и богословскую концепцию произведения, скрытую за сюжетной канвой истории последнего поколения старинного английского рода.

Ключевые слова: Ивлин Во, «Возвращение в Брайдсхед», фонтан, вода, символ, деталь, христианство.

The article is devoted to the analysis of the image of the Brideshead fountain as a detail of the artistic world of the novel «Brideshead Revisited» by Evelyn Waugh. On the compositional, aesthetic and symbolic levels this detail helps to unfold the philosophical and theological conception of the work, hidden under the plot outline of the story of the last generation of the old English family.

Key words: Evelyn Waugh, «Brideshead Revisited», fountain, water, symbol, detail, Christianity.

Роман «Возвращение в Брайдсхед» был написан в конце Второй мировой войны (опубликован в 1945 году) и считается одним из лучших в творческом наследии Ивлина Во. Многими литературоведами роман признается поворотным для писателя, который все больше обращается к религиозной тематике. Так З. Ванчура утверждает, что в этом романе Во впервые выступает с открытой проповедью церковного мировоззрения [5, с. 55], а М. Балашова называет «Возвращение в Брайдсхед» «первым эксплицитно католическим романом» [3, с. 78]. Возрастающий интерес Во к богословским вопросам и травматический опыт мировой войны предопределяют особую глубину и сложность романа. Сам автор по-разному описывает свой творческий замысел и авторскую концепцию

произведения. Так, на обложке первого издания романа Во пишет: «Это не более и не менее чем попытка проследить работу Божественного провидения в языческом мире, в судьбах семьи английских католиков, которые сами наполовину язычники в мире 1923-39 годов» [3, с. 81]. А в 1965 году в предисловии к роману «Меч чести» (*Sword of Honour*, русский перевод вышел под названием «Офицеры и джентльмены») он отмечает: «Когда я писал «Возвращение в Брайдсхед», я сознательно писал некролог обреченному высшему классу Англии» [8, с. 11], – смещая таким образом акцент с богословско-антропологической проблематики на социально-культурную, на угасание «старой Англии». Вместе с тем роман дает повод говорить о синтезе этих аспектов – о соотносительности вечности и конечного бытия, скрывающегося за человеческими планами и поступками Божественного провидения и хаотичной смены жизненных обстоятельств, священного и мирского.

Амбивалентность романного мира на всех его уровнях проступает также и в образе фонтана как рукотворного источника, заключающего в себе два аспекта: богатую символику водной стихии и конкретность архитектурной формы. Согласно античной философии, вода – одна из четырех базовых стихий-первооснов мироздания, которая присутствует во всех возможных жидкостях от вод Мирового океана до человеческой крови или сока растений. Библейская Книга Бытия упоминает стихию воды в начале творения мира: «Дух Божий носился над водами» (Быт. 1:1), что представляет воду в качестве первичной материи, готовой принять Дух, чтобы стать актуализированным творением. По словам М. Элиаде, «воды символизируют универсальную совокупность потенциально возможного; они есть *fons et origo*, хранилище всех возможностей существования; они предшествуют всякой форме и составляют основу всякого создания» [22, с. 83]. Отсюда амбивалентный символизм воды. Она может обозначать движение, жизнь, плодородие, очищение,

превращение, память и одновременно – неподвижность, смерть, опасность, растворение, забвение. Символика воды также тесно связана с женским началом. Но в случае фонтана эта вечная природная стихия предстает прирученной человеком. Как отмечает У.М. Дмитриева, «культурная форма, обрамляя стихийное начало, подчиняет его прихотливому человеческому замыслу» [9, с. 262]. Как архитектурное сооружение фонтан имеет определенную форму, продиктованную стилистикой времени его создания, а также возраст и историю. И, в отличие от колодца или бассейна, фонтан не только обрамляет водное пространство, но и формирует его при помощи свойственного ему эстетического кода. Любая причудливость изваяний или небрежная игра струй на самом деле тщательно продумана и сконструирована создателем фонтана.

Брайдсхедский фонтан как деталь художественного мира романа на композиционном, эстетическом и символическом уровнях помогает раскрыть глубинный смысл произведения, скрытый за сюжетной канвой истории последнего поколения старинного английского рода.

Пролог и эпилог романа создают кольцевую композицию, описывая один день капитана Чарльза Райдера на исходе Второй мировой войны. В прологе упоминание о брайдсхедском фонтане становится отправной точкой для сакральных и профанных воспоминаний героя, вынесенных в подзаголовки романа (*The sacred and profane memories of captain Charles Ryder*), а в эпилоге Чарльз подводит итоги своих воспоминаний и своей жизни, стоя перед уже недействующим фонтаном. «Эти воспоминания, которые и есть моя жизнь – ибо ничто, в сущности, не принадлежит нам, кроме прошлого, – были со мной всегда» [7, с. 361]. Образ фонтана не только задает повествовательную стратегию романа как воспоминания, но и создает «смысловые узлы» этих воспоминаний, становясь локусом и фоном ключевых событий жизни героев.

Воспоминания Райдера о его юношеской дружбе и «загубленной» любви дополняются воспоминаниями старого маркиза Марчмейна об истории рода Флайтов, их славе и их могилах. На пороге смерти он сплетает память рода с исторической памятью страны, а их символом также становится брайдсхедский фонтан: «Тетя Джулия видела, как строили фонтан; он был стар еще до того, как очутился здесь, пережил два столетия неаполитанского солнца, привезен на борту военного фрегата в нельсоновские времена. Скоро фонтан иссякнет и будет стоять, покуда его не наполнят дожди и не поплывут в бассейне прошлогодние листья, а пруды не зарастут тростником» [7, с. 454].

Обращение к образу фонтана в контексте темы памяти, которая оборачивается пророчеством, неслучайно. Символика воды как носительницы памяти и в целом – знания в растворенном, неявленном виде в случае с фонтаном предполагает дополнительные смыслы – в частности, возможность эту воду-память извлечь и структурировать.

Связка вода-память и вода-жизнь выводит на мысль об обращении к юнгианскому архетипу источника как символу самосознания, обращения души к глубинам собственного бессознательного. Так, Чарльз осознает себя художником, всматриваясь в фонтан и открывая для себя его красоту. «Для меня его [фонтана] красота была открытием. ... Теперь совершилось мое обращение в барокко. Здесь, под этим высоким и дерзким куполом, под этими ячеистыми потолками, здесь, гуляя под этими карнизами и арками, проходя по этой тенистой колоннаде и часами сидя перед этим фонтаном, ощупывая взглядом его затаенные извилины, следуя мысленно за линиями его неумолчного эха и радуясь этим собранным воедино прихотливым дерзаниям и свершениям, я чувствовал, как во мне рождается новая способность восприятия, словно вода, бьющая и катящаяся среди его камней, была воистину живой водой» [7, с. 240].

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Самопознание как прозрение и узнавание собственной души выводит на идею инициации, также реализованной в образе брайдсхедского фонтана. Причем эта инициация может пониматься на разных уровнях: от эстетического «обращения в барокко» до сугубо христианского (появление мотива купели).

Как архитектурное сооружение фонтан является композиционным центром поместья Брайдсхед и своеобразным «axis mundi» мира усадьбы. Ивлин Во подчеркивает не только рукотворность, а значит, имплицитную рациональность ландшафта, но и его эклектичность, многоплановость. Дом построен в XVII веке, но материалом для него послужили камни старинного родового замка, перенесенные с Замкового Холма, на котором остались могилы предков. Дом и парк дорабатывались в течение нескольких поколений Флайтов («... один человек строил дом, его сын возводил над ним купол, сын сына пристраивал два крыла и ставил запруды на реке» [7, с. 454]). Сам же фонтан «должен был бы стоять где-нибудь на площади южноитальянского города» и «был столетие назад замечен в каком-то южноитальянском городе одним из предков Себастьяна, замечен, куплен и вновь установлен в чужом, но гостеприимном краю» [7, с. 239]. Фонтан здесь интересен не только как часть созидания поместья и символического созидания рода Флайтов. Для английской ментальности Италия была «топосом католичества» [19], поэтому происхождения фонтана выводит на проблему католического вероисповедания жены и детей последнего маркиза Марчмейна. Итальянский фонтан (форма) помещается в английский ландшафт и наполняется английской водой. Вода в данном случае может интерпретироваться как жизнь или душа, структурированная и преображенная скрытыми механизмами фонтана и ставшая единым целым с его причудливыми скульптурными формами.

Немаловажной представляется и стилистическая принадлежность фонтана к барокко. Автор настойчиво подчеркивает барочную вычурность формы, характерную для барокко звуковую составляющую образа фонтана. Более того, сцены объяснения Чарльза и Джулии у фонтана самим Райдером иронично названы пьесой в трех актах, где фонтан выступает главной декорацией. Такая многоуровневая организация пространства и текста также вполне вписывается в барочную эстетику. Таким образом, барокко может быть использовано как своеобразный «ключ» к пониманию скрытого философского смысла романа.

Обращение к барокко неслучайно. По словам Ортеги-и-Гассета, на рубеже XIX и XX веков в Европе вспыхивает интерес к барокко, до той поры считавшемуся недостойным внимания [15]. Европейцы, как и Чарльз Райдер в романе, «обращаются в барокко». Тревожность, трагическая открытость и утонченность, присущие барокко, оказались близки декадентскому мировоззрению людей начала XX века и межвоенной эпохи.

Такое смешение исторических эпох и национальных традиций не только выводит топос поместья на общечеловеческий уровень, но и создает совершенно особое пространство, как будто изъятое из остального мира. «<...> Вдруг перед нами развернулся совершенно новый, скрытый от посторонних взглядов ландшафт. Отсюда начиналась восхитительная зеленая долина, и в глубине ее <...> залитые предвечерним солнцем, серозолотые в зеленой сени, сияли колонны и купола старинного загородного дома» [Брайдсхед, С. 200]. Огороженный сад (в романе – парк) с фонтаном в центре в европейской культуре традиционно представляет земной образ Рая, отсылая к описанию Эдемского сада в Книге Бытия: «И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке, и поместил там человека, которого создал. <...> Из Едема выходила река для орошения рая; и потом разделялась на четыре реки. Имя одной Фисон: она обтекает всю землю

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Хавила, ту, где золото; и золото той земли хорошее, там бдолах и камень оникс. Имя второй реки Гихон: она обтекает землю Куш. Имя третьей реки Хиддекель [Тигр]: она протекает пред Ассириею. Четвертая река Ефрат» [Быт. 2:8;10-14]. В жизни Чарльза Брайдсхед становится земным райским садом, в котором он познает блаженство юности взамен отнятого Первой мировой войной детства и наслаждается самой великой любовью, укрытой от осуждающих глаз. Библейский образ рая Ивлин Во дополняет античным мифом об Аркадии, стране беззаботных пастухов. Однако барочная трактовка этого сюжета строится на трагическом контрасте пышного буйства жизни и неизбежности смерти. Так, картина Гверчино, которого считают создателем первого полотна на эту тему, изображает крупным планом череп, на который внезапно набрели аркадийские пастухи. Ивлин Во сам вводит этот образ, упоминая в качестве предмета обстановки студенческой комнаты Чарльза лежащий в вазе с розами череп.

Архитектура фонтана также символична: «Овальный бассейн с островком стилизованных скал посредине, на скалах росли каменные тропические растения <...> меж ними лились несчетные струи ручьев, среди них резвились фантастические африканские звери, верблюды, жирафы, свирепый лев, и каждый извергал потоки воды» [7, с. 239]. Это фантасмагорическое собрание каменных растений и животных напоминает о первозданности райской природы и об оазисе в пустыне, которым может казаться или быть Брайдсхед. Кроме того, вводится ближневосточная тема, которая не только поддерживает семантику библейского рая с его географическими названиями, но и намекает на будущее героев романа: ближневосточные скитания Себастьяна, творческие поиски Чарльза в джунглях Мезоамерики, поездку Джулии в Палестину во время войны.

Фонтан можно рассматривать и как метафору вечной юности. Прежде всего, он заставляет вспомнить легенду о фонтане вечной молодости, которая послужила сюжетом для многих произведений

искусства. Например, полотно Лукаса Кранаха Старшего «Фонтан молодости», на котором старики превращаются в юношей, окунувшись в воду чудесного источника. Фонтан также связан с мотивом языческой юности мира. Бьющие вверх струи, вопреки природе воды, стремящейся вниз, как художественный маркер плодородия подчеркивают избыток еще не растраченных юношеских сил героя/героев.

В системе базовых символических дихотомий («добро – зло», «свет – тьма», «мужское – женское») вода стабильно ассоциируется с женским началом. Подчеркнутая женственность – самое яркое впечатление Чарльза от первой встречи с Джулией. «Ее пол воплощал для меня всю разницу между знакомым и незнакомым в ней, и потому я ощущал ее особенно женственной, как никогда еще не ощущал ни одну женщину» [7, с. 235]. Развитие их отношений также можно проследить через водную символику, к которой прибегает автор. Джулия появляется в жизни Чарльза как абсолютный другой и почти близнец его лучшего друга, одновременно знакомый и совершенно иной, манящий и недоступный. Как в Песне Песней: «Запертый сад – сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник» (Песн. 4:12). Их запретная любовь вспыхивает на борту парохода, посреди Атлантического океана, во время шторма – среди сплошного водного хаоса, который поглощает весь остальной мир, а кульминационное объяснение происходит у фонтана в Брайдсхеде. И хотя отношения после этого разговора еще продолжают какое-то время, «моя душа была так же далеко от нее, как много лет назад, когда я раскуривал ей сигарету по пути со станции» [7, с. 416].

Фонтан как водный источник и резервуар несет и богатую любовно-брачную символику. По словам И.А. Поповой-Бондаренко, «живая («бегущая») вода связана в народном сознании с любовными отношениями» [16, с. 60]. Эту семантику воды подчеркивает и польский исследователь В. Копалиньский, отмечая её особенную актуальность для

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

источников и колодцев, которые выступают «местом <...> рождения любви, завершающейся браком» [1, с. 481]. И, говоря о браке, нельзя не указать на ветхозаветную аллюзию колодца, из которого Ревекка черпала воду, что стало знаком ее избрания в жены Исааку. Во время разговора с Чарльзом об их любви и планах заключения брака, Джулия сидит на краю фонтана, «опустив руку в воду и безмятежно играя изумрудным перстнем <...>, а вода вокруг струилась и бурлила, вспыхивая сотней маленьких пожаров» [7, с. 405].

Но колодец/бассейн в библейской традиции может означать не только счастливую, но и преступную любовь. Очевидной кажется ассоциация с беседой у колодца Христа и самаритянки. У евангельской жительницы Самарии нет мужа, потому что тот, кто живет с ней, ей не муж. Джулия, обиженная бестактным замечанием старшего брата, обращается мыслями к урокам катехизиса своего детства. И так же, как самаритянка у колодца Иакова, Джулия Флайт понимает, что Чарльз не муж ей и никогда не сможет им стать. Их любовь подлинна, но в перспективе вечности – греховна. «<...> Прошедшие два года с тобой, всё будущее с тобой, всё будущее с тобой или без тебя, и надвигающаяся война, и конец света – грех» [7, с. 416].

В романе постоянно присутствует тема смерти, но она трактуется не как физическое прекращение существования, а как потеря целостности, утрата внутреннего содержания, погружение в хаос безличности и бессмысленности. Так, Чарльз не просто «специализируется» на архитектурных пейзажах, но пишет родовые поместья, готовящиеся к продаже. Он делает «посмертные маски» домов, которые не будут разрушены, но станут отелями или муниципальными учреждениями. Их поглощает новая цивилизация, как в прошлом джунгли поглотили храмы мезоамериканских индейцев. Война только подстёгивает этот процесс. Описание фонтана, которое появляется в эпилоге, наводит на мысль о

традиционном для барочной живописи сюжете «*Sic transit gloria mundi*». Вода выключена, а сам фонтан обнесен колючей проволокой. По словам военного коменданта Брайдсхеда, «теперь там довольно грязно, все шофёры швыряют в него окурки и обёртки от сэндвичей, а вымести нельзя – проволока мешает» [7, с. 463]. Этот растерзанный и пересохший фонтан – только часть погружающегося в хаос мира и исчезающей старой Англии, напоминание о неосуществленных планах и несбывшихся надеждах.

Но метафора иссякшей воды тут же уравнивается метафорой вспыхнувшего огня. «Из дела строителей вышло нечто совсем ими не предусмотренное, как и из жестокой маленькой трагедии, в которой я играл свою роль, – такое, о чем никто из нас тогда даже не думал; неяркий красный огонь – медный чеканный светильник в довольно дурном вкусе, вновь зажженный перед медными святыми воротами; огонь, который видели древние рыцари из своих гробниц, который когда-то у них на глазах был погашен, – этот же огонь теперь опять горит для других воинов, находящихся далеко от дома, гораздо дальше в душе своей, чем Акр или Иерусалим. Он не мог бы сейчас гореть, если бы не строители и актеры, исполнившие маленькую трагедию, ныне же я видел его своими глазами вновь зажженным среди древних камней» [7, с. 465]. Это замыкает еще одно символическое кольцо: вода исчезла, потому что был погашен огонь, но раз огонь снова зажжен, есть надежда, что и вода вернется.

На внешнем уровне романа господствуют разрушение и хаос: «наступил век Хупера», время успеха Рекса Моттрема, Брайдсхед превращен в казарму, а парк обезображен танками, Джулия покинула Англию, сам Чарльз – «бездомный и бездетный стареющий мужчина». Но за этим эмпирическим миром скрывается другой, метафизический уровень бытия, который Ивлин Во старательно прячет, но столь же старательно на него намекает. Согласно богословию Во-католика, обретение рая, невинности, целостности, подлинности, любви и красоты, которых так

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

жаждут его герои, возможно. Хаотичность мироздания – мнимая, мир движется по законам высшего порядка, которые скрыты от участников «трагедии», потому что те слишком поглощены своими ложными представлениями, слишком уверены в правильности и эффективности собственных усилий. И хотя символизм воды амбивалентен, И. Во в своем романе обращается преимущественно к его положительному спектру. Воды фонтана, обрамленные произведением человеческого гения, выступают у него метафорой различных вариаций жизни: родовой, телесной, эмоциональной, интеллектуальной, эстетической, духовной, а апофеозом же смерти предстает пересохший фонтан. Таким образом, деградация профанного пространства, разрушение образа, обнажает первообраз – топос сакральный: усадьба – Дом Отца Небесного, парк – Райский Сад, а фонтан – Источник Воды Живой, дающей жизнь вечную.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kopaliński W. Słownik symboli / Władysław Kopaliński. – Warszawa: Oficyna wydawnicza Rytm, 2001. – 521 s.
2. Авраменко И.А. «Возвращение в Брайдсхед» Ивлина Во: нарративизация прошлого. // Мировая литература в контексте культуры. – Вып. 4 (10). – 2015. – С. 67-79.
3. Балашова М.С. Религиозная проблематика творчества Ивлина Во: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Балашова Мария Сергеевна. – Саратов: Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, 2015. – 204 с.
4. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Гастон Башляр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
5. Ванчура З. Двадцать лет английского романа / З. Ванчура. – М.: Высшая школа, 1968. – 215 с.

6. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / Генрих Вёльфлин. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
7. Во И. Возвращение в Брайдсхед // Во И. Избранное / Ивлин Во. – Кишинев: Лумина, 1978. – С. 176-466.
8. Во И. Предисловие автора // Во И. Офицеры и джентльмены. / Ивлин Во. – М.: Воениздат, 1979. – С. 11-12.
9. Дмитриева У.М. Два фонтана в поэзии А.С. Пушкина: Бахчисарайский и Царскосельский // Культура и текст. – 2008. – № 11. – С. 262-270.
- 10.Ивашева В.В. Виднейшие британские прозаики послевоенной поры. Эвлин Во // Ивашева В.В.Английская литература. XX век / В.В. Ивашева. – М.: Просвещение, 1967. – С. 271-278.
- 11.Керлот Х.Е. Словарь символов. Мифолгия. Магия. Психоанализ / Х.Э. Керлот. – М.: «REFL-book», 1994. – 608 с.
- 12.Купер Дж. Энциклопедия символов / Дж. Купер. – М.: Золотой век, 1995. – 401 с.
- 13.Лихачёв Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д.С. Лихачёв. – М.: «Согласие», ОАО «Типография "Новости"», 1998. – 356 с.
- 14.Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов / М.М. Маковский. – М: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1996. – 415 с.
- 15.Ортега-и-Гассет Х. Воля к барокко // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет. – М.: Ис-кусство, 1991. – С. 151-153.
- 16.Попова-Бондаренко И.А. Еврейская народная песня в диалоге культур // Истоки. Вестник Народного университета еврейской

культуры в Восточной Украине. – № 3 – июль-декабрь 1998. – С. 55-64.

- 17.Склизкова Т.А. Образ Аркадии в английском романе XX века: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Склизкова Тина Алексеевна. – Иваново, 2012. – 22 с.
- 18.Соколов М.Н. Принцип рая... / М.Н. Соколов. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 704 с.
- 19.Теличко Т.Г. Италия как топос католичества в английской литературной традиции (до начала XX века) // Филология и культура. – № 2 (32). – 2013. – С. 260-264.
- 20.Тресиддер Дж. Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
- 21.Шахова К.А. Сатирические романы Ивлины Во // Литература Англии. XX век. / Под ред. К.А. Шаховой. – К.: Вища школа, 1987. – С. 190-209.
- 22.Элиаде М. Священное и мирское / Мирча Элиаде. – М.: Издательство Московского университета, 1994. – 144 с.
- 23.Эпштейн М.Н. "Природа, мир, тайник вселенной...": Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.

УДК 82.09

ОБРАЗ ВЕНЕЦИИ В НОВЕЛЛЕ ТОМАСА МАННА «СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ»: НИЦШЕАНСКИЙ СМЫСЛОВОЙ КОНТЕКСТ

О.А. Кравченко, О.В. Мандрыко
ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Статья посвящена исследованию ницшеанской составляющей образного строя новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции». Образ города осмыслен как

воплощенное единство аполлонического и дионисийского начал, противостоящих «оптимистическому» мироощущению главного героя новеллы. Сопряжение моря и болота, солнца и холеры, достоинства и порока, любви и смерти делает город смысловым центром эстетического конфликта произведения.

Ключевые слова: Томас Манн, Фридрих Ницше, Венеция, аполлоническое, дионисийское, трагическое мировоззрение, оптимизм.

The article is devoted to the study of the Nietzschean component of the figurative structure of Thomas Mann's novel "Death in Venice". The image of the city is interpreted as the embodied unity of the Apollonian and Dionysian principles, opposing the "optimistic" worldview of the protagonist of the novel. The conjugation of the sea and marsh, sun and cholera, dignity and vice, love and death makes the city the semantic center of the aesthetic conflict of the work.

Key words: Thomas Mann, Friedrich Nietzsche, Venice, Apollonian, Dionysian, tragic worldview, optimism.

Одним из новейших направлений современного литературоведения является геопоэтика, концентрирующая внимание на проблеме местности, пространства, города как онтологической подосновы художественного события. Рассмотрение образа Венеции в сложном единстве его мифопоэтических реализаций представляется нам важной задачей как в интерпретации новеллы Томаса Манна, так и в осмыслении актуализированного ею философско-культурологического потенциала трактата Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Цель данной статьи состоит в раскрытии духа города, предопределяющего ценностные трансформации вовлеченного в его пространство героя.

Прежде всего следует отметить, что образы новеллы носят дуалистический характер, создаются внутренним притяжением противоположных полюсов. Наиболее ярко эта тенденция отражена в самом названии. «Смерть в Венеции» соединяет в себе «сказочный, небывалый, несравнимый» город и «падшую царицу», покровительствующую разврату, отравлениям, разбоем и даже азиатской холере. Кроме того, «смерть в Венеции» – это воплощение трагического итога перерождения героя под действием любви. Название вмещает в себя то странное «очарование», о котором писал Томас Манн во «Ведении к “Волшебной горе”», говоря, что в новелле изображено «магическое

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

очарование смерти» и «триумф пьянящего хаоса над существованием, посвященным возвышенной упорядоченности» [цит. по: 1, с. 122].

Утверждая, что «именно смерть является подлинной победительницей в новелле», В. Адмони следующим образом интерпретирует содержание произведения: «В новелле показана смерть Густава Ашенбаха. И эта смерть важна тем, что Ашенбах приходит к ней, отказываясь от той классической выдержанности, от того эстетического спокойствия, которых он достиг в результате напряженной внутренней борьбы. Им овладевают другие силы – силы хаоса и разложения, бесформенные и необузданные. Рациональное начало, ранее столь сильное в нем, побеждается началом стихийным и иррациональным. Но этот переход не означает, что он вообще покидает сферу искусства, область прекрасного. Силы хаоса и разложения, с точки зрения Томаса Манна, непосредственно ориентирующегося здесь на Ницше, также могут быть прекрасны, а искусство может быть бесформенным и чудовищным. И что самое главное, между обоими этими видами искусства существует таинственная внутренняя связь. В формально совершенном искусстве зрелого Ашенбаха крылась возможность его перерастания в нечто иное, опасное и влекущее к смерти» [1, с. 118-119].

Упомянув Ницше в размышлении о таинственной внутренней связи, исследователь все же не конкретизирует ее в понятиях аполлонического и дионисийского, оставляя без внимания само воплощение их единства – Венецию. Если В. Адмони утверждает, что главной «победительницей» в новелле является смерть, то мы попытаемся показать, что такой же победительницей может считаться Венеция, не отпустившая от себя героя-писателя. Мы также полагаем, что логику судьбы Ашенбаха нельзя понять вне связи с этим городом, противостоящим ему как герою «выдержки». Само это понятие, как отмечает С. Апт, имело для Т. Манна «и очень узкий, внешний, и очень широкий, мировоззренческий смысл» [2, с. 11].

Сущность художественного конфликта новеллы может быть понята как столкновение мировоззрений: человека и побеждающего его города.

Остановимся подробнее на двойственной сущности Венеции, и проследим развитие ряда характеризующих ее мотивов моря и воды. Отметим при этом, что море для Т. Манна обретает значение философемы: «Море – не пейзаж, это образ вечности, небытия и смерти, это метафизическое сновидение», – говорил писатель в эссе «Любек как форма духовной жизни» [цит. по: 3, с. 60].

Морское побережье и пляжи Венеции – место, излучающее «непременность счастья», безмятежную радость жизни. Венецианское взморье с «золотисто-желтым, как воск песком» доставляет истинное наслаждение герою. Состояние всеобщей гармонии символизирует построенная детьми песчаная крепость, «утыканная флажками всех стран», а общее настроение характеризуется аполлонической солнечностью: «...ему казалось, что он сбежал в Элизиум, на самый край земли, где людям суждена легчайшая жизнь <...> где океан все кругом освежает прохладным своим дыханием и дни текут в блаженном досуге, безмятежные, посвященные только солнцу и его празднествам» [6, с. 166].

Реализацией мотива торжества жизни, «довольства и радости» можно считать «крупную, спелую землянику», которой Ашенбах завтракает на пляже. Земляника, как ни странно, тоже ассоциируется с морем, входя в смысловой ряд «сластей и фруктов», продававшихся на пляже рядом с морскими раковинами.

Еще одним компонентом мотива моря является морской запах, точнее «отдающий гнилью» запах лагуны и испарений каналов. Но даже он в момент несостоявшегося расставания приятен Ашенбаху как характерная черта этого города. Вынужденный исполнить собственное решение об отъезде, писатель с тоской вдыхает запах Венеции: «Атмосферу города, отдававший гнилью запах моря и болота, который

гнал его отсюда, он теперь вдыхал медленно, с нежностью и болью» [б, с. 162].

Море становится для Ашенбаха воплощением накаляющейся страсти к юному Тадзио: он «раньше других приходил на пляж, когда солнце еще было ласково и море, сияя белизной, покоилось в утренней неге <...> теперь ему принадлежали три или четыре часа. За это время солнце, достигнув зенита, обретало непомерную мощь, море становилось все синее и синее, и он мог смотреть на Тадзио» [б, с. 166].

Образ моря не только создает очарование современной герою Венеции, но и формирует глубинный культурный подтекст ее истории. Море – это соединительное звено между Венецией и древними Афинами, где под сенью городских стен велась беседа влюбленного философа с юным красавцем Федром. Именно из «рокота моря и солнечного блеска соткалась для него [Ашенбаха] чарующая картина» [б, с. 168]. Многочисленные мифологические образы как бы морским путем соединяют Венецию с античным истоком аполлонического и дионисийского начал: «Белые перистые облачка толпились в высоте, словно стада на пастбище Олимпа. Ветер усилился, и кони Посейдона помчались, теснясь, вставая на дыбы <...> Меж валунов в отдаленной части берега волны прыгали и резвились, как козочки. Священно преображенный мир, полный трепета жизни, обнимал зачарованного, и сердцу его грезилась прелестные сказки» [б, с. 172].

Морю Венеция обязана своей «прелестной сказкой», но море же эту сказку и расколдовывает, превращая город в очаг эпидемии. Морским путем приходит в Венецию азиатская холера, зародившаяся в «теплых болотах дельты Ганга». И первыми жертвами этой болезни становятся люди, прямо или косвенно связанные с морем: портовый рабочий и торговка зеленью (вспомним, что в «зеленой лавке» покупает терзаемый жаждой Ашенбах переспелую и измятую землянику). Сама холера тоже

содержит в себе символику моря как переизбытка воды: «тело <...> не в силах было извергнуть воду, в изобилии выделявшуюся кровеносными сосудами» [6, с. 186]. В изменившейся под действием эпидемии Венеции радостный пляж становится по-осеннему пустынным и грязным. Морские волны из легких козочек превращаются в грозные буруны, и черное сукно фотоаппарата окрашивает пейзаж в траурные тона: «Отпечаток чего-то осеннего, отжившего лежал на некогда столь пестро расцвеченном пляже, где даже песок более не содержался в чистоте. Фотографический аппарат, видимо покинутый своим хозяином, стоял на треножном штативе у самой воды, и черное сукно, на него накинутое, хлопало и трепыхалось на холодном ветру» [6, с. 194].

Смертоносная Венеция в буквальном смысле поддается стихии дионисийского опьянения: «против обыкновения, вечерами на улицах было много пьяных». Ашенбах же, опьяненный «непостижимыми», «сладостными до дрожи» надеждами, отказывается от «хилого счастья», которое ему принес бы разговор с матерью Тадзио о необходимости их немедленного отъезда. Героя пьянит сознание своей сопричастности, совиновности с городом, он умалчивает о грозящей всем опасности, подчиняя отныне всю свою жизнь очарованию разрушительной стихии: «Чего стоило искусство и праведная жизнь в сравнении с благами хаоса?» [6, с. 188].

Однако, дионисийская подоснова Венеции обнаруживается и вне связи с эпидемией. Так морская мифологичность новеллы наполнена не только светлыми олимпийскими образами, но и мрачными приметами Аида. Уже въезд Ашенбаха в Венецию формирует устойчивые ассоциации с царством мертвых. Неприветливый и угрюмый гондольер, оказавшийся «человеком без патента», напоминает перевозчика душ через реку забвения – Харона. Ашенбах, опасаясь одновременно за кошелек и за жизнь, признает убаюкивающую сладость этой поездки: «Правда, ты

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

хорошо меня везешь! Даже если ты заришься на мой бумажник и ударом весла в спину отправишь меня в Аид, все равно ты вез меня хорошо» [6, с. 149]. Мотив умиротворяющего забвения подкреплен образом черного кресла, рождающего аналогию гондола-гроб: «суденышко <...> такое черное, какими из всех вещей на свете бывают только гробы, оно напоминает нам о неслыханных и преступных похождениях в тихо плещущей ночи, но еще больше – о смерти, о дрогах, заупокойной службе и последнем безмолвном странствии. И кто мысленно не отмечал, что сиденье этой лодки, гробово-черное, лакированное и черным же обитое кресло, – самое мягкое, самое роскошное и нежащее сиденье на свете» [6, с. 147].

Объединяющая в себе аполлоновское и дионисийское начало Венеция олицетворяет то, что Ницше назвал трагическим мироощущением. Это прорывающая сквозь прекрасные формы память о хаотических, мрачных, стихийных основах бытия. В этом мироощущении индивид сливается с другими людьми и приобщается Первоединому. Именно такое растворение в безумствующих участниках дионисийского празднества пережил Ашенбах в своем видении: «с ними и в них был теперь тот, кому виделся сон. И больше того: *они* были *он*, когда, рассвирепев, бросались на животных, убивали их, зубами рвали клочья дымящегося мяса...» [6, с. 189]. Авторское выделение курсивом слов «они» и «он» подчеркивает здесь снятие различий индивидуального и всеобщего. Подобное же «разрушение индивидуальности и объединение её с изначальным бытием» [8, с. 86] усматривает Ницше в явлении греческой драмы. Здесь происходит «отказ от своей индивидуальности через погружение в чужую природу» [8, с. 86]. Характерно, что своеобразным опытом единения предстает сцена с уличным певцом. Исполнение песни с рефреном-хохотом снимает социальные, профессиональные, национальные границы. Именно в этой ситуации, среди всеобщего

оживления писатель отважился взглянуть на Тадзио, и заметил, что «любимый, ответив на его взгляд, тоже остался серьёзным, словно сообразуясь с его поведением, его выражением лица...» [6, с. 184].

В своей серьезности Ашенбах, хотя и придается очарованию любви, все-таки противостоит духу Венеции, осуществляя в жизни принцип своего искусства: «все великое осуществляет себя как некое “вопреки”» [6, с. 138].

Это «вопреки» было своеобразной формулой Ашенбаха, не только жизненной, но и творческой, ключом к его творениям. Один из критиков сказал о творчестве Ашенбаха как о «концепции интеллектуальной и юношеской мужественности». Но за внешним миром героического стоицизма скрывалась внутренняя опустошенность. В творчестве Ашенбаха побеждало «физически ущербное желтое уродство, что умеет свой тлеющий дух раздуть в чистое пламя и вознестись до полновластия в царстве красоты...» [6, с. 138].

Ряд исследователей, к примеру Е. Рыбакова, В. Адмони, в трактовке образа Ашенбаха подчеркивают строгую, формально-классическую природу его творчества, соотнося ее с аполлоническим началом. Кроме того, Е. Рыбакова говорит об «аполлоническом идеале достоинства и дисциплины» [9, с. 181]. Мы же считаем, что аполлоническая составляющая образа Ашенбаха, «благородная ясность, простота и ровность формы» – это фальшь, «приятная манера при пустом, но строгом служении форме» [6, с. 139]. Ашенбах до приезда в Венецию представляет тот тип культуры, который враждебно противостоит как аполлоновскому, так и дионисийскому началу. Ницше в «Опыте самокритики» называет его «оптимистическим»: логическим, рациональным, демократическим, за внешней позитивной настроенностью которого скрывается деградация и упадок. Ашенбах в свете поницшеански понимаемого оптимизма предстает певцом ущербного

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

«героизма слабых». Как считает С. Апт, «смерть Ашенбаха, героя “выдержки”, словно бы говорит, что его добродетельная дисциплина, его нравственность, его стоицизм были не преодолением, а маскировкой упадка, который царит вокруг него и уже захватил его самого...» [2, с. 16].

В Венеции писатель понимает ничтожность самодисциплины, подходя к порогу “пессимистически”-трагического бытия. Как отмечает Б. Сучков, Манн видит в Ашенбахе «волю к творчеству, стремление к красоте, которое резко отличает его <...> от плоских и вульгарных поборников буржуазно здорового, воинственно апологетического искусства, не желающего замечать трагических противоречий жизни» [10, с. 322]. Венецианский сон писателя как смысловая кульминация новеллы говорит о раскрытии ему самому неведомых духовных глубин. Венеция, ее море, солнце, запах, сирокко образуют для Ашенбаха стихию, запредельную «будням неизменного, постылого служения». Первоначально город раскрывается перед писателем как «что-то запретное, недозволенное и непосильное, о чем даже и мечтать не стоит» [6, с. 162]. Но постепенно это «запретное» овладевает Ашенбахом. Смолоду живший так, будто он был сжатый кулак, стареющий писатель именно в Венеции переживает чувство страстной и «недозволенной» любви.

Отметим, что интерпретацию сюжета новеллы как реализации гомосексуальных наклонностей Томаса Манна можно считать тем огрубляющим толкованием, которое Ницше назвал бы «нехудожественным». Даже явная биографичность любовной истории писателя не позволяет сводить смысл новеллы к борьбе с искушением и предупреждением о его гибельности, как это представлено в книге И. Кона «Лунный свет на заре. Лики и маски однополрой любви». Социологическая направленность исследователя на описание феномена «любви небесного цвета» упрощает философский смысл новеллы: «... дионисийское начало,

предполагающее раскрепощение всех инстинктов, кажется жизнеутверждающим, на самом деле оно неизбежно влечет за собой смерть» [5, с. 218].

Дионисийское начало не является жизнеутверждающим, напротив, оно противоположно радости «оптимизма». Сам же Томас Манн утверждал, что переживание красоты не может не быть эротичным. В письме к литературоведу К. М. Веберу 4 июля 1920 года Манн, комментируя свое довоенное творчество, подчеркивает: «Отношения духа и жизни – это крайне деликатные, трудные, волнующие, болезненные, заряженные иронией и эротикой отношения <...> Страсть исходит и от духа и от жизни <...> Два мира, взаимоотношения которых эротичны, без явственной полярности полов, без того, чтобы один мир представлял мужское начало, а другой – женское – вот что такое жизнь и дух» [7, с. 321].

Дионисийское чувство любви Ашенбаха мы понимаем как своеобразное испытание, которое готовит ему Венеция. Поэтому можно сказать, что в Венеции умирает писатель поколения «слабых», чьим жизненным и творческим девизом было слово-приказ «продержаться». Но со смертью хрестоматийного писателя рождается другой человек. Это уже не аскетический святой, подобный святому Себастьяну, а «трагический» человек, которому открыты бездны и красоты мира. Как отмечает С. Грушко, в осмыслении Т. Манном отношений жизни и творчества присутствует «ощущение трагической двойственности бытия: художник является носителем вечного стремления к Красоте, встреча с которой ведет к смерти и через нее к вечности» [3, с. 59].

