

# АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ (ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)

СБОРНИК НАУЧНЫХ РАБОТ  
ВЫПУСК VIII



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
ДОНЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ  
(ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)**

**СБОРНИК НАУЧНЫХ РАБОТ**

**ВЫПУСК VIII**

**Донецк ДонГУ 2023**

**УДК 821+811+811.13**  
**ББК Ш 43(0) 5/6**

Античность – Современность (вопросы филологии). Сборник научных работ. – Вып. VIII. – Донецк: ДонГУ, 2023. – 114 с.

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

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., д. филол. н., профессор;  
Теркулов В.И., д. филол. н., профессор;  
Попова-Бондаренко И.А., к. филол. н., доцент;  
Матвиенко О.В., к. филол. н., доцент;  
Попова А.В., к. филол. н., доцент;  
Теличко Т.Г., к. филол. н., доцент;  
Сапегина Л.В., к. филол. н., доцент;  
Чуванова О.И., к. филол. н., доцент.

Сборник печатается согласно решению Учёного совета Донецкого государственного университета от 22.12.2023 (Протокол № 12).

**Рецензенты:**

Джумайло О.А., докт.филол.н., доц., заведующий кафедрой теории и истории мировой литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации ФГАОУ ВО «Южный федеральный университет».

Филатова Е.В., докт.филол.н., заведующий кафедрой английского языка для естественных и гуманитарных специальностей ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет».

Адрес редакции: 283001, г. Донецк-01, ул. Университетская, 24, Донецкий государственный университет, факультет иностранных языков

В оформлении сборника использована рисунок Леонардо да Винчи «Витрувианский человек» (XV в.).

ISSN 2522-9621

© Донецкий государственный университет, 2023  
© Коллектив авторов, 2023

## ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий выпуск составлен по материалам Круглого стола «Ессе homo: постгуманизм, трансгуманизм...гуманизм?», прошедшего 26 октября 2023 года в рамках VIII Международной научной конференции «Донецкие чтения-2023», и посвящён актуальной проблеме гуманизма в мировой литературе. Место, функция и значимость человека и человеческого начала являются одними из важнейших смысловых полей художественной литературы в различные исторические периоды, особенно в кризисные, переломные эпохи.

Статьи, представленные в сборнике, позволяют говорить о трансформации концепции человека в художественной картине мира XIX-XXI вв. с учетом трагического исторического опыта, а также внутренней диалектики гуманизма, приводящих к констатации кризиса гуманистических идей, реализованного в парадигме «гуманизм – постгуманизм – трансгуманизм». Трансформация представлений о пределах человеческого рассматривается авторами сборника в контексте философии экзистенциализма, идей модернизма и постмодернизма, современных теорий и концепций, по-иному интерпретирующих парадоксальный процесс потери-возврата человеческого в человеке.

Содержание сборника традиционно представлено блоками, что предполагает рассмотрение различных аспектов осмысления кризиса гуманистического начала: и параболическое сравнение литературы XX века и современности (зарубежной и отечественной) в связи с историческими травмами, и выстраивание смысловой парадигмы «человек – чудовище – машина». Раздел художественного перевода также обращается к сложностям сохранения индивидуального замысла в процессе передачи идеи средствами другого языка.

Выражаем благодарность всем авторам, приславшим статьи в наш сборник. Надеемся, что наш совместный труд будет небезынтересен профессиональному филологическому сообществу, полезен магистрантам и аспирантам всех гуманитарных специальностей.

## КОНСТРУИРОВАНИЕ ЛАГЕРНОГО HOMO SACER В РОМАНЕ Г. МЮЛЛЕР «КАЧЕЛИ ДЫХАНИЯ»

Л.Н. Полубояринова

*Санкт-Петербургский государственный университет*

О.Н. Кулишкина

*Санкт-Петербургский государственный университет*

Конstellация «человеческого» в романе Г. Мюллер «Качели дыхания» анализируется в статье с опорой на теорию «третьего места» Х. Бабы и интуицию homo sacer Дж. Агамбена. Жизнь главного героя в трудовом лагере, проходя под знаком выживания, с необходимостью распадается на «zoé» (биологическую жизнь) и «bíos» (социально-культурную жизнь). При полной объектности первого, структурность второго определяется специфическими процессами (пере)семантизации, итогом которых оказывается перевод «своего» в «чужое», и наоборот. Делается вывод об амбивалентной культурной креативности лагерного homo sacer. Порождение новых (гибридных) форм идентичности и эстезиса с необходимостью сопровождаются у него редукцией традиционно «человеческого».

Ключевые слова: *Герта Мюллер, «Качели дыхания», Дж. Агамбен, homo sacer, лагерь, гибридность.*

Структуры сознания, восприятия и языка как проекционные плоскости исторических и политических перемен и потрясений, но также и как персонально окрашенные «продукты» подобных изменений и потрясений – центральная тема прозы немецко-румынской писательницы Герты Мюллер (род. 1953), идёт ли речь о жизни немецкого этнического меньшинства в Румынии в пору правления Чаушеску («Низины» («Niederungen», 1982), «Босоногий февраль» («Barfüßiger Februar», 1987), «Лис и тогда уже был охотником» («Der Fuchs war damals schon der Jäger», 1992), «Сердце-Зверь» («Das Herztier», 1994), или о судьбах трансильванских немцев, интернированных в трудовой лагерь в Донбассе («Качели дыхания» («Atemschaukel», 2009)). В произведениях писательницы исследователи усматривают «срезы» («Schnittstellen»), обнажающие «политические и общественные властные конstellации», которые «становятся очевидными» благодаря своей «конфронтации с мелочами частной жизни» [1, с. 403-404]. Идёт ли речь об индивидуальном или коллективном уровне восприятия, насильственное совмещение и взаимоналожение внутреннего и внешнего, частного и общественного, своего и чужого,

индивидуальной психики и политики неотвратно приводит к «оборачиванию» этих двух элементов, одно становится на место другого. Собственно «домашнее» (нем. «heimisch» – слово, близкородственное «heimlich» (тайный, сокровенный), «heimatlich» (родной)) превращается в ходе насильственного отчуждения в «бесприютность» – Heimatlosigkeit. (Именно за мастерское изображение «ландшафтов неприютности» – «the landscape of the dispossessed» [12] – Герте Мюллер в 2009 г. была присуждена Нобелевская премия по литературе.) «Бесприютность» как Heimatlosigkeit превращается в итоге в «Жуткое» («das Unheimliche» – букв. Не-Домашнее). Выводимые в прозе Мюллер констелляции и в самом деле могут быть восприняты как яркие иллюстрации фрейдовского «жуткого», явления, которое Х. Баба характеризует как незаменимый «связующий элемент между травматической амбивалентностью персональной психической истории и всеобъемлющими сломами политической экзистенции» [6, с. 16].

Задача настоящей статьи – рассмотреть на примере наиболее известного романа Мюллер «Качели дыхания» литературную репрезентацию специфического варианта «человеческого», порождаемого условиями лагерной экзистенции. Данный вариант антропологической формации оказывается созвучен философской интуиции Дж. Агамбена, обозначенной как homo sacer.

Представитель немецкого меньшинства в Румынии 17-летний Лео Ауберг интернируется в январе 1945 г. в сталинский трудовой лагерь недалеко от Горловки, где проводит следующие пять лет своей жизни. Такова диспозиция романа «Качели дыхания». В течение первых двух лет лагерной жизни Лео раздираем тоской по родине – мукой не менее сильной, нежели систематически преследующее его чувство голода и страдания, причиняемые тяжёлыми бытовыми условиями и придирками надзирателей. Впалые щёки заключённых, стоящих из-за систематического недоедания на грани голодной смерти, покрываются характерным белым пушком, так что их лицо начинает напоминать маску зайца. Поэтому в лагере применительно к умирающим от голода популярно выражение «получить зайца в лицо» («er (sie) hat einen Hasen

ins Gesicht bekommen)), «заяц прыгнул ему/ей в лицо» («ein Hase springt ihm (ihr) ins Gesicht») [10, с. 231].

Один из типичных видов лагерных работ – разгрузка угля, в том числе и газового, в русской огласовке «hasowuj». Для немца Лео это чужое слово становится специфическим «третьим местом», в котором характерная лагерная идиома «получить зайца в лицо» («einen Hasen ins Gesicht bekommen») «встречается» с «граждански» окрашенным «домашним» словом «Heimweh» (тоска по дому). В русском «газовый» Лео слышится теперь «Hasoweh» (зайцева боль). «Это звучит как раненый заяц» [10, с. 124] – данное предложение протагониста маркирует ассоциацию себя самого и всей своей подточенной лагерем экзистенции с раненым зайцем – акт идентификации, который в своей внешней форме – в языковом знаке – принимает оболочку, типичную для лагерной «чужбины»: hasowuj – Hasoweh. Не напрасно именно газовый уголь – «любимый уголь» Лео (Ср.: «Это звучит как раненый заяц. Потому-то он [газовый уголь – Л.П., О.К.] так мне нравится» [10, с. 124]. Реалия, типичная для лагерной жизни с её отчуждением и бесприютностью, – газовый уголь – воспринимается теперь как нечто интимное и близкое, необратимо становясь чем-то глубоко «своим». Одновременно родина и родной очаг (Heimat, Heim) обретают черты чуждости, даже враждебности.

Знаковой можно считать концовку главы «Об угле», в которой протагонист вспоминает о своём отце и его хобби – охоте на зайцев: «Отец сидит за столом в кухне и медленно начинает патроны дробью, калёными свинцовыми шариками, – для охоты на зайцев ближайшей осенью. Заяц будет больно. Газовой [Hasoweh]» [2, с. 129]. «Жуткая» («unheimlich») сама по себе ситуация бесприютности («Heimatlosigkeit») в широком смысле слова – как выброшенность из стабильных и привычных жизненных контекстов – выводится в романе не только как таковая, но и в её способности конструировать некую своеобразную в языковом и культурном отношении конфигурацию «промежуточной интимности» (Х. Баба). Последняя, обладая возможностью «ставить под сомнение бинарные оппозиции, посредством

которых области социального опыта пространственно противопоставляются друг другу» [6, с. 20], наделяется у Х. Бабы способностью продуцировать иные, новые культурные феномены – гибридного типа.

На гибридные структуры в языковых конструкциях Г. Мюллер, как и на самоидентификационный потенциал последних, уже обращали внимание, имея в виду её более ранние тексты и поэтологические концепты (такие, как «изобретённое восприятие») [см.: 3, 4, 5]. В 2008 г., за год до выхода в свет «Качелей дыхания», писательница формулирует в одном из эссе идею «третьего места», лежащего по другую сторону как «своего» («знакомого»), так и «чужого» – «близкого», «das Vertraute»: «Чужое для меня – не противоположность знакомому, но противоположность близкому. Незнакомое не обязательно чуждо, но знакомое может сделаться чужим» [11, с. 134].

Выведенная в «Качелях дыхания» реальность в тем большей мере становится предпочтительным местом интенсивной гибридации, что она есть реальность лагерной жизни. Именно лагерь, в соответствии с концепцией «Homo Sacer» Дж. Агамбена, оказывается преимущественным местом «вынужденных» гибридаций [см.: 14]. По Агамбену, лагерь выступает пространством, в котором право и норма на определённый срок теряют свою валидность и в котором как следствие «zoé» («голая» (биологическая) жизнь) и «bíos» («политическая», т. е. в широком смысле слова социальная жизнь) совпадают:

«По той причине, что все обитатели лагеря были лишены всякого политического статуса и полностью сведены к голой жизни, он является биополитическим пространством в некоем беспрецедентном, абсолютном смысле, местом, где власть имеет дело напрямую с чистой жизнью, без какого-либо опосредования. Поэтому лагерь становится парадигмой политического пространства в тот момент, когда политика оказывается биополитикой, а homo sacer и гражданин оказываются виртуально неразличимыми» [1, с. 217].

Выступая «пороговой» ситуацией по определению, лагерная жизнь, таким образом, по необходимости и с неизбежностью порождает новые формы жизни,



опыта и идентичности. Понятным образом эти новые «продукты» порождаются в данном случае *ex negativo*, выступая побочными эффектами применяемых стратегий выживания.

По прошествии пяти лет лагеря Лео с известной долей ужаса думает о близящемся освобождении: «Я внутренне содрогался из страха перед отправкой на свободу и её близящейся бездной, всё более укорачивающей путь домой» [10, с. 282]. В итоге протагонист, будучи ещё достаточно молодым человеком, долгое время не может обрести своё место в «нормальной» жизни: «Мне ни до чего не было дела. Я был заперт в самом себе и выброшен из себя самого, я не принадлежал им [родным – *Л.П., О.К.*], однако и у меня себя тоже не было» [10, с. 273]. Главная причина полной дезориентации протагониста по выходе из лагеря – то обстоятельство, что структуры идентичности и семиотика повседневности, «наработанные» им для себя в качестве стратегии выживания в лагерных условиях (прежде всего как средство спасения от голодной смерти и тоски по родине), не вписываются в обычный строй гражданской жизни.

Центром этой лагерной стратегии выступает намеренный отказ от «человеческих, слишком человеческих» реакций, интенций и рефлексий, в том числе от чувства голода и ностальгии, которые репрезентируются аллегорической фигурой «ангела голода» (антропоморфный образ, напоминающий фигуру демона, как она явлена у Сократа и Гёте). Данные эффекты «человеческого» маркируют прежнюю идентичность Лео, с которой ему приходится вынужденно расстаться в лагере. Актуальное «я» помещается в ходе изошрённого маскирующего манёвра в тело, подающее себя пассивным и «бессознательным» – это и есть редуцированный до «голой жизни» *homo sacer* Дж. Агамбена, своего рода безымянное «что-я»: «Я нечто другое, и я не поддамся. О кто-я речь уже не идёт, но я не скажу тебе и что-я» [2, с. 90].

Быть «чем», а не «кем» – эту значимую составную часть своей стратегии выживания Лео перенимает у слабоумной обитательницы лагеря по имени Катарина Зайдель (Кати Плантон). Последняя находится в лагере лишь телом, пребывая в своём сознании в другом, не-лагерном семиозисе:

«Но совсем уж безумной она не была. Проверку называла проваркой. Когда звякал колокольчик на коксовой батарее, она воображала, что это в кирхе звонят к мессе. Ей не нужно было ничего выдумывать, чтобы обмануть себя, – голова у неё и так пребывала не здесь. Поведение Кати хоть и не соответствовало лагерным порядкам, но вполне отвечало лагерным ситуациям. Была в ней природная цельность, которой все мы завидовали» [2, с. 104].

«Идеальное» поведение Кати как обитательницы лагеря напоминает об известном тезисе Г. фон Клейста (из эссе «О театре марионеток» – «Vom Marionettentheater», 1810 г., которое часто цитируется в исследованиях по пост/трансгуманизму). Суть мысли Клейста сводится к осознанию «мешающего» характера человеческого сознания, не дающего человеку, в отличие от куклы-марионетки, стать «идеальным» танцовщиком или, в отличие от медведя, «идеально» отражать удары фехтовальщика: «Я сказал, что мне прекрасно известно, какой беспорядок вносит сознание в естественную грацию человека» [9, с. 49].

Семиотическая игра Лео сводится к тому, чтобы добиться сознательного «раздвоения» собственного «я», долженствующего распасться на «тело» и «душу» или, в терминах Агамбена, на «zoé» и «bíos». Данная логика распространяется, например, на виды трудовой деятельности, которыми герою приходится заниматься в лагере: при разгрузке угля он последовательно переводит «логистику в артистику», как будто танцуя в паре с совковой лопатой; при выполнении функций истопника он стремится «любую смену» превратить в «произведение искусства», переноска шлакоблоков превращается у него в «балет» (вероятно, не менее совершенный, нежели танец клейстовских марионеток). Скупая малодружелюбная материальная реальность лагеря во всей её феноменальности и субстанциальности отчуждается благодаря изощрённым и радикальным семиотическим перевертышам Лео – и присваивается снова – в преображённом, пересемантизированном виде:

«... мне оставалось только перетолковать заводские запахи себе во благо. Я убедил себя, что бывают пахучие дороги, и научился каждому здешнему пути

приписывать особый соблазнительный запах: нафталина, или сапожной ваксы, или глицеринового мыла, или камфары, или еловой смолы, или квасцов, или цветков лимонного дерева. Мне удалось пристраститься к этим запахам и даже получать удовольствие – не мог же я допустить, чтобы химические субстанции ядовито мною помыкали. Однако “пристраститься и получать удовольствие” не означает, что я с ними примирился. Но я был доволен тем, что, подобно голодным и съедобным словам, есть слова, улетучившиеся из химических субстанций. И что такие слова тоже субстанциально необходимы мне самому. Необходимы – но становятся пыткой: ведь я им верю, хоть и понимаю, зачем они мне нужны» [2, с. 184].

Один из наиболее показательных примеров «спасительной» игровой пересемантизации – переименование лагеря в «гостиницу», точнее, в «шведскую гостиницу». В начале пребывания в лагере героя искренне возмущает сравнение лагерных условий жизни с гостиничными – аналогия, проведённая лагерным цирюльником Освальдом Энтайером.

«Спустя несколько недель <...> я вспомнил о ГОСТИНИЦЕ и НОМЕРАХ. На этот раз гостиница мне понравилась. Я испытывал в ней нужду, поскольку здешней жизнью был сыт по горло. После ночной смены на выгрузке цемента я вернулся в барак, пошатываясь, как телёнок на утреннем ветру. Трое в бараке ещё спали. Я, как был в грязном, рухнул на нары, сказав себе: “В этой гостинице не нужен ключ от номера. Здесь нет гостиничной стойки, живёшь у всех на виду, условия прямо как в Швеции. Мой барак и чемодан всегда открыты. Мои ценности – соль и сахар. Под подушкой – засохший хлеб, куски которого я вырывал у себя изо рта. Это богатство само себя сторожит”. <...> Я пол-лета торчал на цементе и оставался телёнком в Швеции. Каждый раз, вернувшись с дневной или утренней смены, я мысленно играл сам с собой в гостиницу. Случались дни, когда я хохотал про себя. Случалось, гостиница рушилась и разваливалась – то есть она во мне рушилась и разваливалась, – и я плакал. Мне хотелось снова подняться, но я себя больше не узнавал. Что за

треклятые слова – ГОСТИНИЦА, НОМЕРА. Все мы пять лет жили совсем рядом – под НОМЕРАМИ» [2, с. 48].

В ходе семиотической игры денотат, референт и коннотат обоих слов – «лагерь» и «отель» – отделяются друг от друга, соединяясь в новом, индивидуально окрашенном конструкте. Из двух ассоциативных цепочек – «лагерь – жуткое – чужое» и «отель – родное – своё» – как при выворачивании беньяминовского чулка возникает нечто третье, а именно: «лагерь – родное – своё». Добытая подобным путём новая семиотика – идёт ли речь о структурах идентичности или об эстетических объектах (в последнем случае возможно говорить скорее о возвышенном деструкции, нежели о классическом «прекрасном») – отличаются амбивалентностью, внутренней нестабильностью и постоянной оборачиваемостью.

«Среди сытых родиной людей от свободы у меня шла кругом голова. Душа жила как бы скачками, <...> натасканная на постоянный страх, а мозг был натренирован на подчинение» [10, с. 266].

Данная самохарактеристика протагониста, вернувшегося из лагеря, свидетельствует о том, что его постлагерная идентичность, медленно конституирующаяся в процессе автофикционального письма [см.: 8, с. 157-161], строится как площадка трансформации «человеческого», подвергнутого воздействию «фундаментальных комплексов власти и знания» [7, с. 39]. В то же время оказывается возможным говорить о «спасении» личности протагониста, пусть преформированной, искажённой лагерем – путем её перемещения в некое безопасное «третье место» («the space of beyond» Х. Бабы). Это место не есть нормальная жизнь, однако оно не есть также и «голая» жизнь лагеря. В качестве «места вне перенятой или навязанной извне иерархии» [6, с. 5] это пространство обеспечивает возможность «перехода между сложившимися идентичностями» и способно тем самым, открывая «возможность культурной гибридности» [Ibid.], освобождать поток современной креативной продуктивности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Агамбен, Дж. НОМО SACER. Суверенная власть и голая жизнь / Дж. Агамбен ; Пер. с итал. – М. : Европа, 2011. – 256 с.
2. Мюллер, Г. Качели дыхания / Г. Мюллер ; Пер. М. Белорусца. – СПб. : Амфора, 2011. – 325 с.
3. Полубояринова, Л. Н. От «Сердца-Зверя» к «Ангелу Голода»: о гибридных существах Герты Мюллер / Л.Н. Полубояринова // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Том X. – М. : Языки славянской культуры, 2013. – С. 196-204.
4. Руденко, Е. С. Функционирование оппозиций «свое – чужое» в романе Герты Мюллер «Качели дыхания» / Е.С. Руденко // Вопросы современной лингвистики. – 2019. – № 2. – С. 62-69.
5. Bozzi, P. Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers. / P. Bozzi. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2005. – 112 S.
6. Bhabha, H. K. Die Verortung der Kultur. / H.K. Bhabha. – Tübingen : Stauffenburg Verlag, 2011. – 299 S.
7. Foucault, M. Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. / M. Foucault. – Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 1994. – 322 S.
8. Kampmeyer, D. Trauma-Konfigurationen: Bernhard Schlinks „Der Vorleser“; W.G. Sebalds „Austerlitz“; Herta Müllers „Atemschaukel“. / D. Kampmeyer. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2014. – 224 S.
9. Kleist, H. Von. Über das Marionettentheater // Kleist H. von: Ästhetische, philosophische und politische Schriften. – Berlin : Hofenberg, 2014. – S. 45-50.
10. Müller, H. Atemschaukel. / H. Müller. – München : Carl Hanser Verlag, 2009. – 249 S.
11. Müller, H. Der König verneigt sich und tötet. 4. Aufl. / H. Müller. – Frankfurt a. M. : Fischer, 2009. – 158 S.
12. The Nobel Prize in Literature 2009. – [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2009/index.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2009/index.html) (дата обращения: 30.06.2023).
13. Piszczatowski, P. Wie der Atem schaukeln kann – Herta Müllers „fremder Blick“? / P. Piszczatowski. // Die Mühen der Ebenen. Aufsätze zur deutschen Literatur nach 1989. Hrsg. von M. Wolting. – Poznań : Wyższa Szkoła Pedagogiki, 2013. – S. 402-414.
14. Scheu, J. Giorgio Agamben: Überleben in der Leere / J. Scheu. // Kultur. Theorien der Gegenwart. Hrsg. von S. Moebius, D. Quadflieg. – Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011. – S. 442-448.