В этом свете финал новеллы сохраняет свойственный ей в целом принцип двойственности. Улыбка Тадзио, открыто обращенная к Ашенбаху являет олимпийски-божественное принятие его любви. А указующий жест в морскую даль, «в роковое необозримое пространство»

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

призывно зовет Ашенбаха, готового, как всегда последовать за ним. Смерть героя – это духовное растворение в самом городе, море, взгляде прекрасного юноши. «Благоговение» же, с которым потрясенный мир принял весть о смерти писателя – не более чем официальный и холодный факт признания его заслуг. В первом случае смерть окрашена аполлонически-дионисийским светом, она – апофеоз Венеции и «роковой» любви. Во втором – смерть ставит окончательную точку обману, которым обольщался Ашенбах и поколение его читателей.

Вячеслав Иванов в работе «О существе трагедии» отмечал, что трактат Ницше позволяет усматривать различные проявления аполлоновского и дионисийского начал, предполагая развитие намеченных философом трактовок: «мы можем <...> описывать оба начала иначе, чем он, – по-иному их оценивать, угадывать в них иное содержание, рассматривать их в иных культурно-исторических и философских соотношениях» [4, с. 91]. Сопоставив идеи Ницше с художественным миром новеллы Томаса Манна, мы усматриваем единство аполлоновского и дионисийского начал не в трагедии как таковой, а в трагическом мироощущении, воплощением которого предстает Венеция.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адмони В., Сильман Т. Томас Манн. Очерки творчества / В. Адмони, Т. Сильман. – Л.: Сов. писатель, 1960. – 352с.
2. Апт С. Над страницами Томаса Манна. Очерки / С. Апт. – М.: Сов. писатель, 1980. – 392с.
3. Грушко С. «Новая оптика жизни»: к вопросу о своеобразии творческого метода Томаса Манна / С. Грушко // Південний архів (Збірник наукових праць. Філологічні науки) Вип. XLVI. – С. 59-61 [электронный ресурс: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Pafn/2009_XLVI/pdf/58-61.pdf].
4. Иванов Вяч. Лик и личины России: эстетика и литературная теория / Вяч. Иванов. – М.: Искусство, 1995. – 669с.

5. Кон И.С. Лунный свет на заре. Лики и маски однополой любви. – М.: Олимп, 1998. – 496с.
6. Манн Т. Новеллы / Т. Манн. – Мн.: Нар. Асвета, 1988. – 351с.
7. Манн Т. Письма / Т. Манн. – М.: Просвещение, 1974. – 456с.
8. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше. Сочинения: В 2т. – М.: Мысль, 1990. – Т.1. – С. 47-157.
9. Рыбакова Е. Мир разума и мир мифа в новелле Т. Манна «Смерть в Венеции». Материалы в помощь учителю / Е. Рыбакова // Вікно в світ. – №3(6). – 1999. – С. 177-188.
10. Сучков С. Лики времени. Статьи о писателях и литературном процессе / С. Сучков. – М.: Худож. лит, 1976. – 416с.

УДК 821.133.1.091 "18"

ОБРАЗЫ ВОДНОЙ СТИХИИ

В «ЗАМОГИЛЬНЫХ ЗАПИСКАХ» Ф.-Р. ДЕ ШАТОБРИАНА

А.В. Попова

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В статье рассмотрены особенности интерпретации топоса воды в мемуарах Ф.-Р. де Шатобриана, показано как в образной системе «Замогильных записок» традиционные художественные формы сопрягаются с новым, романтическим мироощущением. Деграция идиллического пейзажа отображает разрушение старого мира, с которым у автора ассоциируется счастливая пора его юности, а полноводная река становится метафорой судьбы и стремительного хода истории. Центральный водный образ-символ в «Замогильных записках» – море – воплощает константу мировосприятия героя мемуаров, обуреваемого страстями. В повествовании оно предстает в виде конкретных географических объектов и одновременно оказывается равновеликим изменчивому и безграничному «Я» героя. Амбивалентное по своей природе, море то воплощает гармонию мироздания, то предвещает грядущие катастрофы. Шатобриан, не будучи первооткрывателем темы, трансформирует устоявшуюся литературную традицию изображения водной стихии, открывает полисемичность образов воды, поэзию, заключенную в дисгармонии.

Ключевые слова: Шатобриан, мемуары, водная стихия, ручей, река, поток, море.

The article deals with the peculiarities of the interpretation of the topos of water in F. R. de Chateaubriand's memoirs, it is shown how the traditional artistic forms in

the image system in «Memoirs from Beyond the Grave» integrate with new romantic worldview. The degradation of the idyllic landscape depicts the destruction of the old world the author associates with the happy time of his youth, while the full-flowing river becomes the metaphor of the fate and swift march of history. The central water image-symbol in «Memoirs from Beyond the Grave» - the sea – embodies the constant of the worldview of the memoirs hero, overwhelmed with feelings. In the narrative it appears in the form of certain geographical objects and, at the same time, it is equal to the changeable and infinite hero's «self». Being ambivalent in its nature, the sea either embodies the harmony of the universe, or predicts the approaching catastrophes. Not being the pioneer of the topic, Chateaubriand transforms the literary tradition of depicting the water element, reveals the polysemy of the water images, the poetry, enclosed in disharmony.

***Key words:* Chateaubriand, memoirs, water element, stream, river, flow, sea.**

Вода – один из ключевых архетипов мировой культуры и древнейший источник художественной образности в искусстве. Обладая богатым символическим потенциалом, водная стихия по-разному интерпретируется в эстетических системах различных культурных эпох. В романтизме она образует смысловой комплекс, реализующийся как в конкретных образах, так и на уровне метафор и символов. Романтики также актуализируют мифопоэтический потенциал топоса воды, как первоосновы бытия, символа бренности человеческого бытия и необратимости времени.

Водная стихия является неотъемлемой частью художественной картины мира в «Замогильных записках» (1848), связанные с ней образы проясняют особенности мировосприятия героя мемуаров и проливают свет на его внутренний мир, кроме того, с ее помощью раскрывается и личность самого писателя. Вода представлена в повествовании во множестве вариаций – от ручейка в тенистой чаще лесов до библейских величественных вод.

Ручей, как традиционный элемент идиллического пейзажа, встречается преимущественно в первых книгах мемуаров, где речь идет сначала о родных местах Шатобриана – Комбурге и его окрестностях, а затем о девственной природе Северной Америки, увиденной им во время путешествия в Новый Свет. Большинство ландшафтов, относящихся к

этому периоду жизни автора, представляют собой вариации классического типа пейзажа, зародившегося еще в античности и затем эволюционировавшего в европейской культуре в *locus amoenus*. Они представляют собой стандартный набор пасторальных элементов – журчащий ручей, зеленый луг или мох, тенистые деревья, щебечущие птицы, т.е. все то, что к началу XIX века стало уже старомодным и над чем сам же Шатобриан горько иронизирует на страницах «Замогильных записок»: «...la bergerie florissait au théâtre; il n'était question que d'innocents pasteurs et de virginales pastourelles: champs, ruisseaux, prairies, moutons, colombes, âge d'or sous le chaume revivaient aux soupirs du pipeau devant les roucoulants Tircis et les naïves tricoteuses qui sortaient du spectacle de la guillotine»¹ [13, с. 553]. При этом, в оценочном суждении мемуариста на первый план выступают не эстетические, а этические критерии – пастораль выглядит неуместной в кровавых декорациях революции.

Отправляясь в путешествие, герой мемуаров, словно Адам, изгнанный из Эдема, бросает прощальный взгляд на комбургский замок, озеро, окруженное камышами, ласточек, мельничный ручей и луг («Je remontai la chaussée de l'étang; je vis les roseaux de mes hirondelles, le ruisseau du moulin et la prairie; je jetai un regard sur le château. Alors, comme Adam après son péché, je m'avançai sur la terre inconnue...»² [13, с. 296]). Подобие нового Эдема он находит на американском континенте. Окрестности дома над водяной мельницей, в котором останавливаются путешественники, практически повторяют (с поправкой на экзотическую флору и фауну) комбургский ландшафт. Из маленького окошка, увитого плющом и кобеями, герой видит мельничный ручей, текущий под густой сенью деревьев к замшелому мельничному колесу и порхающих над ним птиц с пестрым оперением («Ma petite croisée, festonnée de lierre et de cobées à cloches d'iris, ouvrait sur le ruisseau qui coulait étroit et solitaire, entre deux épaisses bordures de saules, d'aulnes, de sassafras, de tamarins et de peupliers de

la Caroline. La roue moussue tournait sous ces ombrages, en laissant retomber de longs rubans d'eau. Des perches et des truites sautaient dans l'écume du remous; des bergeronnettes volaient d'une rive à l'autre, et des espèces de martins-pêcheurs agitaient au-dessus du courant leurs ailes bleues»³ [13, с. 521]). Однако надежда на обретение утраченного рая оказывается иллюзией: именно здесь, сидя вечером у хозяйского очага, путешественник находит обрывок английской газеты с сообщением о бегстве и последующем аресте Людовика XVI и решает немедленно вернуться во Францию. Так история, вторгаясь в идиллию, безжалостно разрушает ее. Деградация идиллического пейзажа усиливается по мере взросления героя. В третьей части мемуаров уже будучи пожилым человеком, он, в 1833 году по пути в Прагу остановившись в Вальдмюнхене, из окна гостинцы наблюдает деревенскую идиллию. Вместо невинного пастушка со свирелью – старый пастух, худой и долговязый, собирающий по утрам стадо, трубя в похожий на рупор длинный рог, звук которого напоминает мычание быков и залиvistый визг поросят («un vieux berger, grand et maigre, parcourt le village à différentes stations; il sonne d'une trompe droite, longue de six pieds, qu'on prendrait de loin pour un porte-voix ou une houlette»); вместо милых барашков – ревущая на все голоса деревенская живность («Soudain débouchent de toutes les portes des vaches, des génisses, des veaux, des taureaux; ils envahissent en beuglant la place du village») [16, с. 244]; вместо мельничного ручья – речушка, вращающая водяные колеса прядильных машин на ткацких мануфактурах («un petit courant d'eau qui mettait en mouvement des usines»); а вместо прекрасных садовниц, поливающих цветочные клумбы – молодые работницы с лейками, выбеливающие раскатанные на лугу полотнища («les lés de ces toiles étaient déroulés sur les prés ; de jeunes filles, chargées de les mouiller, couraient pieds nus sur les zones blanches, précédées de l'eau qui jaillissait de leur arrosoir») [16, с. 246].

В контексте идиллического пейзажа «Замогильных записок» чистый прозрачный ручей – это символ юности с ее иллюзиями и надеждами. Соответственно, чем больше герой отдаляется от дней своей молодости, тем реже в тексте встречаются упоминания ручья, да и они становятся теперь поводом для размышлений о бренности бытия. Так, все в том же Вальдмюнхене, по пути к местному кладбищу, герой проходит мимо искусственного водоема для разведения рыбы и при виде вытекающего из него ручейка погружается в мысли о смерти. Ощущение необратимости течения времени подчеркивается глаголом «утекать», усиленным наречием «быстро» («s'écoulait rapidement») [16, с. 249]. Этот ландшафт перекликается с пейзажем в парке поместья Шантйи, описанным во второй части «Записок», где речь идет о гибели герцога Энгиенского. Созерцание ручья⁴⁹, питающего пруды, вызывает у повествователя ассоциацию с его юностью, которая, в отличие от ручья, не способна к вечному обновлению («il meurt dans ces étangs qu'alimente sa jeunesse, sans cesse expirante, sans cesse renouvelée»⁴ [14, с. 173-174]). Принято считать, что эти главы Шатобриан пишет, находясь в Шантйи, но уже в 1838 году. Он приехал туда, чтобы воскресить в памяти счастливые мгновения общения с Фонтаном, его другом и первым литературным наставником. Благодаря такому совмещению временных пластов, воспоминания приобретают стереоскопическую глубину, что лишь усиливает сожаления о безвозвратно ушедшем времени, которое унесло с собой не только молодость, но также друзей и родных. Примечательно, что к прудам героя приводят вороны – птицы, связанные с царством мертвых и со смертью. С ними же беседует он об убитом герцоге Энгиенском, бродя в одиночестве вдоль канала в парке Монсо («Je ne m'occupais de rien; tout au plus

⁴⁹ В русском переводе слово «guisseau» передано как «речушка», что представляется нам не вполне точным и в данном контексте, и с географической точки зрения, поскольку бассейн реки Тев, о которой идет речь в данном отрывке, характеризуется наличием множества ручьев, питающих окрестные пруды [Информация с французского Национального портала доступа к данным по водным ресурсам: http://services.sandre.eaufrance.fr/Courdo/Fiche/client/fiche_courdo.php?CdSandre=H22-0500].

m'entretenais-je dans le parc avec quelques lapins, ou causais-je du duc d'Enghien avec trois corbeaux, au bord d'une rivière artificielle cachée sous un tapis de mousse verte»⁵ [14, с. 217]).

Мотив смерти сопряжен в мемуарах также с образом реки. Безусловно, у истоков этого ассоциативного ряда – реки Аида и Дантова Ада. Так, вынужденный из-за поломки экипажа задержаться в австрийском городке Фёклабрук, герой, осматривая окрестности, выходит к извилистой реке, протекающей между лесистыми холмами. Перед его мысленным взором встает бретонская деревушка Планкуэ, где он провел первые годы жизни. Стоя на берегу безымянной речушки, он обращается к теням своих родителей, обещая им скорую встречу под могильной сенью: «...je m'approche de la tombe, votre asile; nous allons nous y retrouver»⁶ [16, с. 486]. Чуть раньше, выехав из Филлаха, и проезжая долину реки Дравы, путешественник приходит к выводу, что пересекая все новые и новые реки, он, в конце концов, достигнет последнего берега («à force de passer les rivières, je trouverai enfin mon dernier rivage»). Так мотив пути приобретает метафизический смысл, смыкаясь с мотивом смерти. Последний акцентируется отсылкой к другому путешественнику – англичанину Ричарду Лендеру, который исследовал течение Нигера и в 1834 году, достигнув устья этой реки, скончался от ран на острове Фернандо-По [16, с. 479].

Символическое значение реки как границы между мирами актуализируется и в описании исторических событий, в частности, Французской революции. По мысли Шатобриана, она словно открыла гигантский клапан, откуда хлынули потоки крови, залившие Европу: якобинский террор, термидор, наполеоновские войны. «Кровавая река» («fleuve de sang») – именно такую границу проводит писатель между старым и новым миром [13, с. 382], разворачивая затем дантовскую метафору Флегетона во второй части «Записок», где речь идет о восстании

против термидорианского Конвента: «Cette végétation révolutionnaire poussait vigoureusement sur la couche de fumier arrosé de sang humain qui lui servait de base» [14, с. 357]. Образ реки как условного рубежа, разделившего порядок и анархию появляется и в описании разграбления архиепископства во время восстания парижских рабочих в 1831 году, когда толпа в сутанах и прочих священных атрибутах двинулась от Нотр-Дам к бульварам: «Le cortège burlesquement sacrilège marchait d'un côté de la Seine, tandis que de l'autre défilait la garde nationale qui faisait semblant d'accourir au secours. La rivière séparait l'ordre et l'anarchie»⁷ [16, с. 34].

Стремительность и необратимость происходящих перемен на страницах мемуаров воплощается в образе потока, который увлекает столетия в бездну («le gouffre où tomberont des siècles inconnus»⁸ [14, с. 753]). Возможно, эту библейскую метафору истории как линейно направленного процесса Шатобриан заимствует у прославленного проповедника Ж.-Б. Масийона (1663-1742), которого он цитирует в главе IV третьей части «Гения христианства» (1802): «Le torrent des siècles qui entraîne tous les siècles coule devant ses yeux, et il voit avec indignation de faibles mortels emportés par ce cours rapide l'insulter en passant»⁹ [12, с. 169-170]. В «Замогильных записках» герой, глядя на низвергающиеся воды Ниагарского водопада, вспоминает Священное Писание, где народ уподобляется большими водами, и видит в низвергающейся массе воды «народ умирающий, который, лишившись голоса и жизненных сил, устремлялся в бездну вечности» («l'abîme de l'éternité») [13, с. 488]⁵⁰. Шатобриан нигде прямо не говорит, какой именно библейский эпизод имеется в виду. Это может быть пророчество Иеремии о Вавилоне [Иер.

⁵⁰ Об укорененности этой метафоры в культурном пространстве XIX века косвенно четверостишие из последнего стихотворения Г.Р. Державина, написанного в 1816 году:

«Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей» [2, с. 360].

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

51:55] или же пророчество Исаяи о Дамаске [Ис. 17:1-14], в которых народы, обреченные на гибель, сравниваются с бурными, могучими или же сильными водами. Очевидно, в описании Ниагарского водопада сопрягаются несколько библейских тем, в частности, тема Екклесиаста [Еккл.1:7], при этом вневременной образ конкретизируется событиями современной истории – на водопад герой смотрит в 1791 году, после революции, изменившей ход истории, разрушившей старый мир и круто изменивший его собственную судьбу.

В «Замогильных записках» античное представление о времени как вечном круговращении, реализованное в образах вечно обновляющейся природы, в частности, ручья, соседствует с христианским пониманием времени как течения, увлекающего все живое к предуготованному концу. Эта двойственность характерна и для исторического мышления Шатобриана, эволюцию которого анализирует Ф. Артог в книге «Типы исторического мышления: Презентизм и формы восприятия времени» (2003), сравнивая «Исторический опыт о революциях древних и новых» (1797) и «Путешествие в Америку» (1827) [4]. В мемуарах оба эти способа осмысления исторического процесса сосуществуют, реализуясь в образах «цепи истории» («chaîne de l'histoire») и «потока» («le torrent du siècle», «torrent révolutionnaire») соответственно.

Собственную жизнь писатель также представляет в образе потока. Широко известно хрестоматийное определение рубежности своего положения в истории, которое Шатобриан дает в «Завещательном предисловии» (1834) к «Запискам» («Je me suis rencontré entre deux siècles, comme au confluent de deux fleuves; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où je suis né, nageant avec espérance vers une rive inconnue»¹⁰ [13, с. 758]). Однако этот образ возник задолго до его публикации этого предисловия, он встречается уже в первых книгах мемуаров, посвященных путешествию в Америку. Там герой сначала,

оказавшись на берегу реки Ниагары, едва не бросается в ее бурные воды, а затем уже в Кентукки, созерцая слияние рек Огайо и Миссисипи, сравнивает себя с этими могучими речными потоками, мерно текущими по обе стороны горы. Автор выстраивает развернутую образную параллель в гомеровском духе, сопрягая особенности русла рек и их течения со своей жизнью: «Et moi aussi, tel que les puissantes urnes des fleuves j'ai répandu le petit cours de ma vie, tantôt d'un côté de la montagne, tantôt de l'autre; capricieux dans mes erreurs, jamais malfaisant; préférant les vallons pauvres aux riches plaines, m'arrêtant aux fleurs plutôt qu'aux palais»¹¹ [13, с. 506].

Водная стихия служит неисчерпаемым источником метафор судьбы героя мемуаров на разных этапах его жизненного пути, но универсальным образом-символом в «Замогильных записках» становится море. Это объясняется как биографией Шатобриана, так и особенностями его эстетических воззрений. С морем связана вся жизнь писателя – на его берегах он родился и рос, с самого его появления на свет родители прочили сына в офицеры королевского флота, с морем связывает Шатобриан свои честолюбивые надежды, отправляясь покорять неведомые просторы Северной Америки. «Cette mer a formé le fond du tableau dans presque toutes les scènes de ma vie», – пишет он в первой книге воспоминаний [13, с. 181]. Его шум слышит Шатобриан в Париже в грохоте проезжающих повозок за окном [13, с. 169], оно – источник сравнений и метафор. Это может быть географически конкретное море – бурное, холодное Северное в Сен-Мало, Дьеппе, Доле, Бресте; теплое Эгейское и Средиземное, пересекаемые во время паломничества в Иерусалим; лазурное Адриатическое в Венеции – и море как символ бесконечности («Une mer sans rivage»).

Шатобриановская маринистика опирается на уже сложившуюся в литературе традицию изображения морских просторов, представленную, в частности, творчеством Бернардена де Сен-Пьера. Именно его

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

французский литературовед М. Бросс называет «первым по времени писателем-маринистом романтизма» [9, с. 7]. В творчестве этого писателя море, сохранив изначально присущую ему враждебность по отношению к человеку («Поль и Виргиния»), предстало не как лишенная индивидуальной окраски деталь пейзажа, а как грандиозное зрелище, в котором величие и могущество природы является зримым подтверждением ее божественной сущности.

В художественной системе романтизма все изначально присущие водной стихии качества приобретают иную эстетическую смысловую наполненность. Море становится символом вечности, космического хаоса (Колридж, Ламартин, Гюго) и одновременно полной свободы (Байрон, Жуковский, Пушкин, Лермонтов). От устоявшейся в литературе предшествующих эпох антитезы «человек-море» романтики приходят к идее их родства как стихий свободных, не признающих каких-либо ограничений. У Пушкина море становится метафорой непокорной души истинного поэта:

«Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим» [5, с. 236].

Позднее Бодлер, в стихотворении «Человек и море», совместит воспринятую от романтиков традицию сопоставления свободной души поэта с бескрайними морскими просторами («*Homme libre, toujours, tu chériras la mer! / La mer est ton miroir; tu contemples ton âme*»¹²), с извечной темой их противостояния, соединяя оба полюса на новом витке развития художественной образности: «*Tellement vous aimez le carnage et la mort, / Ô lutteurs éternels, ô frères implacables*»¹³ [8, с. 42].

Шатобриан в немалой степени способствовал созданию новой романтической мифологии. На первый взгляд, он не слишком оригинален

в выборе тем и образов для сравнений. Описание побережья Бретани, зыбкой границы между морем и сушей, заканчивается сравнением с античным барельефом, изображающим nereид, украшающих гирляндами подол Цереры [13, с. 218]; корабль сравнивается с дворцом Нептуна [13, с. 434]; море – с полем, киль корабля – с лемехом, а след за кормой – со вспаханной бороздой [13, с. 434]. Новизна заключается в смещении смысловых акцентов и в самом способе создания образа. Море и пашня служат Шатобриану основой для развернутого сравнения двух областей жизни, связанных с навигацией и земледелием. Он методично сопоставляет внешний вид, быт, язык и судьбу моряка и землепашца. Дальше, в главе шестой книги шестой, рассказывая о своем путешествии в Америку, Шатобриан продолжает сравнение, начатое им в главе четвертой книги первой, посвященной описанию природы Бретани. Даже птицы, сопровождающие пахаря (жаворонок, малиновка, соловей) и моряка (буревестник, кулик, зимородок) не ускользают из поля зрения писателя. Теперь, фиксируя различия в жизни моряка и пахаря, он и в противопоставлении находит черты всеобщего, роднящие не только представителей этих двух профессий, но и всех людей [13, с. 433]. Предельная детализация, обытовление образа позволяют Шатобриану максимально расширить его и перейти на иной уровень метафоризации. От классицистического перифраза, переводившего неожиданное и неповторимое в разряд привычного и узнаваемого в рамках традиционной поэтики (пелагические равнины – античный барельеф, «мудрая машина», «чудо человеческого гения» – корабль – крылатый конь или дворец Нептуна), он приходит к максимальной конкретике, соединяя ее с неременной символизацией. Так, корабль («*hôtellerie errante*» [13, с. 437]), на котором Шатобриан пересекает океан по пути в Северную Америку, из вполне конкретного транспортного средства со своим названием, портом

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

приписки и командой превращается в символ хрупкости и непредсказуемости человеческой судьбы.

Перейдя от внешней близости моря и суши (через ряд сравнений) к общности удела моряка и пахаря, писатель создает всеобъемлющую картину жизни во взаимодействии с окружающей природой и завершает ее размышлением об общности удела всех людей вне зависимости от их профессии: «Le port commun est l'Éternité» [13, с. 435] («Все встретятся в одном порту, имя которому Вечность» [7, с. 88]). В таком контексте море из реальности превращается в символ изменчивой человеческой судьбы. Этот прием станет основой романтического символа, в частности, у В. Гюго в «Соборе Парижской Богоматери», где Собор – это одновременно и символ времени, рока, народного духа, и совершенно конкретное, реально существующее архитектурное сооружение.

В изображении морских просторов особенно ярко проявляется склонность Шатобриана к генерализации, к созданию панорамных полотен. В отличие от Б. де Сен-Пьера, передающего мельчайшие цветовые нюансы, с величайшей тщательностью рисующего «изящные миниатюры» [10, с. 203], Шатобриан щедрыми мазками воспроизводит грандиозные сцены природы. Целый океан представляется ему холстом, готовым принять будущие творения художника: «L'espace tendu d'un double azur avait l'air d'une toile préparée pour recevoir les futures créations d'un grand peintre»¹⁴ [13, с. 445]. Описывая океан, пересекаемый во время путешествия, писатель не жалеет ярких красок для передачи атмосферы радостного предчувствия, ожидания встречи с неизвестным. Он расцвечивает океан голубым, лазоревым, зеленым, белым; по ночам его поверхность искрится, освещенная блуждающими огоньками, которые порхают («voltigent») за кормой. Волны ласкают («caressent») борт корабля и убаюкивают путешественника своим «однозвучием» («unisonance»).

Совсем другое море встречает героя у берегов Франции: свинцовое («plombée»), маслянистое («houilleuse»), в черных, медно-красных и зеленоватых разводах («marbrée de taches noires, cuivrées, verdâtres»). Визжащие, ревущие, кричащие волны окружают корабль с ошеломленными путешественниками на борту: «с’était tout autour de nous une émeute des vagues»¹⁵ [13, с. 539]. Буйство стихии ассоциируется с потрясениями, происходящими во французском обществе, а метафора («émeute des vagues») еще усиливает пророческое звучание фрагмента. Буря воспринимается и как знак грядущих катастроф в судьбе героя и Франции, с которой он себя непосредственно ассоциирует. С тяжелым сердцем возвращаясь на родину, он во всем, что его окружает, видит предвестие будущих несчастий [13, с. 539].

Таким образом, водная стихия может становиться то воплощением гармонии мироздания, сотворенного божественной волей и открытого для пытливого взгляда путешественника, то предвестником ожидающих его катастроф. Примечательно, что в обоих эпизодах на непосредственное восприятие автобиографического героя накладывается последующий опыт автора мемуаров, корректирующий оценки. Контраст между двумя картинами природы подчеркивает перемены, произошедшие в судьбе героя после революции, а разыгравшийся у берегов Франции шторм становится метафорой его бурной судьбы.

Море в изображении Шатобриана – живое, активное начало, оно персонифицируется, приобретает черты существа, которое живет, движется. Море и все связанное с ним (волны, ветер) характеризуются глаголами движения, они антропоморфны. Море присутствует при рождении героя («cette mer qui m’a vu naître») [13, с. 215], а ветер убаюкивает его («la brise qui me bersait» [13, с. 437]). Волны бегут за маленьким бретонским сорванцом («les vagues ... couraient après moi» [13, с. 203]), поднимают голову («une vague venait à lever la tête» [13, с. 445]),

пригибаются («un flot à se courber se courber» [13, с. 445]), бунтуют («une émeute de vagues» [13, с. 539]), атакуют корабль во время шторма («la houle... nous attaque» [13, с. 542]); бурное море скачет («les sauts de la mer» [13, с. 539]) издает крики («les vagissements de l'abîme» [13, с. 540]), завывает («Le mugissement des vagues, soulevées par une bourrasque» [13, с. 188], «une montagne d'eau qui s'avavançait en mugissant» [13, с. 210]), и ревет («le taureau mêlait son sourd mugissement à celui de Neptune» [16, с. 644] .

Связь между морем и героем становится еще более очевидной благодаря одинаковым языковым средствам, используемым Шатобрианом для передачи их состояния. Волнение на море («vagues») ассоциируется с неопределенностью сожалений («regrets vagues») и с еще большей смутностью надежд («esperances vagues») путешественника, покидающего родной дом и отправляющегося к чужим берегам (шире – в новую жизнь). Эпитет «vague» лейтмотивом проходит через все творчество Шатобриана, в нем воплощается константа мировосприятия автора и его героя, обуреваемых смутностью, зыбкостью страстей («vagues des passions»), – состоянием, впервые описанным в «Гении христианства» и проиллюстрированным в «Рене». Море оказывается равновеликим изменчивому и безграничному «Я» героя мемуаров, который называет его своим образом («mon image») [13, с. 215]. «... cette immensité des mers, qui semble nous donner une mesure confuse de la grandeur de notre âme...», – пишет Шатобриан в «Гении христианства» [11, с. 270]. В его новой эстетике эталоном становится не классическое равновесие, а романтическое волнение, постоянное движение (зыбкость, неустойчивость состояний подчеркивается частыми эпитетами «vague», «confus»), идеальным воплощением которого может быть водная стихия.

Но море у Шатобриана – это одновременно и нечто большее, чем «Я». Это образ, в котором воплотились вековые представления человечества о водной стихии как некой первоматерии, сфере всеобщего

зачатия, порождающей все сущее. В сравнении моря с колыбелью, неоднократно повторяющемся в «Замогильных записках» [13, с. 215, 421, 431], актуализируется один из основных символических смыслов образа – материнское начало. Женский род существительного «mer» во французском языке в сочетании с омофонией «mer-mère» служит дополнительным источником формирования образности. Путешествие по морским волнам Шатобриан сравнивает с нежными объятиями кормилицы: «...j'étais porté par elle, dans mon premier voyage, comme dans le sein de ma nourrice, dans les bras de la confidente de mes premiers plaisirs»¹⁶ [13, с. 421]. Проекция материнской функции на море наделяет его свойствами, характерными для матери, – нежностью, надежностью, бескорыстной заботой («comme dans le sein <...> dans les bras»). В самые ответственные моменты море входит в жизнь героя в необычайно интимных изломах – мать, кормилица, поверенная.

В эстетической системе Шатобриана, с присущей ей антитетичностью, образ море-мать («mer-mère») неотделим от образа море-смерть («mer-mort»). М. Бросс считает, что страх – инстинктивная, физическая реакция человека на чуждую ему стихию. Восприятие моря как источника опасности закреплено в народных преданиях, легендах; оно также определяется библейской традицией изображения вселенского потопа [9, с. 52-53]. В «Замогильных записках» образ море-смерть получает дополнительную эмоциональную окраску. Возникает смысловая параллель между образами старость-бездна («du bas de l'abîme» [15, с. 657]) и море-бездна («la face sérieuse de l'abîme» [13, с. 430]), на поверхности которых и молодость, и корабль оставляют равно недолговечный след. [15, с. 154].

По своей разрушительной силе море сопоставимо для Шатобриана со временем – его заклятым врагом. Сравнение времени с морем, волны которого выбрасывают на берег лишь обломки кораблекрушений и трупы,

подчеркивает его разрушительность и тщетность попыток преодолеть его бег. Мотив борьбы со временем-морем вызывает ветхозаветные аллюзии. Герой мемуаров повторяет фразу Иеговы: «*Tu n'iras plus loin*» [13, с. 257; 14, с. 95] («доселе дойдешь и не перейдешь» [Иов 38:11]), но если в реальной жизни море можно попытаться покорить (символ покорности водной стихии человеку – корабль [13, с. 257]), то время неподвластно человеческой воле. Фраза «*Les pesantes années que nous jetons dans les flots du temps ne sont pas des ancres; elles n'arrêtent pas notre cours*»¹⁷ [16, с. 409] звучит как парафраз вопроса, заданного Ламартином в стихотворении «Озеро» (1820): «*Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des ages / Jeter l'ancre un seul jour?*»¹⁸ [19]. Мотив подвластности человека стихии и времени усиливается образом путешественника («*voageur*»), который, отданный во власть волн (моря ли, времени – все равно), может уповать только на милость Божью и на сноровку моряков.

Ощущение хрупкости, незащищенности человека в окружающем его мире реализуется в образе кораблекрушения («*naufage*»), определяющем как судьбы персонажей художественных произведений писателя (Шактас, Рене), так и его собственную жизнь. Уже в «Рене» Шатобриан говорит о крахе надежд как о «кораблекрушении более ужасном, чем то, которое может потерпеть мореход», душа Рене также изображается «полной гроз, подобно океану» [6, с. 82]. Кораблекрушение становится метафорой не только судьбы героя «Замогильных записок», охватывая как внешние события его жизни, так и внутренний мир, которые предстают в мемуарах в виде цепи катастроф: «*J'ai erré de naufrage en naufrage; je sens une malediction sur ma vie*»¹⁹ [16, с. 211], но и судьбы всей постреволюционной Франции: «*naufage de l'ancien monde*» [16, с. 211] («крушение старого мира»).

Не только личная судьба осмысливается как кораблекрушение, оно – символ катастрофичности бытия. Постоянно делая акцент на уникальности

своей души («une ame assez extraordinaire» (в письме герцогине де Дюрас, август 1811), «créature extraordinaire» [14, с. 45]) и выпавших на его долю испытаний, Шатобриан, однако, подчеркивает вписанность личной судьбы в общий удел, независимо от рода занятий и сословной принадлежности. Все люди – только путешественники на земле, и конечный пункт назначения – вечность [13, с. 435]. Таким образом, сочувствие самому себе, своей судьбе, которое могло бы показаться неуместным, ибо противно этическим представлениям о сдержанности, приобретает нравственную допустимость, будучи включенным в универсальный контекст судеб всего человечества. Личное несчастье становится образом удела всех людей.

Образ моря дает Шатобриану возможность преодолеть пространственные и временные границы. Он вводит в повествование географические, исторические, литературные реминисценции. Например, описывая свое путешествие по Тихому океану, он упоминает Колумба, Васко да Гама, сравнивает открытие Америки с открытием Индии, говорит о путешествиях Пифагора и завоеваниях Александра, об аравийских пустынях и морях Греции [13, с. 439-440], цитирует Байрона [13, с. 421], Вергилия [13, с. 438], Гийома Ле Бретона [13, с. 444], Камознса [13, с. 514; 14, с. 428], вводит так называемые «воспоминания о будущем», рисуя картины других морей, по которым он когда-либо путешествовал впоследствии. Образ, не теряя своей конкретности, становится предельно обобщенным, приобретая черты универсальности. Океан и все виденные писателем моря объединяются в один образ – моря-универсума.

Оно дорого ему еще и тем, что в любой точке земного шара остается практически неизменным – таким, каким он его впервые увидел в Бретани, обеспечивая тем самым постоянную связь с родиной и с детством. Независимо от того, родное ли это Северное море или холодные волны Атлантики у берегов Канады, – это МОРЕ – колыбель, кормилица, «site

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

natal», где он родился, рос и хотел бы покоиться: «Plante voyageuse, j'ai pris mes occupations pour disparaître au bord de la mer, mon site natal»²⁰ [13, с. 450].

Анализируя функции пейзажа, датская исследовательница М. Гревлюнд замечает, что в эстетической системе Шатобриана море – не просто безличное водное пространство, пересекаемое путешественником по пути к своей цели, а «ЭТО море» («cette mer»), «верное море, которое сопровождало его во всех его «блужданиях» («errances») и которое, на каком бы то ни было берегу, он снова и снова находил неизменным» [17, с. 38-39]. Она обращает также внимание на объединяющую функцию образа, вытекающую из вышеназванной его особенности: изменчивое по своей природе, море, по мнению исследователя, предстает «единственной постоянной в беспокойной жизни Шатобриана» [17, с. 38].

Приверженность писателя к «безграничным пространствам», «эпическим размерам» [20, с. 309]; склонность к изображению «неясных далей», пейзажей, с доминирующими горизонтальными линиями [10, с. 221-223], о которых говорят французские литературоведы, подтверждается созданными в мемуарах морскими пейзажами. Только в одном отрывке, посвященном описанию океана, значение длительности встречается четырежды: «espace tendu»; étendu»; «l'immensité»; «échappées de vue sur les déserts de l'Océan» [13, с. 445]. Водная и воздушная стихии, соприкасаясь в открытом море, оказываются сопоставимыми в своей безграничности и неподвластности человеческой воле. Зачастую они вообще сливаются в одно нераздельное целое, как это было принято в XVIII веке у поэтов-сентименталистов: «La mer paraît sans borne à mes regards trompes, / Et dans l'azur des cieux est au loin confondue» [18, с. 69] (Э. Парни) (здесь и далее подчеркнуто мною – А.П.); «un tranquille horizon confondu dans les cieux» [18, с. 74] (Л. Рамон де Карбоньер); «la mer y paraissait confondue avec le ciel» [18, с. 51] (Б. де Сен-Пьер). При

безусловном различии индивидуального контекста у Парни, Карбоньера и Сен-Пьера их поэтический словарь в целом тождественен, что подтверждается, например, употреблением одного и того же причастия «confondu» для обозначения слиянности моря и неба. Шатобриан отходит от элегического канона, впуская в контекст конкретные детали, сообщающие описанию, помимо элегической абстрактности, значительную долю предметности: «la mer s'étendait unie; les étoiles se mêlaient aux feux épars des barques»²¹ [16, с. 397]. «Le vaisseau roulait au gré des lames sourdes et lentes, tandis que des étincelles de feu couraient avec une blanche écume le long de ses flancs. Des milliers d'étoiles rayonnaient dans le sombre azur du dôme céleste, une mer sans rivage, l'infini dans le ciel et sur les flots»²² [13, с. 438]. Слиянность, взаимопереходность стихий не только декларируется, но и усиливается визуальным эффектом: как в зеркале, они отражаются друг в друге, звезды уподобляются огонькам рыбацких лодок или блуждающим огням на воде, а море получает бесконечную перспективу. Позднее В. Гюго, чей поэтический дар развился во многом под влиянием творчества Шатобриана, продолжит во французской литературе эту традицию изображения моря как «беспредельной дали, «необозримых просторов».

Подлинное величие природы ассоциируется у Шатобриана с величием, Бога, ее сотворившего. Описание морских просторов, восхода и захода солнца пронизаны религиозным чувством. Окружающий мир воспринимается как храм, что подчеркнуто многократным сравнением неба с куполом («dôme céleste»). В этом смысле море, как часть божьего храма природы, становится гораздо значительнее героя, поглощая и растворяя его в своей бесконечности: «Jamais Dieu ne m'a plus troublé de sa grandeur que dans ces nuits où j'avais l'immensité sur ma tête et l'immensité sous mes pieds»²³ [13, с. 438]. Однако в мемуарах писатель находит нужным подвергнуть сомнению имманентность такого понимания природы. В

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

пейзажах, созданных им в «Гении христианства», религиозные чувства находились в полной гармонии с описываемыми сценами, тогда как при их непосредственном восприятии естественные, чувственные образы заслоняли божественную сущность созерцаемого: «ce n'était pas Dieu seul que je contemplais sur les flots dans la magnificence de ses oeuvres. Je voyais une femme inconnue et les miracles de son sourire»²⁴ [13, с. 453]).