### CONSTRUCTION OF THE CAMP HOMO SACER IN H. MÜLLER'S NOVEL "THE SWING OF BREATH"

L.N. Poluboyarinova

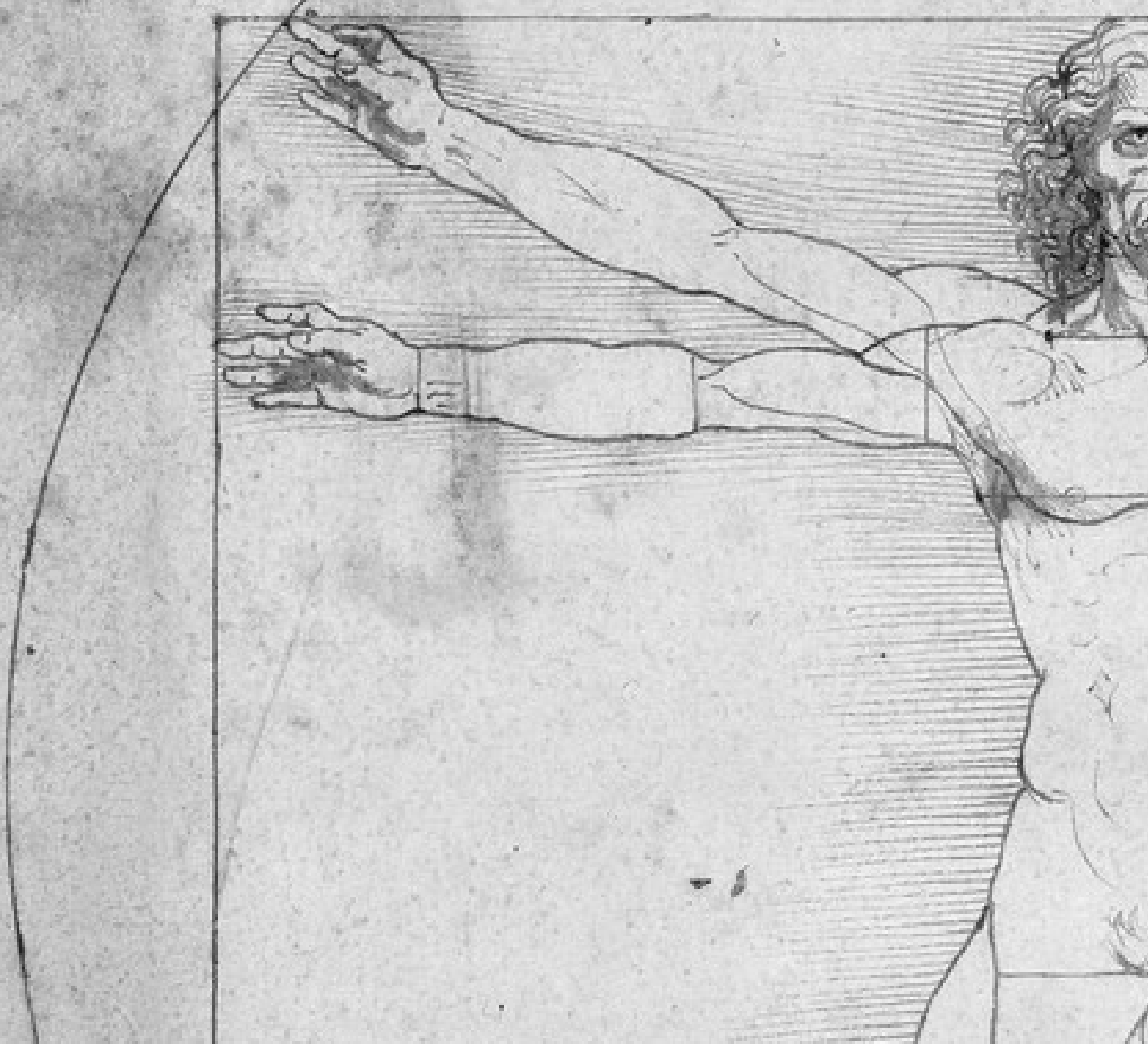
O.N. Kulishkina

**The constellation of the ‘human’ in G. Muller’s novel “The Swing of Breath” is analyzed in the article based on H. Bhabha’s theory of the “third place” and J. Agamben’s intuition of Homo Sacer. The life of the protagonist in the labor camp, passing under the sign of survival, is necessarily divided into ‘zoé’ (biological life) and ‘bíos’ (sociocultural life). While the former is fully objectified, the structurality of the latter is determined by specific processes of (re)semantization, the result of which is the translation of ‘its own’ into ‘alien’, and vice versa. The conclusion is drawn about the ambivalent cultural creativity of the camp homo sacer. The emergence of new (hybrid) forms of identity and aesthetics is necessarily accompanied by a reduction of the traditionally ‘human’.**

**Key words:** *Herta Müller, “The Swing of Breath”, J. Agamben, homo sacer, camp, hybridity.*

no.  
A.

Handwritten text in a cursive script, likely a Latin manuscript. The text is arranged in several lines, with some lines starting with a large initial letter. The script is dense and characteristic of the 15th or 16th century.



## РЕЛИГИОЗНЫЙ КОД В СБОРНИКЕ «ПОЭЗИЯ РУССКОГО ЛЕТА»

Е. А. Митина

*Нижегородский государственный лингвистический университет*

*им. Н.А. Добролюбова (НГЛУ)*

*Московский педагогический государственный университет (МПГУ)*

Статья посвящена изучению сборника «Поэзия русского лета» в аспекте его религиозного кода. Эта поэзия, пронизанная подлинным гуманизмом, стала культурным феноменом современного Донбасса. В работе проанализированы стихотворения разных поэтов, в том числе Анны Ревякиной, Ольги Старушко, Дмитрия Молдавского, вошедшие в книгу. Описано основное содержание мотива священной войны как ключевого религиозного мотива сборника, обнаружена тесная связь с ним мотивов Небесного и природного покровительства, упования на Господа, победы жизни над смертью. Делается вывод о том, что квинтэссенцией сборника является идея святости крестного воинского пути, связанного с защитой родной земли и сохранением человеческого и божественного в человеке. В то же время, идея святости этого пути неотделима в сборнике от пафоса духовного возрождения России.

**Ключевые слова:** *религиозный код, Поэзия русского лета, священная война, пасхальное мировоззрение, Донбасс, пафос духовного возрождения.*

Русское словесное творчество и стоящая за ним национальная картина мира вырастают из религиозного, православного мироощущения. Как отмечает М. М. Дунаев, «важнейшее в нашей отечественной словесности — её православное миропонимание, религиозный характер отображения реальности» [6]. Внутреннее самоуглубление человека, его пристальное внимание к духовной сущности жизни, отражённые в русской литературе, уходят корнями в православие. О значимости религиозной основы для русской культуры писал Н. А. Бердяев: «В русской литературе, у великих русских писателей религиозные темы и религиозные мотивы были сильнее, чем в какой-либо литературе мира. <...> Вся наша литература XIX века ранена христианской темой, вся она ищет спасения, вся она ищет избавления от зла, страдания, ужаса жизни для человеческой личности, народа, человечества, мира. <...> Соединение муки о Боге с мукой о человеке делает русскую литературу христианской, даже тогда, когда в сознании своём русские писатели отступали от христианской веры» [3, с. 339].

Известно, что лирика быстрее прозы реагирует на процессы, касающиеся глубоких внутренних струн в человеке и человечестве. Русская поэзия в разные эпохи затрагивала масштабные темы, связанные с проблемами и судьбой родной страны, смыслом национальной истории, основаниями духовного бытия народа. Неудивительно, что современные русские поэты (не все, но многие) живо откликнулись на драматические события, более восьми лет происходящие на территории Донбасса. Часть текстов, созданных как отклик, как крик душевной боли, вошла в сборник «Поэзия русского лета», опубликованный в октябре 2022 года медиа-холдингом «Russia Today».

Основной религиозный мотив, проходящий через весь сборник, – мотив Священной войны. В русском православном сознании война за Отечество, за Родину воспринимается как подвиг святости [11]. «Донбасс хотел жить по законам своих предков, по законам своей родной земли, говорить на русском языке, чтить своих героев, героев ВОВ, поэтому это Священная война» [21], – объясняет Анна Ревякина в одном из интервью. Дончане, вставшие на защиту своей земли и своего народа от нацизма и смерти, изображаются освящёнными и своей решимостью отдать жизнь этой борьбе, и своим страданием: «А мы войны святые дети, / а мы войны священный крест / несём и, в общем-то, не ропщем, / и в ополченье из невест / уходим через эту площадь» (А. Ревякина, поэма «Шахтёрская дочь») [22, с. 263]. Бойцы, воины Донбасса предстают детьми донецкой земли, о которых заботится Господь-отец: «Эти воины – дети кротоми изрытой земли,/ Вместо нимба Господь отдал им коногонку./ Вместо сердца Господь даровал антрацит,/ Вместо вдоха земного – горючесть метана» [16, с. 256].

Донбасская земля для её защитников свята своей кровной связью с ними и, в то же время, - своим незаслуженным страданием: это обетованная степь («Я люблю этот город / – обетованную степь...» [23, с. 243].) и распятая земля («Кто во всём случившемся виноват?/ Кто спасёт распятую землю эту?» [17, с. 265]). Авторы сборника прибегают к образу распятия, когда говорят о жестокости тех, кто несёт Донбассу смерть, кто жаждет лишить их – жизни, а



их землю – истории и имени. Вместе с тем, в этом образе заключён и смысл победы жизни над смертью: «А вокруг всё могилы – Саур ли, Острая,/ И здесь плавится сталь, а живое убить непросто вот:/ В каждом раненом дереве тень Спасителя на кресте...» [2, с. 26].

В сборнике священная война за Родину – Донбасс и Россию, в полном соответствии с православным кодом русской культуры, предстаёт войной добра со злом, света Христова с бесовской тьмой за спасение мира от апокалиптического царства Зверя. В стихотворении «Мариуполь» А. Ревякиной, отсылающем не только к православному коду, но и к русской идее Достоевского, русские изображены как наследники Ноя – народ, который строит ковчег не только для себя, но для всех, кто по Божьему замыслу должен спастись: «Есть у русских качество наживное. / Коль потоп, добудут чертёж адмирала Ноя. / И построят ковчег, настоящий ковчег для всех» [19, с. 298].

Город Донецк в стихотворении А. Ревякиной изображается как центр столкновения противоборствующих сил, как форпост духовной борьбы человека с дьяволом, как географическая и топографическая граница православного стояния – отстаивания человеческого и божественного в человеке: «Он стоит на границе / силы света и силы тьмы...» [23, с. 243]. Неслучайно приход врага на родную землю связывается с дьявольским, тёмным началом: «Только я всё равно не забуду, не имею права, / Как приходил к нам дьявол. / Переодетый. / Как однажды с нами случилось не Божье лето,/ а Страшный суд» [18, с. 262]. (А. Ревякина «Здравствуй! Я пишу тебе с какой-то неменяемой глубины...»).

В этой битве русские не могут проиграть битву за самих себя, за человеческое и божественное в человеке – они могут отступать, нести потери, но каждый раз должны вставать и идти вперёд, к победе. В противном случае тьма может поглотить всё, как предостерегает в своей поэтической декларации Игорь Караулов. В его стихотворении продавшие душу дьяволу – фактически, лишившиеся её – украинские боевики прямо названы упырями, которые несут в себе и с собой не только физическую, но и духовную смерть, и которым

следует противопоставить и воинскую доблесть, и твёрдость православной веры: «Вышли из-за лужи/ злые упыри/ с дырочкой снаружи,/ с дырочкой внутри./ <...>/ Как глухие стенки,/ движутся полки./ Там и упырёнки,/ и упырюки./ Дух от них мерзотный./ Что же их возьмёт?/ Цвет ли папоротный?/ Волчий ли помёт?/ Жаркая молитва образу Христа!/ Наша с ними битва / будет непроста./ Девушка заплачет, зарыдает мать./ Так или иначе,/ надо побеждать./ <...>/ А не то и сами / станем упыри/ с красными глазами,/ с дырочкой внутри» [9, с. 114].

Развязавшие братоубийственную войну «упыри» – предатели не только Жизни и божественного света в себе, но и носители каиновой печати, духовные наследники Каина. Библейская история убиения Авеля Каином становится историей войны на Донбассе в стихотворении Марии Ватутиной «Ну, подсаживайтесь, что ли, ко мне...»: «Ну, подсаживайтесь, что ли, ко мне:/ Каин слева, Абель справа – под бок, –/ Говорил на небе Бог,/ Говорил усталый Бог – / Перетрём о восьмилетней войне./ <...>/ Вам же сказано на вечность вперёд:/ Ты возделываешь рожь,/ Ты овец своих пасёшь / Помнишь, Каин, я спросил, где твой брат?/ Ты расстреливал как раз тот парад,/ Где фильтрованный Азов после каялся с азов,/ Только не было дороги назад...» [4, с. 58].

В стихотворении Ольги Старушко тема братоубийственной войны соотносится не с библейским мифом, но с античной легендой о «песиголовцах» – тех, кто (в отличие от Каина) не были никогда настоящими людьми, но, по свидетельству Гесиода, Геродота, Плиния Старшего и некоторых других античных авторов, обладали особым естеством, соединяющим оборотничество, склонность к звериной жестокости и разум человека. В тексте Ольги Старушко именно звериное, жестокое, бесчеловечное начало подчёркивается в образах украинских нацистов. Вместе с тем, отсылая к историческому факту амнистии бандеровцев и пособников немецкого нацизма Хрущёвым, текст обнажает способность украинских нацистов прятать до поры до времени свою волчью природу в овечью шкуру: «Этот страх с малых лет знаю./ Книжка та *на мове* – от мамы:/ вон выходят ночами/ з г а ю/ люди с волчьими головами./ <...>/ А

они чёрта с два сгинут./А они обойдут капканы/ – и воткнут топоры в спину,/ если помните про Галана» [25, с. 352].

Сакральность войны за Донбасс и Россию, за человека и свет в нём связывается с покровительством «русского Бога» в стихотворении Дмитрия Артиса: «С поддержкой огневой в пыли святых дорог,/ Вы будете со мной, и с нами – русский Бог» [1, с. 14]. Здесь очевидна отсылка к известному стихотворению П.А. Вяземского «Русский Бог», написанному в ироничном ключе, но в свою очередь отсылающему к легендарному замечанию Мамаёва на поле Куликовом о силе «русского Бога». Интересно, что двадцать лет спустя П.А. Вяземский после европейских революций 1848 г. пишет стихотворение «Святая Русь», пронизанное пафосом патриотичности. Об этом стихотворении восторженно отозвался В.А. Жуковский: ««Русский Бог», «Святая Русь» – подобных наименований Бога и Отечества, кажется, ни один европейский народ не имеет» [8, с. 385]. Упоминание о «русском Боге» встречается и в X главе «Евгения Онегина»: «Гроза двенадцатого года/ Настала – кто тут нам помог?/ – Остервенение народа,/ Барклай, зима иль русский Бог?» [14, с. 355].

Русскому воинству в сборнике покровительствует и архангел Михаил, по свидетельству новозаветного Апокалипсиса возглавляющий ангельское войско в битве с войском дракона-Дьявола. В стихотворении Д. Молдавского архангел Михаил хранит «жизни и души» русских воинов и предводительствует им в битвах, тогда как Сатана, стремясь победить, бросает «ватаги» украинских боевиков на верную смерть и пожирает их духовно: «Русской армии слава и сила/ Предводима рукой Михаила / и укрыта Его же крылом./ Он хранит нас на море, на суше,/ Он спасает и жизни, и души./ Сатана же идёт напролом./ Он не знает ни дружбы, ни чести,/ Но при помощи страха и лести/ Собирает ватагу свою./ Для него вы не воины – мясо,/ и не даст никому из вас он/ победить ни в каком бою» [13, с. 191].

Поддержка русского воинства со стороны Господа и Его архангела сопровождается защитой природных сил: «С нами Бог, с нами солнце, и с нами дождь,/ зарядивший снайперскую винтовку...» [17, с. 265]. В стихотворении

Анны Ревякиной «А если бы вы знали...» эта всеобъемлющая поддержка дополняется духовно-душевым участием всей России в этом противостоянии Донбасса тьме: «Держитесь, миленькие,/ держитесь, родненькие,/ храни Бог наших ребят./ Москва с вами,/ Хабаровск с вами,/ Тула и Тверь/ Калининград и Владивосток» [15, с. 294].

В разных стихотворениях сборника проводится мысль о том, что небесную помощь и помощь от матери-природы Донбасс получает не только в ответ на терпеливое принятие своего крестного пути, но и в связи с искренним упованием на Бога. Эта мысль лежит в основе содержательной структуры поэмы Анны Ревякиной «Шахтёрская дочь», Бориса Бергина «Жернов», «На краю», Анны Долгаревой «И все-таки начнется посевная...» и др. С упованием на Бога связаны в них образы победы над страхом смерти, способности преобразить свою скорбь в духовную мощь, преодоления физических и нравственных страданий во имя добра и правды.

Из упования на Бога рождается молитва или же просьба о молитве. И то, и другое своеобразно моделирует жанровую природу стихотворения поэта Ивана Купреянова. От обращения к читателям, слушателям с просьбой о молитве за «ребят, защищающих мир», автор переходит к прямой мольбе о них к Господу: «Помолитесь за наших ребят, защищающих мир./ Пусть поддержку родного народа почувствует воин./ На любом языке, на морозе, в уюте квартир –/ Помолитесь за наших. Подумайте, каково им. / Восемь лет непрерывно, мучительно тянется бой/... Пусть живыми останутся, Господи, Боже Ты мой!/ Пуля мимо пройдёт и осколок шальной отклонится./ Дай им, Господи, Боже, живыми вернуться домой./ Помолитесь за них – даже те, кто забыл, как молиться» [10, с. 131].

В образно-мотивной ткани «Шахтёрской дочери» (А. Ревякина) вера в Иисуса Христа и надежда на Его помощь обретают особенное стилистическое оформление. Сплетение традиционных молитвенных формул с элементами военного жаргона обнажает глубину вовлечённости героини, а вместе с ней и всех русских – жителей Донбасса, в войну как тотальное и решительное

противостояние русского (живущего в них) антирусскому, накатывающему извне, Жизни – смерти, естественного хода вещей – неестественному, извращённому: «Господи Иисусе, как же страшно,/ стало минное поле, была пашня. /Небо чёрно от дыма, глаза режет./ Господи, мы одержимы, мы – нежить./ Господи, я – отшельник, стрелок, пешка./ Господи, присмотри за мной, установи слежку,/ приставь ангела, чтобы рука не дрогнула...» [22, с. 269].

Упование на Бога, вера в победу добра над злом, жизни над смертью – частные проявления того пасхального мироощущения, которое столь свойственно русской культуре [7, с. 560] и которое в сборнике «Поэзия русского лета» не только косвенно, но и прямо увязывается с образом Пасхи. Победа Донбасса над смертью – основная тема в «пасхальном» стихотворении Ольги Старушко «Икона». В его сюжете война за Донбасс символически соотнесена с временем Великого поста и, соответственно, с крестными страданиями Христа, а также испытаниями, через которые во время поста должен пройти каждый православный человек. Как бы за пределами совершающегося, но с твёрдой опорой на знание о «неотвратимости» Воскресения Христова, остаётся знание-провидение будущей победы, которая связывается в системе образов стихотворения не только с муками Христа и его участием в судьбе человеческой, но и с «разящим остриём» Георгия Победоносца, с мужеством и решимостью русского воинства, покровителем которого он является: «На второй седмице поста/ явь пронзительна и проста:/ воскресенье неотвратимо./ И Георгий вознёс копьё, и разящее остриё отливает огнём и дымом.... За Донбасс! На иконе там у рыдающего Христа на щеках высыхают слёзы» [24, с. 368].

В сюжете стихотворения Д. Молдавского «Пасхальное» к библейской основе новозаветных событий, о которых православная Церковь вспоминает в Великую Пятницу, Великую Субботу, а затем в Воскресение Христово, столь же символически «подшиты» образы войны. Новозаветный подтекст позволяет разглядеть за буднями, трагедиями и грязью войны внутреннюю логику её хода и разрешения: те, кто сражается за свою землю, православную культуру,

родной язык, своё прошлое и будущее, идут со Христом к победе и, даже спускаясь в страшный ад, знают, что идут к свету, и предчувствуют, верят, что «ад опустеет», и в Донбасс придёт мирная жизнь: «Две тысячи лет Он один ходил,/ а сегодня ведёт десант./ Их не остановят ни Javelin,/ ни Bayraktar, ни нацбат./ Они опустятся в глубь глубин, /достигнут сумрачных врат/ <...>/ Засовы сбив, раскидав щиты,/ они ворвутся во двор./ И гарнизон подождёт хвосты,/ кто мешкает – тех в упор!/ Посадят в автобусы весь мирняк,/ пленных возьмут в кольцо./ И ад опустеет. Аминь, будет так!/ Пасха, в конце концов» [12, с. 193].

В стихотворении Анны Ревякиной «Нет улицы героев ДНР...» появляется образ нераспятого Христа: за символической «нераспятостью» Господа читается отсылка к страшным известиям об издевательствах украинских нацистов над пленёнными ими защитниками Донбасса (в частности, о сожжении некоторых из них на крестах), а также – о вере в конечную победу бойцов Донбасса как воинов Христовых: «И есть опять надежда, что с креста / Христа не снимут ни в конце апреля, /ни в мае. Будет некого снимать. / Он будет не распят, его научат,/ как собирать АК. И даже внучек /– настанет день – он к маме приведёт расцеловать» [20, с. 293].

Пасхальное мироощущение, проявленное в сборнике, связано и с пафосом духовного возрождения России, русского народа. Одно из стихотворений Марии Ватутиной «Если мы освобождаем Донбасс, то и Донбасс освобождает нас» ярко воплощает идею возвращения через муки и гибель к жертвенной любви, духовной стойкости и душевной красоте, заложенных в православном основании русской культуры: «Ты к любви возвращаешься, оживаешь, / Из пепла встаешь, к небесам взываешь:/ Нам прибавилось силы, приросло, открылось,/ Русское вона где сохранилось!/ Вона где уберегли, что всего дороже! / Какие они тут красивые люди, боже!» [5, с. 42].

Религиозный код сборника «Поэзия русского лета» претворяет боль, страдание, ужасы братоубийственной войны в магистральный сюжет о

священной войне за Родину и, одновременно, за человеческое и божественное в человеке. Этому претворению способствует обрастание магистрального сюжета мотивами упования на Господа и Небесного и земного (природного) покровительства русских воинов, а также его глубинная связь с традиционным для русской культуры пасхальным мировоззрением. Оно реализуется, в первую очередь, в ясно выраженной в сборнике вере в победу добра над злом, равно как в пафосе духовного возрождения русского народа. В то же время, религиозные мотивы и образы тесно сплетаются в стихотворениях самых разных авторов с военным жаргоном, конкретными, всегда индивидуальными деталями военных будней, характерными чертами природного и городского ландшафта и, включённые в пространство исповедально-документальной поэзии, обретают предельно эмоциональное звучание, глубоко насыщенное личным отношением поэта к событиям священной войны за Донбасс.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Артис, Д. В миру ли на ветру, в молитвах и борьбе... / Д. Артис. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 14.
2. Бергин, Б. На краю / Б. Бергин. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 26.
3. Бердяев, Н. А. Современные записки. / Н.А. Бердяев. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – № 42. – С. 338-342.
4. Ватутина, М. «Ну, подсаживайтесь, что ли, ко мне...» / М. Ватутина. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 48.
5. Ватутина, М. Если мы освобождаем Донбасс, то и Донбасс освобождает нас... / М. Ватутина. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 42.
6. Дунаев, М. М. Православие и русская литература. Ч. 1. / М.М. Дунаев // М. : Христиан. лит., 1996. – [Электронный ресурс]. – URL : <https://azbyka.ru/fiction/pravoslavie-i-russkaja-literatura-tom-i-chast-1-dunaev/> (дата обращения: 28.04.2023 г.)
7. Есаулов, И. А. Пасхальность русской словесности. / И.А. Есаулов. – М. : Кругъ, 2004. – 560 с.
8. Жуковский, В. А. Письмо князю П. А. Вяземскому 23-го июля 1848 г. // В.А. Жуковский. Собрание сочинений: в 8 т. – Т. 6. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 385.
9. Караулов, И. Вышли из-за лужи злые упыри.../ И. Караулов. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 114.
10. Купреянов, И. «Помолитесь за наших ребят, защищающих мир...» / И. Купреянов. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 131.
11. Матонин, В. Н. «Священная война» как социокультурный феномен. / В.Н. Матонин. // *Materialy VIII Międzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji «Europejska nauka XXI wiek»*. – Volum 15. *Politologija. Filozofia. Przemysl: Nauka i studia*, 2012. – S. 55-59. [Электронный ресурс]. – URL :

[http://www.rusnauka.com/13\\_EISN\\_2012/Philosophia/2\\_109662.doc.htm#\\_ednref7](http://www.rusnauka.com/13_EISN_2012/Philosophia/2_109662.doc.htm#_ednref7) (дата обращения: 28.04.2023 г.)

12. Молдавский, Д. Пасхальное / Д. Молдавский. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 193.
13. Молдавский, Д. Русской армии слава и сила... / Д. Молдавский. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 191.
14. Пушкин, А. С. Евгений Онегин. // А.С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. – Т. 4. – М. : ГИХЛ, 1959-1962. – С.355.
15. Ревякина А. А если б вы знали... / А. Ревякина. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 294.
16. Ревякина, А. «Здесь густая трава и беспечные песни сверчков...», из поэмы «Шахтёрская дочь» / А. Ревякина. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 256.
17. Ревякина, А. «С нами Бог, с нами солнце, и с нами дождь...», из поэмы «Шахтёрская дочь» / А. Ревякина. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 265.
18. Ревякина, А. Здравствуй! Я пишу тебе с какой-то невменяемой глубины.../ А. Ревякина. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 292.
19. Ревякина, А. Мариуполь / А. Ревякина. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 298.
20. Ревякина, А. Нет улицы героев ДНР... / А. Ревякина. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 293.
21. Ревякина, А. Программа «Поэтическая реплика. Шахтерская дочь». Выпуск от 15.10.2022. ВГТРК. – [Электронный ресурс]. – URL : <https://smotrim.ru/video/2495864> (дата обращения:)
22. Ревякина, А. Шахтёрская дочь / А. Ревякина. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 248-280.
23. Ревякина, А. Я люблю этот город... / А. Ревякина. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 243.
24. Старушко, О. Икона / О. Старушко. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 368.
25. Старушко, О. Песоголовцы / О. Старушко. // Поэзия русского лета. – М. : RT, 2022. – С. 352.

## **RELIGIOUS CODE IN COLLECTED WORKS “POETRY OF THE RUSSIAN SUMMER”**

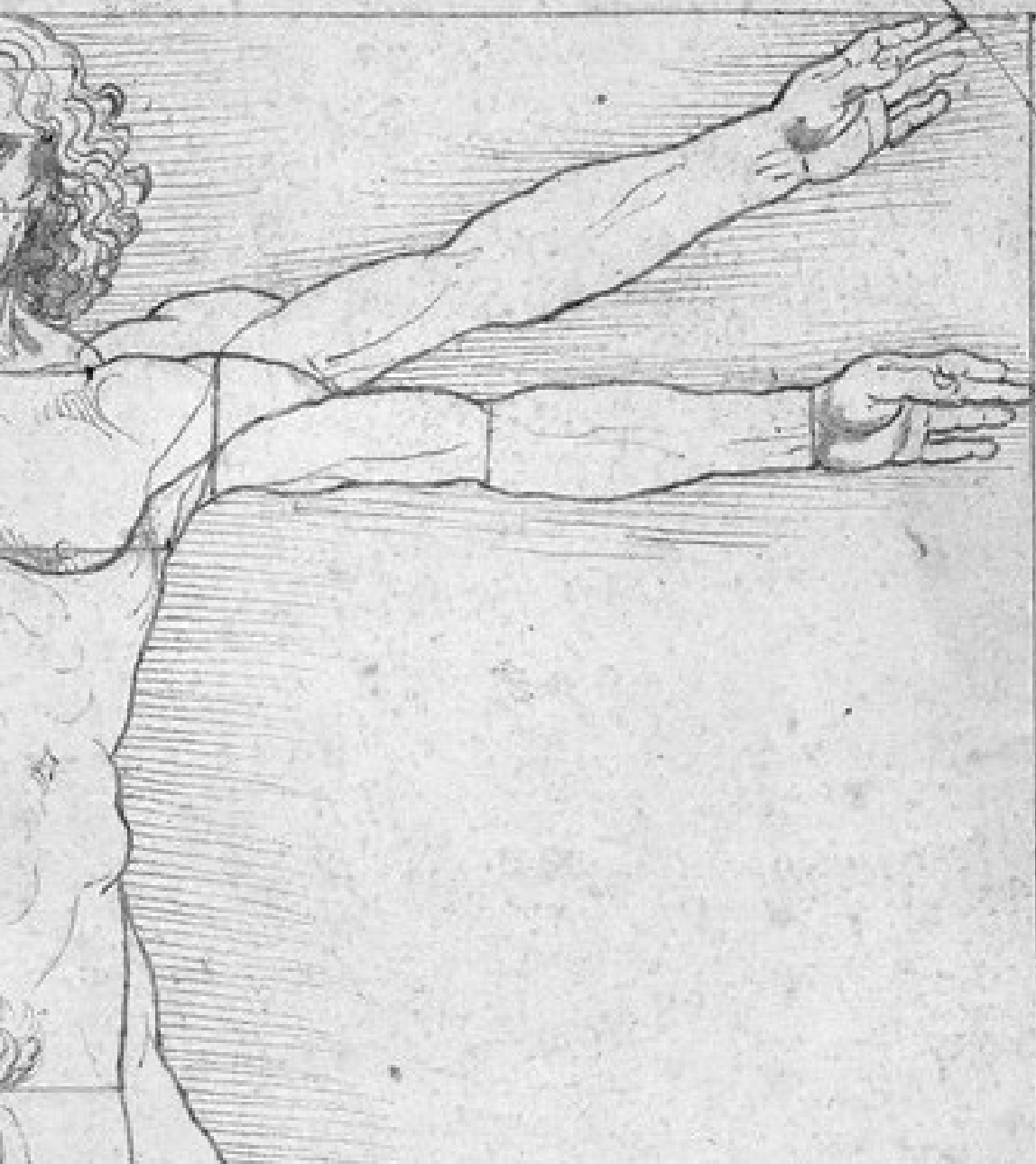
E.A. Mitina

**The article is devoted to the study of the Donbass poetry collection "Poetry of the Russian summer" in the aspect of it's religious code. The author analyzes poems by various poets, including Anna Revyakina, Olga Starushko, Dmitry Moldavsky, included in the book. The author characterizes the main content of the holy war motif as the key religious motif of the collected works; it is revealed, that this motif stands in the close connection with the motives of Heavenly and natural patronage, trust in God, victory of life under death. It is concluded that the quintessence of the collection is the holy idea of the military cross way, associated with the protection of native land and saving human and divine in people. At the same time, the idea of the holiness of this way is connected with the pathos of spiritual revival of Russia.**

**Key words:** *religious code, Poetry of the Russian summer, holy war, Easter worldview, Donbass, pathos of spiritual rebirth.*



...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...



## ЗВУКОВАЯ ПОЭТИКА СКАЗКИ ДЖ. РЁСКИНА «КОРОЛЬ ЗОЛОТОЙ РЕКИ»

А.В. Бабий

*ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

В статье исследуется связь акустической поэтики сказки «Король Золотой реки» с нравственной идеей произведения. Рассматриваются три основные группы звуков – человеческий голос и эмоции (например, смех, плач), звуки природы и звуки, связанные с испытаниями. Иллюстрируются различия в акустическом представлении образов героев, которые маркируются как положительные или отрицательные. Звуки природы рассматриваются в контексте мотива вознаграждения за милосердие и наказания за безразличие и жестокость, что является одним из ключевых мотивов произведения. Рассматриваются также звуки, связанные с испытаниями героев и раскрывающие ситуацию нравственного выбора. Делается вывод о том, что звуки в сюжете сказки имеют однозначную коннотацию, что говорит об аллегоричности произведения, написанного в рамках христианских представлений о нравственности.

*Ключевые слова: сенсорная поэтика, акустическая поэтика, звук, голос, звуки природы, христианские аллюзии, аллегория, нравственность.*

Джон Рёскин, английский писатель XIX века, в своём творчестве создал свою систему и свой подход к искусству и к прекрасному, основанный на принципе каллокагатии – связи красоты и нравственности.

Категория нравственности является одной из центральных, как в искусствоведческих теориях Рёскина, также исходящих из принципа каллокагатии, так и в его единственной сказке «Король Золотой реки», опубликованной в 1841 году. В этической энциклопедии В.А. Бачинина подчёркивается, что «субъект нравственности – свободная личность, обладающая сознанием собственного достоинства и прислушивающаяся прежде всего к внутреннему голосу своей совести, соотносящая его рекомендации только с требованиями всеобщих идеалов и универсальных императивов» [1, с. 147]. Ситуация нравственного выбора во имя универсальных, общечеловеческих ценностей занимает в рассматриваемом произведении ключевое место. Сказка наполнена христианскими аллюзиями и притчевым содержанием. Она построена на аллегорическом повествовании, что отображается и в её сенсорной поэтике, в частности в звуковых образах.

Звуковую поэтику сказки можно условно разделить на несколько групп:

- 1) голоса и звуки, связанные с поведением героев;
- 2) природные звуки;
- 3) звуки, связанные с испытаниями.

Первая группа иллюстрирует характеры персонажей. Так, образы братьев Ганса и Шварца окутаны такими звуками, как шум потасовок («**The noise of the fray** alarmed the neighbors, who, finding they could not pacify the combatants, sent for the constable» [3, p. 45] («На шум сбежался народ, появилась полиция» [2, с. 15])), скрежет зубов и смех над попавшим в беду братом («Schwartz **gnashed** his teeth with rage and shook the bars with all his strength, but Hans only **laughed** at him<...> and marched off in the highest spirits in the world. [3, p. 47] («Шварц зубами заскрежетал от злости. Ганс, расхохотавшись, пошёл дальше» [2, с. 16])). Образ Глюка связан и со звуком рыданий, так как оплакивает Ганса превратившегося в чёрные камни («<...> Gluck was very sorry, and cried all night» [3, p. 55]). Примечательно, что наиболее сложный персонаж сказки – Король Золотой реки, принимающий разные обличия, и то наказывающий зло, то вознаграждающий добродетель – говорит то грубо, то мягко. Когда он предстаёт перед читателем волшебником, живущим в золотой кружке, он весело поёт: «It was **singing** now, very merrily, "Lala-lira-la"—no words, only a soft, running, effervescent melody, something like that of a kettle on the boil» [3, p. 37] («Лала-лара-ла! – весело запел тот же голос и Глюку показалось, что несётся он из тигеля, в котором плавилась кружка» [2, с. 13])). Но Глюку на его мечтания о том, чтобы река была золотой, он отвечает металлическим голосом: «No, it wouldn't, Gluck», – said a clear, **metallic** voice close at his ear» [3, p. 36] («-Нет, Глюк, ничего в этом не было бы хорошего – раздался над его ухом чей-то металлический голос» [2, с. 13])).

Звуки, связанные с природными стихиями, также занимают особое место в концепции произведения. Например, звуком показана сила Юго-Западного Ветра, пришедшего наказать братьев за злобу и негостеприимство: «As the clock struck twelve they were both awakened by a tremendous **crash**. Their

door burst open with a violence that shook the house from top to bottom» [3, p. 29] («Ровно в полночь страшный треск разбудил их. Дверь распахнулась и дом затрясся до основания» [2, с. 8]).

Звуки природы сопровождали братьев и на их пути к Золотой реке. Так, Гансу, положение которого становилось всё тяжелее с каждым непройденным испытанием, все природные звуки казались насмешкой – и шум водопадов («The noise of the hill cataracts **sounded** like mockery in his ears; they were all distant, and his **thirst** increased every moment» [3, p. 52] («Гансу слышался шум водопадов, но они были очень далеко и не могли освежить его» [2, с. 18])), и рёв Золотой реки («The **roar** of the Golden River rose on Hans's ear» [3, p. 53] («В ушах Ганса слышался шум Золотой реки» [2, с. 19])). Так, шум водопада описывается как дикая мелодия: «The ice was excessively **slippery**, and out of all its chasms came wild **sounds** of gushing water—not monotonous or low, but changeful and loud, rising occasionally into drifting passages of wild **melody**, then breaking off into short, melancholy **tones** or sudden shrieks resembling those of human voices in distress or pain» [3, p. 49] («Лёд был необычайно скользким, и из его расщелин исходили дикие звуки текущей воды – не монотонные или низкие, а изменчивые и громкие, переходящие временами в дрейфующие пассажи дикой мелодии, затем прерывающиеся короткими, меланхоличными тонами или резкими взвизгиваниями, похожими на те, что издают человеческие голоса в страдании или при боли»). И ключевым образом для развязки истории Ганса и Шварца становится гром: «And the bank of **black** cloud rose to the zenith, and out of it came bursts of spiry **lightning**, and waves of **darkness** seemed to heave and float, between their flashes, over the whole heavens. And the sky where the sun was setting was all level and like a lake of **blood**; and a strong wind came out of that sky, tearing its **crimson** clouds into fragments and scattering them far into the **darkness**» [3, p. 59] («При блеске молний тучи, как волны морские, носились по всему небу... Рокотал гром зловещим рокотом... На западе светила багровая полоска, пока ветер не разорвал её на части и не рассеял в наступающей мгле» [2, с. 21]); «And when Schwartz stood by the brink of the Golden River, its waves

were **black** like thunder clouds, but their foam was like fire; and the **roar** of the waters below and the **thunder** above met as he cast the flask into the stream. And as he did so the **lightning** glared in his eyes, and the earth gave way beneath him, and the waters closed over his **cry**» [1, p. 59] («Раздался страшный удар грома, молния сверкнула перед глазами Шварца, земля заколыхалась под ногами, и он рухнул в воду» [3, с. 21]). Итогом истории двух братьев является и рёв Золотой реки над двумя чёрными камнями: «And the moaning of the river rose wildly into the night, as it gushed over the two black stones» [3, p. 59] («Дико ревела целую ночь река, протекая над двумя новыми чёрными камнями» [2, с. 21]).

Иначе выглядел путь Глюка. Он также испытывал трудности, но по мере прохождения испытаний, его положение становилось легче, и Глюка сопровождало пение кузнечиков: «And the path became easier to his feet, and two or three blades of grass upon it, and some grasshoppers began **singing** on the bank beside it; and Gluck thought he had never heard such merry **singing**» [3, p. 62] («Глюк отправился дальше и дорога показалась ему легче, потому что на скалах кое где появилась зелёная травка, в которой трещали кузнечики, мальчику казалось, что никогда он не слышал такого прекрасного пения» [2, с. 23])). Паломничество мальчика увенчалось «чудесным шумом» обретённой Золотой реки: «And when he cast the three drops of dew into the stream, there opened where they fell a small, circular whirlpool, into which the waters descended with a musical **noise**» [3, p. 66] («Когда же упали в её источник три капли росы, то на месте падения открылся маленький водоворот и в него начала падать вода с чудесным шумом» [2, с. 25]).

Ещё одна важная группа звуков в акустической поэтике сказки – голоса, связанные непосредственно с самими испытаниями, с которыми пришлось столкнуться героям на пути к реке. Это и слабый крик старика, и тихий голос ребёнка, и стон собаки, изнывающих от жажды: «At this instant a faint **cry** fell on his ear. He turned, and saw a **gray-haired** old man extended on the rocks» [3, p. 53] («Не ступил он и двух шагов, как позади него раздался слабый крик. Ганс оглянулся и увидел седого старика, в изнеможении лежавшего на скале» [2,

с. 18]); «Then he saw the fair child lying near him on the rocks, and it **cried** to him and **moaned** for water» [3, p. 57] («Мальчик звал его и тихим голосом просил воды» [2, с. 20]); «<...> and he tried to pass the dog, but it whined piteously, and Gluck stopped again» [3, p. 64] («Он хотел было пройти мимо собаки, но жалобный стон её заставил его опять остановиться» [2, с. 24]). В этих ситуациях нравственного выбора и раскрываются главные герои.

Таким образом, звуковая поэтика сказки подчиняется общей аллегорической концепции произведения. Чётко обозначены звуки, связанные со злобой или добродетелью героев; пугающие звуки появляются в качестве воздаяния за равнодушие к чужим страданиям, а шум Золотой реки становится наградой за милосердие.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бачинин, В. А. Нравственность. // Этика. Энциклопедический словарь / В.А. Бачинин. – СПб. : Изд-во Михайлова В.А., 2005. – С. 146-152.
2. Рёскин, Дж. Король Золотой реки. – СПб.: Книгоиздательство «А.Ф. Суховой», 1912. – 33 с.
3. Ruskin, J. The King of the Golden River or The Black Brothers. – Boston: Mayhew & Baker, 1860. – 71 p.

#### ACOUSTIC POETICS OF J. RUSKIN'S FAIRY TALE "THE KING OF THE GOLDEN RIVER"

A.V. Babiу

**The article examines the connection of the acoustic poetics of the fairy tale "The King of the Golden River" with the moral idea of the work. There are three main groups of sounds are considered – the human voice and emotions (for example, laughter, crying), the sounds of nature and the ones associated with trials. The article illustrates the differences in the acoustic representation of the characters, which are marked as positive or negative. The sounds of nature are considered in relation to the motive of reward for mercy and punishment for indifference and cruelty, which is one of the key motives of the work. The sounds associated with the trials of the characters and revealing the situation of moral choice are also considered. It is concluded that the sounds in the fairy tale plot have an unambiguous connotation, which indicates the allegorical nature of the work written within the framework of Christian ideas about morality.**

**Key words:** *sensory poetics, acoustic poetics, sound, voice, sounds of nature, Christian allusions, allegory, morality.*

## ТРАНСГУМАНИЗМ, ПОСТГУМАНИЗМ И ПРОБЛЕМА ОТЧУЖДЕНИЯ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (к постановке проблемы)

Е.В. Коваленко

*ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

В данной статье рассматривается проблема преодоления отчуждения при восприятии Другого. Исследованы сложности, возникающие при взаимодействии с такими объектами трансгуманистической парадигмы, как роботы-андроиды и киборги, на материале компьютерной игры с элементами интерактивного кинематографа «Детройт: Стать человеком» («Detroit: Become human», 2018). Рассмотрены также сложности преодоления отчуждения в результате «механизации социального тела» на материале романа Пэт Баркер «Возрождение» («Regeneration», 1991). Сделан вывод о том, что отчуждение и насилие являются актуальными проблемами постгуманизма. Установление границ человеческого «Я» возможно только путём преодоления отчуждения, то есть выстраивания взаимодействия с Другим и осмысления этого взаимодействия.

**Ключевые слова:** *метамодернизм, трансгуманизм, постгуманизм, «эффект зловещей долины», Пэт Баркер, «Возрождение», «Detroit: Become human».*

Появление интернета, развитие информационных технологий и постепенное становление новой цифровой реальности предопределило появление «нового взгляда на мир».

Одной из характерных черт метамодернизма, как подчёркивает А.А. Гребенюк, является уважение и принятие Другого: «Глобализация и технологизация сделали общество настолько сложным и неопределённым, что его развитие никогда не сможет быть подчинено единому метанарративу, сколь бы привлекательным он не казался» [2].

Актуальность темы обусловлена необходимостью исследования проблемы отчуждения, которая стоит всё острее по мере развития современных технологий.