Соотношение личности и морских просторов в «Замогильных записках» изменчиво. «Я» может быть меньше стихии, ее игрушкой, и тогда судьба героя определяется понятием «кораблекрушение» («*nauffrage*»); «Я» может быть и ее, стихии, порождением, воспитанником («*ma nourrice*»; «*ma confidente*» [13, с. 421]); оно же может становиться равновеликим морю в своей изменчивости и безграничности. И все же «Я» постоянно стремится возвыситься над стихией, попасть в эпицентр мироздания, посреди величия природы (на палубе корабля, на мачте, на прибрежном утесе) – человек: «*ma vie n'est à l'aise qu'au milieu des nuages et des mers*»²⁵ [16, с. 409]. Положение в центре (истории, литературы, дебрей североамериканских лесов или просторов морей) – одно из доминирующих в мировосприятии Шатобриана. В основе этого романтического антропоцентризма – осознание своей самоценности вне общественного контекста, зачастую вопреки ему.

Находясь между двумя безграничностями («*immensité*»), потеряв из виду землю и тем самым освободившись от власти общественных законов, герой ощущает свою полную независимость от мира, получает возможность объективировать свои суждения о нем и одновременно ставит себя в пограничную ситуацию, когда вся жизнь концентрируется в одном мгновении и постигается ее сущность. Но, ощутив себя в центре универсума, герой мемуаров проникается чувством собственной инаковости; он одновременно и внутри, и вовне. Ощущение выделенности из мира усиливается пространственным расположением *над* миром.

Шатобриан изображает себя, подобно Рене, взирающим на морские просторы с вершины горы, с прибрежного утеса, с мачты корабля или с купола церкви. При этом между человеком и морем возникают отношения господства-подчинения, выражаемые в тексте глаголом «dominer». Автор подчеркивает это доминирующее положение даже описывая момент своего рождения: «Une chambre où ma mère m'accoucha domine une partie déserte des murs de la ville, et à travers les fenêtres de cette chambre on aperçoit une mer»²⁶ [13, с. 188]. Учитывая частое в мемуарах сравнение времени с морскими волнами («flots du temps»), позиция героя на корабельной мачте («Je m'y asseyais dominant les vagues» [13, с. 445]) приобретает символическое значение борьбы со временем. И даже после смерти он хочет возвышаться над морем, а так как образы моря и смерти зачастую сближаются в «Замогильных записках», то и над самой смертью. Между двух стихий, на пустынном утесе в открытом море найдет успокоение одинокое сердце поэта («je reposerai donc au bord de la mer que j'ai tant aimée»²⁷ [13, с. 170]). О могильный утес будут разбиваться волны, шум которых баюкал его в детстве: круг замыкается, и в космическом мировосприятии художника, свойственном романтикам, колыбель и могила сливаются в одно целое.

Формы интерпретации топоса воды в «Замогильных записках» отражают романтический способ мироощущения, когда «Я» героя доминирует над окружающей действительностью, которая преобразуется под его воздействием, эстетизируется. Гораздо важнее внешнего правдоподобия оказывается внутреннее соответствие пейзажа переживаемому героем состоянию. Пейзаж в мемуарах представляет собой результат причудливого переплетения подлинного и воображаемого, настоящего, наблюдаемого здесь и сейчас, и вспоминаемого, реконструируемого по памяти. И на всем этом – проекция внутреннего мира писателя, придающая изображаемому символическое, часто

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

пророческое значение. Ручей, река, море становятся знаками, полными тайного смысла, символическим выражением судьбы героя, а порой и всего человечества. Трансформация конкретных образов в образы-символы, обладающие, прежде всего, духовной смысловой перспективой – это зримое воплощение принципов романтической эстетики, творцом которой во французской литературе и был Шатобриан.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ...в театре царила пастораль; подмостки заполнили невинные пастухи и девственные пастушки: поля, ручьи, луга, барашки, голубки, рай в шалаше – все это оживало под жалобные звуки свирели перед нежно воркующими тирсисами и наивными вязальщицами, только что пришедшими с другого представления – казни на гильотине [Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, перевод мой. – А.П.].

² Я проехал ехал по дамбе над озером; увидел камыши – обитель моих ласточек, мельничный ручей и луг; бросил взгляд на замок. Тогда, подобно Адаму после грехопадения, я отправлялся в неведомые земли.

³ «Хозяйка проводила меня по лестнице в комнату, расположенную прямо над гидравлической машиной. Маленькое окошко, увитое плющом и кобеями с лиловыми колокольчиками, выходило на неширокий ручей, который одиноко тек, окаймленный с двух сторон густыми зарослями ив, ольхи и каролинских тополей. Замшелое колесо вращалось под их сенью, низвергая воду длинными лентами. Окунь и форель резвились в пенящемся потоке, трясогузки перелетали с берега на берег, а какие-то другие птицы, похожие на зимородков, махали своими синими крыльями над самой водой» [7, с. 113].

⁴ «...она исчезает в прудах, которые питает своей юностью, беспрестанно умирающей и беспрестанно обновляющейся...» [7, с. 214].

⁵ Мне нечем было занять себя, самое большее – я общался в парке с несколькими кроликами или на берегу канала, скрытого ковром из зеленого мха, беседовал с тремя воронами о герцоге Энгиенском.

⁶ ...я приближаюсь к могиле, вашему приюту; скоро мы там встретимся.

⁷ «Кортеж шутов-святоотатцев двигался по одному берегу Сены, а по другому, делая вид, что, будто спешит на помощь, шествовала национальная гвардия. Река отделяла порядок от анархии» [7, с. 454].

⁸ ...пропасть, в которую низринутся безвестные века.

⁹ Бурный поток столетий, увлекающий за собой все века, течет пред его очами, и он с презрением смотрит на то, как ничтожные смертные, уносимые быстрым течением, богохульствуют на ходу.

¹⁰ «Жизнь моя прошла на рубеже двух эпох, как на слиянии двух рек; я погрузился в их мутные воды, с сожалением удаляясь от старого берега, где я родился, с надеждой плывя к берегу неведомому» [7, с. 596].

¹¹ Я тоже, подобно могучим речным потокам, разливал неширокое течение моей жизни то по одну, то по другую сторону горы; я был прихотлив в своих излуках, но никому не причинял зла, предпочитая бедные лощины богатым равнинам и чаще любуюсь цветком, чем дворцом [7, с. 105].

¹² «Свободный человек, всегда ты к морю льнешь / Оно – подобие души твоей бескрайной» [1, с. 54].

¹³ «И вечный ваш союз есть вечная борьба, / О, близнецы-враги! О, яростные братья» [1, с. 54].

¹⁴ Пространство, обтянутое двойной лазурью, подобно было холсту, готовому принять будущие творения великого живописца.

¹⁵ ...со всех сторон нас окружали мятежные волны.

¹⁶ «оно несло меня в мое первое путешествие, лелея, словно кормилица, наперсница моих первых горестей и радостей» [7, с. 80].

¹⁷ Один за другим мы бросаем тяжкие годы в волны времени, но это не якоря, им не под силу остановить наше движение.

¹⁸ «И воспротивиться на миг единый бегу / Не в силах якорь мой» [3, с. 637].

¹⁹ Не успел я на один гребок удалиться от материнского лона, как тут же подвергся страданиям. Одно кораблекрушение сменяло другое на моем скитальческом пути; словно на жизнь мою наложено проклятие, слишком тяжелый груз для камышовой лачуги.

²⁰ Растение-путешественник, я позаботился о том, чтобы умереть в родных местах – на морском берегу.

²¹ Морская гладь сливалась с горизонтом; звезды отражались в воде вперемешку с разбросанными по поверхности огоньками лодок.

²² Судно плыло, покачиваясь в такт неторопливо и бесшумно гребущим веслам, а вдоль его бортов искрясь бежали огоньки вперемешку с белой пеной. Тысячи звезд сияли в

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

темной лазури небесного свода, такого же безбрежного, как море; нас окружала бесконечность – в небе и на волнах.

²³ Никогда я не был настолько потрясен величиим Бога, как в эти ночи, созерцая бескрайние пространства у себя над головой и под ногами.

24 «не Бог во всем величии его творений являлся мне в волнах. Я видел незнакомку и ее чудесную улыбку» [7, с. 88].

²⁵ я чувствую себя непринужденно только посреди морских волн и облаков.

²⁶ Из комнаты, где моя мать разрешилась от бремени, виден пустынный участок городской стены, а за ним – необозримое море, которое плещет, разбиваясь о рифы [7, с. 30].

²⁷ Итак, прах мой будет покоиться на берегу моря, которое я так любил [7, с. 19].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодлер, Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники: пер. с фр. [Текст] / Шарль Бодлер [сост. и авт. вступ. ст. Г.К. Косиков]. – М.: Высшая школа, 1993. – 511 с.
2. Державин, Г.Р. «Река времен в своем стремлении...» [Текст] / Г.Р. Державин. // Стихотворения. – Л.: Советский писатель, 1957. – 469 с.
3. Ламартин, А. де. Озеро [Текст] / Альфонс де Ламартин; пер. А. Фета // Европейская поэзия XIX века: сборник / авт. предисл. С. Небольсин; сост.: В. Богачев, И. Бочкарева. и др. - М.: Худож. лит., 1977.: ил. – (Библиотека всемирной литературы, т. 85, серия вторая). – С. 637-638.
4. Мильчина, В.А. Франсуа Артог. Типы исторического мышления: презентизм и формы восприятия времени // Отечественные записки. – 2004. – № 5. [Электронный ресурс] / М.: Фонд «Отечеств. зап.» – Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru/2004/5/typy-istoricheskogo-myshleniya-prezentizm-i-formy-vozpriyatiya-vremeni>.
5. Пушкин, А.С. Стихотворения 1813-1824 [Текст] / А. С. Пушкин // Собр. соч. В 10. т. Т. 1 – М.: Худож. лит., 1974. – 744 с.

6. Шатобриан, Ф.-Р. де. Атала. Рене [Текст] / Франсуа-Рене де Шатобриан. – М.: Камя, 1992. – 96 с.
7. Шатобриан, Ф.-Р. де. Замогильные записки [Текст] / Франсуа-Рене де Шатобриан. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1995. – 736 с.
8. Baudelaire, Ch. Les fleurs du mal / Charles Baudelaire. – P.: L'Aventurine, 2000. – 260 p.
9. Brosse, M. La littérature de la mer en France, en Grand-Bretagne et aux Etats-Unis (1829-1870). En 2 vol. T. 1 [Текст] / Monique Brosse. – Lille: A.n.r.t., 1983. – 486 p.
10. Charlier, G. Le sentiment de la nature chez les romantiques français [Текст] / Gustave Gharlier. – P.: Fontemoing, 1912. – 419 p.
11. Chateaubriand, F.-R. de. Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne. En 4 vol. T. 2 [Текст] / François-Auguste Chateaubriand. – Paris: Migneret, 1803. – 439 p.
12. Chateaubriand, F.-R. de. Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne. En 4 vol. T. 3 [Текст] / François-Auguste Chateaubriand. – Paris: Migneret, 1803. – 436 p.
13. Chateaubriand, F.-R. de. Mémoires d'outre-tombe. En 4 vol. T. 1 [Текст] / François de Chateaubriand [nouv. éd. établie, présentée et annot. par Jean-Claude Berchet]. – Paris: Bordas, 1989. – 800 p.
14. Chateaubriand, F.-R. de. Mémoires d'outre-tombe. En 4 vol. T. 2 [Текст] / François de Chateaubriand [nouv. éd. établie, présentée et annot. par Jean-Claude Berchet]. – Paris: Bordas, 1989. –
15. Chateaubriand, F.-R. de. Mémoires d'outre-tombe. En 4 vol. T. 3 [Текст] / François de Chateaubriand [nouv. éd. établie, présentée et annot. par Jean-Claude Berchet]. – Paris: Bordas, 1989. –
16. Chateaubriand, F.-R. de. Mémoires d'outre-tombe. En 4 vol. T. 4 [Текст] / François de Chateaubriand [nouv. éd. établie, présentée et annot. par Jean-Claude Berchet]. – Paris: Bordas, 1989. –

17. Grevlund, M. Paysage intérieur et paysage extérieur dans les Mémoires l'outre-tombe [Текст] / Merete Grevlund. – P.: Nizet, 1968. – 256 p.
18. La poésie romantique française, de Rousseau à Lautréamont [Текст]: anthologie / précédée de «La diction romantique» par Luc Decaunes. – P.: Seghers, 1973. – 400 p.
19. Lamartine, A. de. Premières méditations poétiques. La mort de Socrate [Электронный ресурс] / M. de Lamartine – P.: Pagnerre, L. Hachette et Cie, Furne et Cie, 1860. – Режим доступа: http://www.lalitterature.com/textes/tex_displayhtml.asp?NomTexte=Lamartine_Premieresmedpoetiques.
20. Mourot, J. Le génie d'un style, Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les Mémoires d'outre-tombe [Текст] / Jean Mourot. – P.: Colin, 1960. – 311 p.

УДК: 821.111.09

**МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ В ПОЭМЕ ДЖ.М. ХОПКИНСА «ГИБЕЛЬ
“ГЕРМАНИИ”» И ЖИВОПИСИ У. ТЕРНЕРА**

М.К. Попова

Воронежский государственный университет

В статье сопоставляется изображение морской бури в поэме Дж.М. Хопкинса «Гибель “Германии”» и картине «Гибель “Минотавра”» У. Тернера, выявляются схожие черты в трактовке морской стихии художниками, работавшими в разных видах искусства.

Ключевые слова: интермедальность, Дж.М. Хопкинс, У. Тернер, морская стихия

*This article compares the depiction of the sea storm in the poem *The Wreck of the Deutschland* by G. M. Hopkins and the picture *The Shipwreck of the Minotaur* by J. M. W. Turner. The analysis reveals similarities in interpretations of the sea image by artists working in different art spheres.*

Key words: intermediality, G. M. Hopkins, W. Turner, the sea image.

Творчество английского поэта Джерарда Мэнли Хопкинса (1844 – 1889) мало известно в нашей стране. В последние десятилетия стали появляться лингвистические монографии, статьи и диссертации,

выявляющие некоторые особенности его стиля и языка [4;1;10;3]. Среди литературоведческих работ можно назвать диссертацию А.А. Находкиной [7], статью Г.М. Кружкова в книге «Пироскаф» [6], несколько статей – , например, И.Ю. Поповой [8] и автора данной работы [9;18] - вот, пожалуй, и все. Объясняется это как невероятной трудностью перевода произведений Хопкинса, которые отличаются изощренной стихотворной техникой, так – во всяком случае, отчасти – их содержанием. Мятущаяся душа, Хопкинс, рожденный в почтенной англиканской семье, перешел в католичество, стал священником, вступил в орден иезуитов и всю жизнь подчинялся строгой дисциплине, характерной для этой религиозной организации. Разрываясь между требованиями своего поэтического гения и тонкого эстетического чувства и суровыми предписаниями иезуитского устава, Хопкинс с огромной силой отразил свои метания в стихах, насыщенных глубоким религиозным чувством. До недавнего времени по понятным причинам в отечественной науке такие произведения не могли быть популярным объектом анализа.

В мире англоязычного литературоведения Дж. М. Хопкинс уже несколько десятилетий является весьма значимой фигурой. Изучению его судьбы и творчества посвящены объемные монографии [например, 16;19;20], постоянно выходят статьи, публикуется «Hopkins Quarterly», издательство Оксфордского университета выпускает Собрание его сочинений [15]. Многие стороны его судьбы и поэтического наследия уже в достаточной степени изучены. Однако предпринимаемое в настоящей статье сопоставление характера и способов визуализации морской стихии Хопкинсом и одним из самых знаменитых художников-маринистов Англии У. Тернером до сих пор еще не было осуществлено.

Задачей настоящей работы являются попытка через сопоставление морских пейзажей - вербального у Хопкинса и визуального у Тернера - показать, как романтическое мировидение воплощается представителями

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

разных медиа и как словесными средствами можно создать визуальную картину, отвечающую требованиям, предъявляемым к живописи. Незначительное на сегодняшний день количество работ отечественных литературоведов о Дж. М. Хопкинсе позволяет утверждать, что предпринятое нами исследование имеет определенную актуальность.

Оснований для предлагаемого составления имеется несколько. Прежде всего, творчество и У. Тернера (1775 - 1851) и Дж. М. Хопкинса принадлежало викторианской культуре, хотя и разным ее периодам; оба обладали романтически мироощущением. И художник, и поэт обращались к популярной в английской культуре XIX в. теме «бедствия на море»; оба в своем виде искусства новаторски изменили художественный язык. Известно, что Хопкинс восхищался картинами своего старшего современника. Поэт был поклонником и знатоком изобразительного искусства, при любой возможности он стремился посещать картинные галереи и выставки. В его записных книжках можно прочесть о визитах в лондонские музеи в августе 1867, в Национальную галерею в феврале 1874, на выставку в Королевской академии в мае того же года. Имя Тернера, пейзажи которого поэт считал образцовыми, встречается в его записях неоднократно. Мастерство Тернера-пейзажиста становится эталоном, с которым Хопкинс сравнивает то, что он видит в природе и искусстве, а имя художника - ключевым словом культурного кода, если придерживаться данного Р. Бартом определения культурных кодов: «Коды – это определённые типы *уже виденного, уже читанного, уже деланного* (курсив автора. – М.П.); код есть конкретная форма этого «уже»» [2, с. 455]. Описывая, например, прогулку, которую он совершил дождливым днем 26 августа 1867 года, поэт отмечает: «По дороге я видел красные скалы, около них перелески с тонкими белыми стволами, некоторые из которых клонились к земле и разрушались; видел я и вязы, под ними было больше влаги, чем где-либо еще, их тонкие стволы

клонились друг к другу, как на изображенных Тернером рядах деревьев» [15,vol.3 p.398]. Вспоминая другую прогулку и свое удивление от того, что он узнал перекресток, уже виденный им утром, Хопкинс упоминает комментарий Раскина о невозможности забыть уже виденное, сделанный им по поводу одной из акварелей Тернера [15,vol.3 p.519].

Делая запись о двух своих посещениях Королевской академии весной 1874 г., поэт характеризует картины, которые привлекли его внимание. В рассуждении о картине Дж. Э. Милле: «Заготовка дров на зиму» снова встречается имя Тернера: «почти не чувствуется печаль осени, ее естественная «несделанность» ... , мутные водянистые краски, особенно на белых и фиолетовых стволах берез, грубые ржавые колеса тележки, бессмысленная куча покореженного срубленного подлеска на переднем плане прямо у вас под носом; бессмысленная поза ребенка на оглобле; однако контур крутой горы, усыпанной серебристыми стволами березам выписан с большим мастерством, напоминающим Тернера...» [15,vol.3, p.576]. Отметим, что, говоря о естественной красоте осени. Хопкинс использует слово «**roughness**» (выделено здесь и далее мной – М.П.), введенное в XVIII в. У. Гилпином для характеристики эстетической категории «живописное». Выражая свое отношение к полотну Дж. С. Рейвена «Пусть холмы веселятся вместе», представленному на той же выставке, Хопкинс снова упоминает Тернера, утверждая, что на этом полотне «деревья, облака и вершины гор «замерли» или «колышутся», как у Тернера [15,vol. 3, p.579].

Приведенные выше замечания Хопкинса в его «Записных книжках» свидетельствуют о том, что он был хорошо знаком с творчеством Тернера и особенностями его живописной манеры. Представляется, что с большой долей вероятности можно утверждать, что ему были известны и знаменитые морские пейзажи художника.

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

На наш взгляд, одним из главных оснований для сопоставления марин Тернера и Хопкинса является их понимание пейзажа. Историки искусства, например, В. Шестаков, подчеркивают, что «пейзаж является характерным и необходимым элементом английской художественной культуры» [11, с. 377]. Не менее важным образом в английской культуре является море [см. об этом, например, 5]. Начиная с самых ранних этапов развития, английский пейзаж был концептуальным, уже в конце XVIII в. стали появляться теоретические работы, определяющие черты сходства и различия между красотой естественно-природного пейзажа и пейзажа нарисованного. Так, в 1792 г. упомянутый выше Уильям Гилпин опубликовал «Три эссе: о живописной красоте, о живописном путешествии и о ландшафтных набросках». Он установил различия между «красивыми предметами и предметами живописными – то есть между такими, которые радуют глаз в своем естественном виде, и такими, которые доставляют удовольствие благодаря некоему качеству, которое может быть проиллюстрировано живописью» [12]. Характеризуя живописные произведения, Гилпин подчеркивает, что они должны обладать особыми свойствами. К ним исследователь относит прежде всего некую грубость, необработанность, (В. Шестаков переводит гилпиновскую «roughness» как «шероховатость поверхности и резкость контура» [11, с.378]). По мнению Гилпина, «живописное произведение объединяет в единое целое различные элементы, которые воспроизводят необработанные объекты» [12]. Он полагает, что «для живописного произведения необходимы разнообразие и контраст», а также игра света и тени [12]. У. Гилпин пояснил, что, с его точки зрения, живописными являются те объекты реального мира, с которыми связано что-то необычное или трагическое – «элегантные руины древней архитектуры, разрушенная башня, готическая арка, развалины замков и аббатств» [12]. Среди примеров живописного Гилпин упоминает изображения кораблей кисти Вандервелта. Очевидно,

он имеет в виду Виллема ван де Вельде Младшего (1633 – 1707), голландского художника, чьи изображения морских штормов и кораблекрушений в XVIII столетии были популярны. Марины ван де Вельде существенным образом отличались от топографического пейзажа, распространенного в то время в Европе. За отсутствием фотографии, топографический пейзаж «удовлетворял потребность в точном, жестко документированном изображении природного или архитектурного ландшафта» [11, с.380]. В начале XIX столетия в английском пейзаже произошел переворот, совершенный У. Тернером (1775 – 1851), мастером романтического пейзажа. В его картинах воплощено романтическое ощущение мира как странного, таинственного и опасного. В ряде морских пейзажей Тернера, таких, как «Голландские лодки в бурю» (1801), «Голландские рыбаки в бурю» (1801) прослеживается влияние Виллема ван де Вельде.

«Гибель “Германии”», поэма, состоящая из 35-ти строф, каждая из которых включает в себя восемь строк, была написана Дж.М. Хопкинсом по конкретному поводу. В декабре 1875 года произошло крушение корабля «Германия», направлявшегося из Бремена в Америку. На его борту находились пять францисканских монахинь, которые были вынуждены покинуть Пруссию из-за выведенных там в действие в 1873-1875 годах антикатолических законов, известных по имени их создателя как «законы Фалька» или по времени их принятия как «майские законы». «Германия» попала в шторм и потерпела крушение, десятки пассажиров, в том числе и монахини, погибли. Хопкинс был потрясен судьбой несчастных монахинь и написал поэму, пронизанную глубоким религиозным чувством. При жизни поэта «Гибель “Германии”» (как и все его остальные произведения) опубликована не была.

Описание морского пейзажа в «Гибели “Германии”» по объему не слишком велико, оно занимает строфы 13, 14, 17, 19 [14, р.15-17], но его

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

важная роль подчеркнута уже центральным местом в поэме. Значение картины морской стихии в поэме подтверждается, по нашему мнению, также тем, что, как показал Р.К.Р. Торнтон [17], слово «море» (sea) относится в этом произведении к наиболее часто встречающимся. Исследователь выделил 29 групп самых частотных в поэме слов. Неудивительно, что в поэме религиозного содержания имеется группа, включающая слова, употребленные 10 раз. Таких слов 6, среди них «Христос» (Christ), любовь (love), сердце (heart) [17, p.11]. Начиная с группы, в которую входят слова, встречающиеся 9 раз, это в основном вспомогательные глаголы, местоимения, союзы и служебные слова, например do, him, was, and. Слова «море» (sea) и «шторм» (storm), согласно «Таблице частотности слов в «Гибели “Германии”», составленной Р.К.Р. Торнтоном, относятся к группе слов, встречающихся в поэме 6 раз [17, p.10], при этом слово «море» встречается 4 раза в анализируемых нами строфах 13, 14, 17, 19.

В небольшом по объему, но чрезвычайно «плотно» написанном отрывке Хопкинсу удалось при помощи вербальных средств создать удивительно яркую визуальную картину. Поэт использует многочисленные морские термины: «бимс» (beam), «плавучий маяк» (lightship), «марс» (tops), «такелаж» (tackle), «подветренная сторона» (leeward) и другие. Для передачи динамики изображаемой им сцены он прибегает к выразительным глаголам движения, которые относятся к кораблю, терпящему бедствие. «Германия» «несется» в снежную бурю, «отбрасывая» гавань (into the snow she **sweeps** / **Hurling** the haven behind), она «сворачивает» на подветренную сторону (she **drove** ... to leeward), она «стукнулась» об отмель (she **struck** the combs of sand). Экспрессивные (и зачастую новаторские) лексические средства помогают Хопкинсу придать образу шторма убедительную визуальность. Приведем в качестве примера короткую фразу «**whirlwind- swivelléd snow spins**», в которой

использованы три корня глаголов движения: ‘whirl’ (кружить, проноситься), ‘swivel’ (вращать) and ‘spin’ (закрутить). В предложении «На борт хлынуло море, кружась в водоворотах и налетая, как ястреб» (The inboard seas run **swirling** and **hawling**) эмоциональное воздействие глаголов движения **swirl** (кружить в водовороте) и **hawl** (налетать как ястреб) усиливается рифмой.

Чтобы передать мрачную цветовую гамму рисуемого им морского пейзажа, Хопкинс создает новые прилагательные (как правило, это слова из двух частей, соединенных дефисом). Море у него не просто серое, но покрыто серыми, как кремень, хлопьями пены (sea **flint-flake**), волны «имеют черную изнанку» (**black-backed**). Морские валы в «Гибели “Германии”» не просто огромные и опасные, они описаны трудно переводимой фразой «cobbled foam-fleese». Здесь поразительная наглядность достигается при помощи оксюморона, поэт соединил слова с противоположным смыслом – «cobble» (булыжник, то есть нечто твердое) и «foam» (пена), «fleese» (руно) – оба слова обозначают что-то легкое и воздушное. Чтобы живописать ужасные морские глубины, Хопкинс создает неологизмы «widow-making, unchilding, unfathering», делая море причиной появления вдов, утраты детей и отцов.

Представляется, что морской пейзаж, созданный Хопкинсом в «Гибели “Германии”» на бумаге при помощи слов, обладает такой же визуальной наглядностью, что и марины Тернера, созданные масляными красками на холсте. Хорошо известно, что поэт был увлечен идеей соотношения вербального и визуального. В одном из писем к Роберту Бриджесу, другу и будущему издателю его творческого наследия, Дж.М. Хопкинс писал: «Живопись словами в вербальных искусствах является великим достижением нашего времени» [13, p.267].

Вероятно, поразительное совпадение первых строк строфы 13 «Гибели “Германии”» и названия одного из морских шедевров Тернера в

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

их английском варианте не является случайным. У Хопкинса «Into the snow she sweeps, / Hurling the haven behind», у Тернера «Snowstorm. Steamboat Off a Harbor's Mouth» (1842). Дж.М. Хопкинс вербальными и средствами создает морской пейзаж, который во многом соответствует критериям, которые У. Гилпин предложил для характеристики «живописного» в изобразительном искусстве. Пейзаж в поэме – зимнее штормовое море – безусловно относится к «резким» («rough»); присутствует также «разнообразие», поскольку Хопкинс упоминает много разных деталей, таких как «вращаемый ураганом снег» (whirlwind-swiveled snow), «порождающие вдов глубины» (widow-making deeps), «покрытое булыжником руно пены» (cobbled foam-fleece), «цепь порывов воздуха» (the burl of the fountains of air, дословно – узел из фонтанов воздуха).

В морском пейзаже Хопкинса важное место занимает визуальный контраст двух человеческих фигур. Некий храбрец, который держался за такелаж, попытался спасти обезумевших от ужаса женщин на палубе. Он обвязался веревкой, чтобы спуститься к ним, но был разбит насмерть порывом ветра, ударившим его о корабль. В течение многих часов оставшиеся в живых пассажиры видели мужское тело, свисающее **вниз** и качающееся на веревке. По контрасту женская фигура высокой монахини, воззавшей к богу, поднялась **вверх** и «возвышалась над суматохой».

При составлении морской картины Хопкинса в «Гибели “Германии”» и марины Тернера «“Гибель “Минотавра”» (1805 – 1810) и истории их создания становятся заметны многие сходные черты. Это касается прежде всего трагической судьбы обоих кораблей. «Германия» направлялась из Бремена в Америку, «Минотавр» – из Гётенберга в Британию. «Германия» утонула «между полночью и утром» 7 декабря 1875 года, «Минотавр» – ночью 22 декабря 1810. Оба корабля сели на мель в Северном море, налетев на песчаные отмели. «Минотавр» перевернулся на бок и был залит водой. Ранним утром корпус корабля развалился, и он

утонул. Незначительная часть команды эвакуировалась на баркасе и была спасена лоцманским кораблем, около 200 человек утонуло. В случае с «Германией» погибли 168 пассажиров, включая пятерых монахинь, 138 были спасены ливерпульским буксиром.

И Хопкинс, и Тернер изображают драматическую кульминацию трагических событий. На полотне Тернера показан момент, когда «Минотавр» завалился на бок, от него отходит баркас, люди пытаются удержаться на других средствах спасения, в центре – самодельный плот, вокруг бушуют волны, над которыми нависает грозное темное небо. Приведенные ранее неологизмы, придуманные Хопкинсом, соответствуют тому, что ранее изобразил художник. На картине мы видим и «the inboard seas swirling», и «cobbled foam-fleece» волн, и «fountains of air». Языком разных медиа Хопкинс и Тернер передают отчаяние погибающих людей. Но персонажи Тернера жаждут спасти жизнь, телесное существование. Высокая монахиня у Хопкинса стремится спасти бессмертную душу, она «обращается к Господню слуху» (*rears herself to divine ear*). Таким образом, романтический и «живописный» морской пейзаж приобретает в «Гибели “Германии”» новое, метафизическое измерение, порожденное верой в «Господа, ее Господа и моего» [14, p. 17], как это формулирует поэт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананьева, Л.Г. Особенности синтаксической и ритмической структуры поэтических произведений Джерарда Мэнли Хопкинса / Л.Г.Ананьева // Вестник ТГПУ. Выпуск № 9 (111). – Томск, 2011. - С. 38 – 42.
2. Барт, Р. Семиотика. Поэтика (Избранные работы) / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Бычкова, Т.В. Лексическая типология оригинальных и переводных текстов: на материале поэтических произведений Дж. М. Хопкинса (сравнительно-сопоставительный аспект: автореф. дис... канд.

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В
МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

- филологич. наук: 10.02.20 /Бычкова Татьяна Васильевна. - М., 2008. – 21с.
4. Бычкова, Т.В. Лексическая типология в поэтическом переводе : (на материале произведений Дж. М. Хопкинса и их переводов): монография / Т. В. Бычкова ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. гос. обл. ун-т, Каф. теории языка и англистики. - М. : МГОУ, 2009. - 122 с.
 5. Задоронова, В.Я., Матвеева, А.С. «Море как элемент создания образа в английской поэзии / В.Я. Задоронова, А.С. Матвеева // Язык, сознание, коммуникация / Сб. статей /Отв. ред. В.В. Красных, А.А. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2007. – Вып.35. – С.121 - 137
 6. Кружков, Г. «Брат Хопкинс» / Г. Кружков //Пироскаф : из английской поэзии XIX века. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. – С.534-549
 7. Находкина, А.А. Дж. М. Хопкинс и реформа стиля в английской поэзии второй половины XIX века: автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.05 / Алина Александровна Находкина - Тверь, 1997. – 21с.
 8. Попова, И.Ю. Слово в поэтике Джерарда Мэнли Хопкинса / И.Ю. Попова // Вестник МГУ: Сер. 9. Филология - 1984 - № 1 - С.58-64.
 9. Попова, М.К. Пространственные представления в поэзии Дж. М. Хопкинса / М.К. Попова // Эйхенбаумовские чтения - 8: Материалы международной научной конференции. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – С.92-97.
 - 10.Туранская, Т.И. Поэтический перенос в творчестве Дж.М. Хопкинса [Электронный ресурс] /Т.И. Туранская // Проблемы филологии языка и литература. – Режим доступа: <http://www.vash-psiholog.info/prob/20815-poeticheskij-perenos-v-tvorchestve-dzh-m-hopkinsa.html>
 11. Шестаков, В. История английского искусства. От Средних веков до наших дней / В. Шестаков. - М.: Издательство «Галарт», 2010. – 480 с.

12. Gilpin, W. Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting / W.Gilpin P. unnumbered. – Режим доступа: <http://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004863369.0001.000/1:4?rgn=div1;view=fulltext>
13. Hopkins G.M. The Letters of G.M. Hopkins to Robert Bridges / G.M. Hopkins. – L.: Oxford Univ. press, 1935. – 322 p.
14. Hopkins, G.M. The Works of / G.M. Hopkins. - Ware: Wordsworth editions, 1994. – 157 p.
15. Hopkins, G.M. The Collected Works of / G.M. Hopkins. - Vols. 1-4. - Oxford: Oxford. univ press, 2013-2016. Vol.I &2 – 184 p., vol.3 - 776 p., vol.4 – 392 p.
16. Mariani, P. Gerard Manley Hopkins. A Life. N.Y.: Viking, 2008. – 496 p.
17. Thornton, R.K.R. A Table of Word Frequency in «The Wreck of the “Deutschland“» / R.K.R. Thornton. - Newcastle upon Tyne and Rome, 2002. – 12 p.
18. Popova, M. Victorian Englishness and G.M. Hopkins / M. Popova // Exploring History: British Culture and Society 1700 to the Present. Essays in Honour of Professor Emma Harris. – Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015. - P.65-74.
19. Sobolev, D. The Split World of Gerard Manley Hopkins. An Essay in Semiotics and Phenomenology / D. Sobolev. – Washington: The Catholic University of America Press, 2011.- 360 p.
20. White, N. Hopkins: A Literary biography / N. White. - Oxford: Clarendon Press, 1992. – 531 p.

УДК 82.0-14

«ВОДА» И «ОГОНЬ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ПОЭМЫ

Г. ГЕЙНЕ «ГЕРМАНИЯ. ЗИМНЯЯ СКАЗКА»

И.А. Попова-Бондаренко

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Целью настоящей статьи стало выявление поэтологических особенностей функционирования образов воды и огня в поэме Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка», в которой уже оформилась перестройка авторского индивидуального художественного модуса. Материалом для рассмотрения стал ряд глав, в которых водное и огненное начала представлены наиболее выразительно (гл. I, V, XIV, XXVI и XXVII). При исследовании учитывались герменевтическая, сравнительно-типологическая и структурно-семантическая методологические установки. Показано, что водное начало реализуется в поэме в виде дождя, слёз и вина, причём последнее претерпевает изменения от высокого (причащение к некой тайне) до профанного (гастрономического) и филистерского (вакханалия у богини Гаммонии). Синтез воды и огня отмечен при мифологизации сакрального брака девы-Европы и гения Свободы. Сквозь призму воды (батюшка Рейн) и огня (Оттилия и принцесса-гусятница) рассмотрены мужская и женская ипостасность родины-Германии. Отмечено водно-огненное композиционное «кольцо» (гл. I и XXVI-XXVII), в котором к финалу поэмы центр тяжести постепенно смещается в сторону концептуальной смычки «поэт есть огонь».

Ключевые слова: Гейне, «Германия. Зимняя сказка», вода, огонь, вино, античность, профанность, дублиаж образов, смычка «поэт – огонь».

The present article is aimed at identifying the artistic features of water and fire imagery functioning in H. Heine's poem «Deutschland. Ein Wintermärchen» where the author's individual artistic mode has already substantially transformed. A number of chapters have been considered where water and fire elements are presented with utmost significance (chapters I, V, XIV, XXVI и XXVII). In the analysis hermeneutical, comparative-typological and structural-semantic methodologies have been taken into consideration. It has been shown that the water element is implemented in the poem as rain, tears and wine, the latter undergoing changes from the sacred sphere (mystery cognition) into the profane (gastronomical) and Philistine (Bacchanalia at goddess Hammonia's lodging). Water and fire synthesis is observed in case of Virgin Europe and Genius Liberty sacred matrimony mythologization. Male and female aspects of native Germany image are viewed through water (old Father Rhein) and fire (Otilie and princess-goosegirl) constituents. Water and fire compositional "ring" (chapters I and XXVI-XXVII) has been marked where the gravity centre gradually shifts towards the final conceptual association "the poet is fire".

Key words: Heine, «Deutschland. Ein Wintermärchen», water, fire, wine, antiquity (the ancient world), profanity, imagery duplication, association «poet – fire».

Образы воды и огня явно или скрыто – аллюзивно, реминисцентно, метонимически – присутствуют в художественном мире Г. Гейне. Уже в

раннем периоде творчества поэта довольно распространена символика водных и солнечных знаков. Пожалуй, в наибольшей степени это относится к двухчастному произведению „Die Nordsee“ («Северное море»), которое словно подсвечено «солнечной» метафорикой – от огненной (*flammende Sonne*) до благодатной (*holdes, liebseliges Licht*)⁵¹. Солнце то пылает (*Die glühend rote Sonne* [8]), то посылает (струит) на волны «<...> играющий алыми розами свет» (<...> *Die Sonne goß eilig herunter / Die spielenden Rosenlichter* <...> [7, S. 142]).

«Солнце-бог» живёт особой жизнью, проникая во все природные уголки. Взгляд лирического героя фиксирует различные фазы его перемещения: солнце восходит, стоит в небе, плывёт по небу, заходит (кстати, заходу посвящены два стихотворения: умиротворённое „Sonnenuntergang“ – цикл 1 и мятежное „Untergang der Sonne“ – цикл 2). Наконец, в стихотворении „Seegespenst“ («Морской призрак») солнце освещает целый подводный волшебный город, сияя изнутри морской глубины [7, S. 138]. В главе „Im Hafen“ («В гавани», цикл 2), даже с учётом иронического перелицовывания сакрального ряда в духе жанра «всепьянейшей литургии», солнце входит в него как центральный компонент – «нос мирового духа» („Die Nase des Weltgeists“) наряду с опоэтизированной персами «розой Шираза» („<...> die Rose von Schiras“), библейской «розой Сарона» („<...> die Rose von Saron“), двенадцатью апостолами, пальмами Вефиля („Die Palmen von Beth-El“), ароматами мирры Хеврона и поющими в подпитии ангелами [7, S. 148].