Цель исследования: рассмотреть проблему восприятия Другого на материале произведений, художественный мир которых связан с трансгуманизмом и постгуманизмом. В задачи исследования входит проведение параллелей между «эффектом зловещей долины» (определение

Масакиро Мори) и социальным отчуждением, а также рассмотрение институализированного насилия как одного из характерных признаков постгуманистической парадигмы.

Роман Пэт Баркер «Возрождение» («Regeneration», 1991) создан в переходный период от постмодернизма к метамодернизму и находится в единовременном поле притяжения обеих культурных парадигм. Художественный мир «Возрождения» представляет постгуманистическое состояние цивилизации, где смещены ценностные акценты в сторону эгоизма, а также авторитаризма, тоталитаризма и отпадения от христианской этической парадигмы.

Постгуманизм, следуя импульсу децентрализации постмодернизма, предлагает отойти от «антропоцентричных понятий» и потому включает в категорию Другого природу, животных, роботов, соответственно расширяя пространство принятия. Трансгуманизм при этом фокусируется на механистическом подходе к человеческой природе, а именно – биохакинге, трансплантологии, генетических трансформациях, вероятной замене углеродной формы жизни кремниевой и полной «редуцированности сознания к материальному носителю» [1, с. 9].

Но прежде чем человек обретёт новую «усовершенствованную» материальную форму, ему предстоит преодолеть онтологический разрыв между человеческим и нечеловеческим, который повлечёт за собой появление новых форм отчуждения и постепенное размывание границ «человеческого».

Одним из ранних проявлений такого отчуждения можно считать эффект «зловещей долины», который впервые был описан в 1978 г. японским инженером и робототехником Масакиро Мори. Суть эффекта заключается в следующем: чем больше робот похож на человека, тем позитивнее он человеком воспринимается. Однако существует определённая грань, некий предел, когда это сходство достаточно велико и потому вызывает отторжение. Неприятие связано с несоответствием таких «человеческих» проявлений у роботов, как мимика, жесты, выражение эмоций.



Подобные ситуации, с точки зрения гуманизма, сфокусированного на человеческой уникальности, описаны уже во «Франкенштейне» Мэри Шелли, когда «монстр остаётся монстром» независимо от его качеств, в «Песочном человеке» Э.Т.А. Гофмана, когда куклу Олимпию невозможно полюбить, ведь у неё нет души, в романе К. Мур «Нет женщины прекраснее», где подчёркивается, что мозг в плену механики обязан утратить свою человечность [3, с. 93], в романе М. Мальзьё «Механика сердца» и др.

В современном искусстве эффект «зловещей долины» используется преимущественно в визуальных и аудиовизуальных работах как один из инструментов создания атмосферы страха, в частности, этот эффект лежит в основе образов зомби и антропоморфных монстров. Чувство психологического дискомфорта могут также вызывать антропоморфные куклы, реалистичные протезы и люди с большим количеством бодимодификаций.

В целом эффект «зловещей долины» является частью более глобальной проблемы столкновения с Другим, принадлежность которого к «своим» устанавливается прежде всего за счёт неких характеристик, преимущественно – физических: неестественный или другой цвет кожи, её качество, отличное от привычного, погрешности механического воспроизведения мимики, эмоции, которые считываются с трудом, или их полное отсутствие.

Одно из самых известных визуальных представлений роботизированного мира – «Detroit: become human», 2018 («Детройт: стать человеком» – *пер. наш – Е.К.*) – подчёркивает, например, возникшую параллель с рабством и расизмом. Это компьютерная игра с элементами интерактивного кинематографа, в которой развитие сюжета зависит от выбора игрока. В этом мире большинство людей использует на постоянной основе труд андроидов – роботов, внешне не отличимых от человека, и только небольшая группа людей считает это неправильным, что, по одной из веток развития сюжета, приводит к бунту андроидов.

Персонажи, с историей которых предлагается познакомиться игроку, являются девиантами, в результате программного сбоя вышедшими из-под

контроля человека и обретшими собственную волю. Важно отметить, что момент «сбоя программы» у каждого из андроидов представляется травматичным с точки зрения человеческой психологии. Так, Кэра, андроид-горничная, вступает за девочку, которую избивает её собственный отец. Робот Маркус становится девиантом в процессе конфликта с сыном своего подопечного, немолодого художника, лишённого возможности ходить. У робота-полицейского Коннора в сюжете также заложена возможность стать девиантом в тот момент, когда он находит базу повстанцев «Иерихон» и должен принять решение о своих дальнейших действиях.

Эти антроиды находятся на «правом склоне» «зловещей долины» и вызывают чувство безусловной симпатии (Кэра, Коннор) и сопереживания (Кэра, Маркус). Тем не менее, внешнее сходство и демонстрация свойственного человеку поведения не гарантирует готовность общества признать роботов своими равноправными членами.

Постепенное превращение человека в «сверхчеловека»-киборга, равно как и развитие робототехники, тесно связано с преодолением эффекта «зловещей долины». Но даже создание андроидов, которые могут быть размещены на вершине её «правого склона», не гарантирует преодоление отчуждения. Следом возникает вопрос разграничения «человеческого» и «нечеловеческого» и, как правило, ответ на него привязывают к характеристикам объекта: «Мы все разные, но можем быть “людьми”, если захотим. Альтрон (*антропоморфный персонаж киновселенной «Marvel» – Е.К.*) превращается во врага, потому что не становится человеком, хотя и пытается» [3, с. 92].

«Механизация» тела заставляет вспомнить о попытках «механизировать» «социальное тело» авторитарными и тоталитарными системами, когда «машина» из помощника в производстве постепенно превращается в глобальную модель построения общества. Предполагалось, что подобная «механизация» неизбежно приведёт к «улучшению» существующих человеческих взаимоотношений и, в конечном итоге, к построению утопии.

Человек в таком мире оказывается винтиком, который может быть легко и безжалостно заменён другим таким же, утрачивает не только идентичность, но и то, что делает его человеком, а все, кто так или иначе выбиваются из установленного стандарта, воспринимаются негативно.

Развитие данного мотива встречаем в романе Пэт Баркер «Возрождение» («Regeneration», 1991). Изображаемые в нём события происходят во время Первой мировой войны, когда механизация коснулась в том числе и поля боя, где убийство человеком себе подобных стало дистанцированным и обезличенным. И солдаты не имеют права, согласно окостеневшему викторианскому кодексу приличий, выразить страх, продемонстрировать слабость или малодушие. Каждый травмированный должен быть «починен» и отправлен обратно на фронт, и с этой точки зрения изображённая Баркер попытка протеста одного из героев, Сассуна, – не более, чем один из вариантов такой «поломки», когда «починить» = «заставить замолчать».

Это усиливается параллелью «врачебное насилие – военное насилие» над человечеством. Так, различные методы лечения мутизма (посттравматической немоты), противопоставляемые в романе, изображают два способа взаимодействия с другим человеком («больным», «неправильным») – гуманистический и «технологический».

Первый заключается в том, что доктор Риверс использует разговорную терапию в сочетании с сочувствием, пониманием, искренним желанием помочь пациентам. И, напротив, его коллега Йилленд подходит к борьбе с мутизмом с более «технологичной» точки зрения и использует электрошоковую терапию. Оба метода дают положительные результаты, хотя и связаны с причинением боли душевной (метода Риверса) или физической (метода Йилленда) [4, с. 229-234].

Риверс заставляет пациентов погрузиться в травматические воспоминания и позволить себе пережить те болезненные эмоции, которые они вызывают: страх, ужас, беспомощность. Его подход предполагает преодоление травматического опыта путём вербализации и анализа событий прошлого.

Метод Йилленда сопровождается насилием как физическим, так и моральным. В этом случае боль связана с принудительным «исправлением» последствий войны и может восприниматься как метафора официальной доктрины, предписывающей говорить о войне только то, что власти признают «правильным». Сама обстановка лечения повторяет то насилие, с которым солдаты регулярно сталкивались на фронте: неестественные условия, невозможность уйти, физическая боль, страх, давление «авторитета» вышестоящих лиц и общества, которые предписывают солдату быть героем, мужественно терпеть боль, не проявлять никаких эмоций, включая даже улыбку, ради того, чтобы быть «нормальным», то есть приемлемым для социума.

Насилие словно «овеществляет» человека, лишая его дара «божественной искры», сводя его ценность к набору функций, которые успешно может выполнить другой подобный ему индивидуум. Механизация на любом уровне несёт угрозу отчуждения и, как результат, насилия по отношению к тем, кто отличается от установленного в обществе стандарта, и дело не только в социальном отторжении, но в повсеместном распространении институализированного насилия.

Таким образом, отчуждение и насилие являются значимыми проблемами постгуманизма. Механистический подход к человеку и обществу приводит к закреплению насильственной природы власти, прежде всего в авторитарных и тоталитарных системах, когда человек воспринимается лишь как часть «социального механизма», «деталь», ценность которой заключена в наборе выполняемых функций.

Перенесение механизации с внешнего уровня («социум») на внутренний («роботизация» как создание человекоподобных субститутов) может привести к новому витку отчуждения, преодоление которого возможно путём взаимодействия и регулярного контакта, а также рефлексии получаемого опыта.

«Человеческое», к сожалению, утрачивает в постгуманистическом обществе статус константы. Вполне очевидно, что оно должно определяться не

пропорцией механического и органического в живом существе, а отношением субъекта к миру. Иными словами, граница между человеком и механизмом в будущем будет всё же определяться, вероятнее всего, такими критериями, как доброта, сострадание, бережность, творчество и стремление сделать мир лучше.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Александров, И. Ю. Русский космизм и постгуманизм / И. Ю. Александров – Текст: электронный // Вестник СПбГИК. – 2021. – №2 (47). – С. 6-10. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://clck.ru/35uE3u> (дата обращения: 20.09.23).
2. Гребенюк, А. А. Основы метамодернистской психологии / А. А. Гребенюк // METAMODERN. Журнал о метамодернизме. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://metamodernizm.ru/metamodernism-psychology/> (дата обращения: 21.09.23).
3. Столбова, Н. В., Середкина, Е. В., Мышкин, О. С. Насколько «зловещая долина» зловеща на самом деле? Опыт деконструкции дискурса / Н. В. Столбова, Е. В. Середкина, О. С. Мышкин – // Вестник Пермского университета. – Философия. Психология. Социология. – 2022. – С. 91-107. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/naskolko-zloveschaya-dolina-zlovescha-na-samom-dele-opyt-dekonstruktsii-diskursa> (дата обращения: 21.09.23).
4. Barker, P. *Regeneration*. / P. Barker. – New York, 1992. – 251 p.

## TRANSHUMANISM, POSTHUMANISM AND THE PROBLEM OF ALIENATION

E.V. Kovalenko

**This article discusses the problem of alienation overcoming in the perception of the Other. The difficulties that arise when interacting with objects of the transhumanistic paradigm, such as androids and cyborgs, are investigated on the basis of a computer game with elements of interactive movie ‘Detroit: Become Human’ (2018). The difficulties of overcoming alienation as a result of the "mechanization of the social body" are also considered on the material of Pat Barker's novel ‘Regeneration’ (1991). It is concluded that alienation and violence are topical problems of posthumanism. The establishment of the boundaries of the human ‘Self’ is possible only by overcoming alienation, that is, building interaction with the Other and reflecting upon this interaction.**

**Key words:** *metamodernism, transhumanism, posthumanism, ‘uncanny valley’, Pat Barker ‘Regeneration’, ‘Detroit: Become human’, alienation, the Other.*

## ЧЕЛОВЕК ГЛАЗАМИ ЧУДОВИЩА В РОМАНЕ ДЖОНА ГАРДНЕРА «ГРЕНДЕЛЬ»

Л.В Сапегина

*ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

Статья посвящена образу человека и проблеме человеческого в философском постмодернистском романе Джона Гарднера «Грендель». Произведение построено на интертекстуальной игре с сюжетом англосаксонского эпоса «Беовульф». «Точкой зрения», а также исследователем и критиком человечества, представленного племенем данов и его королём Хродгаром, выступает монстр-людоед Грендель. Неоднозначность взглядов чудовища на человека, мир и Вселенную позволяет критически переосмыслить многие популярные философские идеи.

**Ключевые слова:** *Джон Гарднер, Грендель, Беовульф, чудовище, монструозность, переходность, границы человеческого, Другой.*

Переходные эпохи проводят тотальную ревизию всех существующих в культуре границ: возраста, гендера и пола, здоровья (психической нормы) и болезни, морали и нравственности, в том числе – верификацию содержания понятия «человек» и границ человеческого как такового. Апробация человеческого происходит посредством **Другого**. **Другим** в человеческой культуре может выступать другой человек (иной культуры/национальности, гендера/пола, класса/сословия), а также существа нечеловеческой природы: животные и чудовища. Человеческий **Другой** преобладает в периоды стабильного развития (Просвещение, реализм XIX века), когда человек интересен самому себе как часть общественного организма, когда социальное преобладает над экзистенциальным, а рациональное доминирует как способ освоения и описания мира. Образы нечеловеческого **Другого** во времена «художественной нормативности» [6, с. 275] вытесняются на периферию культуры, в сферу массового или развлекательного сегмента. «В эпоху Просвещения и индустриализации мифологические или фантазийные монстры всё меньше привлекают к себе внимания из-за рационализации повседневных практик», – отмечает Д.С. Гордеева [2, с. 4]. В переходные, кризисные периоды, хотя человек остаётся центральной темой литературы, в силу ослабления доминанты рационального, нарастания хаоса, появления «зазора» между

реалиями бытия и возможностью их разумного объяснения в большой литературе вновь появляются образы **Иных** созданий: монстров, чудовищ, inferнальных существ и т.д. «Простой опыт наблюдения за культурой крупных пограничных периодов обнаруживает, что, когда культура начинает работать в предельном, пороговом режиме, происходит активизация архаических пластов, вступающих в напряжённые отношения с традиционным и современным пластами, активизируется религиозно-мифологический опыт <...>», – отмечает В.Б. Земсков. – «Ломка системы компромиссов, <...> выпускает в зоне пограничья всех “ведьм”» [4, с. 136].

Всплески интереса к монструозным образам очевидны на рубеже XVI-XVII веков (напр., Калибан в «Буре», ведьмы в «Макбете» Шекспира), в период романтизма (чудовище в романе М. Шелли «Франкенштейн», куклы-автоматы Гофмана («Песочный человек»; «Автоматы»), Квазимодо в романе Гюго «Собор Парижской богородицы»), на стыке XIX-XX вв. (Джекил и Хайд из одноимённой повести Р.Л. Стивенсона, элои и морлоки из «Машины времени» Уэллса, Дракула Брэма Стокера, Призрак оперы Гастона Леру, др.). Не станет исключением и период постмодернизма конца XX – начала XXI вв. «Конец XX – эпоха осознания значения образа монстра как Чужого, Другого в мировой культуре, причём монструозность может транслировать различные виды инаковости, не только гендерной, но и, например, национальной: <...>», – пишет Л.Ф. Хабибуллина [8, с. 109].

Одним из первых значительных произведений рубежа XX-XXI веков, где появляется образ монстра, стал роман известного американского филолога-медиевиста Джона Гарднера «Грендель» (1971). Его считают одним из зачинателей постмодернистской традиции на английском языке, во-первых, потому, что «Грендель» манифестировал целый ряд постмодернистских приёмов, в частности, продемонстрировал потенциал интертекстуальной игры с переписыванием литературных сюжетов, в данном случае – англосаксонской поэмы «Беовульф», главный герой которой, гаутский (геатский) богатырь Беовульф, спасает королевство данов от человекоподобного монстра-людоеда

Гренделя, разорвавшего эти земли двенадцать лет. Гарднер трансформирует старинное предание о культурном герое: протагонист и антагонист меняются местами, роман представляет взгляд на известные события с точки зрения Гренделя. «И меняется всё: представление об истоках зла, вражды и насилия, людях и их цивилизации, о справедливости и возмездии. <...> точка зрения Гренделя – позволяет проверить на прочность идеалы и поведение другой стороны, людей», – пишет исследователь романа Н.А. Шогенцукова [9, с. 186].

Повествование в романе ведётся от лица Гренделя: он выступает и в роли рассказчика. В этом качестве он даёт характеристику самому себе, акцентируя собственную инаковость-чуждость: «Несуразное чудовище, провонявшее мертвечиной, убиенными детьми, растерзанными коровами, бесцельно брожу я по земле, таясь во мраке» [1, с. 278]. Монструозность героя вводится постепенно в его кратких характеристиках своей телесности: в первой сцене он размахивает «мохнатыми кулаками», издаёт «жуткий рёв» [1, с. 277], его «мерзкий облик» пугает лань [1, с. 279]. Он описывает себя как «мракожителя, скитальца по краю земли, дозорного роковой ограды мира» [1, с. 278], осознавая свою маргинальность. Грендель не знает до поры тайны своего происхождения (в эпосе он назван потомком Каина), но знает, что принадлежит к иной, не человеческой расе, которая теперь вытеснена на границы ойкумены, как некогда великаны в скандинавских мифах.

Монструозность внешнего облика Гренделя дополняется его чудовищной картиной мира. Действие начинается весной, когда оживает природа, мир наполняется любовью, но в душе Гренделя – лишь ненависть и скука, ибо в круговороте сезонов он видит одну механистичность и глупую заданность: «Ещё одна заурядная жертва, злобно взираю я на смену времён года, которые изначальней всяких наблюдений. <...> По небу катится глупое солнце; тени укорачиваются и удлиняются, будто по плану» [1, с. 278; с. 369]. Называя себя жертвой бессмысленного существования, («Всё это, по большей части, сплошное притворство» [1, с. 278]), он ещё не знает, что ему действительно



уготована роль ритуальной жертвы. Приведённая цитата повторяется в тексте дважды, второй раз в главе 10, обозначая приближение конца Гренделя.

Грендель наделён философским складом ума, он задаётся онтологическими вопросами о смысле бытия – своего, человечества, Вселенной, – но выступает носителем крайне негативистского мировоззрения, роднящего его с романтическим героем-богоборцем, бросающим вызов небесам: «Небеса – заведомо – молчат. Я корчу им рожу, дерзко поднимаю средний палец и непристойно щёлкаю. Небеса не замечают меня, они извечно безучастны. Я ненавижу их, как ненавижу эти безмозглые пробуждающиеся деревья, этих щебечущих птиц» [1, с. 278]. Конечно, протест Гренделя – гротескное подобие романтического бунта, его профанирование. С другой стороны, образ Гренделя отмечен чертами модернистского «постороннего»: ему присуще неизбывное чувство одиночества и чуждости этому миру. Романтические и модернистские модели в поведении протагониста снижаются в силу его монструозности и принадлежности к нижнему миру, его программной антигероичности.

Выдвижение на первый план онтологических вопросов, по мнению ряда литературоведов, например, Брайана МакХейла, является характерной чертой постмодернистской прозы, в отличие от эпистемологической доминанты модернизма [11, с. 9-10]. Роман Гарднера может быть назван философским, поскольку «образ мышления его героя представляет сплав современных философских течений» [7, с. 73]. Грендель увлекается в разные периоды идеями солипсизма, экзистенциализма, нигилизма; в романе воплощаются и обсуждаются идеи софистики, христианской теологии, материализма и эмпиризма, наличествуют аллюзии, отсылающие к сочинениям Платона, Н. Маккиавелли, Ф. Ницше, Л. Витгенштейна, А.Н. Уайтхеда, Ж.-П. Сартра и других.

Интеллектуальный потенциал Гренделя сочетается с его нечеловеческой психологией: людоедской иронией и юмором, что также производит чудовищный эффект. Грендель не лишён чувства прекрасного, но поэтический

пейзаж соединяет с натуралистическим описанием отвратительных каннибальских пиршеств. Так, картины нарождающейся весны пробуждают в его душе воспоминания о том, как «на этой трепетно-изумрудной лужайке, однажды, когда луна была погребена в толще облаков, я оторвал голову старому хитрецу Ательгарду. Здесь, где крокусы, подобно водяным змейкам, разевают свои маленькие пасти, пугая позднезимнее солнце, здесь я убил старуху с волосами цвета железа. На вкус она отдавала мочой и желчью, и я долго потом отплёвывался» [1, с. 278]. В терминологии О.Р. Демидовой, Грендель – монстр «гармонический», поскольку ему присуща «своего рода “гармония монструозности” за счёт равномерного сочетания безобразия внешнего (физического) и внутреннего (духовного)» [3, с. 55].

Действие романа начинается на двенадцатый год набегов Гренделя на земли короля Хродгара. Число 12 имеет особое значение в художественной структуре романа: роман делится на 12 глав, в центре каждой – отдельный персонаж или событие, вокруг которого концентрируется действие. Каждая глава имеет свой астрологический символ. Например, в первой – Овен: в сюжете его знаком выступает баран, встреченный Гренделем: «Неудержимо надвигается весна (увидев барана, я понял, что её приход неизбежен» [1, с. 279]. Овен – начало астрономического года, начало нового природного цикла. Для мира – это весна, для Гренделя – возобновление набегов на Хеорот. Символ второй главы – Телец: в центре действия – нападение на Гренделя быка, от которого монстр чуть не погиб, и первая встреча с людьми, которые тоже пытаются его убить. Астрологические параллели раздвигают границы художественного пространства до космического уровня. Небеса, которые кажутся Гренделю безучастными, непосредственно вовлечены в происходящее, они наблюдают за ним: «Повсюду я ощущал чьё-то незримое присутствие, леденящее душу, как первое знакомство со смертью <...>. Оно – что бы это ни было – следовало за мной» (*здесь и далее курсив автора*) [1, с. 307-308]. Небеса говорят с Гренделем знаками, но он не способен их прочитать правильно. Например, незадолго до гибели он видит целый ряд предостерегающих

явлений, но проявляет скепсис и недоверие: «Три мёртвых дерева в болотистой низине, спаленные заживо молнией, являют собой зловещие знаки. (Эй, ты! Мы – знамения!) Или просто деревья» [1, с. 338]. Небеса даже порой вступают с Гренделем в диалог: «“Разве нет?”, – шёпотом отозвался лес, или всё-таки не лес, а что-то более далёкое, какой-то отголосок иного разума, древней и ужасной формы жизни» [1, с. 307].