Поэма Гейне «Германия. Зимняя сказка» появилась примерно через 18 лет после „Die Nordsee“, в 1844 году, когда уже оформилась перестройка гейневского индивидуального художественного модуса, однако водное и огненное начала, зачастую введённые в новый

⁵¹ Здесь и далее курсив наш – И. П.-Б.

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ценностный контекст, по-прежнему сохранили в нём свою поэтологическую приоритетность.

В первой строфе гл. I поэтически обыгрывается природная характеристика осени: действительно, ноябрьский день – календарно не только «мрачная пора», но ветреная, холодная и дождливая.

То было мрачной порой ноября,
Хмурилось небо сурово.
Дул ветер. Холодным, дождливым днём
Вступил я в Германию снова⁵² [1, с. 368].

Теперь обратимся к гейневскому оригиналу:

Im *traurigen* Monat November war's,
Die Tage wurden *trüber*,
Der Wind riß von den Bäumen das Laub,
Da reist ich nach Deutschland hinüber [7, S. 217].

У Гейне вовсе не вербализуется такая сезонная примета ноября, как дождь (это отчасти домыслено переводчиком), зато на первый план выходит, скорее, эмоциональное восприятие родных мест – отсюда и ключевой эпитет первой строфы, „<...> *traurigen* Monat November <...>“. Ноябрь – печальный, грустный, скорбный месяц.

Отметим, что далее в этой же главе «Германии» встречается и непрямая номинация воды посредством водных (или шире – жидкостных) коннотаций. Так, метонимически помысленный дождь (а осень традиционно трактуется в лирической поэзии как время дождей – читай: слёз самой природы) находит дальнейшее образное развитие. В следующей, второй, строфе читатель сталкивается с восполнением

⁵² Здесь и далее, кроме специально оговорённых случаев, в статье приводится перевод на русский язык В. Левика.

ассоциативной лакуны (осень – дождь) за счёт внедрения психологических «водных» параллелей: в ноябрьский день при пересечении границы с Германией каплет не дождь, но слёзы героя:

<...> Da fühlt ich ein stärkeres Klopfen
In meiner Brust, ich glaube sogar
Die Augen begunnen *zu tropfen* [7, S. 217].

Печаль (скорбь), заявленная в первой строке поэмы, находит дальнейшее развитие в третьей строфе, где подхватывается и усиливается эмоциональный посыл, заданный в строфе второй: теперь уже плачет сердце поэта, словно истекающее кровью:

<...> Ich meinte nicht anders, *als ob das Herz*
Recht angenehm *verblute* [7, S. 217].

Примерно в середине первой главы (строфа 8), после ироничной характеристики маленькой арфистки, распеваящей о лучшем мире и «о райских садах», следует едкая инвектива в адрес святош различного толка (в том числе, как уверяет А.А. Гугнин, направленная и против бывшего увлечения Гейне учением сен-симонистов, которые к тому времени превратились в подобие политической секты [2, с. 575]):

Ich kenne die Weise, ich kenne den Text,
Ich kenn auch die Herren Verfasser;
Ich weiß, sie tranken heimlich *Wein*
Und predigten öffentlich *Wasser* [7, S. 218].

Я знаю мелодию, знаю слова,
Я авторов знаю отлично:

Они без свидетелей тянут *вино*,
Проповедуя *воду* публично [1, с. 369].

Переход осуществлён в присущей Гейне манере романтического релятивизма – сталкивание образов *вина*, которое тайком пьют сами составители различных «текстов» утешения для глупого люда („<...> wenn es greint, /Das Volk, den großen Lämmel“ [7, S. 218]), и *воды*, которую эти ханжи проповедуют публично. «Вино» и «вода» („Wein“ и „Wasser“) продуцируют в данной связке дополнительные смыслы. Wein и Wasser, конечно же, не стоит трактовать здесь номинативно, лишь как обозначение неких объектов. «Читать дословно – это значит сказать “буквально”», – справедливо замечает Ж. Деррида. Гораздо важнее, с его точки зрения, тот «контекст», тот «код», который регулирует «жесты и позиции» [4, с. 289-281]. «Силы ассоциации, – продолжает он уже в другой работе, – действуя с разной напряжённостью, на разных расстояниях и разными путями, соединяют слова, “действительно присутствующие” в дискурсе, со всеми другими словами лексической системы <...>. Эти силы взаимодействуют со всей совокупностью лексики посредством синтаксической игры <...>» [3, с. 164].

Так происходит и в нашем случае. Сильное положение Wein и Wasser (а это – рядоположное окончание стихов, утраченное, к сожалению, в переводе) приводит к зеркальному эффекту смыслового замещения, «оборотничества». Будучи поставленной в один ряд с вином, вода становится смысловой доминантой, указывающей на профанирование того высшего таинства винопития среди посвященных, которое обычно трактуется как некое ритуальное причащение (в строфе эти «посвящённые» саркастически обозначены как „die Herren Verfasser“ – «господа составители/сочинители»). «Вино» (а в контексте поэмы – это явный знак кастовости тех лживых проповедников, которые хорошо

знакомы лирическому герою – „Ich kenn auch die Herren Verfasser“ [7, S. 218]) в столь узком пространстве поэтического текста уже зрительно (Wein – Wasser как финальные акценты в строках) словно уравнивается «водой», смешивается с «водой» (метафора расхожей морализаторской проповеди), разбавляется «водой» и потому обесценивается, десакрализуется, становясь маркером непорядочности авторов «старой песни отречения» от земных радостей, которую они навязывают «глупому люду». Вино в данном контексте низводится, таким образом, до низового гастрономического (алиментарного) уровня.

В финале первой главы «Германии» лирический герой предлагает свой вариант масштабного преобразования мира, далёкий от увещеваний святош. Оно (преобразование) видится ему как сакральный акт венчания «юницы/девы Европы» и «юного гения свободы» („Die Jungfer Europa ist verlobt / Mit dem schönen Geniuse / Der Freiheit <...>“ [7, S. 219]). В данном контексте оба персонажа (Европа и гений Свободы) приобретают статус мифологических образов, а процесс их бракосочетания становится метафорой новейшей политической мифологемы (Европа, встроенная в революционную парадигму того времени). Позитивное отношение самого поэта к революционным событиям Франции проявлено в этой художественной параболе достаточно однозначно. Мощное языческое античное влияние чувствуется и в описании любовных утех Европы и гения Свободы, отринувших церковные условности заключения брака („Und fehlt der Pfaffensegen dabei, / Die Ehe wird gültig nicht minder <...>), лежащих в объятиях друг друга и сливающихся в поцелуе („<...> sie liegen einander im Arm, / Sie schwelgen im ersten Kusse“ [7, S. 219]). Вполне органично возникает здесь и амбивалентная мифологическая стихия, причудливо соединяющая в своём продуктивном хаосе признаки и пламени, и воды – это пылающие *диким огнём* звёзды, которые растекаются в своём первобытном естестве огненными ручьями:

Begeisterte Sterne, sie lodern wild,
Zerfließen in Flammenbächen <...> [7, S. 219].

В других главах поэмы водное начало будет маркировано весьма нейтрально: туман (Nebel), в том числе – сырой (feucht), грязь – как в прямом поименовании (Kot, Schlamm), так и обозначенная метонимически: «<...> полкняжества Бюкебург / Мне облепило ноги» („Das halbe Fürstentum Bückeburg / Blieb mir an den Stiefeln kleben <...>“ [7, S. 265]).

В поэме, как известно, ряд ключевых женских образов напрямую связан с мотивом «родины-Германии»: юная немецкая арфистка (гл. I), белокурая и голубоглазая девочка-трактирщица из Вестфалии (гл. X), мать лирического героя, встречающая его в Гамбурге (гл. XX), Германия как фольклорный типаж (см. ниже гл. XIV) и, наконец, – Гаммония, богиня-покровительница Гамбурга (гл. XXIII-XXVI) (о женском начале см. подробнее: [5]).

На этом «женском» фоне выделяются две главы, в которых немецкая (германская) составляющая представлена разведёнными по главам мужской (гл. V) и женской (гл. XIV) ипостасями. При этом в каждой из глав отдано предпочтение огненной и водной метафорике соответственно.

Гл. V выстроена как разговор лирического героя с Рейном, великой немецкой рекой, которая в поэме также выполняет заместительную функцию самой Германии, но уже в мужском качестве. Почтительное обращение к реке «отец/батюшка Рейн» (Vater Rhein) встречается в данной главе пять раз в наиболее сильных позициях – в конце стихов: дважды в первых двух строфах главы, дважды – практически в её центре (строфы четырнадцать и пятнадцать) и в последней строфе, замыкающей главу. Гл. V (а в главе – 21 строфа) буквально пронизывают коннотации «влажности» (12 позиций). Это связано прежде всего с речным топонимом

«отец/батюшка Рейн», упоминанием построек близ воды: Rheinbrück – мост через Рейн, Hafenschanze – морское/речное укрепление, Biberich – прибрежный город на Рейне; а также глаголов, связанных с водой (fließen – течь, струиться, ersaufen – тонуть) и собственно воды (Wasser – встречается дважды). Основным предметом разговора с Рейном становится ироничное обсуждение политических взаимоотношений между немцами и французами на современном Гейне временном этапе. Рейн жалуется лирическому герою на тяжеловесные стихи Николауса Беккера, откровенно шовинистического содержания, написанные, как указывают Г. Эрлер и А. Подольский, в 1840-ом году в ответ на заявление правительства Франции сделать Рейн «границей между Францией и Германией» [6]. В беккеровском стихотворении есть такие слова: „Sie sollen ihn nicht haben, die freien deutschen Rhein“ (досл.: «они (французы – И. П.-Б.) никогда не будут его иметь, свободный немецкий Рейн»). Альфред де Мюссе в ответном поэтическом выпаде (стихотворение «Немецкий Рейн») язвительно напомнил, что, как пишет А.А. Гугнин, французы Рейн «уже имели...» [2, с. 578]. Гейне насмешливо педалирует мотив утраты Рейном (Германией) военно-политической невинности⁵³, однако в самих политических спорах, как справедливо замечают Эрлер и Подольский, занимает особую позицию. Для Гейне «”отец Рейн” прежде всего связан с духом свободы революции 1789 г., от которого в данное время далеки и немцы, и французы» [6].

⁵³ Комичность ситуации в поэме усугубляется жалобой старика Рейна на потерю девственности во время «французских дел» (Гейне), когда войска Наполеона захватили Германию („<...> ich keine reine Jungfer bin“ [7, S. 229]). Победители-французы орошают Рейн «струями победного сока» („Sie haben mit meinem Wasser so oft, / Vermischt ihr Siegewässer“ [там же]), что в контексте поэмы становится ироническим эвфемизмом насилия победителя над жертвой. Этот архетипический культурный мотив закреплён в ряде памятников древности (см. доминантное положение нижней части туловища победителя над головой побеждённого в античных скульптурных композициях). Превосходство победителя напрямую связывалось с его сексуальной «моготой»: отсюда угон женщин в стан победителя и символическое присвоение этой добычи (трофея) через акт физического насилия, заключение женщин в свои гаремы, умыкание женщин у одряхлевших родственников-мужчин, а также демонстрация поверженному противнику своих гениталий и/или зада (последнее связано с фольклорным жанром хуления и весьма распространено в низовой культуре вплоть до сегодняшнего дня).

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

XIV глава находится, по сути, в срединной, центральной части поэмы (напомним, что в «Германии» – 27 глав). Для Гейне подобные случаи архитектурной симметрии, чаще всего, носят программный характер, свидетельствуя о значимости изображаемого. Не стала исключением и XIV глава, в которой идёт речь об исторических судьбах Германии, её прошлом, настоящем и будущем. В главе воплощено огненное начало – таков прежде всего фольклорный образ солнца-обличителя, которое находит преступника, посягнувшего на саму Германию. Любопытно, что в образах Германии и солнца присутствует двойная фокусировка. Так, Германию, в которую коварные убийцы вонзают нож, олицетворяют одновременно и св. Оттилия („Otilie hatte sterbend geschrien <...>“ [7, S. 250]), и несправедливо обиженная золотоволосая принцесса-гусятница, персонаж из гриммовской сказки („<...> Goldlockichte Jungfrau Germania <...>“ [7, S. 254]). Солнце также выступает в двух ипостасях – фольклорной, сказочной (рассказ старой няни о возмездии, которое настигло убийцу Оттилии) и историко-легендарной (заступником героини-Германии должен стать сам Барбаросса). Призывом к отмщению становится фраза „Sonne, du klagende Flamme!“ («Солнце, гневное пламя!»), которая звучит на протяжении главы шесть раз, причём «плотность» её упоминания весьма высока: фраза четырежды встречается в пяти начальных строфах и дважды – в финале. Кроме того, огонь (Feuer) является семантическим пуантом в таких двухсложных словах, как Feuergewehre (собранное в пещере легендарного Кифгейзера и ждущее своего часа оружие возмездия) и огненно-пламенная борода кайзера Ротбарта (Фридриха I Гогенштауфена, по прозвищу Барбаросса): „Sein Bart <...> ist rot wie Feuerflammen“ [7, S. 253]. Таким образом, в XIV главе неразрывно связаны огонь (солнце, пламя отмщения) и Германия: она представлена образами и безвинной страдальцы св. Оттилии, и притесняемой принцессы-гусятницы и, наконец,

генерализованным обобщением – образом золотокудрой юницы (девы) Германии – Goldlockichte Jungfrau Germania. В V и XIV главах, как видим, стихии воды и огня имеют прямое отношение к образу Германии, однако структурно разведены на «водную» (V) и «огненную» (XIV).

Похожий тип разделения «водного» и «огненного» встречаем в двух последних главах поэмы. В предпоследней, XXVI главе, преобладает водное (точнее – винное) начало. Здесь отчётливо слышны оргиастические мотивы: Гаммония, богиня Гамбурга, пытается приручить поэта и втягивает его в стихию свадебного празднества. Однако данная глава, по сути, становится карнавальным эквивалентом сакральной свадьбы, описанной в главе I, где сочетаются гений свободы и юница/дева Европа. В духе «мира наизнанку» (*Verkehrte Welt*) в XXVI главе обыграны на этот раз образы гения (но уже не гения свободы, а поэтического) и безвкусно-пышного свадебного действа в филистерском духе. Соответственно подвергается осмеянию и тема вина, которая обычно сакрализуется в свадебном возвышенном контексте, маркированном в таких случаях у Гейне прецедентным библейским источником – Книгой Песни Песней (поэт, кстати, весьма часто прибегает к этой аллюзии, интерпретируя её в самом широком регистре – от поэтического до ироничного, как, собственно, и в гл. XXVI). Вино, эта священная влага, важнейший атрибут причащения и свадебного обряда, в данной главе явно вульгаризируется и связывается теперь уже не со стыдливостью, уместной при бракосочетании, но с вакханалией, разгулом плоти. Богиню Гаммонию автор и называет вакханкой („*Bacchantisch umschlang sie den Dichter und sang*“ [7, S. 288].), подчёркивая её «дикий экстаз» („*<...> wilder Ekstase*“ [7, S. 288]), тягу к крепкому («мужскому») напитку – рому, от которого краснеет нос этой дамы, пылают щёки, а речи становятся всё более опасно откровенными. Мифологический синтез водного и огненного начал, которым было отмечено священное соитие гения Свободы и девы-

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Германии в I главе поэмы (ср.: „Begeisterte Sterne, sie lodern wild, / Zerfließen in Flammenbächen <...>“ [7, S. 219]), профанируется до неумеренного возлияния Гаммонии.

Финальная XXVII глава поэмы, в противовес предыдущей («влажной», филистерски разгульной, «винной»), выводит на первый план «огонь». Правда, первая строфа заключительной главы всё ещё продолжает вакхическую эротическую линию гл. XXVI. Лирический герой обещает читателям, что «тёплыми летними днями» расскажет как-нибудь о чудесной ночи, проведённой с богиней („<...> Erzählt ich euch ein andermal, / In warmen Sommertagen“ [7, S. 290]).

Весьма примечателен композиционный строй данной главы. Для гейневской индивидуальной стилевой манеры характерен приём дублирования некоторых образов, которые, в свою очередь, становятся своеобразным «трамплином» для патетической кульминации в центре той или иной главы. Так, в первых строфах XXVII главы дважды встречается существительное «поколение» (Geschlecht). В первом случае оно дано с отрицательной коннотацией – это старое поколение лицемеров/притворщиков („Das alte Geschlecht der Heuchelei“ [7, S. 290]). В следующей строфе ему уже противопоставлено «новое поколение» (neues Geschlecht) со свободным умом и живостью наслаждений („<...> mit freien Lust“), безгрешное и открытое (досл.: «совершенно без грима» – „Ganz ohne Schminke <...>“ [7, S. 290]). Именно такому поколению будущего отдаёт поэт тепло своего сердца. Теперь уже эстафету дублей принимает слово «сердце»: оно звучит в двух последующих строфах подряд (в четвёртой и пятой), обогащаясь мотивом света („Mein Herz ist liebend wie das Licht <...>“ [7, S. 290]) и «чистого» («целомудренного») огня/пламени („<...> Und rein und keusch wie das Feuer“ [7, S. 290]). В пятой же строфе наряду с «сердцем», «светом» и «огнём» появляется «лира» (Leier), что формирует концептуальный центр как финальной главы, так и поэмы в

целом – приоритетность поэта и поэтического творчества, его главенствующее место в мире. «Ли́ра» звучит в каждой из трёх следующих строф, и к ней, носительнице мусического начала, вполне логично подтягивается освящённый традицией ряд: великий античный поэт (читай: «лирник») Аристофан, а также его пьесы «Птицы» и «Лягушки», которые ставятся для короля («любителя пьес», как иронично характеризует его поэт) на берлинской сцене („<...> auf der Bühne von Berlin, / Zu königlicher Ergetzung“ [7, S. 291]). Корень *könig-* теперь уже запускает следующий виток дуближа: сема «король» трижды последовательно прозвучит в главе (строфы 9, 10, 11), чтобы столкнуться в 14-й строфе с качественно противостоящим ему по значению субъектом – «поэтом» (*Dichter*) [7, S. 291]. «*Dichter*» образует ряд тройного повтора и начинает соседствовать с «пламенем» (*Flamme*), «оружием» (*Waffen*), молнией Юпитера (*als Jovis Blitz*), что также коннотировано огненной стихией [7, S. 292]. При этом сами языческие боги (олимпийцы), иудейский Иегова и Христос не в состоянии перевесить значимости поэта. Развитие мотива огня в XXVII главе движется по следующей восходящей траектории: «*теплота*» (ср.: „<...> In *warmen* Sommertagen“) – *горячее* сердце поэта (коннотации: „*Licht*“ и „*Feuer*“ – «свет» и «огонь») – *лира* поэта – *огонь* и *оружие*, Зевесовы *молнии* – наконец, в наказание за оскорбление поэта обидчики (сильные мира сего) низвергнутся в *ад*. Богоборческий пафос гейневских строк оформляется в стихию карающего огня, направленного против тех, кто оскорбляет и унижает поэтов, и принимает ипостась пылающего ада („*Hölle*“, „*Höllengeuer*“ [7, S. 291]). Предлагаем выделенную из XXVII главы опорную лексическую линию постепенного перехода от образа поэта к образу огня и формирования смычки «поэт есть огонь» (номера строф указаны в скобках):

Dichter (4) – *Licht*, *Feuer*, meinen **Leier** (аллегория поэтического творчества – строфа 5) – **Leier**, **Aristophanes** (вновь как аллегория

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

поэтического творчества – строфы 6 и 7) – König (как метафора обиды, наносимой поэту – строфы 9, 10, 11, 14) – **Dichter**, *Flamme*, *Waffen*, *Jovis Blitz*, **Poet** (15) – **Dichter** (16) – *Höllengefeuer* (как первое предупреждение обидчикам – строфа 17) – *Hölle* (19 и 20) – *Hölle*, **Dichter**, *Gott* (при этом Бог не спасёт обидчиков пота – „<...> kein Gott mehr retten“ – строфа 21) – *Flamme* (в тексте – «поющее пламя», „aus diesen **singenden** Flammen“ – программное сходство пламени с песней поэта) и *Hölle* (22).

Как видим, такие образы, как «поэт» (**Dichter / Poet / Leier** – 7 позиций) и «огонь» (*Feuer / Flamme / Blitz / Hölle* – 8 позиций) практически уравнивают друг друга (принимая же во внимание знаковое для лирического героя имя великого поэта Аристофана, позиции и вовсе уравниваются: 8 и 8).

Таким образом, поэма Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка» с учётом композиционного «закольцовывания» образов воды и огня (начало и финал поэмы) предлагает читателю весьма любопытную их аранжировку. В начальной главе, при описании желанного союза постреволюционной Европы и гения Свободы, огонь и вода сливаются в первичном мифологическом синтезе, соответствующем масштабу этого знакового единения (растекающиеся огненные ручки созвездий). Далее в поэме происходит постепенное разделение субстанций воды и огня по признаку «мужское» (Рейн) и «женское» (Оттилия и принцесса-гусятница) как равноправной ипостасности Германии. В предпоследней главе водное (жидкостное) начало связано с неумеренным возлиянием покровительницы Гамбурга, богини Гаммонии, и включено в филистерскую модель отношений, пародирующую и опошляющую священный брак, описанный в I главе. В финале же поэмы, благодаря развенчанию низового (Pöbel) и властного (König, Gendarmen, Polizei) компонентов немецкой жизни и человеческого бытия в целом, осуществлён выход на приоритетность поэтического творчества, когда поэту оказываются подвластны не только

космические стихии (свет – Licht, огонь и пламя – Feuer, Flamme), Божественные атрибуты (молния – Blitz), но и вся дантевская мировая вертикаль от небес до ада („Kennst du die Hölle des Dante nicht, / Die schrecklichen Terzetten?“ [7, S. 293]. Лирический герой, поэт, заручается в своём творчестве огненным заступничеством равно небес и ада в противостоянии филистерской черни (Pöbel), абсолютизму (König) и пруссачеству (Preußen).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гейне Г. Германия. Зимняя сказка // Гейне, Г. Собрание сочинений в 6-ти тт. – Том 2. Стихотворения. Поэмы. / Пер. с нем. В. Левики. – М.: Худож. лит., 1981. – С. 365-429.

2. Гугнин А.А. Комментарий // Heine, H. Das Glück auf Erden. Ausgewählte Gedichte. Deutschland. Ein Wintermärchen. – М.: Verlag Progress, 1980. – С. 535-623.

3. Деррида Ж. Диссеминация / Пер. с франц. Д. Кралечкина. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 608 с. (Philosophy).

4. Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / Пер. с фр. Г.А. Михалкович. – Мн.: Современный литератор, 1999. – 832 с.

5. Попова-Бондаренко И.А. Трансформация библейского кода в поэме Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка» // Литературоведческий сборник. Вып. 53-54: Актуальные проблемы филологии: материалы международной научной конференции, г. Донецк, 14-15 мая 2015 / Донецкий национальный университет. – Донецк: ДонНУ, 2015. – С. 110-120.

6. Эрлер Г., Подольский А. Примечания // Генрих Гейне. Стихотворения. Поэмы. Проза [Электронный ресурс]. Режим доступа:

<https://unotices.com/book.php?id=142339&page=175> (дата обращения 15 декабря 2016)

7. Heine H. Deutschland. Ein Wintermärchen // Heine, H. Das Glück auf Erden. Ausgewählte Gedichte. Deutschland. Ein Wintermärchen. – М.: Verlag Progress, 1980. – S. 213-293.

8. Heine H. Die Nordsee. Erster Zyklus [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.heinrich-heine.net/haupt.htm>. (дата обращения 20 декабря 2016)

УДК 821.111

ОБРАЗ ОГНЯ В РОМАНЕ С. РУШДИ «САТАНИНСКИЕ СТИХИ»

О.И. Чуванова

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В статье предпринята попытка рассмотреть художественную реализацию стихии огня в романе англо-индийского писателя Ахмеда Салмана Рушди «Сатанинские стихи». В ходе анализа были использованы элементы мифопоэтического метода и техника close reading. Стихия огня метафорически воплощает испытание, которому подвергаются главные персонажи романа, борясь меж двух идентичностей – восточной и западной.

Ключевые слова: стихия, огонь, Восток, Запад, трансформация, идентичность, С. Рушди.

The article attempts at looking at the artistic realization of the element of fire in the novel "Satanic Verses" by the Anglo-Indian writer Ahmed Salman Rushdie. In the course of analysis the elements of the mythopoetic method and the close reading technique were used. The element of fire metaphorically incarnates the ordeal the main characters of the novel are subjected to while struggling between two identities – the Eastern and the Western one.

Key words: element, fire, East, West, transformation, identity, S. Rushdie.

Творчество Ахмеда Салмана Рушди, британского писателя индийского происхождения, рассматривается большинством литературоведов в рамках постколониальной мультикультурной эстетики. Позиция Рушди как человека, балансирующего между противоположными культурами Востока и Запада и принявшего обе традиции, отражается и в его творчестве. Одним из самых «говорящих» произведений можно считать роман Рушди «Сатанинские стихи» («The Satanic Verses», 1988),

послуживший причиной изгнания писателя из Индии и преследований со стороны мусульманских сообществ.

Как писатель постмодернистского направления, А.С. Рушди играет с западными текстуальными пластами, вводя в них автохтонные элементы индийской культуры, что объясняет, к примеру, повсеместное обращение к мифологическим образам индийского религиозного пантеона (упоминание индийских божеств – Рамы, Шакти и др.). Творчество Рушди богато отсылками и к образам стихий, в частности, – огня и воды: так, романы «Гарун и море историй» и «Лука и огонь жизни» – яркие примеры того, как автор уже в названии постулирует ключевой для произведения образ стихии. Подобные образы также становились предметом исследований и анализа: к примеру, стихия воды в сборнике «Гарун и море историй» рассматривается в статье исследователя О.А. Королёвой [2]. Можно предположить, что образы стихий в постколониальном романе становятся базисом для переосмысления исконной идентичности и связей с корнями, так как под стихийным пластом зачастую скрывается связь с народной литературной традицией, мифологией, религиозными верованиями.

Роман «Сатанинские стихи» не является исключением из этого ряда: интерпретация образа огня позволяет говорить о его сложности и многозначности. Огонь как мирозидательное начало в западной мифологии входит в четвёрку основных стихий (огонь, вода, воздух и земля), а в восточной (в частности, индийской) составляет одну из пяти (огонь, воздух, вода, земля и эфир).

Стихия огня, незаменимая в процессе творения мира, в романе Рушди играет роль амбивалентного начала – созидательного и разрушительного одновременно. Эту двойственность можно проследить и в древнегреческой / древнеримской мифологии, где образ огня связан с запретным знанием (огонь, украденный Прометеем), воплощением грозной силы и наказания (Зевс низвергает на людей огненные молнии), образом

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

неподвластной человеку стихии (миф о Фаэтоне, который сжёг Землю, не справившись с колесницей Гелиоса), но также может быть сопряжён и с положительной коннотацией мастерства (Гефест / Вулкан).

В христианской, иудейской и мусульманской символике огонь сохраняет первоначальные мифологические значения и двойственную интерпретацию: стихия огня сопряжена с образами Бога и дьявола. В Ветхом завете встречается образ Бога, явившегося Моисею в виде куста, объятого божественным пламенем; нимбы святых представляют собой золотое свечение и являются, по сути, маркерами божественного света / огня. В то же время божественная стихия функционирует и как наказание: так, одна из казней египетских представляла собой огонь, низринутый Богом на фараона и его подданных. С огнём связан и образ Ада, и «геенны огненной», где страдают грешники. При этом именно ангел Люцифер – Утренняя Заря – дважды воплощает образ огня, изначально символизируя божественную, небесную стихию, а впоследствии – хтоническую, сатурнальную.

В европейской традиции огонь часто рассматривается не только в виде наказания за прегрешения или непослушание, но и становится (что особенно важно в контексте нашего анализа) испытанием. В хрониках Средневековья встречается ордалия огнём, в ходе которой истинно верующие доказывают подлинность своей веры хождением по угольям, прохождением через костёр или удержанием в руках раскалённого железа. Примером последнего может стать эпизод из куртуазного романа XII века «Тристан и Изольда» Жозефа Бедье: Изольда держит в руках раскалённый железный брус, чтобы доказать верность супругу [1].

Восточная трактовка огненной стихии имеет схожие аспекты. Так, в древнеиндийском эпосе «Рамаяна» огонь также выступает в качестве испытания: Сита, обвинённая Рамой в вероломстве, доказывает свою безгрешность, войдя в огонь и спасшись благодаря защите Агни. Агни –

древнее индийское божество, выступающее одновременно в качестве антропоморфного бога огня, домашнего очага и жертвенного костра, а также воплощающего священный огонь [5]. Наряду с Агни в древнем пантеоне важное место занимает Индра, бог грома и молнии, порождающий небо, солнце и зарю. С огненной стихией связано и триединство сравнительно младших по рождению индуистских божеств – Брахмы, Вишну и Шивы. В особенности интересна взаимосвязь Брахмы-создателя и Шивы-разрушителя. Брахма главенствует в триаде индуистских божеств, являясь создателем Вселенной. Согласно индийской мифологии, он рождён из золотого яйца (на метафорическом уровне золото приравнивается к свету, Солнцу). Весь мир существует в течение одной кальпы – одного дня Брахмы до того момента, как Вселенная сгорит от жара двенадцати солнц. Шива же, напротив, является разрушителем прежнего мира: его изображают в огненном полукружье, при этом он также наделён испепеляющим взглядом (ср. миф об индийском боге любви Каме, сожжённом Шивой). Таким образом, мир рождается при содействии света (огня как одной из стихий), затем сгорает до основания и снова возрождается при новом рождении Брахмы, тем самым замыкая предыдущий цикл и начиная новую кальпу.

В романе «Сатанинские стихи» огонь представлен как эксплицитно, через прямое изображение стихии, так и имплицитно – посредством образов, сопутствующих стихии огня, а также последствий влияния огня на персонажей произведения.

Роман начинается с эпизода захвата авиалайнера террористами, которые через какое-то время взрывают его. На борту этого самолёта находятся два главных героя – актёры Джабраил Фаришта и Саладин Чамча. Именно взрыв в дальнейшем становится фактором, который провоцирует магическую трансформацию героев в ангела и демона соответственно.

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Рассматривать этот эпизод можно в качестве эксплицитной реализации огненной стихии, и при этом очевиден намёк и на западную, и на восточную трактовку конца света. Так, в описании атмосферы, царящей на борту авиалайнера, повсеместно упоминается обволакивающая жара, аллюзивно прочерчивающая топос преисподней. Одним из пассажиров является проповедник Юджин Дамсдей (в русском переводе А. Н. Оуэн – Мистер Магеддон), имя которого в оригинальном английском звучании – «Eugeny Dumsday» – созвучно английскому «doomsday», т.е. «Судный день».

Взрыв самолёта можно соотнести с Армагеддоном и концом калпы Брахмы, тогда как трансформация героев более всего отождествляется с рождением Вселенной в начале новой калпы: «Из тонкого воздуха: Большой Взрыв, а за ним – падающие звёзды» [4] («Out of thin air: a big bang, followed by falling stars» [6, с. 4]). Женщина-террористка Тавлин говорит о предстоящем взрыве как обязательной жертве перед перерождением: «Мученичество – привилегия, – сказала она мягко. – Мы станем как звёзды; как солнце» [4] («‘Martyrdom is a privilege,’ she said softly. ‘We shall be like stars; like the sun.’» [6, с. 86]). Мотивы смерти и рождения акцентируются и посредством песни, которую напевает Джабраил во время падения: «Чтобы вам родиться вновь, – пел Джабраил Фаришта, кувыркаясь в небесах, – Прежде надо умереть» [4] («‘To be born again,’ – sang Gibreel Farishta tumbling from the heavens, ‘first you have to die’» [6, с. 3]).

После взрыва оба персонажа лишаются причастности высшим сферам, о чём свидетельствует и выстроенная метафорическая вертикаль: верх – низ, небеса – ад: «От облаков до пепла, вниз по дымоходу, можно сказать: от небесного света до адского пламени» [4] («From clouds to ashes, down the chimney you might say, from heavenlight to hellfire» [6, с. 133]). При этом эксплицитно выраженный огонь, изначально обозначающий

очищение и испытание (ср. средневековые ордалии), доводится до наказания, поскольку персонажи свергнуты с небес, то есть не прошли проверку огнём.

Саладин Чамча, радиоведущий по профессии, – индийский эмигрант, главным стремлением которого является приобретение английской идентичности и избавление от каких-либо маркеров индийскости. Это желание становится одной из причин усложнения отношений между Саладином и его отцом, Чангизом Чамчавалой. Кроме исторически обоснованного неприятия актёра как человека равного по социальному статусу (к примеру, о презрении окружающих к актёрам индийского театра упоминает индолог Г. Ольденберг), проблема поколений обостряется и повсеместным сравнением сына с демоном, что уже является намёком на результат конечной трансформации Саладина: «Ты мне не сын, ты *упырь*, *размазня*, демон из ада. Актёришка!» [4] («You are no son of mine, but a *ghoul*, a *hoosh*, a demon up from hell. An actor!» [6, с. 48]).

Обида Саладина по отношению к отцу перерастает в маниакальное желание стать частью западного / английского мира, что приводит его и к некой внешней трансформации: Так, Саладин как бы примеряет на себя личину англичанина, что проявляется не только в манере одеваться или вести себя, но и в тщательной артикуляции на английский манер. Показательно, что вновь оказавшись в Индии, Саладин не может долго сохранять маску «добропорядочного» англичанина – «признаки» индийца вновь проступают сквозь обманный лик.

Разрыв с отцом становится знаковым в судьбе Чамчи. Саладин требует продать ореховое дерево, которое посадили в честь его рождения согласно индийской традиции, а срубленный орех на метафорическом уровне прочитывается как разрыв с корнями, самобытностью, а также как отказ от исконной идентичности. Эти детали биографии Чамчи в определённой степени объясняют дальнейшую линию развития персонажа.

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Во время взрыва – высвобожденной огненной стихии – Саладин перерождается в дьявола, обретая ряд демонических признаков и теряя голос: превращение мигранта в адского демона ещё больше выламывается из картины английского мира. С учётом значимости огненной символики для романного контекста можно предположить, что Чамча не проходит испытания огнём и терпит наказание свыше, теряя человеческий облик и голос. Однако верным кажется и то, что огонь, как стихия очищающая, высвечивает внутренний мир мигранта в западной среде – об этом свидетельствует и наличие иных «сверхъестественных» существ в романе.

Второй персонаж – голливудский актёр Джабраил Фаришта – изначально по тексту возведён в ранг божества. Учитывая специфику индийской кинематографической культуры, следует отметить, что актёры Голливуда, игравшие богов, часто ассоциировались (и ассоциируются) у рядового индийского зрителя с подлинными богами. Джабраил, по факту воспринимаемый как актёр-полубог, добивается ещё большего расположения благодаря своей красоте. Тем не менее, в описании Джабраила-человека изначально имеется и отрицательная составляющая – актёра отличает дурной запах изо рта: «Дыхание Джабраила, эти облака едкой серы и извести, всегда создавали вокруг него <...> атмосферу скорее сатурническую, нежели священную, несмотря на его архангельское имя» [4] («Gibreel's exhalations, those ochre clouds of sulphur and brimstone, had always given him <...> an air more saturnine than haloed, in spite of his archangelic name» [6, с. 13]). Подобная деталь на ольфакториальном уровне чаще всего сопоставима с inferнальным началом, но не с божественным (ср. оппозицию: запах адской серы – храмовые воскурения благовоний). Во время смертельной болезни Джабраил переживает кризис веры, что приводит к отказу от постулатов ислама, а, следовательно, и к отказу от полноценной идентичности.

Этот отказ от веры становится пусковым механизмом для изменения сознания Джабраила: ему начинают являться видения из ангельской жизни. В состоянии сна Фаришта переносится в иную реальность, в которой он выступает в роли ангела Гавриила, дающего указания пророку на горе в пустыне Джахилии. Уже после взрыва Боинга Фаришта приобретает ангельскую отмеченность в виде нимба («отчётливо различимое *золотистое сияние*» [4] / «distinctly golden glow» [6, с. 133] над головой), а также, в отличие от inferнальной маркировки Чамчи, приятный запах: «Дыхание одного человека было подслащено, тогда как дыхание другого – равной и противоположной мистерией – прогоркло» [4] («One man's breath was sweetened, while another's, by an equal and opposite mystery, was soured» [6, с. 133]).

Тем не менее, трансформация Джабраила ничуть не «выгоднее» внешних дьявольских изменений в Саладине. Сила, появившаяся в Фариште, реализуется в виде болезненной, но неизбежной связи как с ангельской аватарой, так и с обыденным миром, населённым людьми. Наряду с видениями Джабраил обретает возможность «проживать» воспоминания других людей. Однако подобная тонкая связь сопряжена с болью. Болезненность ощущений передаётся через метафорический амбивалентный огненный ряд. Так, с одной стороны, Джабраила связывает с другими личностями «сияющий шнур» [4] / «a shining cord» [6, с. 154], с другой – ощущения эти крайне неприятны: «и Джабраилов пуп чувствовал, что объят огнём» [4] («and Gibreel's navel felt as if it had been set on fire» [6, с. 150]).

Хотя Джабраил и Саладин взаимодополняют друг друга (актёрской маской для первого является лицо, а для второго – голос), тем не менее, вместе они всё равно образуют ущербную связку, так как оба лишены культурной укоренённости. Таким образом, взрыв как эксплицитное высвобождение стихийной энергии огня (одного из первоначал)

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

становится испытанием для обоих героев, подвергая их принудительной трансформации с целью обнажения некой внутренней травмированности и неполноты самоидентификации, возникающей на почве отказа от родной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бедье Ж. Роман о Тристане и Изольде [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.e-reading.club/book.php?book=4892>
2. Королёва О.А. Символика воды в романе С. Рушди «Гарун и море Историй» // Вестник ННГУ. – 2012. – №1-1. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-vody-v-romane-s-rushdi-garun-i-more-istoriy> (дата обращения: 15.09.2016)
3. Ольденбург С.Ф. Культура Индии. Сост. и предисл. акад. И.Ю. Крачковского. Примеч. И.Д. Серебрякова. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – 277с.
4. Рушди С. Сатанинские стихи [Электронный ресурс] / Салман Рушди. – Режим доступа: http://royallib.ru/read/rushdi_ahmed/sataninskie_stihi.html#0 (дата обращения: 15.09.2016)
5. Словарь всемирной мифологии. / Составители Грушко Е.А., Медведев Ю.М. – Нижний Новгород: «Три богатыря» и «Братья славяне», 1997. – 496 с.
6. Rushdie S. The Satanic Verses / S. Rushdie. – London: Vintage, 1998. – 547 p.

УДК 821.112.2(436)

ОБРАЗ РЕКИ В РОМАНАХ ГУСТАВА МАЙРИНКА

А.В. Шабельник
ИИЯ РУДН

Статья посвящена анализу образа реки в романах становления австрийского писателя начала XX в. Густава Майринка. Образ реки рассматривается как смысловая ось, организующая развитие и переплетение ключевых для концепции писателя линий: темы времени (река как хранитель исторической памяти), темы духовного рождения (река как маркер бессмертия) и темы любви (река как знак единения мужского и женского начала).

Ключевые слова: Г. Майринк, австрийская литература начала XX в, город, река, время, память, бессмертие, мужское - женское.

The article focuses on the image of *river* in five novels by an Austrian writer of the early 20th century Gustav Meyrink. *River* is regarded as an axis which organizes elaboration and correlation of key topics within the author's conception. With regard to the idea of time *river* is considered as a keeper of historical memory. In terms of spiritual birth *river* is regarded as a token of immortality. Within the idea of love *river* is understood as a symbol of male and female unity.

Key words: Gustav Meyrink, Austrian literature of the early 20th century, city, river, time, memory, immortality, male - female.

В фундаментальных исследованиях по истории литературы Густаву Майринку (1868-1932) обычно отводится более скромное место, чем авторам, с которыми в первую очередь ассоциируется австрийская литература начала нового века (таким, как Г. фон Гофмансталь, Р. М. Рильке, Р. Музиль, С. Цвейг, Ф. Кафка, М. Брод, Ф. Верфель, Й. Рот). Между тем, по мысли В. М. Жирмунского, для понимания основных тенденций той или иной эпохи именно творчество "литературных спутников" писателей, идущих в авангарде [5, с. 226], может оказаться намного более показательным.

В творчестве Майринка отчётливо слышны отзвуки интеллектуальной "полифонии" культурной жизни Австрии рубежа – начала XX века. Он активно, хотя и по-своему, воспринимает как философскую мысль (к примеру, идеи Э. Маха, Р. Штайнера, М. Бубера, З. Фрейда), так и программный для эпохи интерес к другим культурам (в

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

частности, к Востоку). Последнее подкрепляется его личной увлеченностью разнообразными эзотерическими течениями. При этом на первый взгляд эклектичный "калейдоскоп" аллюзий и отсылок в его произведениях (как малой, так и большой формы) является по-своему упорядоченной системой, попыткой автора вывести "общий знаменатель" разновекторных увлечений эпохи, "симптомов" её "нервозности" (если развить мысль Г. Бара о "романтике нервов", царившей в австрийской культуре начала века [1, с. 202]). Он намеренно сводит воедино традиционные антиномии: рациональное / иррациональное, созидательное / разрушительное, мужское / женское, Запад / Восток, – выстраивая внутренние, возможно, не всегда очевидные или убедительные связи, чтобы показать: все порывы и проявления человеческой души восходят к единому первоначалу, некоей, по определению самого Майринка, «первопричине» («Urgrund» [2, с. 3]).

Именно поиску этой "первопричины" и посвящены все пять романов писателя ("Голем", "Вальпургиева ночь", "Зеленый лик", "Белый доминиканец" и "Ангел Западного окна"), которые даже при самом поверхностном прочтении обнаруживают общую структуру. По сути, все пять его романов – это пять вариантов истории становления личности, её путь к обретению внутренней цельности, сопряженный с определенными препятствиями, на фоне стремительно разрушающегося внешнего мира.

Все структурные элементы романов подчинены главной теме творчества автора и работают на её раскрытие: комплексы повторяющихся *мотивов*, обнаруживающих прочную связь с традицией романа становления (странствие, испытания, ученичество, любовь), система *персонажей*, выступающих как отражения или "осколки" "разорванного" представления героя о самом себе, а также образы *времени* и *пространства*, функционирующие как внешние проявления внутренних трансформаций героя.

Подобно тому, как образ героя собирается на протяжении повествования из многочисленных «граней» универсальной человеческой личности, с которыми он встречается на своем пути, и которые помогают ему обрести самого себя, пространственные и временные «осколки» окружающей его действительности также постепенно складываются в единую целостную картину мира.

Мир в романах не статичен, он формируется по мере того, как герой осознаёт себя и своё место в этом мире. В этом "собирающемся" цельном образе действительности *река* оказывается осью, вокруг которой развивается и переплетается множество концептуальных для поэтики романов линий.

Память - забвение - повторение

Основное место действия всех романов Майринка – это *город*. Прага в "Големе", "Вальпургиевой ночи" и отчасти в "Ангеле Западного окна", Амстердам в "Зелёном лике" или безымянный городок в "Белом доминиканце", – город в поэтике романов Майринка предстает *вневременным* и *внепространственным* топосом, универсальной "матрицей", готовой для смыслового наполнения. Будучи "пороговым" пространством для становящегося субъекта, город выстраивается на диалектическом единстве противоположностей: реальность / мнимость, верх / низ, открытость / закрытость, материальное / духовное, одиночество / толпа, – предлагая бесконечную вариативность возможностей развития истории героя.

Для символического осмысления образа города как пространства "перехода" героя ключевой представляется антиномия *вода – камень*. Образным воплощением этой антиномии закономерно мыслится *река* как "артерия" жизни города, заточённая в "мёртвый" камень набережных, как точка схождения неудержимости, витальности и многоголосия потока с безмолвием, статичностью и равнодушием камня.

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Майринк переосмысливает традиционное мифологическое восприятие реки как знака неотвратимости и необратимости течения времени. В его романах река становится одним из главных "хранителей" исторической памяти, маркером вечной повторяемости, цикличности времен.

Влтава (или Мольдау) в так называемых "пражских" романах писателя ("Голем", "Вальпургиева ночь", отчасти "Ангел Западного окна") предстает как свидетель всех исторических событий, когда-либо происходивших у ее берегов (гуситских войн XV века, историй еврейского квартала, алхимических поисков императора Рудольфа II на рубеже XVI-XVII вв, трагедий Первой мировой войны), а также сопутствующих этим событиям семейных драм персонажей романов (заговоры и драмы чешской знати в "Вальпургиевой ночи", судьбы отдельных жителей еврейского квартала в "Големе" или приключения – реальные и вымышленные автором – алхимика Джона Ди).

"От истоков до Эльбы, где бы ты ни поднял на берегу камень, под ним – маленькие кровяные пиявки. Это оттого, что раньше вся река была сплошной кровью. И они ждут и ждут, знают, что однажды получат новый корм" [9, с. 42] – рассуждает пожилая куртизанка Богемская Лиза в "Вальпургиевой ночи", отмечая особую мистическую память речных вод. Воды Влтавы поглощают, впитывают и хранят всё, что когда-либо отражали. При этом *зеркальность* реки (один из важнейших мотивов в поэтологической системе Майринка) вводится автором не как пассивное, само собой разумеющееся свойство, но как прихотливая сила, обладающая определённым суггестивным воздействием на героев романов.

Храня в своих глубинах образы прошлого, река (словно сказочное зеркало) избирательна в том, что показывать героям, ищущих ответа у ее берегов. Она запутывает и испытывает – страстью, одержимостью (будь то властью, женщиной или идеей), – чтобы открыть истинный путь лишь

тому, кто сможет выдержать ее испытания. Так задумавшегося у ее берегов Оттокара Вондрейка ("Вальпургиева ночь"), жаждущего узнать своё истинное происхождение, она искушает образом Яна Жижки (наследником которого он себя мнит) и кровавым венцом бунта в смутные времена истории; Атанасиуса Перната ("Голем"), лишённого памяти о прошлой жизни и "вылепливающего" себя заново (словно голема из глины), – интригами, ложной страстью к Ангелине; алхимика Джона Ди, одержимого поисками заветной земли, "Гренланда", – призрачными обещаниям таинственных откровений.

Речное отражение в романах Майринка – это не статичное отражение действительности, это рябь изменчивой субстанции, прихотливое "оживление" событий прошлого, по сути его кинематографическое "анимирование". И если *время* в романах Майринка представлено в столкновении бесконечности (как порочного, тупикового странствия «по кругу») и вечности (вертикально устремленного прорыва «вовне» этого круга), то река оказывается *пространственным* маркером этого противопоставления.

Герой осознает свою реальность как бесконечное повторение сюжетов. "*Судьба в этом доме словно блуждает по кругу, неизменно возвращаясь к исходному пункту*" [3, с. 50; перевод – А. Ш.] – к такому выводу приходит протагонист романа "Голем" Пернат, пытаясь сформулировать для себя ключевой принцип существования окружающей его действительности. Во всех романах автора судьбы персонажей оказываются "отражением" прошлого, жизни их предков (рыжая еврейка Розина в "Големе" повторяет судьбу своей матери; Поликсена в "Вальпургиевой ночи" – характер и путь своей прабабки; а рассказчик барон Мюллер в "Ангеле Западного окна" – поиски и метания своего дальнего предка, алхимика Джона Ди).

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Против такой тупиковой логики исторического развития и направлен бунт "пробуждающихся" героев всех пяти романов, стремящихся "собрать" свой образ, стать субъектом, а не объектом творящейся истории.

Смерть - рождение - бессмертие

В городе, создаваемом на страницах романа Майринка, балансирующем между точностью (претендующей на топографическую) и химеричностью сновидения, река представлена как единственная связь с внешним, большим, чуждым миром. Особенно отчетливо это заметно в романе "Белый доминиканец", где абстрактный немецкий городок с трёх сторон окружён рекой: *"Наш город, туго стянутый водной петлёй, очень напоминает остров: река приходит с юга, сворачивает на запад, а потом снова возвращается к югу"* [8, с. 199]. Симптоматично, что именно дом главного героя, Христофера Таубеншлага, стоит на узком перешейке, соединяющем город с остальным миром, отмечая "пограничность" его фигуры.

Сохраняя мифологическую аллюзивность (река как граница между миром живым и миром мёртвых), Майринк помещает своего героя по "ту сторону", в "город за рекой" (если провести параллель с образом из романа младшего современника Майринка, немецкого писателя Германа Казака "Город за рекой", 1947). Логика развития истории предполагает "пробуждение" героя и устремление *вовне*, из мира "мёртвого", статичного, замкнутого в мир "живой", динамичный.

Река в романах становления Майринка, с одной стороны, скрывает в себе перспективу странствия; с другой стороны, – служит индикатором готовности героя пуститься в это странствие, откликнуться на его "зов" (терминология Дж. Кэмпбелла в его комплексном анализе традиционных легенд о герое [6, с. 61]).

В этом отношении в романе "Голем" (самом известном и наиболее структурированном романе автора) образ реки проработан наиболее полно.

Как уже было сказано выше, река является фоном разворачивающихся в еврейском гетто событий. Но для раскрытия проблемы становления героя наиболее показательными представляются три эпизода (в начале, середине и конце романа), в которых меняющийся образ реки отмечает духовные "рубежи" на пути героя.

Роман по сути представляет собой сновидение некоего безымянного (рамочного) повествователя. В начале дается описание *высохшего русла реки*, по которому герой сновидения прогуливается в поисках камня, "похожего на кусок сала" [10, с. 7]. В рамках парадигмальной для поэтики романов Майринка оппозиции "вода – камень" полное отсутствие воды как знака жизни и обилие самых разнообразных камней ("*Все камни, которые когда-либо играли роль в моей жизни, ... обступают меня*" [10, с. 6]), – задает вектор всему повествованию: герой в поисках Самости, вокруг него – мертвый мир.

Двенадцатая глава романа ("Страх"), становится рубежной для героя в его странствии. Атанасиусу Пернату является безмолвный призрак с туманным серым облаком вместо лица и протягивает ему магические зёрна. Сомнения героя в том, как поступить, отказаться или принять эти зёрна (что символически означало бы выбор "пути жизни" или "пути смерти"), а так же в том, реальность это или сон, сопровождаются неистовством бури, накрывшей внезапно ночную Прагу: "*Зимняя гроза во всей ее бессмысленной ярости пронеслась над городом*" [10, с. 154]. Из-за нахлынувшего внезапно ужаса Пернат выбивает из рук гостя зёрна, и они рассыпаются по полу. Сам того не осознавая, он выбирает третий, магический путь, символически рассеивая предложенную ему истину (зёрна "*остались здесь и будут оберегаться вашими предками, пока не наступит время прорастания*" [10, с. 254] – услышит позже Пернат). Наутро же герой узнаёт, что ночью обрушился каменный мост: "*Странно: обрушился! Быть может, как раз в то мгновения, когда зёрна... нет, нет,*

не думать об этом!" [10, с. 155]. Рухнувшее соединение берегов обозначает точку невозврата на пути героя к собственному "я" и пробуждение из смерти к жизни. А буря становится знаком победы взбунтовавшейся стихии (воды – как в небе, так и на земле) над мёртвой материей, камнем, знаком сокрушения материальных оков, необходимого для духовного пробуждения.

И хотя факт рухнувшего моста никак не влияет на развитие событийной цепочки повествования, мистический "отзвук" этой сюжетной детали "слышится" до самого конца романа, – до того момента, когда проснувшийся рассказчик отправляется на поиски приснившегося ему Перната, и чтобы попасть в Градчаны, прибегает к услугам суеверного паромщика Чамдры. При этом миф снова "переворачивается" и "Харон" в романе Майринка перевозит героя не на берег смерти, но на берег жизни. Так безымянный "рамочный" сновидец замыкает свое путешествие, начавшееся с пригрезившегося ему высохшего русла, переправой через полноводный, живой поток на "ту сторону", на берег жизни.

Развивая мифологические представления о реке как начале и конце всего сущего, как знаке вечного возвращения, Майринк также использует этот образ в качестве одного из важнейших символов *рода* (наряду с другими архетипическими образами, такими как дерево, меч, книга). В поэтологической системе автора река становится знаком бесконечной цепи опыта, передающегося через поколения, через перерождение единой души. Так в последнем романе автора, словно суммирующем все важные для поэтики писателя мотивы, в воспоминаниях и сновидениях алхимика Джона Ди фигурирует ручей Ди, давший название древнему роду: *"В серебряном источнике у моих ног отражалась вся бесконечная вереница моих потомков: детей, внуков и правнуков, собравшихся вместе словно в день Страшного суда"* [7, с. 177].

Мужское - женское – андрогинное

В системообразующей для поэтики Майринка плоскости "жизнь – смерть – бессмертие" через образ реки актуализируется еще одна важнейшая для творчества писателя линия – женского начала.

В своём фундаментальном психоанализе стихий Г. Башляр пишет: "из четырех стихий (...) именно она [вода] – убаюкивающая стихия" [4, с. 185], – что обнаруживает ее абсолютно женственную природу. Развивая эту мысль, нельзя не отметить, что речные воды в отличие от морских или прочих вод "замкнутого" характера, обладают концептуально важной особенностью – *течением*, то есть направленностью движения. В контексте майринковской парадигмы это можно было бы обозначить как "убаюкивание-к-смерти". Вода как "стихия желанная" сулит "юную и прекрасную смерть" [4, сс. 120, 123], и из всех граней личности "разорванного" героя на ее "трагический зов" [4, с. 121] откликается *подруга* героя как его женская ипостась, женское "отражение".

Немаловажно отметить, что в большинстве случаев смерть женщины в романах писателя так или иначе связана с водой. Ева, подруга героя в романе "Зеленый лик", погибает во время скитаний вдоль каналов Амстердама от рук одержимого ею зулуса, который словно хтоническое водное чудовище выскакивает на набережную из реки. Офелия из "Белого доминиканца", оправдывая свое шекспировское имя, тонет в реке, отправляясь в "царство вечной юности" [8, с. 317]. Жена Джона Ди Яна в романе "Ангел Западного окна" погибает, бросаясь в колодец во время очередной попытки алхимика вызвать призрак.

Принимая свою смерть как необходимость и благодать, как залог освобождения героя от сковывающей его дух уязвимости, женщина словно "растворяется" в воде как первоматерии женственности. Развивая мысль Г. Башляра о том, что образ реки размывает границу между женщиной-возлюбленной и женщиной-матерью ("матерь-пейзаж", "жена-пейзаж",

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

[4, с. 179]), смерть героини не только актуализирует все аспекты женственности (как дочери, матери, возлюбленной), но и "андрогинизирует" образ самого героя. Слившись с героиней (через ее смерть) в неразлучном священном союзе, он готов к духовной инициации, к обретению знания о самом себе – через страдание, чистую, возвышенную скорбь.

Таким образом, объединяя три рассмотренные смысловые плоскости, образ реки кристаллизуется как центральная ось окружающего героя мира и становится ключевой метафорой на его пути к собственному "я".

ЛИТЕРАТУРА

1. Bahr H. Die Überwindung des Naturalismus // Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1981. S. 202.
2. Meyrink G. An der Grenze des Jenseits – URL: http://www.symbolon.de/books2003/AN_DER_GRENZE_DES_JENSEITS.PDF (дата обращения: 12.07.2016).
3. Meyrink G. Der Golem: Roman. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009. – 272 S.
4. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б. М. Скуратова. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). – 268 с.
5. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. – Ленинград: «Наука», 1978. – 424 с.
6. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. Пер. с англ. – М.: «Рефл-бук», «АСТ», К.: «Ваклер», 1997. – 384 с.
7. Майринк Г. Ангел Западного окна // Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4 / Пер. с нем. В. Крюкова. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. – 512 с.

8. Майринк Г. Белый доминиканец // Собрание сочинений: В 4.т. Т. 3 / Пер. с нем. В. Крюкова. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. – С. 187-412.
9. Майринк Г. Вальпургиева ночь // Собрание сочинений: В 4.т. Т. 3 / Пер. с нем. В. Крюкова. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. – С. 7-184.
10. Майринк Г. Голем / Пер. с нем. Д. Выгодского. – СПб.: «Азбука-классика», 2007. – 336 с.

ЧАСТЬ 5. ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

УДК 811.161.1:81'374

ОНИМОГРАФИЯ ЯЗЫКА ПУШКИНА: ПРЕЖНИЕ ПРОБЛЕМЫ И НОВЫЕ ЗАДАЧИ

В.М. Калинин

Донецкий национальный медицинский университет им. М. Горького

Теория онимографии (лексикографии собственных имён) языка писателя разработана недостаточно. Нет единства мнений относительно того, каким образом собственные имена, если они представлены в словарях языка писателя, должны описываться. В статье на примере нескольких мифонимов, используемых А. С. Пушкиным для обозначения античной богини любви, представлены проблемы и сформулированы некоторые актуальные задачи, решение которых важно для развития поэтонимологии (науки о собственных именах художественной литературы).

Ключевые слова: мифоним, поэтонимия, поэтонимология, онимография.

The theory of onimography (the lexicography of proper names) of the writer's language is developed insufficiently. There is no unity of views in regard as to how personal names must be described if they are presented in the writer's language. Taking as an example several mythonyms used by A. Pushkin for denoting an Antic goddess of love, the problems are presented and some up-to-date tasks are formulated. Their solution is important for the development of poetonymology – a branch of science that studies the personal names in fictional writing.

Key words: mythonym, poetonimia, poetonimology, onymography.

Обращение к опытам пушкинской онимографии продиктовано, во-первых, отсутствием в науке о собственных именах отчётливо сформулированных и общепризнанных теоретических положений и технических рекомендаций, касающихся представления собственных имён в лексикографических трудах типа “словарь языка писателя”, а во-вторых, некоторыми “разночтениями” в работах ономастологов, стремящихся заполнить онимную лакуну, существующую в «Словаре языка Пушкина» [3], – наиболее авторитетном и теоретически разработанном труде этого рода.

Как известно, идея создания пушкинского словаря возникла у русских филологов ещё в 70-х годах XIX века и с разной степенью безуспешности “продвигалась” до начала 30-х годов XX века. В 1938 году она, наконец, обрела “почву”: под руководством Г. О. Винокура над словарём начала работать группа учёных ИМЛИ. Прерванная войной деятельность возобновилась только в 1945 году. Тогда же были сформулированы основные принципы, легшие в основу работы над словарём. Из положений Г. О. Винокура, сформулированных в докладе «О словаре языка Пушкина» (июнь 1945 г.), упоминаться будут только те, которые в той или иной мере касаются специфики подготовки материала и последующего его представления в возможном в перспективе дополнении «Онимная составляющая словаря языка Пушкина», над которым трудятся, кроме отдельных энтузиастов, учёные по крайней мере трёх ономастических школ – Воронежской, Донецкой и Одесской. Стоит, однако, заметить, что возможности совместной и скоординированной работы над решением этой архисложной задачи на протяжении нескольких последних десятилетий представляются то затруднительными, то вообще нереальными.

Положение Г. О. Винокура, касающееся включения в словарь материалов только основных текстов Пушкина, (черновые редакции и варианты оставались в стороне), впоследствии было дополнено ещё рядом ограничений, среди которых важно отметить что из рассмотрения был исключён лексический материал «Истории Петра». «Заметок при чтении “Описания земли Камчатской” С. П. Крашенинникова», а также раздела «Наброски и планы поэм». Кроме того, не рассматривался материал цитат, приводимых Пушкиным. И, наконец, самое главное ограничение касалось собственных имён. В разделе «Содержание и построение словаря» редакторы первого тома отметили, что “не помещаются в словаре собственные имена реальных лиц и героев

художественных произведений (личные имена, отчества и фамилии), а также географические названия, если только они не употреблены Пушкиным в нарицательном или переносном значении. Отступление в этом отношении сделано только для собственных имён античной, библейской и христианской мифологии, играющих обычно в творчестве Пушкина определённую стилистическую роль, а также для условно-поэтических имён (Лида, Лилета и др.)” [З. с. XVI].

Разрабатывая теорию онимографии для словарей языка писателя, донецкие поэтонимологи сочли необходимым сформулировать одно из важнейших требований к сбору материала: он должен быть исчерпывающе полным. Исключительно сложная и многогранная семантика поэтонимов, как известно, проявляется в контекстах, и, чем разнообразнее контексты, тем большее количество граней и определённых семантических свойств поименованного объекта становится доступным сознанию, воспринимающему текст. Исключая из рассмотрения тот или иной контекст, поэтонимолог оказывается в ситуации с последствиями, сопоставимыми с угрозой “вместе с водой выплеснуть и ребёнка”. Для обеспечения всесторонности обследования содержательной сферы поэтонима необходимым условием является “конкордансный подход”, предполагающий извлечение всех без каких либо исключений контекстов с исследуемым онимом из обрабатываемого текстового массива для последующего анализа и “препарирования”.

Поскольку для мифологических собственных имён было сделано исключение и они всё-таки в «Словарь языка Пушкина» помещены, хочу сосредоточить внимание читателей на небольшой группе онимов, связанных с мифами о богине любви (*Афродита, Венера, Киприда, Кифера, Цитера, Цитерея*), а также с теми способами названия второй планеты солнечной системы, которые использовал в своём творчестве А. С. Пушкин, и попытаюсь показать разницу между соответствующими

статьями, помещёнными в «Словарь языка Пушкина», и возможностями ономографии, нарушающей некоторые ограничения, наложенные составителями словаря. В порядке, определяемом алфавитом, статьи «Словаря...» выглядят следующим образом:

АФРОДИТА (1) *Богиня любви и красоты в древнегреческой мифологии*. Не дерзал в стихах бессмысленных Херувимов жарить пушками, - - - Иль святую богородицу Вместе славить с **Афродитою**. ♦ *Ед.Т. Афродитою*: С₁ 19.21.

ВЕНЕРА (24). 1. *Богиня любви и красоты в античной мифологии* (23). Вдруг из глубины пещеры Читатель Вахха и **Венеры**, Резвых Фавнов господин, Выбежал Эрмиев сын. С₁ 15.9. Есть роза дивная: она Пред изумлённою Киферой Цветёт румяна и пышна, Благословенная **Венерой**. С₃ 28.4. || *О красивой женщине; возлюбленной*. Я люблю в **Венере** грудь, Губки, ножку особливо С₂ 166.32. Мы пили – и **Венера** с нами Сидела преля за столом. С₂ 47.5. | *медная Венера (об А. Ф. Закревской)*: Если б не [Закревс<кая>] твоя медная **Венера**, то я бы с тоски умер. Пс 387.22 || *Символ любви*. Беллона, Муза и **Венера**, Вот, кажется, святая вера Дней наших всякого певца С₁ 94.10. Друг Марса Вахха и **Венеры** Тут Луний дерзко предлагал Свои решительные меры ЕО Х 15.1. Разбирая характер Фальстафа, мы видим, что главная черта его есть сластолюбие: смолоду, вероятно, грубое, дешёвое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят. Он растолстел, одрях: обжорство и вино приметно взяли верх над **Венерою**. Ж₂ 160.20. 2. *Одна из планет* (1). Он был послан французскою Академиею Наук для наблюдения в Тобольске перехода **Венеры** по солнцу Ж₂ 207.21. ♦ *Ед.И. Венера*: 1. С₁ 94.10 С₂ 47.5,258 Прим. 8.8 Пс 387.22; **Р. Венеры**: 1. С₁ 15.9, 83.1, 85.4, 110.50 С₂ 53.14, 233.2 ЕО Х 15.1; 2. Ж₂ 207.21 **Д. Венере**: 1. С₁ 16 загл С₂ 30.7, ЕО I 25.12; **В. Венеру**: 1. С₁ 110.119; **Т. Венерой**: 1. С₁ 49.10, 86.1, 88.20 С₂ 9.1 С₃ 28.4; **Венерою**: 1. Ж₂ 160.20; **П. в Венере**: 1. С₂ 166.32 Ж₁ 177.9.

В «Словарь языка Пушкина» помещена также статья

ВЕНЕРИН (1) *прил. к Венера*. В соч. **Венерин** пояс (*пояс Венеры как символ женского очарования*); Вкруг тонкого Гебеи стана **Венерин** пояс повяжи, Сокрытой прелестью Альбана Мою царицу окружи. ♦ *Ед.В. Венерин*: в соч. С₁ 54.10.

КИПРИДА (27). *Одно из наименований богини любви и красоты Афродиты в древней Греции*. Вот зеркало мое – прими его, **Киприда**! Богиня красоты прекрасна будет век, Седого времени не страшна ей обида: С₁ 16.1. Внемли же, мощная **Киприда**, И вы, подземные цари С₃ 84.62. Поедет ли домой: и дома Он занят Ольгою своей. Летучие листки альбома Прилежно украшает ей: То в них рисует сельски виды, надгробный камень, храм **Киприды** ЕО IV 27.6. *Перен. О планете Венере*. Прекрасны вы, берега Тавриды; Когда вас видишь с корабля При свете утренней **Киприды**, Как вас впервой увидел я; ЕО Пут. 7.3 | *Об изображении Афродиты*. Стоит ли с важностью очей Пред флорентинскою **Кипридой**, Их две... и мрамор перед ней Страдает, кажется, обидой. С₃ 56.40. || *Символ чувственной любви*. Всё те же ль вы, друзья веселья, Друзья **Киприды** и стихов? Часы любви, часы похмелья По прежнему ль летят на зов Свободы, лени и безделья? С₂ 174.62. По утру сладко дремлет он, читая листик *Инвалида*; Весь день веселью посвящён, А в ночь – вновь царствует **Киприда**. С₂ 55.16. Вздыхает пленница младая; - - - И смотрит на пустынный дом, Где мы так часто пировали С **Кипридой**, Ваххом и тобой С₂ 65.56. *В нариц. употр.* Всё столько ж трусов и нахалов, Рублёвых столько же **Киприда**, И столько ж глупых генералов, И столько ж старых волокит. С₂ 55.16. ♦ *Ед.И. Киприда*: С₁ 16.1 С₂ 55.16 С₃ 84.62, 178.[3] ЕН 275.35; **Р. Киприды**: С₁ 23.17 С₂ 49.1, 94.2, 174.6, 210.8 С₃ 84.4 РЛ IV 298 ЕО IV 27.6,

ЧАСТЬ 5. ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Пут. 4.9 *ЕН* 275.20; *перен. ЕО Пут.* 7.3; **В. Киприду:** *С*₂ 176.95; **Т. Кипридой:** *С*₁ 8.4 *С*₂ 65.56, 66.32, 95.13 *С*₃ 56.40, 68.24, 93.7 *Пс* 380.24; **Кипридою:** *Мы* 423.12; **Мн.Р. Киприд:** *С*₁ 51.40.

Кроме того, в «Словаре языка Пушкина» помещена статья

КИПРИДИН (2) *Прил. к К и п р и д а*. Повязку с милых сняв очей, идёт проказник к Гименею... А что такое Гименей? Он из **Кипридиных** детей *С*₁ 84.19. || *К и п р и д и н а* п л а н е т а (о планете Венере): Под каким созвездием, Под какой планетою Ты родился, юноша? Ближнего Меркурия, Аль Сатурна дальнего, Марсовой, **Кипридиной?** *С*₂ 293.6. ♦ **Ед.Т. Кипридиной** *С*₂ 293.6; **Мн.Р. Кипридных:** *С*₁ 84.19.

КИФЕРА (1) *Одно из наименований богини любви и красоты Афродиты в древней Греции; символ красоты и любви*. Она не ведает, что дружно можно жить с **Киферой**, с портиком, и с книгой, и с бокалом; ♦ **Ед.Т. Киферой:** *С*₂ 12.14.

Следующей в словаре размещена статья

КИФЕРСКОЙ (1) *Прил к К и ф е р а* (один из Ионических островов – место культа богини Афродиты). *К н и г о п р о д а в е ц*. - - - И впрям, завиден ваш удел: Поэт казнит, поэт венчает; Злодеев громом вечных стрел В потомстве дальнем поражает; Героев утешает он; С Коринной на **киферской** трон Свою любовницу возносит. *С*₂ ♦ **Ед.В. киферской:** 219.85.

ЦИТЕРА (7). 1. *Латинское именование Киферы – одного из Ионических островов, места культа богини Афродиты; символ любви, места, где наслаждаются любовью* (6). Беги, сокройся от очей, **Цитеры** слабая царица! Где ты, где ты, гроза царей, Свободы гордая певица? – *С*₂ 25.2. Шалун, увечанный Эратой и Венерой, Ты ль узника манишь в владения свои, В поместье мирное меж Пиндом и **Цитерой**, Где нежился Шолье с Мелецким и Парни? *С*₁ 86.3. Житье тому, любезный друг, - - - Кто, удалив заботы прочь, Как верный сын пафосской веры, Проводит набожную ночь С младай монашенкой **Цитеры**. *С*₂ 55.12.

2. *То же, что Цитерея* (1). Тебе, наперсница Венеры, Тебе, которой Купидон И дети резвые **Цитеры** Украсили цветами трон, - - - Тебе приветливый поклон, Любви венки и лиры звон. *С*₁ 83.3.

♦ **Ед.Р. Цитеры:** 1. *С*₂ 25.2, 55.12; 2. *С*₁ 83.3; **В. Цитеру:** 1. *С*₁ 110.118; **Т. Цитерой:** 1. *С*₁ 86.3 *С*₂ 9.3; **П. в Цитере:** 1. *С*₂ 30.5.

ЦИТЕРЕЯ (4). *Одно из именовании богини любви и красоты Венеры в древнем Риме; символ любви и красоты*. Пускай любовь Овидии поют, Мне не даёт покоя Цитерея. Счастливых дней Амуры мне не вьют: Я сон пою, бесценный дар Морфея – *С*₁ 60.10 И да блюдут твой мирный сон Нептун, Плутон, Зевс, **Цитерея**, Гебея, Псиша, Крон, Астрея, Феб, Игры, Смехи, Вакх Харон. *С*₂ 258.38. **Цитерея** (Венера) осыпает цветами своего любимого певца; *С*₂ 258 *Прим.* 8.7. ♦ **Ед.И. Цитерея:** *С*₁ 60.10 *С*₂ 258 *Прим.* 8.7. **Р. Цитерей:** *РЛ IV* 295.

К сожалению, незначительный объём пространства, предложенного авторам для статей, не позволяет осветить в полной мере ситуацию с “информационными потерями” в «Словаре языка Пушкина», возникшими вследствие, с одной стороны, ограничения материала, привлечённого к изучению (см. об этом выше), и, с другой стороны, отсутствия в то время, когда словарь создавался, теории ономографии, предназначенной для удовлетворения интереса к онимной составляющей языка писателя.

Поэтому буду краток, а материал для иллюстраций представлю избирательно.

Однако начну с сожаления: Первое академическое полное собрание сочинений А. С. Пушкина 1937-1959 годов [1] давно стало библиографической редкостью. Первые семь томов в нём имели указатели имён. В 1959 году был выпущен дополнительный справочный том, содержащий указатели имён, дополнения и исправления [4]. Но и он стал такой же уникальной редкостью, как и *пробный* 7-й том ПСС, участь которого была предрешена единственной фразой вождя: “Я не понял, кого мы публикуем, Пушкина или пушкинистов?” Сегодня исследователи (и читатели) располагают вторым, дополненным и переработанным изданием, в котором есть специальный информационно-справочный том, содержащий дополнения и исправления, каталог рисунков, указатели и «Путеводитель по Пушкину» [2]. Указатель имён, помещённый в этом томе, создан на основе изданной в 1997 г. книги «Рукою Пушкина. Выписки и записи разного содержания. Официальные документы». А дополнения и исправления выполнены газетно-журнальным объединением «Воскресенье». Однако замечательная идея снабдить полное собрание сочинений Пушкина указателем собственных имён, к сожалению, была воплощена, во-первых, без учёта принятой в «Словаре языка Пушкина» “адресации” иллюстративного материала, а во-вторых, как представляется, вообще в некотором смысле небрежно⁵⁴. К счастью, с 1 июля 2002 года в Интернете начала функционировать постоянно пополняющаяся Фундаментальная электронная библиотека “Русская литература и фольклор” (ФЭБ) – полнотекстовая информационная система по произведениям русской словесности, библиографии, научным

⁵⁴ Например, все указания, относящиеся к 13 тому ПСС не являются указаниями на тексты Пушкина: Том 13: 47, 287 (“красоты богиня”) (но это не текст Пушкина, а письмо Вяземского и сестры Пушкина к нему), 288 (“богиня”) (ошибка в указателе, эта страница вообще пустая), 301 (“Vénus”) (в письме В. Ф. Вяземской, написанном целиком по-французски). В ходе изложения я буду отмечать отдельные неточности, вкравшиеся в указания к представляемой группе имён.

исследованиям и историко-биографическим работам, где, вполне естественно, размещены и пушкинские материалы, а пару лет назад появился и седьмой (пробный) том ПСС, о котором долгое время не знали даже некоторые пушкинисты.

В статье **АФРОДИТА** указано, что это имя в языке Пушкина употреблено всего один раз. Поскольку в работе над словарём использовались только основные тексты Пушкина, имеет смысл выяснить, действительно ли это имя привлекло внимание поэта только однажды. Мифоним *Афродита* в словаре имеет единственный адрес – C_1 19.21. Прочитан он должен быть следующим образом: слово употреблено в стихотворении (С), опубликованном в первом томе полного собрания сочинений (C_1), имеющем в списке стихотворений порядковый номер 19, в стихе под номером 21⁵⁵. Стихотворение № 19 носит в указателе название «Бова. (Отрывок из поэмы) («Часто, часто я беседовал»»). В первом издании полного собрания сочинений Пушкина оно помещено на 63–71 страницах первого тома, а в 17-томном переиздании, приуроченном к 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина, это же стихотворение размещено на страницах 49–54. Таким образом, несовпадение пагинаций сужает возможности применения указателя. Он пригоден только для работы с вторым изданием ПСС. Следующий вывод: отсутствие отсылок к названию или шифру произведения по «Словарю языка Пушкина» в указателе ограничивает возможности его использования при поиске информации. Тем не менее, из него можно узнать, что оним *Афродита* использовался Пушкиным всё же не один раз. А обращение к соответствующим контекстам расширяет наши представления о круге

⁵⁵ Список стихотворений с условным обозначением тома и порядковым номером, присвоенным стихотворению в шифре, имеется в Приложении 3 «Указатель стихотворений», опубликованном во втором издании «Словаря языка Пушкина». Там же можно найти страницу, на которой начинается и заканчивается стихотворение в соответствующем томе Большого академического издания сочинений Пушкина [Сл, с.1142-1162].

приёмов, употреблявшихся поэтом для усиления выразительности и удовлетворения желания разнообразить стихотворные средства.

Во второй книге второго тома ПСС, где собраны другие редакции и варианты произведений А. С. Пушкина, есть фрагмент чернового автографа стихотворения «Ночной зефир...». В нём использован мифопоэтоним *Афродита*, употреблённый в незафиксированном «Словарём...» состоянии: / [Вот на балкон] / [Вышла Инеса] / [Где твои крылья] / [**Сын Афродиты**] /. Речь в нём, понятно, не об Афродите, а об Амуре. Здесь косвенное именование сына через указание имени матери представляет собой традиционную форму несогласованного определения.