В первой главе изображается очередной приход Гренделя в Хеорот (Оленью палату) после зимнего перерыва: сцена демонстрирует то высокомерие и презрение, которое монстр сформировал в отношении человечества за двенадцать лет противостояния. Ужас и испуг людей описаны в издевательски-сниженной манере: «Старый Сказитель <...> одним махом, хоть он и слеп, как крот, выскакивает в окно со своей арфой. <...> бегут самые пьяные дружинники Хродгара, они неистово и бражно похваляются, взмахивая мечами, словно орлы крыльями. <...> Пока они орут и визжат, натываясь друг на друга, я бесшумно хватаю свою добычу и ухожу в лес. Я хохочу и ем <...>» [1, с. 282-283].

Со второй по шестую главу действие разворачивается в ретроспективном хронотопе. Здесь задействованы жанровые традиции автобиографии и романа воспитания. Грендель вспоминает о событиях своего детства и отрочества: о том, как рос в тёмной пещере, населённой древними чудовищами, где не было света, об играх, в которые он играл («я без конца играл в войну» [1, с. 284]), о своей матери, наделённой ещё более чудовищным обликом («мертвенно-серая рыжеватая туша» [1, с. 312]), лишённой речи, но единственной, кто любил Гренделя и беспокоился о нём. Подрастая, Грендель расширяет знания о мире: он находит выход из подземной пещеры в «беспредельную пещеру земного мира» [1, с. 285] и постепенно исследует открывшееся пространство, совершая ночные вылазки. Однажды в лесу ему защемило ногу сросшимися стволами, и Грендель не смог к утру вернуться домой. Тогда и произойдёт его первая встреча с людьми. Он впервые слышит членораздельную речь и обнаруживает, что понимает слова: «... это был мой язык, но говорили на нём как-то странно,

словно звуки извлекались с помощью тонких палочек, сухих костей, осколков гальки» [1, с. 290]. Язык станет первой чертой, в которой Грендель увидит своё родство с людьми. Однако существа эти кажутся ему странными, поскольку «были маленькими, с неживыми глазами и бледно-серыми лицами, и всё же они чем-то походили на нас, только были какими-то несуразными и почему-то раздражали, как крысы» [1, с. 290]. Зооморфное начало постоянно напоминает о себе в изображении людей, подчёркивая их низшую, животную природу. Первая попытка коммуникации заканчивается неудачно: напуганные люди (Хродгар с дружинниками) принимают Гренделя то за звероподобный гриб, то за дух дерева, сначала пытаются его накормить, но когда тот заговорил, пытаются убить.

Если первая встреча вызвала у Гренделя, бывшего ещё ребёнком, интерес к человеческой расе, заставивший его на протяжении многих лет наблюдать за кровавой человеческой историей, удивляясь жестокости и неразумию этих существ, убивающих не для того, чтобы есть («всё, что они убивали, – коров, лошадей, людей – они оставляли гнить или сжигали» [1, с. 299]), то следующее столкновение ожесточило его душу, и он решает уничтожить Хродгара и его народ. Эта ситуация связана с приходом ко двору короля данов нового певца – Сказителя (Shaper), – слепого арфиста, чей талант восхищает Гренделя, поскольку в его песнях страшные и глупые поступки людей превращались в прекрасные деяния прошлого: «Я слушал и чувствовал, как меня поднимает над землёй. Я прекрасно понимал, что слова его песни нелепы, она не свет во мраке, но лесь, иллюзия <...>. И тем не менее я парил над землёй» [1, с. 306]. Однажды Сказитель пел о сотворении мира, и Грендель узнал тайну своего происхождения: «Сказитель поведал о древней вражде между двумя братьями, вражде, которая расколола мир на свет и тьму. И я – Грендель – был порождением тьмы <...>. Потомком мерзкого племени, проклятого богом» [1, с. 308]. Грендель, потрясённый открытием, что он и люди – родственники, и все прокляты, ибо все – потомки Каина, а не убиенного Авеля, утирая слёзы, бросается к людям со словами: «Смилуйтесь! Мир!». Реакция людей была

предсказуемой, если учесть к тому же, что на плече у Гренделя был труп человека, найденный им в лесу: «Арфист умолк, толпа завопила. <...> Взвыв как собаки, они кинулись на меня» [1, с. 309]. Итог этого столкновения Н.А. Шогенцукова характеризует следующим образом: «Невежество, непонимание людьми Гренделя породило уверенность в бессмысленности всего сущего, а их жестокость – ещё более страшную, яростную жестокость» [9, с. 191-192].

После этого конфликта Грендель отправляется к Дракону, чтобы задать ему вопросы о Сказителе, о людях, о Боге. В древнеанглийском эпосе дракон появляется во второй части поэмы, где с ним вступает в поединок уже старый Беовульф, чтобы спасти свой народ. В романе Гарднера Дракон претендует на высшую мудрость и воплощает высшую меру монструозности (по мере убывания антропоморфных признаков): «Необъятная багряно-золотистая туша, мощный, закрученный кольцами хвост, лапы, загребающие груды сокровищ, глаза, в которых нет огня – только холод <...>» [1, с. 312]. Даже для Гренделя он – чудовище, в присутствии которого тот дрожит от ужаса. «Теперь ты знаешь, что *они* чувствуют, когда видят *тебя*, а? [1, с. 313]» – спрашивает, смеясь, Дракон, указывая Гренделю на то, что люди никогда не смогут преодолеть свой страх перед ним, Грендель всегда будет для них иным, чужим. Однако Дракон говорит и том, что чудовище и люди нуждаются друг в друге: «Ты делаешь их лучше <...>. Ты будоражишь их! Заставляешь их думать и изобретать. Ты побуждаешь их заниматься поэзией, наукой, религией, всем тем, что и делает их пока они живы, людьми. Ты, так сказать, являешься той brutальной сущностью, по которой они учатся определять самих себя» [1, с. 324]. То есть, по словам Дракона, предназначение Гренделя – быть тем Другим, который стимулирует развитие человечества.

После встречи с Драконом, для которого нет границ времени и пространства (он видит прошлое и будущее, в том числе конец этой Вселенной, поэтому для него всё сущее – просто «завихрение в потоке времени» [1, с. 323]) Грендель проникается презрением к человеку, к миру, Вселенной, и даже песни

Сказителя теперь лишь раздражают его: «Песня привела меня в ярость. В ней была их самонадеянность, <...> свинячье равнодушие, их надменность, самодовольство и – что всего хуже – их *надежда*» [1, с. 326]. К тому же, он обнаружил, что дракон наложил на него заклятие, и он стал неуязвимым для оружия, поэтому он и начинает свои кровавые набеги на Хеорот. Неуязвимость ещё больше отдаляет Гренделя от человеческой расы, частью которой он иногда хотел стать. Грендель теперь не просто безобразен, он – существо иного порядка, чем люди, поскольку стал практически бессмертным. Это время взросления протагониста, он сделал выбор своего предназначения: «*Я обрёл себя <...>. Раньше я висел в воздухе перед возможностью выбора между холодной правдой, которую знал я, и завораживающим душещипательным обманом Сказителя; теперь это прошло. Я стал Гренделем, Разрушителем Медовых Палат, Ужасом королей!*» [1, с. 329]. И теперь вместо присутствия загадочного *Оно*, которое сопровождало Гренделя, он везде ощущает запах дракона: «Тщетой и гибелью пахло в воздухе, куда бы я ни направлялся; едкий, всюду проникающий запах, как запах смерти после лесного пожара <...>» [1, с. 325-326].

Грендель не свернёт с избранного пути разрушения, и это парадоксальным образом разрушит его самого. «Интрадиегетический нарратор «Гренделя», будучи центральным действующим лицом гарднеровского романа, рассматриваемого в ритуально-мифологическом аспекте, играет роль ритуальной жертвы, а в каком-то отношении и жреца, приносящего эту жертву. Рассказчик, в своей речи пересоздающий мир, который он описывает, — в каком-то смысле «автор» этого мира», – считает А. Калашников [5, с. 6].

Действие в главах 7-12 возвращается в двенадцатый год противостояния Гренделя и людей. В месяц Козерога (гл.10), начавшийся с убийства Гренделем горного козла, который направлялся к его озеру и напугал Гренделя своей живучестью («Он неумолимо движется ко мне» [1, с. 371]), происходит несколько знаменательных событий. Когда «солнце всё дольше остаётся на небе, словно горный козёл, восходя и закатываясь за свинцовый горизонт» [1,

с. 372], умирает Сказитель, и его смерть означает для Гренделя конец эпохи: «Король, – я сказал бы, – эпохе конец. / Мы снова заброшены, снова одни» [1, с. 376]. Однако Солнце, появляющееся в Козероге примерно 22 декабря, в день зимнего солнцестояния, знаменует поворот на светлую сторону года: это время позитивных перемен, надежды, старт нового космического цикла. Начало новой эпохи, в которой нет места Гренделю, знаменует прибытие дружины геатов: «<...> прибыли они по воде: айсберги расступились, как будто чьи-то огромные руки легко раздвинули их, и между ними проплыл пеногрудый корабль, неумолимый мореход, с белыми парусами, летящий, как птица, дорогой лебедей!» [1, с. 377] (гл. 11, символика Водолея).

Явление богатыря-монстроборца (Беовульфа, чьё имя в романе не названо: предводитель геатов представляется сыном Эггтеова) станет явным ответом небес, которые казались Гренделю безучастными. Накануне этого события ему везде видятся крылья: «В селении дети, размахивая руками, съезжают на спинах со снежных гор, и когда они поднимаются на холм, мне чудится, что это какие-то загадочно-зловещие крылатые существа»; рога оленя «подобны крыльям, озарённым внеземным светом» [1, с. 361]. Ему «мерещатся глухие шаги в небе над головой» [1, с. 361]. Гренделю страшно: «Что-то надвигается, странное, как весна» [1, с. 361]. Даже в бормотании его безъязыкой матери он слышит предупреждение: «*Берегись рыбы*» [1, с. 377].

Многие исследователи обращают внимание на мессианские черты в образе Беовульфа в архаическом эпосе. В романе Гарднера они даже усилены. Козерожьи мотивы, которые предшествуют его появлению, отсылают к рождеству Христову, которое связано с этим созвездием и приурочено ко дню зимнего солнцестояния. Ихтис (рыба) – акроним имени Христа, и рисунок рыбы часто выступает аллегорическим знаком Христа. Рыбьи черты видит Грендель в предводителе геатов: «Его холодные, немигающие, как у змеи, глаза были опущены. На лице – ни волоска, как у рыбы. <...> Рассматривая его непомерно мускулистый торс – обнажённый, несмотря на холод, гладкий, как брюхо акулы, и подрагивающий от мощи, как грудь коня, – я вдруг осознал, что

не могу сосредоточиться. Если расслабиться, то можно впасть в оцепенение, просто глядя на эти плечи» [1, с. 379-380]. Грендель «безумно рад» приезду чужестранцев, поскольку «это совсем другая игра» [1, с. 377]. Поначалу он предвкушает наслаждение забавой: будущим унижением могучих и прекрасных воинов, которые станут в конце его едой: «О счастливчик Грендель! Пятнадцать прославленных героев, надменно горделивых в своих доспехах и упитанных, как коровы» [1, с. 377]. Однако возбуждение в ожидании будущей расправы сочетается у Гренделя с беспокойством и ощущением опасности. Помимо невероятной физической мощи, чужестранец ведёт себя не свойственным обычному человеку образом: так, словно он – «чужак не только среди данов, но и повсюду», будто «в его распоряжении целая вечность» [1, с. 379]. Когда он озвучивает дозорному цель своего приезда – дать совет Хротгару по поводу неведомого врага, который совершает по ночам набеги, «губит людей и насмехается над воинами» [1, с. 380], – по сути, Беовульф озвучивает приговор небес Гренделю. И у того возникает чувство, будто «плоть чужеземца была приманкой, хитрой уловкой, скрывающей нечто безмерно ужасное» [1, с. 380]. Это ужасное произойдёт следующей ночью, когда во время схватки в чертоге Грендель увидит, как за плечами незнакомца, которые ранее приковали его взгляд, «вырастают страшные огненные крылья» [1, с. 389]. Во время битвы антагонисты пытаются «перешептать» друг друга, «перезаговорить» мир. Беовульф говорит Гренделю почти словами Христа: «<...> там, где вода скована льдом, там появятся рыбы, и люди выживут и смогут прокормиться до весны. Это грядёт, брат мой. Верить или нет. Хотя ты убиваешь мир, превращаешь поля в каменные пустоши, сводишь жизнь к «я» и «не-я», – сильные ползучие корни взломают и разрушат твою пещеру, и дождь очистит её: <...>. Время – это разум, рука творящая <...>» [1, с. 390]. Водная стихия, о которой говорит Беовульф – источник жизни и возрождения. Однако образ Беовульфа парадоксально сближается и с образом Дракона: во время битвы Хеорот освещается «пламенем, мерцающим в глазах незнакомца» [1, с. 389], Беовульф «выдыхает пламя» [1, с. 391]. «Связанность – вот сущность



всего» [1, с. 318], – говорил Гренделю Дракон. Стихия огня, как и воды, пронизывает мир, обеспечивает его единство, хотя огонь «многолик и многофункционален» [9, с. 198]. Дракон воплощает адский огонь – огонь нижнего мира, Беовульф – огонь небесный, очищающий и уничтожающий всякое зло.

Гибель Гренделя представляется закономерной. С одной стороны, она определена его личным выбором: Грендель мог пойти путём «очеловечивания», и всё же избрал путь чудовища, соединив таким образом свою свободу воли и предначертание, о котором говорил Дракон. Время чудовищ закончилось, настала новая эпоха, и предназначена она не для разрушения, а для созидания, для творческого развития человека. Грендель, не зная сам, исполнил своё предназначение, и в момент смерти, пережив боль и страх, он испытывает странное чувство: «А не радость ли я ощущаю» [1, с. 392]? По сути, он чувствует облегчение и, возможно, удовлетворение от исполненной миссии.

Чудовищность определяется скорее моральным выбором, чем обстоятельствами рождения, пишет американский исследователь эпоса «Беовульф» С. Бэнди, урок поэмы в том, что человечество должно помнить: «чудовищное потомство Каина обитает повсюду и обедает за каждым столом» (*перевод наш, Л.С.*) («the monstrous progeny of Cain dwell everywhere and dine at every table» [10, с. 249]. Вышесказанное вполне применимо и к роману Дж. Гарднера «Грендель». «Смерть Гренделя воспринимается не как бессмысленный случай, а как обусловленное завершение предыдущих событий: случайность как внешнее проявление подчинённого законам бытия. <...> Герой, отгородивший себя от общества, рассматривающий мир исключительно сквозь призму своего сознания, обречён на гибель», – считает Н.Л. Сержант [7, с. 73].

Роман «Грендель» стоит у истоков постмодернистской традиции, но в нём сохраняется парадигма морально-нравственных критериев, важных в системе воззрений самого Гарднера. Перемещение точки зрения от человека к монстру свидетельствует о тенденции к дегуманизации, характерной для

постмодернизма, хотя в центре романа Гарднера – всё же человек, история и будущее цивилизации. В дальнейшем постмодернистская литература пошла по пути углубления дегуманизации и трансгуманизма. Постепенно происходила «апроприация монструозного», которое заняло своё «законное» место на уровне повседневности, утрачивая резко негативную этико-эстетическую маркировку, становясь привычным («освоенным и присвоенным») и, следовательно, нормальным и неопасным», – пишет О.Р. Демидова [3, с. 56]. Это привело к деградации фундаментальной ценности человеческого и идеологическому кризису постмодернизма.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Гарднер, Дж. Ч. Крушение Агатона. Грендель: Романы / Пер. с англ., предисл, коммент. Н. Махлаюка, С. Слободянюка. – СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. – 399 с.
2. Гордеева, Д.С. Репрезентация феномена монстра в анимации: спец. 24.00.01 Теория и история культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии / Д.С. Гордеева. – Саранск, 2013. – 18 с.
3. Демидова, О.Р. «Сон разума рождает чудовищ»: концепт монструозного в культуре / О.Р. Демидова // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. – 2017. – № 1. – С. 52-59.
4. Земсков, В.Б. Одноглазый Янус. Пограничная эпоха – пограничное сознание/ В.Б. Земсков // Общественные науки и современность. – 2001. – №6. – С. 132-139.
5. Калашников, А.А. Искупительная жертва в романе Дж. Гарднера «Грендель»: опыт анализа поэтики в свете ритуально-мифологического подхода / А.А. Калашников // Литература двух Америк. – 2021. – № 10. – С. 83–99. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-10-83-99>
6. Кривцун, О. А. Эстетика : учебник для вузов / О. А. Кривцун. — М.: Издательство Юрайт, 2023. – 549 с.
7. Сержант, Л.Н. Философские искания героев Джона Гарднера: на материале романов «Падение Агатона», «Грендель» и поэмы «Ясон и Медея» / Н. Л. Сержант // Вестн. БДПУ. Сер.1. Педагогіка. Психологія. Філологія. – 2010. – N1. – С. 72-75.
8. Хабибуллина, Л. Ф. Монстр как Другой (Другая) в современной англоязычной литературе / Л.Ф. Хабибуллина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2017. – Т. 9. – Вып. 2. – С. 108–116.
9. Шогенцукова, Н.А. Опыт онтологической поэтики / Н.А. Шогенцукова. – М. : Наследие, 1995. – 232 с.
10. Bandy, S.C. Cain, Grendel, and the Giants of Beowulf / S. C. Bandy // Papers on Language and Literature. – 1973. – № 9. – Pp. 235–349.
11. McHale, B. Postmodernist fiction / Brian McHale. – Lnd., N.Y.: Taylor & Francis e-Library, 2004. – 282 p. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://archive.org/details/postmodernistfic0000mcha>

## A MAN THROUGH THE EYES OF A MONSTER IN JOHN GARDNER'S NOVEL "GRENDEL"

L.V. Sapegina

The article is devoted to the image of man and the problem of the human in John Gardner's philosophical postmodern novel "Grendel". The work is based on an intertextual play with the plot of the Anglo-Saxon epic "Beowulf". The "point of view", as well as the researcher and critic of humanity, represented by the Dan tribe and its king Hrothgar, is the cannibal monster Grendel. The ambiguity of the monster's views on man, the world and the Universe makes it possible to critically reconsider many popular philosophical ideas.

*Key words: John Gardner, Grendel, Beowulf, monster, monstrosity, transitivity, boundaries of the human, the Other.*

УДК 82-311.8

## ЧЕЛОВЕК И ПРЕДЕЛЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО В ФАНТАСТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЕ Э.М. ФОРСТЕРА «МАШИНА ОСТАНАВЛИВАЕТСЯ»

Т.Г. Теличко

*ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

В статье предпринята попытка исследовать особенности реализации гуманистической составляющей поэтики Э.М. Форстера в новелле «Машина останавливается» с учетом художественных возможностей, заложенных в жанре фантастики и антиутопии.

*Ключевые слова:* Э.М. Форстер, фантастика, гуманизм, человек, природа, цивилизация.

Центральное место в художественном мире Э.М. Форстера (1879-1970) отведено человеку, которого автор подвергает проверке на его человечность. Основную опасность для человека и его человечности Форстер усматривает в «неразвитости сердца», препятствующей реализации авторского идеала «личных отношений», восстановлению цельности личности и обретению полноты мира, чему в немалой степени способствует протянутая через всё творчество писателя идея «связи». Эпиграф к роману Форстера «Говардс-Энд» – *Only connect ...* – применим ко всему творчеству писателя и сводится к призыву «соединить прозу нашей жизни со страстью. В противном случае мы

оказываемся бессмысленными обрубками, полумонахами, полуживотными, разорванными арками, которым никогда не соединиться, чтобы образовать человека» [1, с. 226].

Рассмотрим, как воссозданы необходимые условия для «осуществления» человека в фантастической новелле с элементами антиутопии «Машина останавливается» (1909). Характерная для всего творчества писателя парадигма «природа – человек – цивилизация» реализована в данном случае с учётом особенностей фантастического жанра в образной паре «человек – Машина». Важнейшим аспектом остаётся спасительный диалог человека с другим человеком, рассмотренный в параметрах фантастического мира, выстроенного вокруг идеи коммуникации, во многом предвосхитившей современные способы связи и передачи информации.

Сразу отметим, что предложенная статья не ставит своей целью изучение произведения Форстера «Машина останавливается» в контексте истории жанра фантастики; скорее она посвящена выявлению роли фантастического компонента в реализации магистральных идей писателя.

В повести два центральных персонажа – Вашти и её сын Куно. Время не определено – это далёкое будущее. Жизнь с поверхности земли переместилась под землю (авторское предвосхищение современных идей «землескрёбов»). Наступила эра Машины, человечество же «тихо и самодовольно вырождалось. Прогресс стал означать прогресс Машины» [2, с. 194]. Творение и орудие человека – Машина – превратила своего творца в побочный продукт цивилизации, сама же стала объектом поклонения и обожествления. В мире, созданном авторским воображением, нет места ни божественному (Бога заменила Машина), ни подлинно человеческому (понятия «этично / неэтично» подменены понятиями «технично / нетехнично» (*unmechanical*)). Отныне «мерой всех вещей» становится Машина, выступая посредником между человеком и человеком, человеком и природой, человеком и реальностью: «Через неё мы говорим друг с другом, через неё видим друг друга, в ней обретаем своё бытие» [2, с. 193]. Непосредственность восприятия,

физические ощущения провозглашены атавизмом и вульгарностью: «Машина мудро пренебрегала той неуловимой свежестью, в которой одна несостоятельная философия некогда усматривала подлинную сущность непосредственного общения между людьми, – пренебрегала так же, как изготовители искусственных плодов пренебрегают неуловимой свежестью настоящего винограда. Человечество давно уже усвоило принцип “почти ничем не уступает”» [2, с. 156]. Приведем цитату в оригинале, чтобы аллюзии были очевиднее: «The imponderable *bloom*, declared by a discredited philosophy to be the actual essence of *intercourse*, was rightly ignored by the Machine, just as the imponderable *bloom* of the grape was ignored by the manufacturers of artificial fruit. Something “good enough” had long since been accepted by our race» [3] (выделено нами. – Т.Т.). Здесь можно обнаружить иронично окрашенную аллюзию, относящую нас к философии Дж. Э. Мура, которая оказала влияние не только на развитие философской мысли в Англии, но и (при посредничестве группы Блумсбери, в которую в своё время входил и Форстер) на всю интеллектуальную атмосферу начала XX века. Программные положения группы Блумсбери, членами которой были В. Вулф, Л. Вулф, художница В. Белл, критик Дж. Литтон Стрэчи, искусствовед и художник Р. Фрай, во многом основывались на труде Мура «Principia Ethica» (1903), в шестой главе которого он излагает свои представления об идеале. Отсылки к философии Мура характерны и для Форстера. Исследователи творчества писателя (Д. Гарнетт, Н. Эннан, Р. Мартин) неоднократно отмечали связь творчества Форстера с эстетической теорией Мура. Форстеровская вера в «личные взаимоотношения» («personal relationships») и ценность искусства («value of art») очевидно восходят к идеалу Мура – «the pleasures of human intercourse and enjoyment of beautiful objects» («удовольствие от человеческого общения и наслаждение прекрасным») [4, с. 39]. При этом принципиальным для Форстера оказывается декларируемая философом связь этического и эстетического. К примеру, в «итальянских» романах писателя («Комната с видом» и «Куда

бояться ступить ангелы») «чистое искусство», подмена жизни искусством не приводит героев к гармонии.