В третьем томе, в стихотворении «В начале жизни школу помню я», написанном, предположительно, в 1830 году и при жизни Пушкина не печатавшемся, поэтическая дескрипция: “... *женообразный, сладострастный, Сомнительный и лживый идеал – Волшебный демон – лживый, но прекрасный*”, – относится не к богине любви, а к её и з о б р а ж е н и ю. О том, что речь идёт о скульптуре именно Афродиты, а не её римского двойника – Венеры, свидетельствует “парный персонаж” – Дельфийский идол (вариант – Демон). Сохранившиеся в «Других редакциях и вариантах» следы работы поэта над текстом “приоткрывают завесу” над таинством поиска нужных слов. “Другие два чудесные творенья” (стих 34) сначала сложились как “Ваятеля два дивные творенья”, что снова подтверждает мнение: речь идёт именно о скульптурах. И стих 36 “То были двух б е с о в изображенья” в первоначальной редакции тоже имел другой, отнюдь не пейоративный, не осудительный смысл: “То были двух б о г о в изображенья”. Ранний вариант стиха 41, входящего в состав поэтической дескрипции, “*Сомнительный и лживый идеал*” выглядел иначе: “*Нагой природы лживый идеал*” [2, т.3, кн.2, с.864-866]. Как и обещал, попутно отмечаю небрежность составителей «Указателя имён»: отмеченная при имени *Афродита* 258 страница XII тома

действительно содержит имя *Киприда*. Тут составители не ошиблись. Но это не пушкинское употребление. Здесь воспроизведена «Элегия из Тибулла» К. Н. Батюшкова (см. стих: “Я был твоим жрецом, Киприды милый сын!”). Не относится к языку Пушкина и указание на 52 страницу XIV тома, где использовано имя *Кифирия*. На ней представлено шуточное, стилизованное под древнерусский, послание О. М. Сомова⁵⁶ Пушкину (20 ноября 1829 г.). Вот соответствующий фрагмент: “... но да не выну оскверниши устиѣ твоя, воспѣвая пѣснь дѣвамъ и блудницамъ языческимъ, ниже кумиромъ ихъ: якоже Киѳиріи, скверную похоть плотскую на блудъ разжизающей...” [П2, т. XIV, с.52].

Значительно более богатой представляется картина информационных утрат в словарной статье **ВЕНЕРА**. Из 24 употреблений, отмеченных в «Словаре языка Пушкина» (двадцати трёх, связанных с мифологией и одного, относящегося к планете), в иллюстративный материал были включены значения ‘*богиня любви и красоты*’ (2 примера), ‘*красивая женщина; возлюбленная*’ (3 примера), ‘*символ любви*’ (3 примера). При всём уважении к бесценному труду составителей «Словаря языка Пушкина» у поэтонома, естественно, возникает вопрос: а всё ли разнообразие применений имени *Венера* учтено в словаре? Ведь две трети контекстов в словарной статье отмечены только шифрами в перечне словоупотреблений. Кроме того, за пределами рассмотрения остались ещё около трёх десятков пушкинских применений имени *Венера*. Для того, чтобы ответить на этот вопрос, придётся для начала проанализировать отмеченные, но не цитировавшиеся контексты. Можно было бы привести их в хронологическом порядке, исключив уже представленные в словарной статье, затем пополнить извлечениями из “других редакций и вариантов”,

⁵⁶ Орест Михайлович Сомов – литератор, некоторое время сотрудничавший с Дельвигом, работавший с Пушкиным в «Литературной газете». “П. невысоко ценил его как критика и полемиста <...>, но лично относился к нему очень заботливо, учитывал его тяжелое материальное положение после смерти Дельвига” [П2, с.1275].

но, повторяю, исполнить это не представляется возможным по причине нехватки “пространства” для публикации. Поэтому снова кратко остановлюсь на наиболее существенных моментах. Обращает на себя внимание, что в словаре не отмечено специальным образом часто используемое Пушкиным метонимическое употребление мифонима *Венера* в значении – *любовные “утехи”*. Пример Друг Марса Вакха и **Венеры** отнесён к символическому использованию имени *Венера*, что тоже представляется неточным. Лунин, по Пушкину, был воином, не отказывался от вина и был готов любить женщин. Это никак не символическое употребление. Метонимический характер традиционно-поэтических формул ведёт к отождествительному восприятию мифонима и соответствующего ему функционального свойства с апеллятивами *война, вино, любовь*, причём в случаях такого употребления имени *Венера* речь никогда не шла о любви супружеской (в таких случаях у Пушкина используется мифопоэтоним Гименей), а именно о любовных приключениях. К таким же “умалчивающего” характера квалификациям следует отнести и пример из стихотворения «27 мая 1819» (С₂ 47.5) / Мы пили — и **Венера** с нами / Сидела преля за столом. / Имя здесь употреблено в переносном (возможно, отождествительном) смысле для обозначения неизвестной особы женского пола, не исключено, лёгкого поведения, присутствовавшей на дружеской вечеринке.

В связи с тем общим характером шуточного, порой весьма фривольного и даже ироничного отношения к любовным приключениям, которое было характерно для круга пушкинских друзей, приятелей и знакомых, представляется сомнительной предложенная составителями «Словаря языка Пушкина» топонимическая (!) трактовка собственного имени **Цитера**⁵⁷ в стихотворном обращении «К Щербинину» (С₂ 55.12): /

⁵⁷ Согласно "Словарю языка Пушкина" в процитированном отрывке Цитера – *латинское именование Киферы – одного из Ионических островов, места культа богини Афродиты.*

Житье тому, любезный друг, / <...> / Кто, удалив заботы прочь, / Как
верный сын пафосской веры, / Проводит набожную ночь / С молодой
монашенкой **Цитеры** /. Обратившись к другим редакциям и вариантам
этого стихотворения (что противоречит установкам редакторов
«Словаря...»), исследователь увидит иной вариант 12 стиха: / Проводит
набожную ночь / С молодой наперсницей **Венеры** /. И здесь, ясное дело,
Венера – не остров, а богиня любви, наперсница же – не монашка. Словари
наперебой предлагают разные варианты объяснения этого слова, но
главное его значение – доверенное лицо, которому поверяют сокровенные
мысли и тайны; любимица. Возможно, наряду с традиционными амплуа в
классическом театре XVII – XVIII вв. формировалось и амплуа персонажа,
приближённого к герою или героине – наперсника или наперсницы
(гувернантки, слуги, оруженосца, секретаря и др.). В разделе «Другие
редакции и варианты» зафиксированы поиски верного стиха:

- а. С Венеры
- б. С монашенькой Цитеры
- в. С молодой монашенькой Цитеры
- г. С молодой наперсницей Цитеры. [П2, Т.2, с.510].

Всюду *Цитера* употреблена в той же позиции и том же значении, что
и *Венера*. Наконец, последний аргумент (вар. г.): У острова (Цитера) не
может быть наперсницы.

Заканчивая рассуждение о необходимости введения в словари языка
писателей онимного материала, подчеркну, что он несёт в себе
исключительно важную для филологов информацию, касающуюся и
теории, и истории литературы, и обеих поэтик: литературоведческой и
лингвистической. Отмечу также недостаточный, по-прежнему
маргинальный уровень внимания к собственным именам в
художественных текстах.

Хотя итоги обсуждения вопросов ономографии языка писателя, к
сожалению, далеки от оптимистических, а писательская ономографии

сегодня, по-прежнему, остаётся всего лишь заявкой на проблему, разрешение которой и в теоретическом плане, и в аспекте разработки практической методики, опирающейся на грамотную методологию, представляется исключительно сложным, трудоёмким, но важным делом, в рамках поиска ответов на вопросы, волнующие как ономастологов в целом, так и поэтонимологов, наметились некоторые направления, развитие которых обещает интересные результаты. И опыты, уже предпринятые воронежской, одесской и донецкой ономастическими школами, – важное доказательство и залог будущих успехов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837–1937: В 16 т. / Ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. Д. Бонч-Бруевич, Г. О. Винокур, А. М. Деборин, П. И. Лебедев-Полянский, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский, Д. П. Якубович. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.
2. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 19 томах (тома 17 и 18 – дополнительные). Т. 19 (информационно-справочный). Дополнения и исправления. Указатели. Каталог рисунков. Путеводитель по Пушкину. – М.: Воскресенье, 1999. – 1352 с.
3. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / Отв. ред. акад. АН СССР В. В. Виноградов. – 2-е изд., доп. / Российская академия наук. Ин-т рус. яз им. В. В. Виноградова. – М.: Азбуковник, 2000. – Том 1: А–Ж. – М.: Азбуковник, 2000. – XXVI, 982 с. – Том 2: З–Н. – М.: Азбуковник, 2000. – 1088 с. Том 3: О–Р. – М.: Азбуковник, 2000. – 1296 с. – Том 4: С–Я. – М.: Азбуковник, 2000. – 1232 с.
4. справочный том: Дополнения и исправления. Указатели / Подгот. и ред. С. М. Бонди, Т. Г. Цявловская-Зенгер; Сост. указателей Л. А. Катанская. – 1959. – 579 с.

УДК 316.1

РЕФЛЕКСИВНО-ОРГАНИЗАЦИОННОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

В.В. Курилов

Южный Федеральный университет

Развитие самых разнообразных направлений исследования литературы ведет к расширению дисциплинарного состава литературоведения. Поэтому актуальной задачей становится приведение его структуры в соответствие с его современным обликом, аргументированное выделение и терминологическое обозначение тех особых областей, которые уже сложились в литературоведческой практике, но не учтены в ее номенклатуре. В статье обосновывается необходимость и правомерность такой литературоведческой дисциплины, которую можно назвать рефлексивно-организационным литературоведением. Оно определяется через его сопоставление с теорией литературы по таким позициям, как вид деятельности, адресат, назначение и содержание. Рефлексивно-организационное литературоведение возникает на основе рефлексии над новым, а также современным и прежним художественным творчеством, обращается к писателям, имеет двойную цель – отмежеваться от «чужих» отрицаемых литературных течений и утвердить собственную литературоведческую практику. Его содержанием выступают декларируемые принципы творчества. Эти особенности отличают рефлексивно-организационное литературоведение от теории литературы, которая является чисто научной дисциплиной.

Ключевые слова: литературоведение, рефлексивно-организационное литературоведение, теория литературы, эстетический манифест, нормативная поэтика.

The development of the most diverse areas of literature research leads to the expansion of the disciplinary composition of literary criticism. Therefore, the actual task is to accord its structure with its modern form, to accord the well-reasoned separation and terminological designation of those special areas that have already developed in literary practice, but are not taken into account in its nomenclature. The article proves the necessity and legitimacy of the literary discipline which can be called reflexive-organizational literary criticism. It is defined through the juxtaposition with the theory of literature on such points as the type of activity, addressee, purpose and content. Reflective-organizational literary criticism arises on the basis of reflection on new as well as contemporary and former artistic creativity, it is addressed to writers, and it has a dual purpose – to detach itself from "alien" rejected literary trends and to establish its own literary practice. Its content is the declared principles of art. These features distinguish reflexively-organizational literary criticism from the theory of literature, which is a purely scientific discipline.

Key words: literary criticism, reflexive-organizational literary criticism, literary theory, aesthetic manifesto, normative poetics.

Литературоведение есть комплекс различных по задачам дисциплин, главнейшими среди которых признаются научные. Цель настоящей статьи

– обосновать возможность выделения в составе литературоведения такой области, которую условно назовем «рефлексивно-организационной». Традиционно литературоведение понимается как наука о литературе, включающая в себя основные дисциплины (историю и теорию литературы, а также литературную критику) и вспомогательные или, по другой терминологии, опорные – библиографию, текстологию, источниковедение и т.д. Ю.В. Манн, автор статьи о литературоведении в новом энциклопедическом словаре, ввел в науку о литературе еще дисциплины второго ряда, надстраиваемые над основными: теорию литературной критики, историю поэтики и др. [5, с. 47]. Но очевидна неполнота отмеченного состава главных дисциплин науки о литературном творчестве, поскольку в нее не включены сравнительно- и функционально-историческое литературоведение. Забытой оказалась и литературоведческая герменевтика.

Все это позволяет высказать два предположения, которые могут быть предпосылками рассмотрения поставленной в начале этой статьи цели. Первое состоит в том, что мы до сих пор недостаточно четко представляем себе состав и структуру литературоведения. Второе можно сформулировать так: традиционный взгляд на литературоведение как на науку вряд ли соответствует его современному состоянию, да и предшествующей истории. И поскольку это очень серьезный тезис, остановимся на нем подробнее.

Как известно, европейское литературоведение (на материале которого строится наше исследование) возникло в античности как нерасчлененная и ненаучная филологическая деятельность по собиранию памятников письменности, уточнению их текста, авторства, объяснению непонятных мест, комментированию и т.п. С древности берут свое начало нормативные поэтики, создававшиеся вплоть до эпохи романтизма. И лишь в течение ХУШ-ХІХ в.в. складывается наука о литературном

ЧАСТЬ 5. ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

творчестве, не отменившая критику текста, его комментирование и другие «подсобные» литературоведческие службы. Кроме того, вместе с наукой о литературе активно развивается журнальная литературная критика, а в XX столетии и литературоведческая герменевтика, которая постепенно оттесняет на задний план научное литературоведение. И западный ученый П.Шонди еще в семидесятые годы XX века отмечает, что она есть современная форма литературоведения [12, с. 191]. Так возникло размежевание аналитического и герменевтического литературоведения, которое, по сути дела, подрывает его научный статус, т.е., признание его только наукой о словесно-художественном творчестве. Более того, после работы М.М. Бахтина нам стало ясно, что именно понимание, а не анализ, есть тот способ постижения литературы, который наиболее соответствует ее смыслоносущей духовной сущности. Следовательно, в процессе своего развития литературоведение стало гибридным образованием, включающим в себя и научное исследование, и критическое суждение, и диалогическое понимание. Но очевидно, что литературоведение шире этих трех областей. Каждая из них своим источником и основанием имеет специфическую литературоведческую деятельность, включающую свою особую задачу: познавательную, оценочную, смыслообразующую. Но круг задач и соответствующих им деятельностей и областей литературоведения вышеназванными не ограничивается. Так, например, неучтенной в нашей систематике литературоведения осталась его сфера, которую и предлагается назвать в рабочем порядке «рефлексивно-организационной». В отечественном литературоведении первым на нее обратил внимание, пожалуй, М.Н. Эпштейн в выступлении на «Круглом столе» «Нерешенные проблемы теории литературы» в 1978 г. «У нас, - заявил он, - еще до сих пор четко не определен познавательный статус таких форм, как литературно-художественный манифест, программа, кредо, кодекс» [10, с. 24]. Развивая свою мысль, М.Н. Эпштейн предложил и решение проблемы.

Он увидел в эстетических манифестах и подобных им по содержанию документах теорию литературы, но повернутую в будущее, опережающую теорию, в которой «провозглашаются новые принципы художественного мышления и благодаря этому открываются неизвестные свойства и закономерности литературы как таковой, рождаются теоретические понятия и категории <...> Самые общие теоретические вопросы ставятся изнутри художественной практики как ее замысел о своем будущем...» [10, с. 24]. В более поздней работе ученый утверждает: «Теория – это не только описание, анализ, но и предсказание, прогностика. Теория не исчерпывается жанрами *состоящихся* (курсив автора) открытий и исследований, таких, как монография, статья, доклад, учебник. Манифест – вот первое слово теории, а монография – ее последнее слово» [11, с. 66].

Эта идея дает толчок дальнейшим размышлениям над тем, что же такое литературный манифест, эстетическая программа и т.п., каково их назначение и место в системе литературоведения, на основе какой деятельности они возникают. М.Н. Эпштейн подметил их связь с теорией литературы и выделил их главную функцию. Однако приравнивание эстетических манифестов к литературной теории, пусть и особого рода, оставляет, по нашему мнению, в тени их подлинную сущность, обходит стороной вопросы: 1) какая деятельность служит их основой, ведет к их появлению; 2) каково их главное назначение, вызвавшее их к жизни, к кому они обращены? Сопоставим с точки зрения этих вопросов теорию литературы и литературные программы и манифесты.

Теория литературы возникает в результате научного исследования существующего литературного творчества, изучения его законов, общих признаков и связей. Она вырабатывает знания о нем; ее призвание состоит в создании системы понятий, объясняющих литературу и дающих о ней целостное представление. Теория литературы обобщает уже сложившуюся литературную практику, она обращена, прежде всего, к литературоведам,

ЧАСТЬ 5. ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

изучающим и преподающим художественную словесность. Создается она учеными, специализирующимися в сфере теоретического литературоведения, а формой ее жизни становятся научные монографии, статьи, диссертации, учебные пособия. Работы по теории литературы стремятся к соблюдению всех канонов научного дискурса – логической стройности, четкому определению понятий, изложению истории вопроса, богатству ссылок и т.д.

Эстетические манифесты создаются, как правило, участниками литературного процесса, нередко самими писателями. Это артикуляция новых взглядов на то, какой должна быть литература, утверждение новых требований к ее содержанию и форме, функциям, отношению к действительности, традициям, новых творческих принципов, отрицание предшествующих. Эстетические манифесты создаются вместе с новой литературой, а иногда и до нее, как ее эскиз, проект, который реализуется в художественной практике, т.е., выступают своеобразными предписаниями. «Образ и только образ. Образ – ступенями от аналогий, параллелизмов – сравнения, противопоставления, эпитеты – сжатые и раскрытые, приложения полисемантического, многоэтажного построения – вот орудие производства мастера искусства. Всякое иное искусство – приложение к «Ниве» [4, с. 218] – так звучит одно из положений эстетического манифеста русских имажинистов. Здесь нет объективного описания литературных произведений с непохожей поэтикой и разными творческими парадигмами. Содержание этого манифеста – утверждение разделяемого группой поэтов взгляда на то, что должно лежать в основе поэтики литературы, т.е. определенных литературных норм.

Следовательно, манифесты рождаются в результате нормирующей, можно сказать, проектно-нормирующей деятельности, создания лозунгов, принципов, призванных направлять создание художественных произведений новой литературы. Примечательно и то, что они часто

оформлялись писателями в виде предисловий к своим произведениям. Эстетические манифесты, как правило, отражали творческие принципы лишь одной группы писателей, т.е., не раскрывали каких-то общих свойств литературы, что присуще теоретическому литературоведению. Обращались эстетические манифесты к писателям и имели двойную цель – отмежеваться от «чужих» отрицаемых литературных течений, показать их условность, устарелость, несоответствие эпохе и утвердить новую художественную практику. Манифесты направляют литературный процесс, помогают писателям, имеющим в чем-то схожие эстетические позиции, самоопределяться и объединяться вокруг близких им творческих установок. И поскольку они во многом есть плод рефлексии над собственным творчеством или творчеством своих единомышленников, пропаганда и защита своих эстетических позиций для определенной организации литературного творчества и процесса, их можно назвать *рефлексивно-организационным* литературоведением. Впрочем, термин этот носит рабочий характер, и вопрос о точном имени остается открытым. Манифесты обладают своим жанровым и стилистическим своеобразием. Им в слабой степени присуща доказательность, строгая аргументация выдвигаемых положений. Они, как правило, пишутся свободно, эмоционально, экспрессивно. Часто роль манифестов играют и художественные тексты.

Направляющее воздействие на творческий процесс, а через него и на художественное развитие литературоведение осуществляло в разных исторических формах. Первыми были нормативные поэтики, в которых влияние на творчество оказывали содержащиеся в них правила и нормы создания произведений тех или иных жанров. Такой характер носила, например, поэтика Аристотеля, в которой ставилась задача раскрыть, «каковы возможности каждого <вида>, как должны составляться сказания, чтобы поэтическое произведение было хорошим, из скольких и каких оно

бывает частей...». Соответственно дальше пишется, что в традиции должно быть шесть частей, что цель ее «составляют события», что в ней должны быть переломы и узнавания [1, с. 112]. Г.К. Короленко отмечает, что трактат Аристотеля был руководством и наставлением в «искусстве» составлять образцовые трагедии» [3, с. 102]. Справедливости ради надо сказать, что аристотелевская «Поэтика» содержала и описание литературного творчества, в ней хорошо заметна и теоретическая составляющая. Но по главной цели она являлась все же «руководством-сводом практических правил» [7, с. 65]. Ее истинное назначение – дать предписания сочинителям трагедий. Поэтому такую форму воздействия на литературу можно назвать *методической*.

Нормативный момент усиливается в последующих европейских поэтиках, особенно в классицистических. «Я беру на себя труд учить других, - заявлял Б.Джонсон, - с тем, чтобы они впоследствии не нуждались в учении, и сам собираюсь собственные предписания применять на практике [2, с. 183]. Его поддерживает И.-Ж. де Ла Менадьер: «Почему мы и полагаем, что поэт, дабы преуспеть в своем искусстве, нуждается в наставлениях» [6, с. 318]. Такая направленность классицистических поэтик дает основание видеть в них не эстетические программы, как это принято считать, а что-то другое. Как это ни кажется странным и непривычным, литературоведческая деятельность классицистов близка к той, что сегодня называется *проектной*. Последняя определяется как «деятельность, предваряющая изготавливаемый продукт, точнее, моделирующая его в знаковой форме [8, с. 35]. Эстетики классицизма составляли наставления по созданию произведений тех или иных жанров с точным описанием их образцов и формулировкой правил, выполнение которых давало писателю возможность к ним приблизиться.

Создание программ берет начало, очевидно, с эпохи романтизма, когда меняется само представление об искусстве и характере процессов

создания его произведений. Искусство начинает считаться *свободным творчеством*, правила которому дает гений. Отсюда отрицание нормативности и защита «произвола» автора. Такое искусство не могло создаваться по предписаниям, методическим требованиям. Начинается эпоха *программного* воздействия на литературное развитие с помощью эстетических установок, в которых разрабатывались особые творческие принципы, рожденные новым художественным сознанием. Точнее говоря, вначале создавались даже не собственно программы, а сочинения с программным содержанием, которые имели разный жанровый облик. Так, одной из главных программных работ

Ф.Шлегеля считается его статья «Об изучении греческой поэзии». Ее автор критикует современную ему немецкую литературу за следование правилам, за искусственность и подражательность, он выдвигает ряд творческих лозунгов новой романтической поэзии, таких, как признание ее целью создание высшей красоты, утверждение философичности ее содержания, динамичности и национального характера как необходимого свойства, свободы как принципа ее создания [9, с. 16-17]. Эти и другие программные положения высказывались в живом разборе литературных произведений античности и ХУШ-Х1Х в.в.

Характерная черта программных документов состоит в том, что они лишены наставлений, норм, правил, предписывающих, как создавать произведения и обязательных для писателей. Они уже не несут в себе жанровых моделей, а задают лишь общие характеристики литературы, относящиеся к ее цели и творческим принципам. Последние были лишены обязательности и предписательности, они сознательно принимались писателями, ибо соответствовали их эстетическим убеждениям и художественной практике. Собственно программы и манифесты появились лишь в середине Х1Х – начале ХХ в.в. К последним относятся «Манифест футуризма», декларация русских футуристов в сборнике «Пощечина

общественному вкусу», манифест имажинистов и многие другие работы подобного рода в культуре 20-х годов прошедшего столетия. И здесь встает вопрос о соотношении и разграничении программ и манифестов, требующий особого рассмотрения.

В заключение еще раз повторим, что, очевидно, можно предполагать наличие в системе литературоведческой практики особой деятельности, назначение которой состоит в управлении или организующем воздействии на литературное творчество и художественный процесс. Оно осуществляется через обращение к писателям нормативных поэтик и образцов произведений с правилами их написания или эстетических программ и манифестов, содержащих обоснование и утверждение новой литературы и обеспечивающих ее динамизм и постоянное обновление. На почве такой деятельности и складывается рефлексивно-организационное литературоведение.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978.
2. *Джонсон В.* Заметки или наблюдение // Литературные манифесты западно-европейских классицистов. М., 1980.
3. *Косиков Г.К.* Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направление, тенденции, проблемы. М., 1984.
4. Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. *Н.А.Бродский и Н.П.Сидоров*. М., 2001.
5. *Манн Ю.В.* Литературоведение // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
6. *Менадьер де ЛА И.-Ж.* Рассуждения // Литературные манифесты западно-европейских классицистов. М., 1980.
7. *Миллер Т.А.* Аристотель и античная литературная теория. М., 1978.

8. *Сидоренко В.Ф.* Социально-технические и культурно-исторические процедуры проектирования // Проблема теории проектирования предметной среды. Труды ВНИИТЭ. Вып. 8, М., 1979.
9. *Шлегель Ф.* Об изучении греческой поэзии // Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. М., 1983, т.1.
- 10 *Эшштейн Михаил.* Теория искусства и искусство теории // Вопросы литературы, 1987, № 12.
11. *Эшштейн Михаил.* Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
12. *Scondi P.* Einführung in die literarische Wertung/ Tubinger: Niemeyer., 1977.

УДК 80 + 82.0

ФИЛОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

В.В. Фёдоров

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В данной статье автор предпринимает попытку аргументировать утверждение: литературоведение и филология являются двумя различными типами знания. Литературоведение исследует произведение, филология – событие бытия автора; автор мыслится как субъект, другой по сравнению с субъектом жизненного существования, но образующий с ним целое человека. Тип бытия автора, конфликт, движущий событие его бытия, цели, которые преследует автор как субъект бытия, – могут быть исследованы только филологически.

Ключевые слова: автор, превращенное бытие, литературоведение, филология, целое человека, тип знания.

In the present article the author attempts to prove the following statement: literary criticism and philology are two different types of knowledge. Literary criticism studies the work of art, while philology studies the happening of the author's existence; author is considered as a subject different in comparison with a subject that belongs to life existence, but creating the wholeness of a person with it. The type of the author's existence, the conflict driving the happening of his existence, the goals pursued by the author as a subject of existence can be studied only philologically.

Key words: author, transformed existence, literary criticism, philology, the wholeness of a person, the type of knowledge.

Филология фактически является сейчас общностью двух научных дисциплин: лингвистики и литературоведения. В начале 30-х годов

ЧАСТЬ 5. ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

прошлого века В.Н. Волошинов (псевдоним М.М.Бахтина) ввел в науку о языке термин «металингвистика». Согласно логике автора, предметом лингвистики является «предложение», предметом металингвистики – «высказывание». Одним из типов высказывания является «литературное произведение», особенность которого состоит в том, что оно преследует цель создания эстетической ценности. Этот тип высказывания исследует литературоведение. Литературоведение полагается одной из дисциплин металингвистики. Филология, таким образом, мыслится как единство лингвистики и металингвистики, а литературоведение – одной из ветвей металингвистики. Со временем термин «металингвистика» переосмыслился, и конструкция, предложенная «В.Н. Волошиновым» (весьма стройная), поломалась. Однако фактическая история «филологии» подтверждает ее жизнеспособность: появляются исследования, предметом которых становятся высказывания, не преследующие поэтических целей: очерки, эссе, дневники, мемуары и проч. Такие жанры высказываний интенсивно исследуются, например, в Луганском университете им. Шевченко под руководством проф. А.А. Галича. Эти исследования по факту относятся к «литературоведческим», и таким образом, поэтические произведения как особый тип высказываний необходимо выделять уже среди других типов литературных высказываний. Таким образом мыслимое «литературоведение» расширяет свой предмет до полного тождества с «металингвистикой».

Но и в том и в другом случаях филология оказывается местом соприкосновения двух научных дисциплин: в одном случае – лингвистики и литературоведения, в другом – лингвистики и металингвистики. Собственный предмет исследования у филологии отсутствует (не предусмотрен) ни в том, ни в другом варианте.

Между тем такой «предмет» имеется, и он ждет своего исследования. Однако его выявление (установление) сопряжено с трудностями

вненаучного характера. Речь, таким образом, должна пойти не о каких-то перестановках внутри науки как известном типе знания, но о другом типе знания, который и определяется как «филологический».

Возможность такого предмета обнаруживается в исследовании «художественного произведения» как такового. Поэтическое произведение, с одной стороны, входит в ряд высказываний, и его специфика выявляется из сопоставления с другими типами высказывания; с другой стороны, оно входит в эстетический ряд, и его специфика выявляется из сопоставления с произведениями других видов искусства. В истории искусствознания в начале прошлого века возникла ситуация, которая выявила противоречие, открывающее новую перспективу на традиционный предмет искусствоведческих штудий – «художественное произведение». Немецкий эстетик и искусствовед Б.Христинсен обратил внимание на несовпадение того, что человек видит в пространстве, с тем, чем это видимое является по существу. В книге «Философия искусства» автор пишет: «О чем мы судим? о художественном произведении? Да, но лишь косвенно. Внешнее произведение, которое находится перед нами в пространстве – вот эта высеченная глыба мрамора или раскрашенное полотно – дает лишь побудительный толчок и отсылает нас к тому, к чему непосредственно относится суждение о ценности» [1, с. 42]. О чем свидетельствует факт, указанный немецким эстетиком? – Ближайшим образом об онтологической ограниченности пространственно-временной сферы: она может осуществить далеко не все из того, что задумывает человек. - В чем причина этой ограниченности? – В типе организации пространственно-временной сферы. Пространство и время – место существования телесных величин разной степени сложности - от косно материального тела до жизненного организма. Телесные величины как субъекты непосредственно телесного существования, будучи одноплановыми, организованы тектонически. Пространственно-временная

сфера является онтологически корректной к субъектам телесного (пространственно-временного) существования. «Художественное произведение», согласно общему мнению, является двупланной величиной. П.Н.Медведев (М.М.Бахтин) в книге «Формальный метод в литературоведении» утверждает, что событие художественного произведения появляется в результате слияния события жизни и события повествования о нем. Первое событие разворачивается в действительности фабулы, второе совершается в действительности сюжета [2]. В целом произведения, таким образом, фиксируются сюжетный и фабульный планы. Тип организации двупланной (многопланной) организации определяется как *архитектонический*. Тектонически организованная сфера не может осуществить архитектурно организованную величину. По-видимому, есть сфера, которая осуществляет произведение, если его существование является общепризнанным. То есть должна быть сфера, организованная архитектурно, почему она и может осуществлять двупланную, архитектурно организованную, величину. Но зададим вопрос: есть ли то, что действительно осуществляется, произведение?

На это сомнение наводит нас статья Д.С.Лихачева «Внутренний мир художественного произведения» [3]. Основной тезис автора: литература «переигрывает» действительность. «Переигрывать» значит создавать совокупность законов, фундаментальных для внутреннего мира художественного произведения. Сформулированный в таком общем виде, данный тезис представляется приемлемым. Но если его конкретизировать: «роман Пушкина «Евгений Онегин» создает законы того мира, в котором существуют Онегин, Татьяна и проч. и разворачивается событие их жизни, — он вызывает сомнение. «Произведение», на что указывает его «ближайший этимологический предок», само является «производным» от чьей-то деятельности. Субъектом этой деятельности не может быть

«литература» (совокупность произведений). Этим субъектом может быть только автор.

Если принять эту поправку: внутренний мир творит не «литература» (и не литературное произведение), но автор, - то проясняется отчасти и «предмет» творения: автор создает не «произведение», но «мир», т.е. совокупность законов той действительности, в которой существуют действующие лица. Эти законы так же актуальны для них, как законы нашей действительности актуальны для нас. Из этого следует вывод: «мир», создаваемый автором, является «внутренним» не относительно «художественного произведения», но относительно автора. Вместе с тем появляется и новый вопрос: как это делается? Что должен сделать Достоевский для того, чтобы пространство его внутреннего мира было «вязким»? – Это тем более интересно, что в рабочих тетрадях Достоевского отсутствуют записи о его намерении создать какое бы то ни было пространство.

Задав вопрос: что должен сделать автор, чтобы сотворить мир? – мы формулируем первую собственно *филологическую* проблему, потому что наука о литературе как виде искусства такой проблемы не знает. Но, задав филологический вопрос, мы должны дать на него и филологический ответ.

Продолжим цитату из «Философии искусства» Б.Христиансена. «Настоящий объект эстетического суждения, - продолжает он свое рассуждение, - или – скажем кратко – эстетический объект – есть нечто в субъекте...» [1, с. 42. Разрядка автора – В.Ф.]. Это утверждение провоцирует следующий вопрос: о каком субъекте идет речь? Если он пребывает, как и «художественное произведение», в пространстве, то должен представлять собой субъекта *непосредственно* телесного (высокоорганизованного, т.е. жизненного) существования. Субъект непосредственно телесного существования есть однопланная, тектонически организованная величина, которая не в состоянии вместить

«эстетический объект». Что такое эстетический объект? М.М.Бахтин, который в своем раннем научном творчестве опирался, в частности, на идеи Б.Христиансена, пишет по этому поводу: «Если бы мы сделали попытку определить состав эстетического объекта произведения Пушкина «В о с п о м и н а н и е»:

Когда для смертного умолкнет шумный день

И на немые стогны града

Полупрозрачная наляжет ночи тень...и т.д.,

мы сказали бы, что в его состав входят: и город, и ночь, и воспоминания, и раскаяние и пр. - с этими ценностями непосредственно имеет дело наша художественная активность...» [4, с. 304. Разрядка автора. – В.Ф.]. Все эти величины, составляющие эстетический объект, не могут быть «внутренними» относительно «субъекта», пребывающего «в пространстве». Но поскольку они все же определяются как «внутренние» относительно Пушкина как автора того «мира», в котором эти величины пребывают, то следует вывод: автор – другой субъект, чем Пушкин как жизненно определенное существо. *Этот* Пушкин, пребывая вне пространства и времени, не является телесным (пространственно-временным) субъектом, смерть Пушкина как жизненного существа не может стать причиной его смерти, поскольку Пушкин-автор, не будучи жизненным, не является и смертным. Когда мы теперь, почти через два столетия после его гибели, воспринимаем созданный им мир и реалии этого мира, мы оказываемся внутри Пушкина-автора как составляющая его организации, а событие восприятия созданного им мира и всего, в нем происходящего, – составляющей его поэтического бытия.

Таким образом, *литературоведчески* понимаемый автор – субъект деятельности, результатом которой является «произведение», а произведение является отражением реального мира средствами словесного

искусства. *Филологически* понимаемый автор не отражает чужую жизнь и свою как чужую (автобиографические произведения), но *осуществляет свое* – поэтическое – *бытие*. Это бытие должно тем более привлекать внимание филолога, что это – *собственно человеческое* бытие, притом в его развитых формах.

В науке о литературе есть термин «фабульная действительность». М.М. Бахтин характеризует эту действительность как «жизненно-прагматическую» [5]. Эта характеристика, как мы видим, является онтологической, она может относиться только к реальной действительности. Т.е. ученый в данном случае принимает точку зрения персонажа, потому что только в перспективе «от персонажа» действительность может предстать таким образом – как реальная. Понятие художественного произведения не позволяет это делать, но это постоянно делается в практике его анализа. Т.е. характеристика, будучи некорректной литературоведчески, является, на наш взгляд, корректной филологически. Здесь возникает вопрос об основании: что является основанием для того, чтобы считать персонажа онтологически вменяемым существом, хотя реальная действительность и понятие художественного произведения не позволяет этого. Нарушая запрет действительности, М.М.Бахтин соблюдает другой закон – онтологически высший.

Рассмотрим с целью выявления основания для признания жизненно-прагматической (фабульной) действительности онтологически подлинной ту проблему, которую затрагивает в своей статье Д.С.Лихачев. Это проблема творения. Как мы заметили, творится не «произведение», но мир («фабульная действительность»). «Создать» произведение – то же самое, что и «написать». Но «написать» мир невозможно. От того, что поэт хорошо опишет восход солнца, это описание не может учредить тех законов, согласно которым «солнце всходит и заходит». А в мире действуют именно законы – не поэтические, а природные, социально-

ЧАСТЬ 5. ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

экономические, психологические и т.д. Высокому слову «творить» соответствует обычное слово «воображать». Собственно человек, который не может осуществлять свое бытие прямо и непосредственно, осуществляет его через существование тех, в кого и что он себя воображает и превращает. Ситуация воображения представляет в этом отношении первостепенный интерес. – Что значит – воображать? – Это означает, что воображающий осуществляет онтологическое усилие, которое, как мы полагаем обычно, и является причиной появления той или иной величины. Например, Пушкин-автор воображает Онегина, Онегин и Пушкин соотносятся как воображающий и воображаемый. «Вообще» это действительно так, однако тут есть важный нюанс, который усложняет, но вместе с тем и проясняет ситуацию. Он состоит в том, что собственно человек «воображает» некоторую величину не «из ничего», а «из себя». То есть, он себя во-ображает в эту величину. Пушкин, конечно, воображает Онегина, но Онегин появляется потому, что Пушкин как собственно человек себя воображает и превращает в Онегин. Онегин, таким образом, есть «превращенный Пушкин». Мы полагаем, что слово «превращение» является более точным, чем «воображение», поскольку слово «воображение» устремляет наше внимание на то, что воображено, в то время как слово «превращение» фиксирует наше внимание на (превращенном) состоянии собственно человека.

Акт воображения/превращения как свою составляющую содержит акт отрешения. Собственно человек разделяется на воображающего и воображаемого, на того, кто воображает, и того, кого воображают. Воображающий отрешается от себя воображаемого, вследствие чего появляется «внешнее», конкретизирующееся как пространство и время. Воображаемый в своем отрешенном виде становится некоторой величиной, например, Онегиным как фабульным персонажем. Пространство и время являются онтологической основой фабульной

действительности (или мира, по версии Лихачева). Фабульная действительность, таким образом, осуществляет функцию отрешения воображаемого от воображающего. Отрешив воображаемого от воображающего, пространство и время изолируют его от воображающего. Воображаемый Пушкин в пространственно-временной (фабульной) действительности становится Онегиным (Татьяной, Ленским, няней Филиппьевной...) и эта действительность «держит» его в этом состоянии. Литературоведение знает фабульную действительность как составляющую литературного произведения, т.е. как место, в котором совершается событие жизни, которое и оказывается в центре внимания читателя. Как составляющая организации автора, фабульная действительность выполняет функции отрешения и изоляции, не фиксируемые ученым-литературоведом. А между тем эти функции являются наиважнейшими, поскольку формируют поэтический конфликт. Поэтический конфликт – внутренний конфликт поэта. Чтобы его разрешить, воображаемый должен преодолеть изоляцию, т.е. пространство и время, и тем самым преодолеть превращенное (поэтическое) состояние автора. В результате автор перестает быть автором, т.е. из субъекта превращенно-словесного бытия становится субъектом непосредственно словесного бытия.

Таким образом, филология обретает «свой» предмет, который не исследует никакая другая форма знания. Этим предметом является автор и его бытие. Более или менее очевидной особенностью филологического знания, на которую указывает М.М. Бахтин в своем трактате «Автор и герой в эстетической деятельности», является его превращенность. Воспринимая героев произведения, читатель тем самым опосредствованно воспринимает автора и его бытие. Исследуя событие жизни, филолог опосредствованно исследует событие бытия автора. Событие жизни в своей внутренней форме есть событие бытия автора. Исследование события жизни в своей внутренней форме есть исследование события

бытия автора. Филологическое знание не является непосредственным, а не прямое знание может не только добываться, но и существовать только во внутренней форме. То, что может существовать только во внутренней форме, невозможно перевести во внешнюю, сделать его непосредственно выговариваемым и воспринимаемым. Филолог должен быть чутким к внутренней форме, а эту чуткость ему приходится в себе воспитывать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин. М.М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества/М.М.Бахтин. Собр. соч. в 7 т. – Т.1. – М., Изд-во «Русские словари. Языки славянской культуры». – 2003.
2. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения// «Вопросы литературы», 1968, №8.
3. Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. – М., Лабиринт. – 2003.
4. Христиансен Б.. Философия искусства. – СПб., Изд. «Шиповник». – 1911.

ЧАСТЬ 6. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЬНОГО И ВУЗОВСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 78.03

АЛЛОНИМИЯ КАК ФЕНОМЕН АВТОРСТВА В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ИСТОРИОГРАФИЯ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Е.С. Бабенко

*преподаватель Донецкой музыкальной академии
им. С.С. Прокофьева*

Статья призвана обратить внимание на аллонимию в музыке – сложному явлению, которое характеризуется подписью сочинения именем другого реально существующего композитора. История изучения произведений с фиктивным авторством началась с их собирания еще в древнем мире. Но сегодня в искусствоведческом и музыковедческом контексте это явление как частный случай мистификации не становилось предметом отдельных научных исследований. В статье сделана попытка разработать алгоритмы аналитических операций при изучении аллонимных произведений. Результаты такого анализа помогут восстановить утраченное представление о целостности музыкально-исторического наследия некоторых композиторов.

Ключевые слова: Аллонимия, Р. Чиж, историография, И. Попова, алгоритм, мистификация.

The article is to pay heed to allonimies in music – a complicated notion characterized by signing a composition under a name of another really existed composer. The history of studying the pieces of art with false authorship began with the attempts to collect them in ancient times. However, in contemporary artistic and musical critics this phenomenon has not been a subject for independent scientific researching as a particular case of pseudograph. The article attempts to work out patterns of analytical operations while studying allonimic works. The results of such an analysis will help to restore an idea regarding the wholeness of musical and historical legacy of some composers.

Key words: allonimy, R. Chizh, historiography, I. Popova, pattern, pseudograph.

Аллонимия в музыке – специфическое явление, характеризующееся подписью произведения именем другого реально существующего лица. Обнародование этого феномена помогает восстановить утраченное

ЧАСТЬ 6. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЬНОГО И ВУЗОВСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

представление о целостности музыкально-исторического наследия композиторов как древности, так и современности.

Выступая частным случаем проблемы авторства в целом, аллонимия охватывает широкий круг вопросов: теоретические аспекты стиля, стилистики, стилизации, стилевых показателей некоторых исторических эпох, национальных течений, композиторских школ, индивидуальных стилей некоторых авторов (иногда внося коррективы относительно их биографии и характеристики авторского почерка).

Сегодня, с накоплением большого количества в современном музыкальном мире произведений сомнительного авторства, исследование которых вызывает множество вопросов и заставляет ученых по-новому пересмотреть ранее выдвинутые гипотезы относительно их атрибуции, обострилась необходимость, изучив существующие способы фиксации автора, разработать алгоритмы анализа подобных сочинений. Данная проблема уже давно лежит на поверхности, среди других, актуальных, еще неизученных музыковедением, тем.

Между тем, история изучения произведений с фиктивным авторством началась с их собирания еще в древнем мире (позднее Средневековье – начало Возрождения).

К началу XIX века был накоплен достаточно обширный материал для составления словарей и классификации разновидностей фиктивного авторства.

Французский ученый-иезуит, историк и богослов Ж. Ардуэн (Jules Hardouin) доказывал в своей книге «*Chronologiae ex nummis antiquis restituae, specimen primum*» [9], что античности принадлежит лишь Гомер, Геродот, Цицерон, Плиний, «Сатиры» Горация и «Георгики» Вергилия. Что же касается остальных произведений – все они, по мнению автора, созданы в XIII веке н. э. Вряд ли найдутся исследователи утверждающие, что классики Греции и Рима дошли до нас не искаженными копиистами.

Одним из первых явление аллонимии описал (не пользуясь, правда, этим термином) в начале XIX века французский литератор, журналист и культурный деятель Шарль Нодье. В книге «Вопросы литературной законности», распределяя материал рядом с родственными аллонимии явлениями (цитации, плагиата, стилизации, псевдонимии, мистификации), Ш. Нодье пишет: «На первый взгляд, публикации под чужим именем, распространенные ничуть не меньше, чем плагиат, не имеют с ним ничего общего. Можно было бы сказать, что это вещи, прямо противоположные, не будь у них общей основы – честолюбия; в одном случае люди радуются, когда чужие произведения имеют успех под их именем, в другом – когда их произведения имеют успех под чужим именем. Подлог второго рода также имеет свои отрицательные стороны, однако нельзя не признать, что он обличает большее благородство и величие духа. Им не гнушались величайшие гении: вспомним хотя бы Микеланджело, который изваял статую, отбил у нее руки и ноги, закопал торс в землю, а затем выдал за античный: когда же восторженные зрители наперебой стали приписывать ее величайшим мастерам древности, предъявил отбитые конечности и доказал свое авторство» [4, с. 72].

В орбиту научных интересов исследователей в начале XX века попадает особенная разновидность литературного текста – мистификация, рассматриваемая в контексте истории и теории культуры (особым образцом которой и выступает аллонимия).

Как о предмете теоретического исследования одним из первых заговорил о мистификации в начале XX века русский писатель и переводчик Евгений Ланн. «Ни на одном языке нет исчерпывающего обзора литературных подделок. Причину нетрудно установить: наука о литературе бессильна произвести проверку всего своего архива. Бессильна потому, что эта проверка предполагает наличие первоисточников, т. е. рукописей, не возбуждающих сомнения в подлинности. Но какое

ЧАСТЬ 6. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЬНОГО И ВУЗОВСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

необозримое количество таких рукописей потеряно безвозвратно! И, в результате, история мировой литературы, зная о фальсификации многих памятников, старается о ней забыть», - так начинается книга исследователя «Литературные мистификации» [3, с. 3].

Исследователь предлагает понятие социологического анализа текста как метода, позволяющего проверить подлинность произведений анализом психо-идеологии, которая отличает личность, стоящую за мнимым автором. Основу социологического анализа, по Е. Ланну, составляет техника стилизации, к которой обращается мистификатор. «Дар “стилизации” не исчерпывается умением овладеть чужой манерой художественного выражения. <...> Он разбивается на две стадии. Первая – создание образа того автора, который подлежит стилизации. Вторая – создание героев в пределах чужого психического мира <...> Двойная задача всегда стоит перед стилизатором: прежде чем раскрыть объект, надлежит создать субъект, который и раскроет этот объект <...> Этот признак – построение субъекта – отличает мистификацию от нормального произведения. Каждая мистификация строит автора, т. е. очерчивает контуры его мироощущения и находит манеру художественного выражения» [3, с. 52-54].

Мистификацию как знак игровой концепции и явление, которое подчиняется общим законам развития культуры рассматривала Е. Гениева в статье «Дерзостный обман» (1986). «Игра – необходимое условие любого творчества – у мистификаторов приобретает гипертрофированные размеры. Мистификатор творит, только расщепив, расколов, размножив, растворив свое настоящее “я” <...>. У писателей есть где-то незримый предел, есть некий общий знаменатель, сводящий все маски к одному творческому лицу. Мистификатор же этот знаменатель в процессе творчества методично уничтожает. Мистификатор вольно дышит, только надев чужой костюм, погрузившись в чужую психологию, изучение

которой иногда становится делом всей его жизни. Он все время играет, лицедействует, забавляется, как забавляются маски на карнавале <...>. В этих играх есть серьезная опасность, злодейство по отношению ко всему феномену культуры» [2, с. 7].

Интересно, что мистификация, как игровая форма литературы, по Й. Хейзингу [7] и Х. Гадамеру [1] понимается как медиативных процесс. В мистификации происходит игра именами и игра в имена. Игра именами описывается в проекции на «ось метафоры» (замена одного объекта на другой по их внешней схожести) и «ось метонимии» (замена объектов по смежности).

В статье «О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры)» (1979) [6] философ и филолог, теоретик литературы и культуролог И. Смирнов предложил рассмотрение законов исторического распространения мистификаций, акцентировав их зависимость от философии культуры и векторов ее эволюции.

Также важной в контексте проблематики данного исследования является диссертация И. Поповой «Литературная мистификация в историко-функциональном аспекте» (1992), в которой мистификацию освещено как особенный тип текста и разновидность фиктивного авторства с теоретико-литературной и культурологической точек зрения.

«Литературная мистификация, – по определению И. Поповой, – текст или фрагмент текста, действительный автор которого утаивает свою причастность к его порождению, приписывая авторство подставному лицу, реальному или вымышленному» [5]. Автор отмечает, что мистификация противостоит плагиату: плагиат заимствует чужое слово, не ссылаясь на автора; мистификатор, наоборот, приписывает другому свое слово, тому, кому оно не принадлежит.

ЧАСТЬ 6. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЬНОГО И ВУЗОВСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Интересны указанные И. Поповой дифференциальные приметы, отличающие мистификацию от псевдонимии: «Если воспользоваться метафорой, имена в псевдонимии и мистификации относятся к друг другу как карнавальная и посмертная маска. Первая по своему происхождению восходит ко второй, но являет не тайную ипостась лица, а гротесковое рукотворное подражание ей. Характер маски в минимальной степени зависит от облика того, кто ее надевает. Она не “срастается с лицом” и легко снимается. Вторая, посмертная маска, не только утаивает бывшее явным, но и овнешняет сокрытое, тайную ипостась лица, обнаружить которую нельзя, не преодолев границу жизни и смерти. Так и имя в мистификации обнаруживает скрытые творческие силы автора, не воплощенные в его реальном имени. Настоящие и фиктивные имена “прорастают” друг в друга как явная и тайная ипостаси единого “целого человека”» [5, с. 11].

Вслед за И. Смирновым, И. Попова связывает бытование мистификаций с художественной логикой «вторичных стилей» (термин Д. Лихачева). Но вместе с тем утверждает, что и «первичным стилям» известно фиктивное авторство. «Граница между ними состоит в том, что для автора периода “вторичного стиля” творчество от чужого имени – акт мистический, связанный с ощущением или предощущением духовной катастрофы в случае разоблачения и потери фиктивного имени. Напротив, для мистификатора эпохи “первичного стиля” фиктивное авторство носит сознательно шуточный, пародийный характер» [там же].

Сегодня известна одна диссертация по филологии «Аллоним в контексте языковой картины мира (на материале немецкого языка)» Р. Чижа (2010) [8], в которой впервые осуществлена попытка ввести в языковой код понятие «аллоним» как термин для определения феномена различных вариантов одного имени для обозначения одной и той же личности.

Как видим, серьезные работы, посвященные фиктивному авторству, немногочисленны и являются скорее исключением, нежели правилом. Более распространенным является представление о мистификации как забаве автора. В искусствоведческом и музыковедческом контексте явление аллонимии до сегодня не становилось предметом отдельных научных исследований. Несмотря на то, что круг произведений с сомнительным авторством в современном музыкальном мире постоянно расширяется, до сих пор отсутствует категориальный аппарат исследования подобных сочинений.

Итак, прежде чем перейти к составлению алгоритмов анализа аллонимных произведений, коротко опишем наиболее важные теоретические аспекты их построения.

Прежде всего, уместно различать осознанную и неосознанную аллонимию. Неосознанная аллонимия появляется тогда, когда произведение становится аллонимным случайно (по причине неверной трактовки его авторства исследователями, копиистами, исполнителями, издателями, а не самими композиторами). Если авторы (указанный и реальный) представители одной эпохи, возникает аллонимия на уровне исторической дистанции с минимальной удаленностью.

Осознанная аллонимия появляется в том случае, когда настоящий автор намеренно подписывает свое творение именем другой, реально существующей личности. При этом настоящим автором может быть как композитор, так и исполнитель, музыковед и др. Если автор использует аллонимную подпись «из прошлого», имеем возможность говорить о разновидности, которая возникает на уровне исторической дистанции (современность - Ренессанс, Классицизм - Барокко и т. д.).

Поскольку аллонимия осознанной природы основывается на технике стилизации, яркая степень контраста между «своим» и «чужим» стилем в аллонимном произведении не может быть априорно художественно-

ЧАСТЬ 6. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЬНОГО И ВУЗОВСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

эстетической установкой, ведь настоящий автор скорее стремится «спрятаться» за маской заявленного композитора и его стилем.

При этом парадокс аллонимного произведения осознанной природы заключается в том, что при подражании уже состоявшемуся (стиль заявленного автора), вторичные элементы «чужого» стиля предлагаются настоящим творцом будто бы в их первичности, от «первого лица».

Иная ситуация оказывается при работе с произведениями неосознанной аллонимной природы, задача анализа которых заключается в попытке их атрибутирования какому-либо автору вообще.

Теперь обратимся к алгоритмам аналитических операций с различными образцами аллонимных произведений.

Отметим, что каждое произведение аллонимной природы требует индивидуального алгоритма анализа. Но на первом этапе необходимо остановиться на свидетельствах аллонимного генезиса сочинения (или выявлении всех возможных версий относительно авторства в случае гипотетически неосознанной природы), ко всей существующей информации касательно истории создания произведения.

На этом же этапе необходимо осуществить зрительную атрибуцию. Особенно целесообразной она оказывается в работе с рукописью, произведение или произведения в которой требуют уточнения своего автора (ведь им может быть как копиист, так и сам композитор или др.). Если в распоряжении исследователя находится факсимиле, зрительная атрибуция музыкального текста может быть направлена только на исследование записей, зафиксированных на бумаге, а не собственно самой бумаги (филиграни, материал письма и др., то есть деталей, помогающих установить время появления рукописи). На этом же этапе работы следует обратиться и к дополнительному техническому сравнению доступных рукописей, дублирующих полностью или фрагментарно выбранную для анализа.

Второй (один из важнейших) шаг в процессе анализа аллонимного произведения заключается в направлении аналитической мысли на изучение его внутренних стилеобразующих факторов.

В работе с аллонимными произведениями осознанной природы на следующем этапе необходимо определить (насколько это возможно) индивидуальную творческую манеру реального автора (в связи с исполнительскими или исследовательскими установками), стиль ориентира - эпохи, к которой обращается настоящий автор, а также индивидуальный композиторский почерк в определенном жанре творчества указанного автора. Это осуществляется для попытки установления уровня соотношения в произведении двух стилевых систем, обуславливающих оригинальность аллонимного произведения.

Наиболее сложная задача заключается при работе с гипотетически неосознанной аллонимией. В этом случае, после проведения стилистического анализа, следует обратиться к определению принадлежности произведений к какому-либо направлению (или направлениям) инструментальной музыки. Этот этап осуществляется для того, чтобы выяснить степень влияния внешних стилеобразующих факторов, характеризующих определенное направление и композиторскую школу, на музыкальный язык и формообразование аллонимных произведений.

На следующем уровне к познанию сущности аллонимного произведения необходимо обратиться к сравнительной характеристике выбранных образцов с произведениями определенного жанра вероятного (или названного) автора для нахождения стилистических тождеств или различий в творческом наследии композитора. На этом же этапе осуществляется попытка «вписать» проанализированные произведения в контекст жизненного и творческого пути настоящего автора.

ЧАСТЬ 6. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЬНОГО И ВУЗОВСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Если в процессе работы над произведением неосознанной аллонимной природы оказывается, что его части вообще принадлежат другим авторам, то на последнем этапе работы по алгоритму, необходимо осуществить идентификацию разновидностей авторской подписи на титульном листе рукописи.

В случае, когда дальнейшая судьба произведений не исчерпывается двойным авторством (имеется в виду появление возможных существенных переложений, принадлежащих авторам исполнителям и выступающих как «новые версии» произведения), следует добавить к алгоритму аналитическую операцию, которая раскрывала бы и суть этого вопроса.

Итак, проблемы аллонимии в музыкальном искусстве сегодня многочисленны: это и выяснение «составляющих» ее мира, и необходимость «прояснения» ситуации для каждого конкретного образца с выходом на коррекцию знаний о стилевых показателях творчества указанных и настоящих авторов, а также представление об эволюции определенного жанра. Как нам кажется, проверке относительно авторства подлежат, прежде всего, произведения «неожиданно» найденные (как показывает практика, такие образцы часто относятся к сфере осознанной аллонимной природы) и произведения, атрибутированные двум/нескольким авторам сразу в авторизованных справочниках/архивах (эти произведения часто относятся к сфере неосознанной аллонимии) – такие образцы следует причислить к произведениям гипотетически аллонимной природы для более подробного их исследования по индивидуально подобранному алгоритму анализа.

Поскольку музыкальная аллонимия – одна из самых «подвижных» сегодня отраслей музыкознания (относительно наполнения базы данных), а это всегда вдохновляет заинтересованного исследователя разгадывать массу загадок, головоломок и тайн истории музыки, – хотелось бы закончить словами французского писателя, мыслителя, моралиста

Себастьян-Рош Николя де Шамфора: «Можно поспорить, что любая распространенная идея, любая общепринятая условность является безрассудной, поскольку принята наибольшим числом людей» («Максимы и мысли», 1795).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер; под ред. Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
2. Гениева Е. Дерзостный обман [Электронный ресурс] / Е. Гениева. – Режим доступа к ст.: <http://www.e-reading.by>
3. Ланн Е.Л. Литературные мистификации / Е. Л. Ланн. – М.-Л.: ГИЗ, 1930. – 232 с.
4. Нодье Ш. Вопросы литературной законности [Электронный ресурс] / Ш. Нодье. – Режим доступа: <http://lib.ru/INOOLD/NODIE>
5. Попова И. Литературная мистификация в историко-функциональном аспекте : автореф. дисс. ... канд. фил. наук : 10.01.08 / Ирина Попова. – Москва, 1992. – 19 с.
6. Смирнов И. П. О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры) [Электронный ресурс] / И. П. Смирнов. – Режим доступа к статье: <http://odrl.pushkinskijdom.ru>
7. Хёйзинга Й. Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры / Й. Хёйзинга; сост., предисл. Х 35 и пер. с нидерл. Сильвестрова Д. В.; коммент., указатель Харитоновича Д. Э. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.
8. Чиж Р. Аллоним в контексте языковой картины мира (на материале немецкого языка) : автореф. дисс. ... канд. фил. наук : 10.02.19 / Роман Чиж. – Нальчик, 2010. – 20 с.

9. Hardouin J. Chronologiae ex nummis antiquis restituae, specimen primum. [Электронный ресурс] / J. Hardouin. – Режим доступа: <https://play.google.com>

УДК 811.112.2:81 367.625

ЛИТЕРАТУРА НА ЗАНЯТИЯХ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ

Ш.Р. Басыров

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В статье рассматриваются проблемы использования оригинальных художественных текстов при изучении немецкого языка в высшей школе. Применение неадаптированных художественных текстов на занятиях немецкого языка органически увязывается с традиционными аспектами изучения иностранного языка – грамматикой, разговорной практикой. Более широкое привлечение в учебном процессе классической и современной немецкой литературы призвано, в частности, познакомить студентов с лучшими произведениями немецкой литературы прошлого и настоящего; с особенностями художественного произведения и стилем автора; углубить полученные студентами знания в курсе теории зарубежной литературы; научить студента участвовать в дискуссиях по проблематике прочитанного художественного текста; сформировать креативное и аналитическое мышление. В статье предлагается комплекс упражнений, позволяющий решить поставленные задачи.

Ключевые слова: оригинальный художественный текст; авторский стиль; разговорные навыки; креативное и аналитическое мышление; смысловые оттенки в структуре значения слова.

The article takes a look at the problems of the use of authentic fictional texts during the studying of the German language in high school. The use of unadapted fictional texts at the lessons of the German language is organically united with the traditional aspects of learning a foreign language – grammar or oral practice. A wider use of classical and modern German literature in the educational process is meant, in particular, to make students acquainted with the best works of German literature of the past and the present, with the peculiarities of a work of art and author's style; to deepen the students knowledge in the course of the theory of world literature; to teach a student to participate in discussions on the problems of a read fictional text; to form creative and analytical thinking. The article suggests a set of exercises allowing the solution of the formulated tasks.

Key words: authentic fictional text, author's style, speaking skills, creative and analytical thinking, sense tinges in the structure of the meaning of the word.

Настоящая статья посвящена проблемам использования художественной литературы на занятиях немецкого языка в высших

учебных заведениях. О важности и эффективности внедрения в учебный процесс литературных произведений писали многие методисты, дидактики, преподаватели [2; 3; 5; 6]. Иностраный язык обычно изучают по учебникам, грамматикам или разговорникам, заучивая соответствующие грамматические правила, слова, выражения и т.п. Эта традиционная методика, известная каждому учителю и преподавателю иностранного языка, имея многие недостатки с позиций современной методики и дидактики, обладала и обладает, однако, одним преимуществом – она позволяет обучающимся системно овладеть неродным (иностраным) языком, увидеть общее и отличительное в грамматической и лексико-морфологической структуре родного и иностранного языков. Вместе с тем, следует отметить, что, к сожалению, ни традиционная, ни современная методики не использовали и не используют на занятиях иностранного языка в должной мере оригинальную художественную литературу. Длительный опыт преподавания данного аспекта на факультете иностранных языков Донецкого национального университета (свыше 20 лет) убеждает меня в том, что наряду с такими важными аспектами как «Грамматика», «Разговорная практика» обязательным звеном в изучении иностранного языка должно быть и «Домашнее чтение» (т.н. „Hauslektüre“), которое следует рассматривать как оптимальную и эффективную составляющую в процессе овладения иностранным языком. Именно домашнее чтение позволяет соединить грамматические и разговорные навыки студентов, увязав их одновременно со знаниями других дисциплин, в том числе и по зарубежной литературе. Таким образом, аспект «Домашнее чтение» в процессе изучения иностранного языка выполняет в определенной мере функцию междисциплинарных связей.

Чтение и обсуждение оригинального литературного произведения на занятиях по домашнему чтению дает возможность студенту:

ЧАСТЬ 6. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЬНОГО И ВУЗОВСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- познакомиться в оригинале с лучшими (классическими) произведениями немецкой литературы прошлого и настоящего;
- познакомиться с особенностями художественного произведения и стилем автора;
- развить свое «филологическое чутье», языковую интуицию в плане выявления (порой едва заметных) особенностей («национального духа» - в терминологии В. Гумбольдта) в грамматической, лексической, стилистической структурах немецкого языка;
- углубить полученные знания по теории зарубежной литературы, вспомнить пройденный материал и открыть для себя новое;
- участвовать в дискуссиях по обсуждению содержания прочитанного художественного текста, его проблематике;
- развивать свои разговорные навыки, формировать креативное и аналитическое мышление.

В этой связи в настоящей статье предлагается определенный комплекс упражнений и заданий по домашнему чтению, разработанный на материале романа П.Зюскинда «Парфюмер» [13] и предназначенный для студентов-германистов специальностей «Немецкий язык и литература» и «Перевод: немецкий и английский языки» (3-4 курсы). Предлагаемые ниже упражнения условно сгруппированы в несколько блоков (I, II, III и т.д.) в зависимости от целей и задач каждого конкретного занятия. Добавим, что вся методическая разработка к роману П.Зюскинда «Парфюмер» с полным комплексом заданий представлена в учебнике «Literatur im Deutschunterricht an Universitäten und Hochschulen» [1]. Кроме того, в этом учебнике можно найти методические разработки к другим романам-бестселлерам (M.Frisch „Homo faber“, V. Schlink “Der Vorleser“, M. Giordano „Das Experiment Black Box“) [8; 12; 6] (уровень сложности - C), а также к произведениям малого жанра (рассказам и новеллам Макс фон де Грюна, Ст. Цвейга, А.Зоммер) [8; 11; 14] (уровень сложности - B).

I. Лексические упражнения к роману П.Зюскинда «Парфюмер»

1.1. Mit welchen Verben verbindet sich noch das Wort *der Geruch*:

Geruch verflüchtigt sich/vermischt sich ...

1.2. Ordnen Sie zu:

- | | |
|--------------------|-------------------------------------|
| 1. verrecken | a. j-n mit Brei ernähren, aufziehen |
| 2. loswerden | b. sich fürchten |
| 3. aufpäppeln | c. uneheliches Kind |
| 4. grausen | d. erlaubt, zulässig sein |
| 5. Behuf | e. elend zugrunde gehen |
| 6. zugänglich sein | f. Zweck, Erfordernis |
| 7. Bastard | g. von etwas befreit werden |

1.3. Nennen Sie alle Verben, die im Zusammenhang mit Grenouilles Erlernen der Seifenkochkunst vom Autor gebraucht werden. Versuchen Sie dabei entsprechende Äquivalente in der Muttersprache zu finden.

1.4. Dem russischen Verb *рассматривать* entspricht im Deutschen eine Reihe von Verben, z.B. *betrachten, besehen, beschauen, beobachten, besichtigen* [9;10].

a) Wählen Sie zu den Verben die passenden Substantive und erklären Sie Ihre Wahl. Verwenden Sie die Wortgruppen in Sätzen:

betrachten	die Bilder, der Fund, die Wohnung, die sprachliche
beobachten	Entwicklung, der Dom, die Raritäten, die Stadt
besichtigen	die Naturerscheinungen, die Ausstellung
beschauen	die Hände, die Münze
besehen	

b) Übersetzen Sie folgende Wortverbindungen ins Deutsche:

видеть что-л. в розовом свете; рассматривать кого-л. не отрывая глаз;
рассматривать что-л. со всех сторон; незаметно наблюдать за кем-л.;
осматривать достопримечательности города; рассматривать себя в зеркале;
осматривать новые цеха; наблюдать закат солнца.

1.5. Wie ist das Gegenteil zu den unterstrichenen Wörtern:

- a. Sie war borniert
- b. Die Amme wollte dem Pater widersprechen.
- c. Er hatte Affenschwein.
- d. Plötzlich hat der Pater die Nerven verloren.
- e. Der Mond ging auf.
- f. Er zündete die Zigarette an.

1.6. Erklären Sie folgende Wörter auf Deutsch. Finden Sie ihre Äquivalente im Russischen:

- a. eine schnurgerade Strecke;
- b. ein topfebener Weg;
- c. salziges, klebriges Wasser;
- d. sauscharfe Speise;
- e. die Todesangst, der Todfeind, todmüde, todstill, todbleich, die Todsünde
- f. der Stockengländer, stockdunkel, stockfremd, stockblind

1.7. Sagen Sie die Sätze anders:

- a. Der Redner hat seine Zuhörer sehr gelangweilt.
- b. Er war von der Hitze ganz erschöpft.
- c. Er versicherte hartnäckig, den Verbrecher gesehen zu haben.
- d. Er hat sich schief gelacht.
- e. Er kann den Lärm nicht ertragen.
- f. Manchmal ging sie ihm auf die Nerven.
- g. Er unternahm eine Reise nach Italien.

II. Задания для развития креативного мышления (на материале романа П.Зюскинда «Парфюмер»)

2.1. Versuchen Sie etwas oder jemanden aus Ihrer Umgebung riechend wahrzunehmen und zu beschreiben, z.B.:

Malen Sie ein Geruchsbild von der Fakultät, vom Dekanat, vom Lehrstuhl für Germanistik bzw. Weltliteratur; von der Bibliothek; vom Studentenwohnheim etc.

2.2. Beschreiben Sie Grenouilles Sucht nach den Gerüchen. Womit ist diese Sucht assoziierbar? Begründen Sie Ihre Meinung mit der synästhetischen Rausch-Metapher?

2.3. Vergleichen Sie den Roman mit seiner Verfilmung: was sind das Gelingen und Misslingen der Filmschaffenden? [13, с. 4]

III. *Стилевые особенности романа П.Зюскинда «Парфюмер»*

3.1. Was können Sie über den Stil des Autors erzählen? Welche Fremdwörter kommen im Roman vor? Welchen Sprachen sind sie entnommen? Wozu werden sie von P. Süskind gebraucht? Welche Terminologie wird hier verwendet und wozu dient sie?

3.2. Für den Roman „Das Parfum“ von P. Süskind ist unter anderem die Stilmischung charakteristisch. Zeigen Sie es anhand der Beispiele für Dialektausdrücke, Barbarismen, Termini, lateinischer Floskeln, Fremdwörter, Wörter aus der Heiligen Schrift.

3.3. P. Süskind weist im Roman eine besondere Vorliebe für Superlativformen auf. Finden Sie diese Steigerungsformen und bestimmen Sie ihre Bedeutung und Rolle im Roman.

3.4. Finden Sie im Roman die Beispiele für die Korrespondenz der Sinne, ihre Vertauschbarkeit bzw. das Zugleichempfinden verschiedener Sinneswahrnehmungen. Was will der Autor damit demonstrieren?

3.5. P. Süskind bedient sich in seinem Roman vieler Metaphern und Allegorien. Wozu dienen hier unter anderem *die Schlösser, Kammern, Höfe, Keller, Mauer, Wüste* etc.?

IV. *Обсуждение персонажей романа П.Зюскинда „Парфюмер“*

4.1. Warum kann Grenouille über Baldini triumphieren? Worin unterscheiden sich diese Romanfiguren? Behandeln Sie beide Figuren kontrastiv nach angegebenen Merkmalen:

<i>Bürger Baldini</i>	<i>Künstler Grenouille</i>
Handwerker	Genie
Greis	Kind
Zunftangehöriger	isolierter underdog
ökonomische Interessen, Habgier	verschwenderisch, spielerisch
Imitator, Epigone	inspirierter Schöpfer
Formel, Regel	intuitives Schaffen
Ablehnung der Revolution	Revolution der Düfte
Bilder der Starre, der Ordnung	Bilder des Rauschens, der Musik, des Chaos

4.2. Wie behauptet Grenouille seine "Eigentümlichkeit" und überbietet den Marquis? Welche Rolle spielen bei Grenouilles und Taillades Konkurrenzkampf Metaphern aus der Welt des Theaters? Was sagen sie aus über die Art der Menschenwerdung von Grenouille?

a. Mit welchen sprachlichen Mitteln verzerrt Süskind Taillades Pseudowissenschaft und ihre Methoden ins Groteske?

b. Welchen Eindruck hat auf den Marquis das neue Parfum gemacht?

c. Sprechen Sie zum Thema "Der Marquis präsentiert abermals seinen Schützling". Gehen Sie dabei auf die Verhältnisse zwischen Grenouille und dem Publikum ein. Analysieren Sie dabei die Rede vom Marquis.

4.3. „Die Geschichte eines Mörders“ ist äußerlich wie ein Entwicklungsroman geschrieben, dessen Aufbau aus vier Teilen besteht:

I. Teil	II. Teil	III. Teil	IV. Teil
---------	----------	-----------	----------

Kapitel 1-22 „Lehrjahre“	Kapitel 23-34 „Wanderjahre“	Kapitel 35-50 „Meisterjahre“	Kapitel 51 „Erfolg“
17.07.1738	1756-1763	März 1764-Juni 1766	26.06.1766
Paris Friedhof	Massif Centrale Montpellier	Grasse	Paris Friedhof
Ich kann dich nicht riechen			Ich hab's dich zum Fressen gern

Doch an die Stelle von Entwicklung, Werden und Bildung (Kategorien eines klassischen Bildungsromans) treten im Roman viele Metaphern der Resistenz

[13, c. 27], des Überwinters und der Verkapselung [13, c. 29] u.a.

Finden Sie im Roman die Metaphern, mit deren Hilfe P. Süskind jede genannte Lebensetappe von Grenouille bei nachstehenden Romanfiguren beschreibt:

a) Mme. Gaillard; b) M.Grimal; c) Baldini; d) Taillade; e) Mme. Arnulfi.

4.4. Charakterisieren Sie Baldini als einen Parfumer. Wie ist sein Verhalten gegenüber anderen Parfumeuren, vor allem gegenüber Pelissier und gegenüber seinen Gesellen Chenier. Wen verkörpert hier Baldini?

4.5. Analysieren Sie die sprachliche Beschreibung von Berg und Höhle; leiten Sie daraus ab, welche Bedeutung der 7-jährige Gipfelaufenthalt für den weiteren Werdegang der Zentralfigur hat? Was ist es für eine "Katastrophe", die Grenouille aus dem Berg wieder in die Menschenwelt katapultiert?

V. Развитие разговорных навыков (на материале романа П.Зюскинда «Парфюмер»)

5.1. Entwickeln Sie die Situation weiter; gebrauchen Sie folgende Wörter und Wendungen:

Hier nun, am allerstinkendsten Ort des gesamten Königreiches, wurde am 17. Juli 1738 Jean-Baptiste Grenouille geboren ... [13, с. 7]

Начались родовые схватки; чистить рыбу; перенести серьезное заболевание (подагру, чахотку, сифилис); не чувствовать жары и вони; отдать младенца няни; сознаваться в детоубийстве; осудить за убийство ребенка; отрубить голову.

5.2. Grenouille hat sich auf dem Berg sein eigenes Paradies und eine Traumwelt geschaffen. Wie verging dort sein Leben? Als was dürfte die absolute Einsamkeit von Grenouille in der leeren Welt des Zentralmassivs gelten? [13, с. 147-176].

5.3. Sprechen Sie zum Thema «Die misslungene Hinrichtung von Grenouille. Das Bacchanal» [13, с. 296-308]. **Gehen Sie dabei auf folgende Fragen ein:**

a. Mit welchen Methoden gelingt es Grenouille, die Hinrichtung in ihr Gegenteil zu verkehren? Wie tritt Grenouille auf? Wem ähnelte er sich dabei und wem – das Publikum?

b. Wie reagieren Grenouille und die Menge nach dem "Wunder" auseinander? Aus welchen Bereichen sind die Vokabeln und Bilder der Orgie entnommen? Was sagen sie über die Art der Interaktion zwischen Masse und einzelnen aus?

c. Wie war es allen am nächsten Tag nach diesem Erlebnis zumute? Beschreiben Sie ihren körperlichen und psychischen Zustand.

VI. Темы для устного и/или письменного контроля романа П.Зюскинда «Парфюмер»

1. Lehrjahre von Grenouille (1. Teil des Romans).
2. Wander- und Wandlungsjahre von Grenouille (2. Teil des Romans).
3. Meisterjahre von Grenouille (3. Teil des Romans).
4. Grenouille als Mörder – Kriminalroman.
5. Grenouille als Duftkünstler der olfaktorischen Roman.

6. Grenouille als Genie.
7. Grenouille in Konkurrenz mit dem Schöpfergott.
8. Taillades und Grenouilles Ende.
9. Grimal und Baldini – belehrte Meister.
10. Die Besonderheiten des Stils von P. Süskinds.
11. Die Kunst der Illusion im Roman.
12. Die Korrespondenz der Sinne im Roman.
13. Die Haltung des Erzählers und die Moral im Roman.
14. Vergleichen Sie den Roman mit seiner Verfilmung: das Gelingen und Misslingen der Filmschaffenden.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Басиров Ш.Р.* Література на заняттях німецької мови в університетах та інститутах: навчальний посібник. – Донецьк: ДонНУ, 2012. – 362 с.
2. *Зиброва Г.Г.* Учебное пособие по немецкому языку для развития навыков устной речи (с использованием оригинального текста романа Эриха Марии Ремарка «Три товарища»). – М.: НВИ-Тезаурус, 1998. – 135 с.
3. *Arbeitstexte für den Unterricht.* Wie interpretiert man ein Gedicht? Für die Sekundarstufe. Von Hans-Dieter Gelfert. – Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1996. – 97 S.
4. *Constantin Film und Bernd Eichinger* zeigen DAS PARFUM. Die Geschichte eines Mörders. Ein Tom Tykwer Film Eine Bernd Eichinger Produktion.
5. *Ehlers S.* Lesen als Verstehen. Zum Verstehen fremdsprachlicher literarischer Texte und zu ihrer Didaktik. Fernstudieneinheit 2. – Berlin-München-Wien-Zürich-New York: Langenscheidt, 2002. – 232 S.

ЧАСТЬ 6. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЬНОГО И ВУЗОВСКОГО
ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

6. *Giordano M.* Das Experiment Black Box. Roman. Verfilmt von Oliver Hirschbiegel mit Moritz Bleibtreu. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. – 348 S.

7. *Literatur zum Anfassen.* Vorschläge zu einem produktiven Umgang mit Literatur von Christoph Werr. – München: Max Hueber Verlag, 1987. – 112 S.

8. *Frisch, Max.* Homo faber. Ein Bericht. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1977. – 202 S.

9. *Karlin A., Tschermas R., Solowjan V.* Wählen Sie das richtige Wort. – Moskau: Verlag „Internationale Beziehungen“, 1972. – 255 S.

10. *Karlin A., Tschermas R.* Wählen Sie das richtige Wort. – Moskau: Verlag „Internationale Beziehungen“, 1967.- 207 S.

11. *Prosa der Gegenwart.* A Collection of Contemporary German Prose. Gudrun Isaak and Susan Ray. – New York-Berlin-Munich-Vienna-Zurich: Langenscheidt, 1985. – 96 S.

12. *Schlink B.* Der Vorleser. Roman. – Diogenes Verlag AG Zurich, 1997. – 207 S.

13. *Süskind P.* Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. – Diogenes Verlag AG Zürich, 1994. – 319 S.

14. *Zweig St.* Novellen. – Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1970. – 135 S.

15. *Weller W.* Sommerfahrt. Erzählung. – Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1972. – 171 S.

УДК 37.013.43

ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ ЛИЦЕИСТОВ ДОННУ

Е.А. Нафанец
Лицей при ДонНУ

Статья посвящена рассмотрению вопроса о характере и особенностях полихудожественного воспитания учеников лицея при ДонНУ. Проанализированы основные задачи полихудожественного воспитания. Указано на необходимость реализации различных творческих проектов в паре «учитель-ученик» для более эффективного осуществления полихудожественного воспитания подрастающего поколения.

Ключевые слова: полихудожественное воспитание, искусство, ученик, учитель, словесно-художественное самовыражение, творческие проекты.

The article is devoted to the question of the character and peculiarities of polyartistic education of students of the DNU lyceum. The main tasks of polyartistic education are analysed. The article points out at the necessity of the realization of different creative projects in the couple 'teacher – student' for a more efficient realization of polyartistic education of a growing up generation.

Key words: polyartistic education, art, student, teacher, worldly-artistic selfrealisation, creative projects.

Деятельность образовательных учреждений в сфере полихудожественного воспитания предполагает своеобразный синтез педагогической, образовательной и культурной работы учеников и учителей.

Полихудожественное воспитание – это процесс формирования эстетического отношения к разным видам искусства на основе осознания их универсальных и специфических закономерностей художественно-образного отражения действительности.