В фантастической новелле «Машина останавливается» жизнь подменяют идеи о жизни, которые окончательно отрываются от фактов и объективной реальности (в данном случае можно предположить намёк на полемику Мура с концепцией вторичных идей Локка). В повести один из самых «передовых лекторов» провозглашает: «Остерегайтесь идей из первых рук! <...> Идей из первых рук вообще не существует. Они – всего лишь физические ощущения, порождённые страхом или желанием; а разве можно построить философию на столь грубом фундаменте?» [2, с. 190-191]. В ироничное изложение позиции лектора, отвергающей личное наблюдение как сомнительный элемент, автор вводит перечень интерпретаторов событий Французской революции, начиная с Мирабо (непосредственного участника революции) и историка Карлейля (автора труда «Французская революция»), переходя затем к востоковеду Лафкадио Хёрну, всё больше отклоняясь от французских событий и в целом от объективной реальности, замыкая ряд блейковским образом Уризена, тем самым констатируя полную мистификацию истории. Каждое последующее поколение всё больше отрывается от фактов и реальности, постигаемой через ощущения, и, тем самым, всё больше отдаляется от своего человеческого естества, обнаруживаемого в чувствах: «И наступит время, <...> когда появится поколение, которое отрешится от фактов, отрешится от чувственных впечатлений, – поколение совершенно бесцветное, поколение “ангельски чистым ставшее, себя из себя изгнавшее”» [2, с. 191].

Схема отношений «мать – сын» позволяет автору в полной мере продемонстрировать выдаваемое за прогресс «изгнание из себя человека». Видеозвонок сына (в руках у Вашти круглая светящаяся сначала голубоватым, потом фиолетовым светом пластинка, отображающая звонящего), который живёт на другом конце земли, нарушает её привычный размеренный, механистичный ритм жизни, поскольку он просит её о материнском участии, причём непосредственном, не через Машину. Естественное желание сына

видеть мать непосредственно воспринимается Вашти как пустая трата времени и как «нетехническое». «Техническим» времяпрепровождением она считает продуцирование идей, никак с объективной действительностью не связанных, и чтение лекций по австралийской музыке. Лекции она читает, не покидая своего кресла, равно, как и её слушатели: «нелепая система публичных соборищ была давно упразднена. Ни Вашти, ни её слушатели не покидали своих комнат. Она говорила, сидя в своем кресле, а они, сидя в своих, слышали её, да и видели тоже» [2, с. 158]. Дистанционная форма получения и обмена информацией очень хорошо известна читателю XXI века (особенно в связи с учебным процессом). Однако, кроме провидческой составляющей этой новеллы, написанной в 1909 году, хотелось бы обратить внимание на авторскую игру с категориями времени и пространства: достижение невиданной фантастической скорости приводит, по сути, к уничтожению пространства, что обнажает окончательный распад пространственно-временного континуума. Скорость словно поглощает пространство. Весь мир сводится к точке, пчелиной ячейке, занимаемой «человеческим существом: оно ело, спало или вырабатывало идеи» [2, с. 166] («a human being, eating, or sleeping, or producing ideas» [3]). При этом шестиугольная форма комнат-ячеек не может не вызвать ассоциации с современной сотовой связью.

Пространство, кроме способа существования объективного мира, неразрывно связанного со временем, означает и «форму созерцания, основной фактор высшего, эмпирического опыта» (по определению философских словарей). Эмпирический способ познания осуществляется через непосредственные чувственные ощущения. Чувства, ощущения человека – это основной инструмент первичного восприятия окружающего мира, который в фантастическом мире произведения признан «враждебным духу времени». По мысли автора, эволюция свелась к «преступлению против плоти»: «Зло», причиненное «мышцам и нервам и тем пяти чувствам, с чьей помощью мы воспринимаем мир», привело к тому, что «тело сделалось рыхлой, бледной массой, обиталищем бесцветных идей и последних вялых движений духа,

когда-то достигавшего звезд» [2, с. 204]. В конечном итоге единство «двух божественных сущностей» – души и тела – распадается, что означает, по Форстеру, потерю человеком самого себя. Куно восклицает: «Мы говорим “пространство уничтожено“, но на самом деле мы уничтожили не пространство, а ощущение его. Мы потеряли часть самих себя» [2, с. 175].

Кроме того, отказ от чувственного опыта нарушает диалектику чувственного и рационального способов познания, что приводит к эмоционально-чувственной деградации человека. Ключевая проблема всего творчества писателя («неразвитое сердце», эмоциональная закрытость человека, препятствующие диалогу с другим человеком) доводится здесь до логического предела – до «физического отвращения друг к другу»: «Люди теперь никогда не дотрагивались друг до друга. Благодаря Машине этот обычай давно устарел» [2, с. 169]. И далее: «даже если Куно, плоть от её плоти, стоит наконец рядом, то какой в этом смысл? Она слишком хорошо воспитана, чтобы пожать ему руку» [2, с. 173].

Куно маркирован как Другой в рассказе. Во-первых, он обладает некоторой физической силой, а это считается атавизмом, враждебным духу времени и Машине. Во-вторых, он находит в себе силы освободиться от власти Машины. Через непосредственный опыт (просто передвигаясь, шагая по платформе туда и обратно), Куно постигает утерянный смысл слов «близко» и «далеко», тем самым он приводит в соответствие понятия «время» – «пространство», и приходит к важному для себя открытию: «Мера – это сам человек. <...> Ноги человека – это мера расстояния, руки – мера обладания, а тело – мера всего того, что привлекательно, желанно и одолимо» [2, с. 176]. Постигнутый эмпирическим путем известный тезис Протагора «Человек – мера всех вещей» придает ему решимости исследовать поверхность земли как естественную среду обитания человека. Не получив разрешения на право выхода, Куно находит «свой собственный путь» вверх, представленный в повести как бунт против Машины, восстание против зла (по ощущению самого героя). Характерная для всего творчества Форстера оппозиция «природа –



цивилизация» представлена здесь в фантастических параметрах, что заостряет идею противоположности, искусственности цивилизации, искажающей человеческое в человеке. Кроме того, обозначенная оппозиция («природа – цивилизация»), данная в системе координат «верх – низ», содержит в себе христианскую аллюзию, относящую читателя к идее Ада и Рая. Описываемая природа содержит в себе отсылку к «идеальному пейзажу» (*locus amoenus*) – топос, который в форстеровской картине мира совмещает в себе античную и эдемическую коннотацию (об этом более подробно: см. статья Т. Теличко «Образ сада в «итальянском» романе Э.М. Форстера «Комната с видом»). Куно так описывает увиденное: «Ты даже не можешь себе представить, как там наверху! Это невообразимо: <...> солнце, льющее лучи сквозь белые, словно мраморные облака, беззаботность, ощущение пространства» [2, с. 182]. Подземная же цивилизация вызывает прямые ассоциации с адом, усиленные образом Ремонтирующего Аппарата, стоящего на страже «врат», и которого Куно принимает за гигантского червя, вернувшего его в ад. Христианская аллюзия позволяет интерпретировать «машиноборчество» Куно как грехопадение в перевернутой системе координат «верх – низ». В центре же форстеровской картины мира остается человек, наделенный автором достаточно опасной созидательной энергией: «Человек, <...> благороднейшее из видимых созданий, человек, который некогда создал Бога по своему образу и подобию и воплотил в нём свою силу, вознёс его к звездам» [2, с. 204]. Не случайно и обращение к древнегреческому философу Протагору. Кроме важности для всего творчества писателя античных мотивов, которые помогают ему реализовать идею естественности человека, деформированной цивилизацией, здесь важна и сама философия Протагора, с основного тезиса которой («Человек – мера всех вещей») начинается становление греческого антропоцентризма. При этом «греческий» мотив, как одно из проявлений греко-италийского идеала писателя, выполняет в повести функцию, свойственную поэтике писателя в целом: маркировку героев, сердца которых способны к развитию, и эмоционально закрытых персонажей. Вашти, пролетая на

воздушном корабле «над золотистым морем со множеством островков и одним полуостровом», раздражённо констатирует: «Никаких идей». И «скрывает Грецию за металлической шторкой» [2, с. 172]. Причем для Вашти нет никакой разницы между Гималаями, Кавказом и Грецией. Всё одинаково вызывает у неё неприятие: «терпеть не могу мерзкую бурую землю, и море и звёзды во мраке» [2, с. 155]. Примечательно, что конкретные названия географических топов (устаревшие и нетехнические) звучат из уст персонажей, которые словно выламываются из ряда потерявших свою индивидуальность людей: стюардессы, в которой чувствовалось что-то незнакомое, и Куно, в котором «возродился какой-то дикий предок» [2, с. 181]. Более того, Куно, выбравшись на поверхность земли, персонифицирует природу, приближая её к человеку (созвездия напоминают ему человека; холмы кажутся ему живыми: «дерн был кожей, а под нею надувались мышцы») и человеческой истории («Куно видел уэссекские холмы, на которые смотрел Альфред во время победы над датчанами» [2, с. 184-185]).

Традиционным для Форстера оказывается и способ открытия в себе и в Другом человека: через боль и страдание. Из искусственного мира, в котором существуют герои, боль исключена. У каждого есть возможность заказать Легкую Смерть и решение Машины будет обусловлено существующим соотношением смертности к рождаемости. Но в мире Форстера важным для человека остается весь спектр чувств, включая страдание. Познание и принятие Куно другого мира на поверхности земли сопровождается болью, который ему причиняет наружный воздух, и кровотечением из носа и ушей. Болью пронизан эсхатологический финал повести, когда Машина останавливается, «долгую дню цивилизации приходит конец», и человечество погружается в сумерки. При этом мотив боли, сопряжённый с мотивом крови, работает не только на эсхатологию финала, но и знаменует рождение/возрождение человека, способного к страданию и состраданию: «Они плакали не о себе, эти двое (Вашти и Куно), – они плакали о человечестве. Они не могли примириться с тем, что это конец. Еще до того, как наступила полная тишина, сердца их

раскрылись» [2, с. 204]. Они поняли, что человек – важнее всего на свете. Истина, постигнутая не умом, но сердцем, приводит Вашти и Куно в объятия друг друга и перед смертью возвращает их к своей человеческой природе: «Мы вернулись к самим себе» [2, с. 205]. Напрашивается однозначный вывод: возрождение человека возможно только при условии остановки Машины. В новелле не обозначены причины коллапса и остановки Машины, но автор подводит читателя к мысли, что нарушение баланса и гармонии между сердцем и разумом, телом и духом неизбежно приводит человека к краху.

Эсхатологический финал произведения содержит как надежду на возрождение человеческой цивилизации, так и предупреждение об опасности повтора трагедии. Звучащее в новелле сомнение в том, что человек способен выучить урок, вытекает, как нам кажется, из самой природы человека, утвердившего себя центром и «мерой всех вещей», что позволяет ему постоянно экспериментировать с пределами человеческого. Написанная в начале прошлого столетия новелла «Машина останавливается» звучит как тревожное пророчество, связанное с окончательным преодолением человеком своей человечности, практически осуществившимся в условиях современного техногенного общества начала XXI века и отрефлектированного в философских и культурологических дискуссиях о человеке в параметрах транс- и постгуманизма.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Форстер, Э. М. Говардс-Энд / Эдвард Морган Форстер. / Перевод с английского Н.М. Жутковской. – М. : АСТ, 2014. – 415 с.
2. Форстер, Э. М. Машина останавливается / Эдвард Морган Форстер. / Перевод с английского Н. Рахмановой // Машина останавливается (Классическая английская новела). – М.: Астрель, 2013. – С. 152-206.
3. Forster, E. M. The Machine Stops / E.M. Forster. – [Электронный ресурс]. – URL: [https://archive.org/details/e.-m.-forster-the-machine-stops\\_202008/page/n1/mode/2up](https://archive.org/details/e.-m.-forster-the-machine-stops_202008/page/n1/mode/2up) (дата обращения: 26.11.23 г.).
4. Martin, R. The Love that Failed: Ideal and Reality in the Writings of E.M. Forster. / R. Martin. – The Hague: Mouton, 1974. – 231 p.

## HUMAN AND LIMITS OF HUMANITY IN THE SCIENCE FICTION STORY "THE MACHINE STOPS" BY E.M. FORSTER

T.G. Telichko

The article presents an attempt to study the ways of how the humanistic component of E.M. Forster's poetics is represented in the story "The Machine Stops" with the help of artistic possibilities inherent in the genre of science fiction and dystopia.

*Key words:* E. M. Forster, science fiction, humanism, human being, nature, civilization

УДК 821.111 Картер

### К ВОПРОСУ О СИМУЛЯЦИИ: «АДСКИЕ МАШИНЫ ЖЕЛАНИЯ ДОКТОРА ХОФФМАНА» А. КАРТЕР

О.И. Чуванова

*ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

Статья посвящена анализу механизмов симуляции, вытесняющих и заменяющих собственно человеческое, в романе британской писательницы А. Картер «Адские машины желания доктора Хоффмана» (1972). Симуляционные механизмы в произведении нацелены на удовлетворение желаний: машины, питаемые либидинозной энергией, обнажают истинную природу желаний человека. В свою очередь, объекты-блага, призванные компенсировать внутреннюю пустоту посредством симуляции удовольствия, приводят к расколу человеческого «Я». Ведущей смысловой парадигмой в этой связи становится желание – обладание – опустошение; реализации данной идеи служит и мотив фантомности мира в связи с его симуляционной природой. Сопrotивляющийся фантомам герой помещён в пограничную ситуацию между вечной симуляцией удовольствия и лишённым соблазна подлинным миром.

*Ключевые слова:* симуляция, симулякр, фантомность, онирическое, машина, А. Картер.

Одну из значимых смысловых ниш в западноевропейской литературе второй половины XX – первой трети XXI вв. занимает подлинность человеческого «Я», а также ряд связанных с этой подлинностью экзистенциальных вопросов о свободе, выборе, целостности человека. «Я» в рамках постструктуралистского подхода часто определяется посредством дробления, замены или подчинения данной идеи другой системе: в критике

шизоанализа Ж. Делёза и Ф. Гваттари [6], в теории власти М. Фуко или же теории зеркала Ж. Лакана «Я» [4] на пути к своей целостности находится в промежуточном состоянии и не всегда способно утвердиться в своей полноте. Этот аспект подводит к вопросу о симуляции «Я» и свойственных ему качеств.

В обозначенный период границы «Я» воспринимаются как подвижные, и подвергаются влиянию нарастающих потребностей, провоцируемых потребительскими тенденциями эпохи, при этом одним из центральных желаний становится стремление к поглощению Другого ради симуляции самости и собственно жизни.

В романе британской писательницы Анджелы Картер «Адские машины желания доктора Хоффмана» (*The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, 1972) отчётливо отражается влияние бесконечного потребления машинных симуляций на «Я» героя и персонажей, их психическое состояние.

Центральный образ романа – машины – источники желания изобретателя Хоффмана – становится залогом разрушения внутренней психической гармонии человека. Эти, по словам Р. Брайдотти, «провода и цепи [которые] порождают иной вид соблазнов» [3, с. 173], обнажают опасности увлечения симуляционной реальностью.

Первым примером нарушения реальности в романе становится подвергающийся нападением город: работа машин доктора Хоффмана провоцирует смещение границ времени и пространства в рамках обозначенного топоса. Определённое настроение «смещения» и нарушений создаёт уже эпиграф к роману – цитата патафизика Альфреда Жарри: «Представьте растерянность человека вне времени и пространства, который потерял свои часы, мерную рейку и камертон» [7]. Закономерно, что облик города меняется в связи с парадоксальным высвобождением фантазий: «...город уже не был сознательным результатом человеческой деятельности, он стал деспотическим царством грёзы» [7, с. 24], – вспоминает главный герой романа Дезидерио.

Первая глава романа – «Город в осаде» – представляет собой барочное накопление перманентных трансформаций и города, и его жителей под

воздействием работы Хоффмановских машин. «Сами собой воздвигались облачные дворцы и тут же опрокидывались, чтобы на секунду обнаружить под собой привычный склад...Труппа поющих колонн взрывалась посреди декламируемой мантры, – о чудо! – они опять оказывались уличными фонарями, пока с наступлением ночи не превращались в безмолвные цветы» [7, с. 24]. Время также подвергается воздействию («фокусы со всякого рода часами») – «все оставшиеся часы показывали разное время и никто им больше не доверял» [7, с. 30], в реальность персонажей вторгается прошлое, воспоминания о почивших или забытых: «Возвращались не только умершие, возвращались и утраченные живые. Покинутых любовников частенько завлекали в свои поддельные объятия неверные возлюбленные, и это вызывало сильнейшую озабоченность у Министра, поскольку он боялся, что со дня на день одна из иллюзий забеременеет от человека – и на город вдобавок ко всему прочему хлынет поколение привидений-полукровок» [7, с. 26-27]. Закономерно, что зыбкость границ между реальным и не/ирреальным в романе провоцирует чувство потерянности. Подчас фантомы доктора Хоффмана настолько реальнее действительности, что нарушают устойчивость восприятия, приводя персонажей к состоянию умопомрачения: «Я вспоминаю бесчинства, начавшиеся из-за того, что какой-то человек выхватил из детской коляски младенца и швырнул его о землю со словами, что тот улыбается «слишком правдоподобно» [7, с. 26]. В данном контексте очевидна параллель с идеей Бодрийера о пассивности и виновности зрителя. Персонажи романа, вовлекаемые в водоворот фантомов, перемещаются в активную позицию – из позиции отстранённых вуайеристов в позицию участников, и оттого трагично переживают столкновения с миражами.

Результаты трансформаций (или трансмутаций, как об этом говорится в тексте произведения) подводят к созданию онирического пространства, пограничному состоянию, снимающему уверенность в реальности окружающего. Должно отметить, что в романе опасность поджидает и в мире физическом, и метафизическом. Эта пограничность состояния человека

подчёркивается и его желаниями с этим не-реальным сочетаться духовно/мысленно и телесно.

Разрушая устойчивость бытийных основ, Хоффман освобождает и мир, и человека в нём от привязки к единственно верным структурам: «Доктор освободил улицы от тирании направлений, и теперь они вольны идти куда ни пожелают» [7, с. 55]. Однако персонажи, погружённые в фантомный вихрь, утрачивают способность сохранения своей целостности. В симуляционном мире без ориентира человек становится источником подпитки фантомной действительности, тем самым растрачивая свою витальность.

Ироничное отношение и к воображаемой полноте человеческого восприятия, и к присущей человеку самоуверенности (ощущению власти) в возможностях управления этим восприятием звучит в разговоре Министра Определённости и посла доктора Хоффмана:

*«Министр:* Аналогия – это указатель. Вы же убрали все указатели.

*Посол:* Зато мы населили город аналогиями.

*Министр:* Хотелось бы узнать, с какой целью.

*Посол:* Ради свободы, Министр!» [7, с. 56]

Эти игры со структурами и ориентирами созвучны и мысли Ги Дебора. Дебор связывает созерцание Другого с постепенной утратой Я в связи с отчуждением в параметрах театральные установок (к ним обращаются и другие писатели-философы XX в. – Ж. Батай, А. Арто и др.), подразумевая театрализацию, поглотившую общество, и заменившую реальное воображаемым (симуляционным): «Отчуждение зрителя в пользу созерцаемого объекта (который является результатом его собственной бессознательной деятельности) выражается следующим образом: чем больше он созерцает, тем меньше он живет, чем больше он соглашается признавать себя в господствующих образах потребностей, тем меньше он понимает собственное существование и собственное желание <...> его собственные поступки принадлежат уже не ему самому, но другому – тому, кто ему их представляет» [5, с. 30-31].

Министр Определённости, способный сопротивляться симуляциям ввиду своего тотального неверия, говорит о структурности и симметрии мира, подчёркивая её необходимость для сохранения человека: «Структура социума – это величайшее произведение искусства, на которое способен человек» [7, с. 58]. Однако новый мир с новыми его жителями ассиметричен и действительности, и самим себе, их абрис неточен, их реализация связана со снами, тенями, отражениями. Не случайно сон, буквально вторгающийся в жизнь персонажей, становится одним из магистральных мотивов произведения: «спальню, коварно прокравшись в неё, пока ты спал, заполняли сновидения совершенно посторонних людей» [7, с. 26]. Подобное обращение к онирическому подводит к параллелям и с теорией Фрейда, который в ряде своих лекций рассматривал сон как закодированное желание. Однако эти сны и желания / сны-желания в романе Картер не мотивируют порождение дополнительной энергии, а подводят к границе жизни и смерти. Пресыщенные реализацией желаний в этом пограничном мире, персонажи стремятся к смерти как выходу из этой абсурдной ситуации.

Ещё один извод о связи желания и смерти / желания смерти присутствует в наблюдениях Ж. Лакана, к концепциям которого часто обращается А. Картер.