Однако при всем многообразии видов искусства (и их сменяющейся под действием различных факторов роли в разные исторические эпохи) по утверждению известного культуролога В. В. Бычкова: «Главным содержанием искусства, при всей многообразной палитре его функций, чаще всего выступал эстетический опыт, отождествлявшийся на

ЧАСТЬ 6. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЬНОГО И ВУЗОВСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

протяжении почти всей истории эстетики с красотой, прекрасным, идеями прекрасного и возвышенного» [1].

Таким образом, полихудожественное воспитание старшеклассников – это по сути своей воспитание красотой, воспитание посредством взаимодействия учащихся с эстетическими объектами, при этом диалог с искусством реализуется при непосредственном участии учителя. Учитель в данном случае выступает в роли «медиума», педагога-наставника, соединяющего звена между старшеклассником и произведением искусства.

Воспитывать учеников равнодушными к красоте не так просто в условиях, когда в телеэфире, в прессе, в современной массовой литературе наблюдаем засилье безвкусицы, коммерческой псевдокультуры.

Такая ситуация ставит перед учителем два взаимосвязанные задачи:

- 1) содействие усвоению подрастающим поколением лучших образцов отечественной и мировой художественной литературы;
- 2) помощь в формировании личного эстетического мировосприятия, эстетического вкуса старшеклассника.

Во время учебы каждый ученик должен иметь возможность раскрыть свои творческие способности, реализовать даже самые смелые замыслы относительно участия в литературном творчестве, в искусстве, расширить сферу своих увлечений.

Основные задачи полихудожественного воспитания:

- дать возможность ученикам понять истоки различных видов деятельности и приобрести знания, умения и навыки в области каждого вида искусства;
- формирование потребности в общении с разными видами искусства посредством расширения компетентности учащихся в искусстве;
- преодоление односторонней установки на изолированное познание одного из видов искусства;

- активизация представления учеников о возможностях различных видов искусств при отражении действительности.

Однако при всем многообразии искусств первое место по силе влияния и возможностям такого влияния, безусловно, принадлежит словесному творчеству, поскольку оно наиболее доступно для понимания и осмысления.

Художественная литература – важное средство гармоничного развития и обогащения духовного мира человека; художником может стать не каждый, но уметь воспринимать произведение искусства, любить его, чувствовать в нем должен каждый образованный человек.

Как утверждает выдающийся русский филолог Михаил Гаспаров, описывая литературную ситуацию XX века: «...искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания» [2, с. 5].

Полихудожественное воспитание старшеклассников средствами искусства слова предусматривает своеобразное продвижение ученика-читателя в русле литературного развития: от наивного реализма на начальной стадии ученик перемещается на стадию образного восприятия и только после этого он (заметим, что далеко не всегда) овладевает способностью осмыслить художественный идеал художника и получить эстетичное удовлетворение на стадии дистанционного восприятия произведения. На каждой стадии литературной эволюции читателя действуют специфические мотивы восприятия художественного произведения, которые имеют ярко выраженный субъективный характер.

Глубокое овладение учениками спецификой литературного произведения возможно лишь при условиях учета их индивидуальной практической причастности к процессу словесного творения на основании имеющихся психолого-педагогических закономерностей творческой самореализации.

ЧАСТЬ 6. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЬНОГО И ВУЗОВСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Полноценное литературное образование личности, как в литературно-творческом его аспекте (способности к творению собственного художественного образа), так и в аспекте сотворческого восприятия произведений искусства слова, предусматривает также учет мотивов самостоятельного внепрограммного словесно-художественного самовыражения учеников.

Употребляя термин «словесно-художественное самовыражение», «самостоятельное» или «свободное литературное творчество», мы сосредоточиваем внимание в первую очередь на творчестве «для души», которое не обусловлено школьными программными требованиями и не направляется учебным процессом.

Выявление и учет художественно творческих факторов мотивации юного автора создает условия для преодоления отчужденности содержания литературного образования от реальной личности, ее потребностей и интересов. Исследование феномена художественно-словесного самовыражения учеников лица при ДонНУ позволяет выявить:

- 1) естественную мотивационную почву как творческой активности, так и педагогического управления формированием, на ее основе литературно-творческих и читательских способностей;
- 2) содержание и иерархию мотивов литературного творчества;
- 3) характер жанровых приоритетов в творчестве юных авторов.

Таким образом, в контексте рассматриваемой проблемы необходимо понять существует ли взаимосвязь и взаимовлияние между уровнем литературного развития, достигнутым учеником, и характером мотивации,

ее выраженностью в динамике, жанровой и тематической специфике самостоятельной словесно-художественной деятельности.

Для этого необходимо создавать и реализовывать совместные творческие проекты в паре «учитель – ученик», что позволит полнее раскрыть способности учащихся.

Цель творческих проектов – способствовать самостоятельному формированию интеллектуальных, специальных и общекультурных знаний и умений учеников, способствовать развитию таких умений, как инициатива, сотрудничество, навыки работы в коллективе, логическое мышление, виденье проблем, и принятие решений, получение и использование информации, самостоятельная учеба, планирование, развитие коммуникативных навыков[3].

Необходимым условием успешной творческой коммуникации с учениками является выявление тех индивидуальных методов и приемов учебной работы, которые будут желаемыми для самого ученика, смогут стать важным средством расширения его индивидуальных художественно-творческих и читательских возможностей. Понимание побудительных мотивов, спонтанного художественно-словесного самовыражения ученика является залогом эффективности лично ориентированного образования. В свою очередь полихудожественное воспитание старшеклассников средствами художественной литературы (как отечественной, так и зарубежной) будет способствовать повышению уровня их духовно-нравственной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В. В. Эстетика: Учебник /В.В.Бычков – М., 2004.
2. Гаспаров М. Поэтика «серебряного века»/ М. Гаспаров // Русская поэзия «серебряного века», 1890 – 1917: Антология. – М., 1998. – С. 5–44.

ЧАСТЬ 6. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЬНОГО И ВУЗОВСКОГО
ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

3. Новикова Т. Проектные технологии на уроках и во внеурочной деятельности / Т. Новикова // Народное образование. – 2000. – №2. – С. 151 – 157.

ЧАСТЬ 7. MISCELLANEOUS

А.П. Ларченко

студентка специальности

«Медиаведение и культурология»,

Веймарский Университет Баухаус

Жадно вдыхаю тихий Веймарский воздух, свежий, классический, романтический, элитно-туристический, провинциальный, мирный. Жадно вдыхаю мирный воздух. Просторные поляны светятся в солнечных лучах, листва на громадных старых деревьях покоится. Иду по парку. И каждый угол парка, каждый метр аллеи – воспоминание. Все время здесь бываю. Как известно, и Гёте, и Шиллер, и все здешние герои и героини, о которых так стараются помнить и не забывать, бывали здесь. В Веймарском парке на Ильме. Ах, зачем писали они такие красивые строки? Зачем так пылко чувствовали? Ведь и в те времена, пожалуй, существовали бумагомаратели, любители скрипа пера и камней метатели. И война была. И была такой же глухой и бессмысленной. И потом опять, а они все равно продолжали писать. Продолжали страдать. А еще здесь есть кладбище, в этом парке, относительно парка – новое, с большой красной звездой... И улица Пушкина, Пушкинштрассе, на которую Пушкин взирал гордо, с презрением, не так, как в Донецке на свой бульвар. И церковь русская православная, Марии Павловне возведенная. Мария Павловна – царский дар. Под сенью буков и гинкго читаю, жадно пью Достоевского. А дал ли нам Бог пророка, которого мы не услышали, кто про наших «бісів» писал? Я помню, как мы сидели в аудитории, в последние майские дни, в последнем пристанище смыслов и разума: а за окном – истребители, а на столах – Томас Манн. И мы прочитали тогда между строк в пожелтевшем

советском издании: так было и будет опять: писатель – писать, политик – кричать, а кто-то пойдёт убивать.

Меня встретил Веймар тогда своей тишиной октябрьской, такой приятной, что пить бы её по праздникам. Осенний парк в лучах солнца, прохладный и райско-яблочный. Но смыслов нет, смыслы остались там. А ещё год назад, когда мы гуляли вдоль Ильма аллеями, и огромные буки зелёные в парке от неба нас прятали в августе, я так честно врала, потому что, казалось, так искренне верила, что искусство сильно, впереди вечный мир, и что мир достанется нам. Мир, прочитанный в книгах, пожелтевших советских изданиях, мир, так сладко и горько, красиво пережитый автором, незнакомый и дивный, достойный всегда восхищения, я бы в нём жила, только Бог нас с тобой прогнал.

Я с тех пор не могу читать прессу и с опаской верю источникам, и так мало мечтаю, и так много, так много молчу. И писать – не пишу, ни стихов, ни картин, только письма, быть может, стесняюсь почерка, и, наверно, боюсь, что прочтут враги, пока я за них молюсь.

ПЕРЕВОДЫ С ИСПАНСКОГО И КАТАЛАНСКОГО

В.Е. Багно

ИРЛИ РАН, Санкт-Петербургский государственный университет

АУЗИАС МАРК

КАКИХ ТЫ, СЕРДЦЕ, ЖДЕШЬ СОВЕТОВ?..

Каких ты, сердце, ждешь советов,
веселья недруг и рыданий друг,
устав от тяжких жизни мук,
еще их сотой доли не изведав?
Навстречу смерти голову склони,
ты лишь напастей множишь круговерти;
того, кто сладостной боится смерти,
не ждут блаженного покоя дни.

Слез радости ее глаза полны,
Когда она идет, раскрыв объятья.
И слышу голос я, начав внимать ей:
«Твой дом чужой тебе, его смени.
Я шлю тебе мое благоволенье,
Какого смертный никогда не знал.
Того миную, кто ко мне взывал,
Стремясь к тому, кто молит о спасенье».

В отчаяньи глубоком, в исступленьи,
рыдая, с перекошенным лицом,
жизнь умоляет всем ее добром
вступить тотчас же во владенье.

Ее безрадостен и ужасающ глас,
 как смерти зов для всех, познавших счастье;
 лишь те, кого преследуют напасти,
 восторженных с нее не сводят глаз.

Немыслимым казалось мне не раз
 гордыней полное влюбленных племя;
 любовь же как мучительное бремя
 во мне откроется вам без прикрас.
 Доказывать ты можешь мне с отвагой,
 Что не подвластен ты любви, злословь,
 и смейся надо мной, когда я вновь
 пою испепеляющее благо.

На всей земле не сыщете второго,
 кого бы так измучила любовь;
 струится, покидая сердце, кровь,
 но кто пошлет мне состраданья слово?
 Обрушилась печали вдруг волна,
 и не от кого ждать мне благодости;
 в печали сила словно в исполине;
 источник жизни источен, до дна.

Так ясно жизнь вся до черты видна;
 я – ирис среди репейников в пустыне;
 мне не на что здесь уповать отныне,
 но на земле душа заключена.

Пер. с каталанского

РАМОН МАРИЯ ДЕЛЬВАЛЬЕ-ИНКЛАН

ГИПЕРБОЛИЧЕСКИЙ ВИТРАЖ

Среди ущелий, скользя змеею,
Дорогой узкой лежит мой путь.
Пес, как свидетель, всегда со мною;
И крик безгласный теснит мне грудь:

- Мне снились лавры в далеком прошлом.
К их обещаниям я ныне глух.
Все кроме денег считаю ложным;
От честолюбия свободен дух.

На дом мой ночью ложатся сети
Невзгод, и плачем мой гонят сон.
Одно спасенье – что на рассвете
Слетятся птицы на мой балкон.

Я в мир ворвался в мгновенье ока;
В житейском море я лодкой был,
Не избегая путей порока.
И, словно песню, я жизнь забыл.

Я был неистов, и знал, не струшу.
Я в горы шел, не сгибая плеч.
Я отдал ветру слова и душу.
Свой крест несу я, как носят меч.

Я знаю цену себе и право
Происхождения и пера.
Моим молитвам пусть внемлет Дьявол.
В верю в «Завтра» как во «Вчера».

Дорогой узкой и петлевою
Среди ущелий лежит мой путь.
Пес, как свидетель, всегда со мною;
И крик безгласный теснит мне грудь.

СЕВЕРНАЯ МАРИНА

Прошествовал по шкафу кот;
и глухо звякнули бутылки.
Рисованный небесный свод:
луна и две звезды, как дырки.

В таверне обретут стакан
контрабандист и отщепенец.
На стойке натюрморт – шафран,
тарелок синий цвет и перец.

Рвет ветер шторы полотно.
В таверну даль глядит морская.
Дрейфует темное пятно
на западе, едва мигая.

Над кузницей огни. А в ней
в тоске вечерней о железо
скрипит напильник. У дверей
дождя зеленая завеса.

Рыбак с причала смотрит в даль;
играет ветер силуэтом.
Оживлена тумана сталь
его накидки желтым цветом.

Луну сквозь облака влекут
Туман и ветер. Ей навстречу
суденышко летит, дугу
заката мачтою калеча.

Вот зарешеченный глазок
казармы стал внезапно алым.
В свинцовом сумраке рожок
Звучит воинственным сигналом.

На струях дождевых волос
Соцветье радуги блистает.
Прорвавший небосвод утес
Воронья облепила стая.

У мола пенный шквал волны.

Суда окутаны туманом.
Их снасти переплетены
Дождя оптическим обманом.

Звучит симфония вещей
В вечерний час. И внемяют чувства
Пророчествам ее речей
О свете нового искусства.

На полках размещен запас
еды. Напрягся кот-ворюга:
сверкают изумруды глаз
и крюк хвоста дрожит упруго.

Галдят хозяин и рыбак;
вина пары щекочут глотку;
а крики, карты и табак
прекрасно дополняют водку.

Иссяк в коптившей лампе пыл.
Тут в дверь, открыв ее размаху,
Вошел мужчина и спросил:
- Кто хочет наточить наваху?

Пер. с испанского

МИГЕЛЬ ЭРНАНДЕС

Как бык, я знаю вкус лишь двух обличий:
не траура, так боли. Естество
клейменным боком выдает родство,
мой пах – могучим плодородьем бычьим.

Как бык, я нахожу ничтожно птичьей
всю необъятность сердца моего;
и у любви твоей все, что мертво,

оспаривать, вошло и в мой обычай.

Как бык, я наказанием живу,
и, шею ветром повязав, во влаге
сердечной буду омывать язык.

Как бык, преследую тебя, и наяву
я вижу чувство, вспоротое шпагой;
как бык, толпой освищенный, как бык.

* * *

Пасется смерть,- ее рога круты –
набывшись, и в бычьей шкуре рваной;
устремлены к корриды балагану
ее глаза , упорством налиты.

Приметы страсти, вспыхнувшей, просты:
звериный рев пронесся ураганом,
и жар желания. Ужасны раны,
что тихим пастухам наносишь ты.

В долине сердца моего ты можешь,
влюбленный зверь голодный, править пир
и в горечи его запечатлеться.

Любовь ко всему существу, ты гложешь
обоих нас. И выплеснулось в мир
обволокнувшееся смертью сердце.

* * *

Священный час настал. Храня завет,
с гор пастухи спускались вереницей;
их кровь осадок отложила в лицах
перебродивших весен, зим и лет.

Идут от тяжкого труда и бед,
чтоб в поцелуй и песню претвориться;
зубов и рук натруженных частица –
тяжелый запах тянется им вслед.

И я иду, но приведет слепая
судьба не к поцелую, а в тупик;
один, вдали от той тропы мужичьей.

Собрался в горестный комок, рыдая,
на океанском побережье бык,
забыв вконец свою природу бычью.

Пер. с испанского

«ПОЭТИЧЕСКАЯ МОЗАИКА»
(переводы из западноевропейской лирики)

О.В. Матвиенко

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

<p>Виктор Гюго (1802–1885) DEMAIN, DES L'AUBE</p> <p>Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, Je partir Vois-tu, je sais que tu m'attends. J'irai par la forêt, j'irai par le montagne. Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.</p> <p>Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées, Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit, Seul inconnu, le dos courbé, les mains croisées, Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.</p> <p>Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe, Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur, Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.</p>	<p>В. Гюго. Когда начнет светать...</p> <p>Когда начнет светать и нивы забелеют, Я выйду в путь. Ты ждешь в далекой стороне. И лес, и горы я пройду, преодолею – Невыносимо быть с тобой в разлуке мне.</p> <p>Безвестный, одинокий путник, в мыслях скорбных, Не в силах ни людей, ни звуки замечать, Я, руки на груди скрестив и спину сгорбив, И день от ночи сам не буду отличать.</p> <p>И не увижу я, как гавань осенится Вечерним золотом и дымкой с высоты, – Приду в Арфлёр я, чтоб сложить к твоей гробнице Зеленый остролист и вереска цветы.</p> <p><i>* Арфлёр, (дословно – верхний порт) Harfleur — коммуна во Франции в департаменте Приморская Сена региона Верхняя Нормандия.</i></p> <p><i>** На языке цветов вереск означает разлуку, одиночество, безнадежность. Падуб (остролист) в христианстве символизирует крестные муки Христа: острые листья – терновый венец, ярко-красные ягоды – кровь Спасителя.</i></p> <p><i>*** Стихотворение вошло в сборник «Созерцания» ("Les Contemplations"). Написано 3 сентября 1847 г.; вероятно,</i></p>
---	--

	<i>посвящено памяти умершей дочери поэта</i>
	<p>В. Гюго. Завтра, на світанку</p> <p>Як забіліє поле й обрій запалає, До тебе, дальньої, я рушу в ранній час. Я перейду ліси і гори подолаю, Розлуці всупереч, що порізила нас.</p> <p>Не помічатиму людей, природу, звуки, На самоті мене проймуть думки журні, Я згорблюсь мимохить, схрещу на грудях руки, І буде кожен день як чорна ніч мені.</p> <p>Я не побачу, як в Арфльор стремлять вітрила, Як золото вечірнє повнить небозвід. Прийду – і покладу я на твою могилу Зелений гостролист і вересовий цвіт.</p>
<p>William Henry Davies. A Plain Life</p> <p>No idle gold – since this fine sun, my friend, Is no mean miser, but doth freely spend.</p> <p>No precious stones – since these green mornings show, Without a charge, their pearls where'er I go.</p> <p>No lifeless books – since birds with their sweet tongues Will read aloud to me their happier songs.</p> <p>No painted scenes – since clouds can change their skies A hundred times a day to please my eyes.</p>	<p>Уильям Генри Дейвис. Немудрящая жизнь</p> <p>К чему мне золото? От своих щедрот Его потоком солнце всюду льёт.</p> <p>К чему каменья? Утром над травой Вокруг рассыпан жемчуг даровой.</p> <p>К чему бездушная ученость книг? Весёлый птичий грай заменит их.</p> <p>К чему картины? Облака стократ На дню узором небо расцветят.</p> <p>К чему вино? Родник, когда я пью, Журчит мне тихо песенку свою.</p> <p>К чему наряды? Рыбы, звери, птицы Меня научат малым обходиться.</p>

<p>No headstrong wine – since, when I drink, the spring Into my eager ears will softly sing.</p> <p>No surplus clothes – since every simple beast Can teach me to be happy with the least.</p>	
	<p>Вільям Генрі Дейвіс. Життя без витребеньок</p> <p>Нащо скарби? Потокотом золотим Прещедре сонце ллється з висоти.</p> <p>Нащо каміння? Зранку в мураві Кругом блищать перлини дарові.</p> <p>Нащо безживна мудрість книг мені? Миліші птаства радісні пісні.</p> <p>Нащо картини? В небесах щораз Нові хмарки готові для прикрас.</p> <p>Нащо вино? Дзюркочучи, мене Джерельце захмелить неголосне.</p> <p>Нащо вбрання? Звірята вчать малі Малим задовольнятись на землі.</p>
<p>Sylvia Platt WINTER LANDSCAPE, WITH ROOKS (1956)</p> <p>Water in the millrace, through a sluice of stone, plunges headlong into that black pond where, absurd and out-of-season, a single swan floats chaste as snow, taunting the clouded mind which hungers to haul the white reflection down.</p> <p>The austere sun descends above the fen, an orange cyclops-eye, scorning to look</p>	<p>Сильвія Плат. Зимний пейзаж с грачами</p> <p>По шлюзам каменным, через лоток Вода потоком хлещет в пруд кромешный, Где лебедь, чист как снег и одинок, Ум неуместностью смущает снежной: Смириться с белизною он не смог.</p> <p>Восходит солнце рыжее над топью, Презрительно шагреновый пейзаж Суровым оком обводя циклопым. Как грач, я бесприютный ночи страж, Грач в чёрном оперенье дум</p>

<p>longer on this landscape of chagrin; feathered dark in thought, I stalk like a rook, brooding as the winter night comes on.</p> <p>Last summer's reeds are all engraved in ice as is your image in my eye; dry frost glazes the window of my hurt; what solace can be struck from rock to make heart's waste grow green again? Who'd walk in this bleak place?</p>	<p>недобрых.</p> <p>Гравюрою тростник впечатан в лёд, Как облик твой в зрачок мой, и мороз Узор поверх сердечной раны вьёт. Как твердь иссечь, чтоб зеленью пророс Пустырь души? Кто в тьму его войдёт?</p>
<p>Conrad Ferdinand Meyer (1825– 1898) Auf dem Canal Grande</p> <p>Auf dem Canal Grande betten Tief sich ein die Abendschatten, Hundert dunkle Gondeln gleiten Als ein flüsterndes Geheimnis. Aber zwischen zwei Palästen Glüht herein die Abendsonne, Flammend wirft sie einen grellen Breiten Streifen auf die Gondeln. In dem purpurroten Lichte Laute Stimmen, hell Gelächter, Überredende Gebärden Und das frevle Spiel der Augen. Eine kurze kleine Strecke Treibt das Leben leidenschaftlich Und erlischt im Schatten drüben Als ein unverständlich Murmeln. (1889)</p>	<p>К.Ф. Майер. На Canal Grande</p> <p>Залягли вечірні тіні Вглиб Великого Каналу. Сто гондол у смерку плине, Наче таємничий шепіт. Та горить між двох палаців Багрецем західне сонце, І гондоли запливають У широку смугу саява. Всюди в пурпуровім світлі Сміх дзвінкий і звук розмови, Жести залицяльно-звabні Під вогнем очей зухвалих. Так запалахкоче раптом Пристрастю життя – і стрімко Згасне, в смерку розчинившись, Наче невиразний гомін...</p>
	<p>Конрад Фердинанд Майер. На Canal Grande</p> <p>Вечер. На Большом Канале В сумерках сгустились тени. Сто гондол скользит по глади, Словно шепот, полный тайны. А меж двух дворцов багрянцем Рдеет солнце на закате</p>

	<p>И гондолы накрывает Полосой огня широкой. И в пурпурном свете всюду Звонкий смех и звук беседы, Обольстительные жесты В пламени очей нескромных. Так и жизнь мгновенно страстью Вспыхнет, полыхнет, и вскоре В тени растворясь, угаснет, Как невнятный слуху ропот...</p>
--	---

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

❖ **Андреюшкина Татьяна Николаевна**

Доктор филологических наук, профессор Тольяттинского государственного университета

E-mail: andr8757@mail.ru

❖ **Бабенко Екатерина Сергеевна**

Соискатель Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского, преподаватель кафедры истории музыки и фольклора Донецкой государственной музыкальной академии им. С. С. Прокофьева

E-mail: ekaterina.chernozemova2011@yandex.ua

❖ **Багно Всеволод Евгеньевич**

Доктор филологических наук, профессор филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, член-корреспондент РАН (ИРЛИ РАН, СПбГУ)

E-mail: vsbagno@gmail.com

❖ **Басыров Шамиль Рафаилович**

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры германской филологии ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: alex_.54@mail.ru

❖ **Белинская Наталья Викторовна**

Кандидат филологических наук, доцент; PhD; переводчик-фрилансер, Израиль

E-mail: nathalie_w@yahoo.com

❖ **Белоконь Светлана Александровна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: clairsv@mail.ru

❖ **Воеводина Ангелина Васильевна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры языковой подготовки, Донбасская юридическая академия

E-mail: avvoyevodina@mail.ru

❖ **Герасименко Екатерина Евгеньевна**

Аспирант кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: iya-rosh@yandex.ru

❖ **Голуб Ольга Вячеславовна**

Старший лаборант кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: kmlkf@list.ru

❖ **Джумайло Ольга Анатольевна**

Доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой теории и истории мировой литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета

E-mail: dzum2@yandex.ru

❖ **Жаркова Евгения Петровна**

Аспирант кафедры зарубежной литературы филологического факультета Воронежского государственного университета

E-mail: eugenia_zharkova@mail.ru

❖ **Исагулов Никита Валериевич**

Переводчик-ассистент

E-mail: nikitaisagulov@gmail.com

❖ **Исупов Константин Глебович**

Доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики и этики Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

E-mail: k.isupov2015@yandex.ru

❖ **Калинкин Валерий Михайлович**

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка, Донецкий национальный медицинский университет им. М. Горького

E-mail: kalinkin.valeriy@mail.ru

❖ **Квашина Людмила Павловна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: lyukva@bk.ru

❖ **Кондаурова Александра Владимировна**

Аспирант, ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: filolog_mhk@mail.ru

❖ **Кораблёв Александр Александрович**

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: dikoepole@rambler.ru

❖ **Королева Ольга Андреевна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского

E-mail: oa.krlv@gmail.com

❖ **Кравченко Оксана Анатольевна**

Доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой мировой и отечественной культуры ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: 1234oksana@bk.ru

❖ **Курилов Валентин Васильевич**

Доктор филологических наук, профессор факультета филологии и журналистики кафедры русской и зарубежной литературы ЮФУ

E-mail: lakorotets@gmail.com, curilovvalya@yandex.ru

❖ **Ларченко Анастасия Павловна**

Бакалавр филологии; Веймарский Университет Баухаус, специальность «Медиаведение и культурология», магистратура (Bauhaus-Universität Weimar, Medienwissenschaft M.A.)

E-mail: anastasiya.larchenko@gmail.com

❖ **Логвинова Ирина Владимировна**

Кандидат филологических наук, преподаватель 1-й категории, Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке; ведущий научный сотрудник Московского государственного института культуры (г. Химки)

E-mail: logrina@gmail.com

❖ **Лохман Наталья Хоримовна**

Кандидат филологических наук, заместитель директора по лингвистическим программам в РРКПОО «Альянс Франсез – Ростовская область»

E-mail: natadonetsk@gmail.com

❖ **Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна**

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»

E-mail: lubimseva@mail.ru

❖ **Мандрыко Ольга Вячеславовна**

Выпускница факультета иностранных языков ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: 1234oksana@bk.ru

❖ **Матвиенко Ольга Викторовна**

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: matvizar@gmail.com

❖ **Меньщикова Мария Константиновна**

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского

E-mail: menshikova4@yandex.ru

❖ **Моргачёва Анна Вячеславовна**

Кандидат филологических наук; учитель английского языка, Британский Совет

E-mail: avm_82@mail.ru

❖ **Наумчик Ольга Сергеевна**

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского

E-mail: hylida@list.ru

❖ **Нафанец Елена Александровна**

Директор Республиканского многопрофильного лицея-интерната при Донецком национальном университете Министерства образования и науки ДНР; учитель-методист; учитель русского языка и литературы

E-mail: elena.nafanec@mail.ru

❖ **Никола Марина Ивановна**

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой всемирной литературы института филологии ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

E-mail: nikola7352@mail.ru

- ❖ **Никулина Инна Николаевна**
Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»
E-mail: inna.cherni@bk.ru
- ❖ **Ненарокова Мария Равильевна**
Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН
E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru
- ❖ **Олькова Алёна Алексеевна**
Аспирант ННГУ им. Н.И. Лобачевского
E-mail: keridven@gmail.com
- ❖ **Павлова Светлана Юрьевна**
Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского
E-mail: pavlovasy@info.sgu.ru
- ❖ **Попова Анна Валентиновна**
Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»
E-mail: avp70@inbox.ru
- ❖ **Попова Мария Константиновна**
Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры издательского дела Воронежского государственного университета
E-mail: mkr2007@yandex.ru
- ❖ **Попова-Бондаренко Ирина Анатольевна**
Кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»
E-mail: bondkn@yandex.ru
- ❖ **Прозорова Надежда Ивановна**
Кандидат филологических наук, доцент, профессор Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского
E-mail: prozorova43@bk.ru
- ❖ **Разумовская Елена Александровна**
Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы института филологии

и журналистики Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского

E-mail: razumovskaja@mail.ru

❖ **Ревяков Иван Сергеевич**

Старший преподаватель кафедры мировой и отечественной культуры ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: revyakov@yandex.ru

❖ **Рыжкова Людмила Анатольевна**

Старший преподаватель кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: arsjuscha@gmail.com

❖ **Сапегина Лилия Вячеславовна**

Старший преподаватель кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: lilsapeg18@mail.ru

❖ **Скороходько Светлана Александровна**

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»

E-mail: qwikstep@yandex.ru

❖ **Скороходько Юлия Станиславовна**

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»

E-mail: yulia-skorokhodko@yandex.ru

❖ **Струкова Татьяна Георгиевна**

Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, современной русской и зарубежной литературы Воронежского государственного педагогического университета

E-mail: tstrukova@vmail.ru

❖ **Теличко Татьяна Георгиевна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: telitan903@gmail.com

❖ **Трыков Валерий Павлович**

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета

E-mail: v.trykoff@yandex.ru

❖ **Фёдоров Владимир Викторович**

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и истории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

❖ **Филюшкина Светлана Николаевна**

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры зарубежной литературы Воронежского государственного университета

E-mail: snfilushkina@yandex.ru

❖ **Чуванова Ольга Игоревна**

Аспирант кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: lambent87@gmail.com

❖ **Чугунов Дмитрий Александрович**

Доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой зарубежной литературы Воронежского госуниверситета

E-mail: dr-chugunov@yandex.ru

❖ **Шабельник Анна Владиславовна**

Кандидат филологических наук, ассистент кафедры теории и практики иностранных языков ИИЯ РУДН

E-mail: telichko.anna@gmail.com

❖ **Швец Алина Олеговна**

Студентка ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: twilight_21@mail.ru

❖ **Шевченко Юлия Петровна**

Преподаватель, факультет иностранных языков ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: schevchenko.julia@ya.ru

❖ **Шершикова Александра Викторовна**

Студентка 6 курса факультета иностранных языков ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: a.shersh@bk.ru

❖ **Шульдишова Алина Анатольевна**

*Преподаватель, Донецкий национальный медицинский университет
им. М. Горького*

E-mail: shuld_a@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

КАФЕДРА ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДОННУ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ.....	5
---	----------

ЧАСТЬ 1. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР	28
--	-----------

<i>Белоконь С.А.</i> Специфіка стосунків «оповідач-герой» в українському та німецькому інтелектуальному романі 20-х років ХХ століття.....	28
<i>Квашина Л.П.</i> К специфике пушкинского байронизма: ученичество или актуализация культурного имени?	36
<i>Кораблев А.А.</i> Две Маргариты (об интертекстуальных проекциях в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)	42
<i>Любимцева Л.Н.</i> Ремейки чеховской «Чайки» в русской драматургии начала ХХІ века: к вопросу о типологии жанра	50
<i>Наумчик О.С.</i> Переосмысление мифологической системы Дж.Р.Р. Толкина в произведениях русских писателей.....	57
<i>Ненарочкина А.Г.</i> Джордж Гиссинг и русская литература	69
<i>Никулина И.Н.</i> Интерпретации Овидия: Эхо и Нарцисс.....	84
<i>Разумовская Е.А.</i> «Чужое» слово в песнях С. Сургановой (на материале песен «Дождь» и «Неужели не я»)	92
<i>Шульдишова А.А.</i> Р. Вагнер: традиция «омузыкаливания» в творчестве поэтов серебряного века	102

ЧАСТЬ 2. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	117
---	------------

<i>Андреюшкина Т.Н.</i> Стихотворение-каталог в поэзии И.В. Гете.....	117
<i>Воеводина А.В.</i> Тема Фауста в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»	129
<i>Герасименко Е.Е.</i> Особенности повествовательной структуры романа Дж. Конрада «Лорд Джим»	139
<i>Джумайло О.А.</i> Поэтика virtue Джорджа Герберта: остроумие и благочестие	153
<i>Жаркова Е.П.</i> Облачение персонажа как одно из средств подавления личности в тоталитарном социуме антиутопии.....	164

Исагулов Н.В. Интермедиаальные доминанты: от Античности к современности	172
Исупов К.Г. О тезаурусе русской философии	184
Кондаурова А.В. Высокая комедия: эстетический потенциал... ..	199
Королева О.А. Синтез документального и художественного начал в романе Д. Эдмондса, Дж. Айдиноу «Кочерга Витгенштейна. История десятиминутного спора между двумя великими философами».....	207
Логвинова И.В. Средневековая легенда о Святой Геновеве в драматургии Людвиг Тика	218
Лохман Н.Х. Вторая мировая война как составляющая художественной картины мира в повести А. де Сент-Экзюпери «Военный лётчик».....	224
Меньщикова М.К. Система жанров в немецкой драматургии 30-70 гг. XIX в.	236
Ненарокова М.Р. Образ зеркала в средневековой латинской гимнографии	244
Никола М.И. Символика топоса колона в прозе XX века: Э.М. Форстер и А. Бошо.....	255
Олькова А.А. Интерпретация мифа о Диармайде и Грайне в ирландской драматургии рубежа XIX – XX вв.....	268
Павлова С.Ю. Французские мемуаристы XVII века о литературном творчестве	278
Прозорова Н.И. Оппозиция язычество / христианство в ирландской драме XX века	287
Рыжкова Л.А. Своеобразие художественного языка новеллы А. Шницлера «Мёртвые молчат»	299
Сапегина Л.В. Поэтика пейзажа в пасторальном романе Комптона Маккензи «Гай и Полина»	308
Скороходько Ю.С. Формы воплощения сенсационного в неовикторианской прозе: неовикторианский готический роман	323
Струкова Т.Г. Роман У. Эко о гностико-герменевтическом секрете европейской культуры	333
Теличко Т.Г. Образ сада в «итальянском» романе Э.М. Форстера «Комната с видом».....	347
Трыков В.П. Может ли история быть правдивой? (Проблема правдивости исторического дискурса у Ю.М. Лотмана и Р. Барта).....	358
Филюшкина С.Н. Человек и проблема веры в произведении И. Во «Возвращение в Брайдсхед» и «католических романах» Г. Грина.....	365

<i>Чугунов Д.А.</i> К вопросу о теории «встречных течений»: А.Н. Веселовский и Данте Алегьери	377
<i>Швец А.О., Ревяков И.С.</i> Интермедиальность как один из способов интерпретации художественного произведения	384

ЧАСТЬ 3. КАРТИНА МИРА В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, КУЛЬТУРЕ, ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

391

<i>Белинская Н.В.</i> «Ананасы в шампанском» в английской кухне переводчика	391
<i>Моргачёва А.В.</i> Эмиграция и поиски дома в романе Нацуо Кирино «Аут»	400
<i>Скороходько С.А.</i> Сказочный колорит как средство компенсации при переводе реалий народной сказки	409
<i>Шевченко Ю.П.</i> Английский юмор: стереотип или реальность (роман Кадзуо Исигуро «Остаток дня»)	421
<i>Шершикова А.В.</i> Баллада «Старуха из Беркли» Р. Саути и художественное своеобразие русского перевода В.А. Жуковского	429

ЧАСТЬ 4. ПОЭТИКА ОГНЕННОЙ И ВОДНОЙ СТИХИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

441

<i>Голуб О.В.</i> Символика фонтана в художественном мире романа Ивлина Во «Возвращение в Брайдсхед»	441
<i>Кравченко О.А., Мандрыко О.В.</i> Образ Венеции в новелле Томаса Манна «Смерть в Венеции»: ницшеанский смысловой контекст	453
<i>Попова А.В.</i> Образы водной стихии в «Замогильных записках» Ф.-Р. де Шатобриана	464
<i>Попова М.К.</i> Морской пейзаж в поэме Дж.М. Хопкинса «Гибель “Германии”» и живописи У. Тернера	489
<i>Попова-Бондаренко И.А.</i> «Вода» и «огонь» в художественном мире поэмы Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка»	501
<i>Чуванова О.И.</i> Образ огня в романе С. Рушди «Сатанинские стихи»	515
<i>Шабельник А.В.</i> Образ реки в романах Густава Майринка	524

**ЧАСТЬ 5. ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И
ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ 535**

- Калинкин В.М.* Онимография языка Пушкина: прежние
проблемы и новые задачи 535
Курилов В.В. Рефлексивно-организационное
литературоведение 547
Фёдоров В.В. Филология и литературоведение 556

**ЧАСТЬ 6. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЬНОГО И
ВУЗОВСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.... 566**

- Бабенко Е.С.* Аллонимия как феномен авторства в
музыкальном искусстве: историография и методологические
аспекты исследования..... 566
Басыров Ш.Р. Литература на занятиях немецкого языка в
высшей школе..... 577
Нафанец Е.А. Полихудожественное воспитание лицеистов
ДонНУ 588

ЧАСТЬ 7. MISCELLANEOUS 594

- Ларченко А.П.* Веймарские заметки 594
Багно В.Е. Переводы с испанского и каталанского
Аузиас Марк. Каких ты, сердце, ждешь советов? 596
Рамон Мария Дельвалье-Инклан. Гиперболический витраж..... 598
Рамон Мария Дельвалье-Инклан. Северная Марина 599
Мигель Эрнандес. Как бык, я знаю вкус лишь двух обличий 600
Матвиенко О.В. «Поэтическая мозаика» (переводы из
западноевропейской лирики)..... 603

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 608

Научное издание

**АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ
(ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)**

**СБОРНИК НАУЧНЫХ РАБОТ
ВЫПУСК 5**

Компьютерная вёрстка

Подписано к печати 45.13.2017 г. Формат 60x84 1/16
Усл. печ. л. 5: ,8; . Печать лазерная. Заказ № 798. Тираж 120 экз.

Отпечатано в «Цифровой типографии» (ФЛП Артамонов Д.А)
г. Донецк. Тел.: (050) 886-53-63

Свидетельство о регистрации серия АА02 № 51150 от 9 февраля 2015 г.

Донецкий национальный университет
83001, г. Донецк, ул. Университетская, 24.
Свидетельство про внесение субъекта
издательской деятельности в Государственный реестр
серия ДК №1854 от 24.06.2004 г.

В оформлении обложки использован фрагмент картины нидерландского художника Пита Мондриана "Победное Буги-Вуги" (1944)