Ричард Бутби, исследующий переосмысление теории Фреда в лакановском изводе обращает внимание на импульс-стремление к смерти – *death drive* – в более поздней разработке Фрейда. Согласно Бутби, Лакан пересматривает тему смерти в психоанализе, связывая её с другим важным компонентом фрейдовской теории – природой и судьбой бессознательного желания («*the nature and fate of unconscious desire*») [11]. Бутби рассматривает и схемы Лакана, и открытия Фрейда в связи с ключевыми философскими установками начала XX в. – философией Шопенгауэра («голод и любовь», концепция мировой воли), ницшеанской концепцией становления Я (становление Я над желанием), точкой зрения Хайдеггера в отношении Я в параметрах времени и пространства («Бытие и время»). Как видится, эти



концепции приобретают парадоксальное воплощение и в романе Картер. Так, одна из машин носит название «Место встречи любви и голода».

Художественной реализации разрушения «Я» способствует и обращение к мотиву зеркала. Зеркало в лакановском понимании становится одним из основных приёмов в романистике А. Картер, на что указывает и А. В. Семенец, подчёркивая важность «зеркала в процессе самоидентификации героев» [9, с. 231]. Значимой функцией зеркала становится утверждение индивида в реальности.

Уже ставшая программной цитата французского поэта-символиста Артюра Рембо «*Je est un autre*» важна и для понимания концепции А. Картер. Об этом говорит и Скотт Димовитц в монографии, посвящённой творчеству Картер, акцентируя три В's в творчестве писательницы – Бодлера, Бретона и Батая [12]. Упомянутые авторы снова обращают нас к сложности различения (*différence*) Я и Другого, о желании обладать Другим – проблемным темам, уже укоренённым в творчестве рубежа XIX-XX вв. Димовитц рассматривает сдвиг в сторону поглощения в отношениях «Я – Другой» с учётом пересмотра некоторых аспектов национальной картины мира, в том числе – викторианского кода в английском менталитете («*a function of our puritanical heritage*»).

Зеркала в романе тоже оказываются объектом влияния – «Я видел только отражения в разбитых зеркалах. Что очень даже естественно, ибо все зеркала были разбиты» [7, с. 13]. При этом машины доктора Хоффмана представляют собой систему зеркал, позволяющих взглянуть на запретное предполагаемое. Ученик Хоффмана Мендоса путешествует с зеркальным аттракционом из города в город, предлагая зрителям понаблюдать за запретным. Первая серия экспонатов, упомянутая в романе, – «Семь чудес света, трёхмерны как в жизни». Каждый из экспонатов представляет собой соблазн, не случайно и наименование выставки – порно-шоу. Первый экспонат – «Я был здесь раньше» – на смысловом уровне реализует возврат к первоначалу, в утробу. Мотив возврата во чрево может трактоваться и как соблазн смерти (ср. желание Робинзона в интерпретации М. Турнье навсегда спрятаться в маленькой

пещере). Набор шаблонов под названием «Вечные перспективы любви» вынуждает зрителя погрузиться не только в истоки «Я», но парадоксальным образом застрять в *mise-en-abyme* своего отражения. Заглянув в окуляры машины, герой видит устремлённый на него взгляд: «<...> в зеркальных дисках зрачков отражались – увеличенными и возвеличенными – мои собственные глаза <...> Поскольку мои зрачки, в свою очередь, отражали находящиеся перед ними поддельные глаза и в то же время эти отражения отражали те отражения, я вскоре сообразил, что созерцаю модель вечного возвращения» [7, с. 78].

Главный герой романа – Дезидерио – становится и объектом, и субъектом желания, что выражено не только в его имени (*desire / deseo / desiderio* – желание), но и в его андрогинности. Эта флюидность гендерных границ отражается в «зеркальном» образе желанной Альбертины, дочери Хоффмана. Не единожды в романе подчёркивается их близость, происходящее с одним дублируется в истории другого. В Альбертине совмещены признаки и женщины, и мужчины (красивой женщины и пленительного юноши-посла; образ гермафродита), и механизма («посетительница со стеклянной плотью», поражающая «изысканной филигранью скелета»), и животного (образ чёрного лебедя в золотом ошейнике).

Именно фантомность Альбертины, её блуждающий призрак, недоступность порождают ещё большее влечение заглянуть в своё отражение и слиться с желаемым. Взгляд, лишённый желания, определяет способность персонажа видеть сквозь пелену фантазмов, порождаемых машинами. Согласно П. Киньяру, «за мороженностью означает следующее: тот, кто видит, больше не может отвести взгляд. Во встрече двух пристальных взглядов – как в мире людей, так и в мире животных – таится цепенящая смерть» [8, с. 56]. Дезидерио, вожделеющий дочь доктора, подчёркивает значимость этой встречи взглядов, её глаза служат «неистощимым источником страсти». Страсть, выраженная во взгляде и неминуемо ведущая к гибели, объединяет в себе три ипостаси, три силы (сон, иллюзию и призрак), творящие «одну, единую

способность, одновременно и неосязаемую и всепроникающую, посещать душу человека» [8, с. 53].

Имя доктора Хоффмана – очевидный намёк на фигуру немецкого писателя эпохи романтизма Э. Т. А. Гофмана. Образ дочери доктора – Альбертины – это одновременно и намёк на Альбертину Симоне из цикла Пруста «В поисках утраченного времени» (женщина – «порождение тумана», усиливающая мотивы фантазии, желания, разочарования и обмана – обманчивости женской природы), и на образ Олимпии из новеллы Гофмана «Песочный человек». Холодность механической Олимпии («как лёд холодна рука Олимпии», «ужасающий холод смерти», который от неё исходит) резонирует со смыслами, заложенными в образ призрачной Альбертины. Однако Альбертина во плоти (так же, как и Олимпия) не вызывает отклика той же силы. Не случайно и сама Альбертина отмечает силу желания Дезидерио: «<...> на протяжении всего нашего путешествия меня во всех моих внешних проявлениях поддерживала только сила твоего желания» [7, с. 400].

Попытки героя обрести желаемое чаще всего приводят к судьбоносной встрече «с самим собой» (встреча Дезидерио и Альбертины), но этот «взгляд» Нарцисса [8] может стать причиной трагической развязки, что и реализуется в финальном выборе Дезидерио. Свойственные эпохе Картер тенденции обладания и поглощения, стимулирующие обладание Другим, парадоксальным образом приводят к нарушению границ «Я». Подвижность желания, реализующуюся в различных образах, как и невозможность его удовлетворения, подчёркивает и Ж. Бодрийяр: «Можно с полным основанием сказать, что в образе проявляются и потребляются наши фантазии» [1, с. 23].

Взгляд, лишённый желания, определяет способность героя видеть сквозь пелену фантазмов, порождаемых машинами. Вместе с тем взгляд становится и основанием единения тел. Зеркало связано и с симуляцией энергии, питающей машины Хоффмана.

В мотивном образе машин угадывается и отсылка к «Инфернальной машине» Ж. Кокто (трансформация концепции *deus-ex-machina* – появление

призрака Иокасты в финале пьесы), и «Человеку-машине» Жюльена Офре де Ламетри, и воплощение «человека как «машины-для-наслаждений» (раздвоение на тело либертена и тело жертвы) у де Сада. Так, у Марселя Энаффа находим следующее наблюдение: «Полностью исключенное из всяких отношений выражения, сведенное к своей анатомической материальности садовское тело в конечном итоге моделирует себя как *тело без кожи*, как тело, препарированное в прожекторской» [10, с. 51], что обнаружится в бестелесности фантазмов, произведённых машинами.

Крайние проявления телесного, как видится, призваны обнажить недостаток духовного. В то же время в контексте произведения можно говорить о фокусе на концепте тела: это и считывание тела как объекта спасения у Бодрийера [1; 2], но также Садовское «групповое тело», «тело-машина»: «Уделом тела-машины становится своего рода «судьба влечений» [10, с. 53]. Несмотря на то, что в романе наблюдаются многочисленные отсылки к теориям, объективирующим тело / телесность и фокусирующихся на материалистичности, очевидно, что Картер в некой степени также реабилитирует и раскрепощает тело и взгляд, обращаясь к подавляемым и отрицаемым желаниям.

Основной источник энергии для машин – гипертрофированный эрос – явный намёк на результат устремлённости человека к тотальной свободе во второй половине XX в. В романе Картер эта энергия не укрепляет человеческое начало, но становится причиной разрушения и внутреннего единства «Я», и подлинно человеческого облика. Персонажи, отдающиеся телесной страсти ради подпитывания машин, и сами становятся полумеханическими существами, подчинившимися миру образов. Это обращение к удовлетворению телесного закреплено и в названии исследовательской работы ученика Хоффмана Мендосы – «Потенциал расщепления добровольной аннигиляции оргиастического мгновения» [7, с. 195], и в пути-становлении Дезидерио и Альбертины, постоянно сталкивающихся с эросом в его крайних проявлениях.

Концепция инфернальных «машин желания» А. Картер отображает и стремление человека к освобождению «Я», в том числе – делегирование воплощения своих желаний машинам-симуляторам, и, одновременно, «растерянность» человека по Жарри в мире, переполненном архаичными деспотичными желаниями. Эротизирование как техногенный фактор акцентирует момент парадоксальной деконструкции и умерщвления и тела, и либидо, и витальной энергии в целом, изначально призванной сохранить целостное «Я» [2].

## ЛИТЕРАТУРА

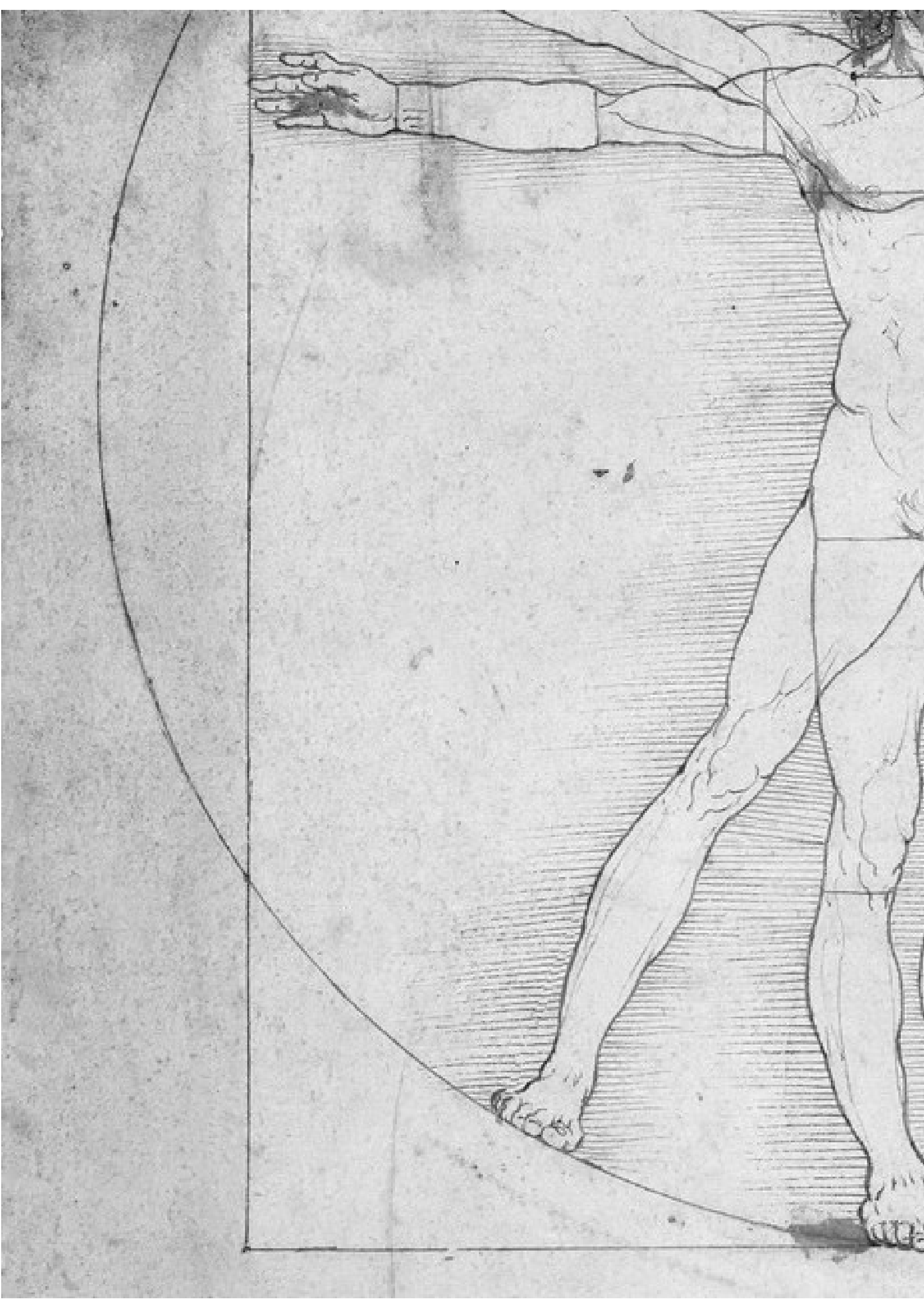
1. Бодрийяр, Ж. Общество потребления / Жан Бодрийяр; [перевод с французского Е. А. Самарской]. – Москва: Издательство АСТ, 2020. – 320 с.
2. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции. [Пер. с фр. А. Качалова] / Ж. Бодрийяр. – М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. — 240 с.
3. Брайдотти, Р. Постчеловек / Р. Брайдотти. Пер. с англ. Д. Хамис, под ред. В. Данилова. – М. : Издательство Института Гайдара, 2021. – 408 с.
4. Брудный, А. А., Демильханова, А. М. Феномен двойника и «стадия зеркала» / А.А. Брудный, А.М. Демильханова. // Историческая психология и социология истории. – 2009. – №2. – С. 42-54.
5. Дебор, Г. Общество спектакля. / Г. Дебор. Пер. с фр. С. Офертас и М. Якубович. Ред. Б. Скуратов. Послесловие А. Кефал. – М.: Издательство «Логос», 2000. – 184 с.
6. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 672 с.
7. Картер, А. Адские машины желания доктора Хоффмана: Роман. / А. Картер. Пер. с англ. В. Лапицкого. – СПб. : Амфора, 2000. – 446 с.
8. Киньяр, П. Секс и страх: Эссе: Пер. с фр. / П. Киньяр. – М.: Текст, 2000. – С. 130-140.
9. Семенец, А. В. Функции образа зеркала: к проблеме самоидентификации героев в романах А. Картер / А. В. Семенец // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2018. – №5. – С. 230-240.
10. Энафф, М. Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена. / М. Энафф. Пер. с франц. Н. С. Мовниной; отв. ред. Д. Я. Калугин. – СПб. : ИЦ «Гуманитарная Академия», 2005. – 448 с.
11. Boothby, R. Death and desire. Psychoanalytic theory in Lacan's return to Freud. / R. Boothby. – New York: Routledge, 2014. – 306 p.
12. Dimovitz, S.A. Angela Carter: Surrealist, Psychologist, Moral Pornographer / S.A. Dimovitz. – London, New York: Routledge, 2016. – 212 p.

## ON SIMULATION: “THE INFERNAL DESIRE MACHINES OF DOCTOR HOFFMAN” BY A. CARTER

O.I. Chuvanova

The article is devoted to the analysis of the simulation mechanisms that displace or even replace the human's nature in the novel *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* (1972) by the British writer A. Carter. The simulation mechanisms in the work are aimed at satisfying the desires: the machines powered by libidinal energy expose the true nature of human desires. In its turn, the objects designed to compensate for inner emptiness through the simulation of pleasure, lead to a split in the human's self. Thereby the leading semantic paradigm is “desire - possession – devastation”; the phantoms' world motif due to its simulation nature also serves to implement this idea. The character resisting the phantoms is found in a borderline situation between the eternal simulation of pleasure and the true world devoid of temptation.

**Key words:** *simulation, simulacrum, phantomism, oneiric, machine, A. Carter.*



## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД

В.М. Авцен  
Вупперталь, Германия

Родился 01.05.1947, Донецк (Украина). Филолог, журналист, поэт, переводчик. Член Международной гильдии писателей. Редактор русскоязычного альманаха «Семейка» и трёхязычного (русский, немецкий, английский) альманаха «На перекрёстке культур» /“An der Kreuzung der Kulturen“ (Германия). С 2012 года руководит клубом «Вупперлиткафе». Пишет стихи, рассказы, авторские песни. Публикации: Германия, Америка, Канада, Украина, Белоруссия, Россия и др. Автор 10 книг. Призёр и лауреат всевозможных литературных и бардовских конкурсов. Книги и альманахи также становились победителями и призёрами различных конкурсов. В Германии с 2002 года.

### НЕТОЧНЫЕ ТОЧНОСТИ В ПЕРЕВОДЕ: ОТСЕБЯТИНЫ И ОТМЕНЯТИНЫ

*Точность речи требует от говорящего или пишущего соответствия фактов действительности и соответствия слов, употребляемых автором.*

Толковый словарь

Сто лет назад молодые петроградские литераторы из группы «Серапионовы братья» Михаил Зощенко, Вениамин Каверин, Константин Федин, Николай Тихонов, Всеволод Иванов и другие, напоминая себе, за какое сложное ремесло они взялись, при встрече приветствовали друг друга словами: «Здравствуй, брат, писать очень трудно». Кто-то из них, наверняка, произносил это в шутку, кто-то всерьёз... Я подумал, хорошо бы и нашему высокочтимому сообществу, посвятившему себя не менее простому ремеслу, приветствовать друга при встрече похожим образом. Например, с помощью замечательной парадоксальной заповеди Евгения Витковского о невозможности-необходимости переводов. А именно:

**– Здравствуй, брат, «Поэтические переводы невозможны – но необходимы»!**

Прежде чем перейти к самому разговору, отражённому в названии статьи, хочу сделать важное заявление.

Из-за моих дотошных приставаний с вопросом «что есть точность?» к участнику онлайн семинара переводчиков Моисею Бороде во время его филигранных разборов поэтических текстов, могло сложиться мнение, что я этакий толмач-диссидент, призывающий к переводческому беспределу... Ничего подобного! Переводя иноязычные стихи и песни, я, как любой вменяемый переводчик, естественно, стараюсь **найти** для них в родном языке **наиболее точные** слова и ритмы. Тут спорить не о чём. Но, во-первых, как это ни странно, именно само понятие **точности**, когда речь идёт о поэтическом тексте, весьма зыбко и, простите за тавтологию, само нуждается в уточнении. А, во-вторых, из, казалось бы, неоспоримых призывов к максимальной точности в переводческой работе логически вытекает, что всякие там вольности, не говоря уже об отсебятинах, поэтическому переводу вообще противопоказаны. А вот это уже не бесспорно! Однажды подобная логика подверглась у меня серьёзному испытанию, после чего я впервые задумался о том, **а всегда ли хороша хвалёная переводческая точность и всегда ли плохи руганные-переруганные отсебятины?!**

Есть такой анекдот. Выходят из Большого театра после просмотра балета два мужика и один другому говорит: «Ну никакого, блин, удовольствия, кроме эстетического!»

Я это вот к чему. Лет двадцать назад в Штутгарте я пережил эстетический шок на вечере, посвящённом поэту Роберту Бёрнсу. Я опоздал к началу и, слушая звучащие со сцены в устах сменяющихся исполнителей неинтересные, бесцветные вирши, порадовался,



что не пропустил главного, ради чего пришёл. Я понял, что организаторы вечера, как это иногда бывает, не могли ни дать выступить местным напористым начинающим поэтам, а стихи Бёрнса прозвучат во второй части вечера. Каково же было моё изумление, когда ничего подобного не случилось, организатор объявила об окончании мероприятия, а на мой вопрос, почему отменили вечер великого шотландского поэта, ответила, что именно Роберт Бёрнс всё это время и звучал – в новых переводах. На моё недоумённое «почему не в маршаковских?!», ответила, что у Маршака слишком много ОТСЕБЯТИН, а эти переводы ПРЕДЕЛЬНО ТОЧНЫ... Обескураженный, я тогда не спросил, в чём именно заключаются маршаковские отсебятины, так что и до сих пор про них ничего не ведаю. Но меня посетила крамольная мысль: если у такого мастера как Маршак, действительно, есть в переводах отсебятины с их негативной коннотацией и репутацией, то, возможно, они для чего-то переводчику нужны... И ещё. Если ТОЧНЫЕ переводы могут быть такими скучными, а переводы с ОТСЕБЯТИНАМИ такими прекрасными, то, может, вообще не всё так однозначно с этими понятиями-антагонистами – «точность» и «отсебятина»? Короче, от всего случившегося я испытал сильный когнитивный диссонанс и ушёл с вечера раздираемый непримиримыми сомнениями и противоречиями...

Спустя двадцать лет благодаря Ольге Матвиенко, предложившей мне ответить на «Анкету переводчика», я попытался в основном на своих собственных примерах разобраться, в том числе, и с этими, как выяснилось, довольно коварными «точностями», которые на поверку оказываются не всегда точны и с «отсебятинами», которые на поверку оказываются не всегда вредны. Более того, мне показалось, что хорошо бы ввести в теорию и практику перевода ещё и новый термин, которому я дал имя «отменятина».

Кстати, о терминах.

Напомню для начала, что речь у нас идёт именно о ПЕРЕВОДЕ ПОЭТИЧЕСКОМ.

**На вершине пирамиды** этого интереснейшего явления находится непостижимо-недостижимый **АДЕКВАТНЫЙ ПЕРЕВОД**. Вот одно из его определений:

*«Адекватный и полноценный перевод обуславливает правильную, точную и полную передачу особенностей и содержания подлинника и его языковой формы с учетом ВСЕХ ОСОБЕННОСТЕЙ структуры, стиля, лексики и грамматики в сочетании с безукоризненной правильностью языка, на который делается перевод.»*

Перевод «с учетом всех особенностей» означает, что переводчик должен передать без потерь на своём языке смысл и дух иноязычного стихотворения, его ритмико-интонационное своеобразие и мелодику, жанр оригинала, неповторимый стиль автора, идиомы чужого языка, а случись, не приведи Бог, там иноземные каламбуры, то и их... Вдруг кому-то из вас встречалось такое чудо-чудное, то нижайше прошу им со мной поделиться. А если я у себя обнаружу нечто подобное, то непременно сообщу об этом вам, но сначала, подражая классику, буду хлопать в ладоши и вопить: «Ай да Авцен, ай да сукин сын!»

**Внизу пирамиды – различные подвиды перевода: пересказы, переложения, перепевы, вариации на тему, стихи по мотивам** и т.п. Кстати, именно на этих вольных просторах зачастую встречаются значимые произведения, даже шедевры. Вспомним те же лермонтовские «На севере диком стоит одиноко...» (из Гейне) и «Горные вершины...» (из Гёте)... Думаю, причина в том, что в подобных случаях переводчик сам себе хозяин-барин, свободы у него хоть отбавляй, а в случае чего ему не попеняешь на неточность перевода – с «хитреца» взятки гладки! Правда, тут есть проблема: не знаю как у кого, но мне иногда бывает трудно самому понять, получился у меня перевод или, к примеру, тот же пересказ...

**Посередине пирамиды – поэтический перевод как таковой:**

*«ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД – это создание поэтического текста, который соответствует оригиналу по форме и содержанию, а также, в котором используются характерные для него элементы.»*

У меня есть для него и моё личное рабочее определение:

**«ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД — это воссозданный на другом языке стихотворный текст, с помощью искусного (порою на грани фола!) лавирования переводчика между Сциллой формы и Харибдой содержания».** Это значит, что на пути нас могут подстергать коварные отмели и рифы, которые я обозвал **неточными точностями в поэтических переводах.** О них и речь.

РИФ ПЕРВЫЙ. ЛОЖНАЯ ТОЧНОСТЬ.

Шевченковский «Заповіт» («Завещание») начинается так:

Як умру, то поховайте  
Мене на могилі  
Серед степу широкого  
На Україні милій,  
Щоб лани широкополі,  
І Дніпро, і кручі  
Було видно, було чути,  
Як реве ревучий.

Поначалу кто-то перевёл первые две эти строфы таким макаром:

Как умру, похороните  
Меня **на могиле**  
На кургане, над простором  
Украины милой,  
Чтоб поля необозримы,  
Чтобы Днепр и кручи  
Было видно, было слышно,  
Как ревет ревучий.

Получилось довольно жуткая история: в норме **на могилах**, людей не хоронят. Оплошность попытались исправить:

Как умру – похороните  
Вы меня **в могиле...**

Стало лучше, но и тут была странность: поэт усилиями переводчика почему-то настаивает, что его надо хоронить именно **в могиле**, а не, в чём-либо ещё... (Этот перевод, кстати, и сегодня есть в Интернете.)

И только когда поняли, что украинская «могила» на русском языке никакая не могила, а «курган», появился нормальный вариант, правда, с небольшим, допустимым отклонением от оригинала – курган из первой строфы перекочевал во вторую:

Как умру, похороните  
На Украине милой,  
Посреди широкой степи  
Выройте могилу,  
Чтоб лежать мне на кургане,  
Над рекой могучей,  
Чтобы слышать, как бушует  
Старый Днепр под кручей.  
(Перевод Александра Твардовского)

Курьёз с **могилой-курганом**, связан с хорошо известной проблемой, имя которой – **ложные друзья переводчика**. Это когда иноязычные слова **внешне** похожи на слова родные. На радость переводчикам сейчас есть словари с различных языков с огромным количеством таких вот «друзей».

#### РИФ ВТОРОЙ. ОШИБОЧНАЯ ТОЧНОСТЬ.

Случаи близкие к ложным друзьям переводчика, когда чужой язык, например, украинский, «нашёптывает» похожее слово в русском, а на проверку либо такого слова или его формы нет в природе, либо оно является украинизмом. У меня с этим проблемы, так как я родом из Донецка, где в разговорной речи перемешаны оба эти языка.

В моём переводе стихотворения «Осень» Леонида Талалая было:

Он в костёр без конца подкидал,  
хоть давно закипела вода.

Это «подкидал» с лёгкостью залетело в перевод из украинского «підкидав».

Редактор моей книги Ольга Матвиенко не без труда убедила меня, что в данном случае по-русски можно сказать только: «подкидывал», «подбрасывал» или «кидал». Исправил так:

Он в костёр молча хворост кидал,  
хоть давно закипела вода.

Кстати, после этого в стихотворении появился «хворост», который был и у автора, а у меня исчез... В итоге перевод стал не только грамотнее, но и точнее!

Ещё пример. Строфа из недавней работы над переводом стихотворения Лины Костенко:

І буду гладити лице.  
Сльоза покотиться – піймаю.  
І кожен клаптик чебрецем  
В душі своїй повистеляю.

Я поначалу перевёл её очень легко из-за той же мнимой близости украинских и русских слов:

Руками охвачу лицо,  
Слеза покатится – поймаю,  
И каждый угол чабрецом  
В душе своей повыстилаю.

И опять, как и в предыдущем случае, понял, что по-русски надо сказать «повыстелю». Но это «повыстелю» никак не рифмовалось с «поймаю». В итоге получилось:

Руками обхвачу лицо,  
Молчанье долгое нарушу.  
Травую горькой чабрецом  
я до краёв наполню душу.

Ещё более тонкий момент из перевода украинской народной песни «Чом ти не прийшов»:

И коня имел, и к тебе летел,  
И мать отпускала,  
Младшая сестра, дура-егоза,  
Седельце сховала.

Тут вроде никакого криминала нет. В русском языке присутствует просторечие с тем же смыслом – «сховала». Но, как заметила мне бард Марина Белоцерковская, именно в украинском тексте лучше таких вещей избегать, иначе там они смотрятся как раз именно как украинизм. Я заменил его на близкое по смыслу «украла»:

Младшая сестра, дура-егоза,  
Седельце украла.

### РИФ ТРЕТИЙ. МНИМАЯ ТОЧНОСТЬ.

Справедливо считается, что перевод с близких языков более труден, чем с языков далёких. Кажется, чего проще: бери и переноси, например, с украинского языка в русский образы, интонацию, звукопись, рифмы. Ан нет! Оба языка сопротивляются, конфликтуют меж собой, слова не лезут в размер, не рифмуются, интонация, музыкальное обаяние текста норовят из перевода ускользнуть... У меня есть подтверждающий это пример с переводом (не моим) «Баллады-песни» Ивана Драча. Цитирую первую строфу:

#### Балада-пісня

Ой летіла гуска додому,  
Та впала, як грудка, додолу.  
– Іди, старий, гуску шукати,  
Не вертай без гуски до хати.  
Бо ж летіла гуска додому  
І впала, як грудка, додолу.  
(Конец первой строфы)

Балладу эту чудесную с её завораживающей, насыщенной, многократно повторяющимися в тексте, звучащими, как музыка, рифмами (внутренней «гуска – грудка» и конечной «додо-о-ому – додо-о-олу»), когда она появилась в печати, у меня и у моих знакомых поэтов зачесались руки перевести. Но никто из нас не смог найти **фонетически** адекватный вариант этим важным строчкам, и мы свою затею оставили. Когда через какое-то время в Москве вышла на русском книжка Ивана Драча, то, естественно, я первым делом кинулся смотреть перевод этой баллады. Русский вариант строчек «Ой летіла гуска додому, Та впала, як грудка, додолу» звучал так: «Ой, домой летела гусыня /И упала камнем из сини». И всё... Дальше читать про многократно падающую из сини гусыню расхотелось. Смысловая **точность** сохранена, не придерёшься, но это именно **мнимая точность**, потому что музыка, а вместе с ней и эмоциональная компонента из баллады-песни бесследно испарились...

Это послужило мне уроком на всю жизнь и легло в основу моих неписанных правил: всегда обращать внимание на звукопись и внутренние рифмы и в идеале сохранять или по возможности находить близкий фонетический вариант при переводе с украинского, да и с любого другого языка. Например, как в любимом мною переводе «Ворона» Эдгара По. Переводчик Василий Бетаки счастливо нашёл в русском языке близкий звуковой и

смысловый аналог главному в этом стихотворении, рифмообразующему английскому слову „nevermore“ (никогда) – «не вернуть». С помощью этого «не вернуть» Бетаки ушёл от привычной кальки «невермор» и, искусно переложив на русский сложнейший оригинал, сохранил в нём намёк на английское звучание! Хорошо, если переводчику, как здесь, удаётся сохранить и смысл, и звуковое соответствие. **Но, разумеется, в таких случаях возможны какие-то смысловые потери, и тогда приходится делать мучительный выбор в пользу одного или другого...**

#### РИФ ЧЕТВЁРТЫЙ. ВРЕДЯЩАЯ ТОЧНОСТЬ.

Даю большую цитату из хвалебной в целом статьи Александра Твардовского о маршаковских переводах Роберта Бёрнса (Твардовский А.Т. Статьи и заметки о литературе. М., 1961):

«...есть такая украинская поговорка: "Стругав, стругав, тай перестругав".

Одно из лучших стихотворений Бёрнса «Джон Андерсон» у Маршака в прежних изданиях его переводов звучало так:

Джон Андерсон, когда с тобой  
Делил я хлеб и соль,  
Я помню, локон твой густой  
Был черен, точно смоль.  
Теперь ты снегом убелен.  
Ты знал немало вьюг.  
Но будь ты счастлив, старый Джон,  
Джон Андерсон, мой друг... И т. д.

Очень хорошо. И читатель уже успел привыкнуть к этим стихам. Но Маршак, вновь обратившись к ним, надо полагать, решил, что еще не добился в ритмическом рисунке полного соответствия с оригиналом. Это уже была дань принципу формальной «точности» перевода, принципу, которого Маршак всегда чуждался. И вот в новых изданиях мы видим «Джона Андерсона» в таком стихе:

Джон Андерсон, мой друг, Джон,  
Подумай-ка, давно ль  
Густой, крутой твой локон  
Был черен, точно смоль...

Кажется, что это какая-то типографская ошибка, но нет – и дальше все стихотворение так же перекалечено ритмически. Может быть, это и точно в отношении оригинала, но как стихи на русском языке это стало явно хуже. Хотелось бы, чтобы автор вернулся к прежнему варианту и избавил книгу, которая вся от начала до конца читается и поется радостно и непринужденно, от этого диссонанса».

То есть переводу, оказывается, может навредить не только пресловутый словесный буквализм, но также и буквализм ритмический!

#### РИФ ПЯТЫЙ. БУКВАЛЬНАЯ ТОЧНОСТЬ.

Близко к вышесказанному и наблюдение из собственной практики.

В моём стихотворении «**Воскресный день холостяка**» была поначалу такая строфа об утреннем похмельном синдроме пьяницы после неумеренного вчерашнего возлияния:

В тиши дрожащею рукой  
опохмелиться...  
Женатому такой покой  
лишь только снится.

У пьяниц дрожат руки, всё верно. Но мне не давала эта строчка покоя, уж больно она легко вошла в стихотворение. Я заменил «дрожащую» руку на «взволнованную» и вместо точного, но обычного определения появился эпитет, то есть образ:

В тиши **взволнованной** рукой  
опохмелиться...  
Женатому такой покой  
лишь только снится.

Во взволнованной руке есть и прежнее чисто физиологическое похмельное дрожание, и дополнительное переживание индивидом этого момента. Напоминаю, это не перевод, а оригинальное стихотворение. Но с подобными проблемами неизбежно сталкиваешься в переводческой работе при выборе **нужного** слова... Я намеренно говорю сейчас о **нужном**, а не о **точном** слове. **Не кажется ли вам, что в работе с художественным текстом мы, скорее, имеем дело с поиском не столько в буквальном смысле точного слова, сколько слова нужного, подходящего, близкого и, что очень важно, соответствующего данной творческой задаче?!** Ведь творческую задачу, как известно, диктуют принадлежность переводимого автора к тем или иным литературным направлениям и школам, стилистические особенности его творчества, жанр конкретного произведения и т.д. и т.п. Совершенно очевидно, что произведения классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма, модернизма и постмодернизма ставят перед переводчиком разные задачи. Что переводить авторов с ярко выраженным стилем надо по-разному, к примеру, наших Маяковского и Есенина, Пастернака и Мандельштама, Ахматову и Цветаеву, Евтушенко и Вознесенского... Что одно дело, когда перед нами стихотворение лирическое, где близость перевода к оригиналу всячески приветствуется, и совсем другое, когда это **стихи юмористические, иронические, в которых буквальная точность бывает невозможна, ибо в противном случае по-русски получается НЕ хорошо...**

Как-то я попросил одного известного переводчика дать для моего альманаха «Семейка» подборку классических немецких эпиграмм на двух языках. Он сначала согласился, но потом попросил опубликовать только их русские тексты. Когда я сам обратился к переводу немецких пословиц в стихах, я понял его опасения. Как и в эпиграммах, здесь важно передать не только смысл высказывания, но и облекать содержание в афористичную форму, сохранив там, где они есть, сатиру, юмор, иронию. При этом переводчика легко (надо сказать, несправедливо!) упрекнуть в том, что он в каких-то случаях отошёл от формы оригинала, частично пожертвовал его содержанием и т.п. Зная обо всём этом, мы с моим соавтором Еленой Ханен, тем не менее, не побоялись подставить и опубликовали 190 пословиц в стихах не только с немецкими оригиналами, но и с русскими подстрочниками. Сделано это было для того, чтобы даже те, кто не владеют немецким языком, смогли наблюдать процесс перетекания содержания и формы из оригинала в подстрочник, а затем из оригинала и подстрочника – в поэтический перевод. Вот как это выглядит на деле:

Die Katze liebt den Speck  
und die Sau den Dreck.  
*Кошка любит мясо, а свинья – грязь.*  
**Почему – неясно, но, едва родясь,  
кошка любит мясо, а хавронья грязь.**

На этом примере хорошо видно, что при поэтическом переводе пословиц забота о соблюдении, например, того же размера отходит на второй план, а на первый выходит необходимость афористичного воссоздания немецкого фольклора на русском языке.

## РИФ ШЕСТОЙ. НЕПЕРЕВОДИМАЯ ТОЧНОСТЬ.

Увы, приходится признать, что есть в литературе не просто трудно перелагаемые на другой язык вещи, связанные с игрой слов, но и вовсе не переводимые. Я о *каламбуре, то есть таком литературном приеме, в котором используются разные значения одного и того же слова.*

У меня лично написано около сотни таких, увы, непередаваемых стихов. Но я из скромности приведу в пример не свой, а чужой, присланный мне недавно смешной каламбур:

- Ви знаете, куме, оце був у зоопарку і бачив яка.
- Ну і як як?
- Ну як як... Як як як...

Как говорится, без комментариев.

## РИФ СЕДЬМОЙ, ПОСЛЕДНИЙ. ОТСЕБЯТИННАЯ ТОЧНОСТЬ.

*«Отсебятина (разг. неодобр.) – свои собственные слова, вставляемые в какой-либо контекст, в чужую речь, требующую точной передачи».*

Отсебятины встречаются не только в переводах, но и в редакторском деле. Как могут мерзко они выглядеть, покажу на примере редактирования одного моего стихотворения.

Десять лет назад в одном коллективном сборнике готовилась к печати моя подборка. Накануне публикации от редактора мне пришло письмо:

*«Редакторские поправки, предложенные нами, касаются только первого Вашего стихотворения. ОНО – особое. Это стихотворение, волею судьбы (и алфавита!), открывает второй том. Убедительно прошу Вас принять наше предложение».*

Вот этот вариант:

\*\*\*

Не ценивший судьбы даров,  
наломал я немало дров —  
**но никак не разжечь их что-то.**  
Не нажил я себе хором,  
ни копы и для похорон —  
ну да это других забота.  
Книгу жизни я зря листал —  
ни ловчей, ни мудрей не стал,  
как **предписано** человеку.  
**Стёк мой мёд по седым усам...**  
**По сожжённным добрёл мостам**  
**к двадцать первому веку!**

Я ответил редактору, что ни в коем случае этот ужас под моим именем печатать нельзя, а когда меня стали переубеждать, то решил вообще отказаться от участия в антологии. Сошлись на том, что просто заменили это стихотворение другим. (Как позже

выяснилось, тот вариант – образец бездарного рифмоплётства – зачем-то по заданию редактора наспех, «левой ногой» написал очень хороший поэт и большая умница! За что потом передо мной извинился.)

А вот так выглядит моё неосквернённое стихотворение:

Я судьбы, бывало, не ценил даров,  
наломал немало по жизни дров,  
мне ломиться случалось в открытые настежь двери.  
Как ни бился я, не нажил хором,  
не скопил копыя даже для похорон –  
ну да с ними, как раз, всё само собой рассосётся, верю.  
Книгу жизни, как видно, я зря листал –  
ни ловчей не стал, ни мудрей не стал,  
как с годами положено бы человеку...  
Пить надумаю мёд – течёт по усам,  
по дотла сожжённым хожу мостам  
и в одну и ту же всё лезу и лезу реку.

Как говорится, почувствуйте разницу... Редактор изменил смысл, размер, интонацию стихотворения, мой, по сути, трагический финал «по дотла сожжённым хожу мостам /и в одну и ту же всё лезу и лезу реку» подменил оптимистичным «По сожжённым добрёл мостам к двадцать первому веку»! Ничего не объясняя, я послал чужой вариант своему другу-филологу Ирине Бондаренко, и она, думая, что это я сам себя так изуродовал, поинтересовалась, не сошёл ли с ума...

Так вот, если что подобное хотя бы отчасти проделает переводчик с оригиналом, это и будет самая настоящая, самая непотребная **отсебятина!**

Отсебятины, как известно, широко распространены в актёрской среде. При этом они не всегда портят авторский текст, иногда, наоборот, его улучшают. Вот несколько ставших легендарными актёрских импровизаций:

«Ой, тёпленькая пошла!» «Какая гадость эта ваша заливная рыба» (Юрий Яковлев), «Такую личную неприязнь я испытываю к потерпевшему, что кушать не могу» (Фрунзик Фрунзик Мкртчян), «Леди, сеньора, фрау, мисс, к сожалению, ничего не выйдет! Руссо туристо! Облико морале! Ферштейн?» (Андрей Миронов), «Жить, как говорится, хорошо» – «А хорошо жить еще лучше!» Юрий Никулин, «Извините, что помешал вам деньги прятать» (Сергей Юрский)...

Если кино и на сцене могут быть удачные отсебятины, то почему бы им не быть хорошим отсебятинам и в переводах? Но поскольку у отсебятин плохая коннотация, я, чтобы не было путаницы, предлагаю отсебятины, улучшающие текст, назвать **«отменятинами», то есть нечто положительное, что добавлено в перевод от меня...**

Потребность в отменятинах появляется тогда, когда переводчику требуется что-то подправить в оригинале, отредактировать его. Я выше специально привёл пример плохого редактирования. Но это не значит, что редактирование чужого художественного текста или перевода невозможно вообще. Отнюдь. Редактор ведь может и улучшить текст. Я этим грешил с юности. Но обычно я согласовывал свои отменятины с авторами стихов. А если такая возможность не предоставлялась, то я в случае серьёзных правок честно признавался, что это пересказ.

ПРИВОЖУ ПРИМЕРЫ ВСЕХ МОИХ ОТМЕНЯТИН:

ОТМЕНЯТИНА – ОТ ЮНОШЕСКОЙ НАГЛОСТИ.



«Пострадавший», еврейский поэт Матвей Грубиян.

Матвей ГРУБИЯН

МОЁ ЗАВТРА

Пусть моё завтра  
лицо мне покажет, губы в улыбке  
и карапуза,  
что лёгкие санки в гору толкает.

У деревянных ворот  
пусть повесит капельку солнца.  
Тайну поверит,  
умеют цветы мои выжить зимою?

О, я тогда навалюсь на ворота дубовые  
и распахну их своими плечами железными.  
Брызнут в лицо мне цветы  
многоцветной  
росою,  
хлынет в меня  
всё, что там за воротами скрыто.  
Пусть моё завтра  
хотя бы язык мне покажет.

Переводя с идиша это белое стихотворение Матвея Грубияна, я, юный нахал, додумал за автора концовку, добавив отсутствующие в оригинале строчки: «Пусть моё завтра хотя бы язык мне покажет». Мне казалось, что это улучшит финал. Великодушный автор не только меня не прибил, но даже одобрил эту вольность, сказав, что переведёт мою концовку на идиш и добавит в свое стихотворение. Сделал он это или нет, сказать не берусь...

ОТМЕНЯТИНА – ОТ НЕОПЫТНОСТИ.

«Пострадавший»: украинский поэт Владимир Кочергин.

\*\*\*

Пройдут года, нелёгкие года,  
И вёсны отцветут в садах тюльпанами...  
И день придёт, подступит день, когда  
Я возвращусь домой тропой памяти.  
Вот хата. Сад. Трава. На ней – роса.  
И запах снега от крахмальной скатерти.  
И так струятся нежно небеса  
В глазах у матери.

У автора в оригинале скатерть пахла арбузом. Много лет назад мне по неопытности не удалось втиснуть этот арбуз в перевод, и я придумал, на мой взгляд, хорошую образную строчку, по сути, передающую ту же эмоцию и то же настроение, тот же запах детства, что и у поэта: «И запах снега от крахмальной скатерти».

Подсказало эту строчку воспоминание из моего собственного послевоенного, как и у Володи, детства... Сейчас вижу, что можно было эту строчку перевести по-другому, ближе к

тексту. Например, так: «Арбуза запах от домашней скатерти». Или, как предложила Ольга Матвиенко: «Арбузом пахнет от домашней скатерти»... Но лучше ли это, чем «И запах снега от крахмальной скатерти», мне трудно судить и теперь.

#### ОТМЕНЯТИНА – ОТ ОПЫТНОСТИ.

«Пострадавший»: украинский поэт Леонид Талалай.  
Одно из стихотворений Леонида Талалая начиналось так:

Коні заходять у річку,  
Хлопчик на білім коні.  
Світе, невже це не вічне,  
Тільки наснилось мені?

Мне показалось, что лучше было бы начать стихотворение с третьей строки, что я и сделал, переведя так:

Боже, неужто не вечное  
Снова привиделось мне?  
Кони спускаются в речку,  
Мальчик на белом коне.

После чего, автор в новом издании привёл эту строфу в соответствие с моим переводом:

Світе, невже це не вічне,  
Тільки наснилось мені?  
Коні заходять у річку,  
Хлопчик на білім коні.

#### ОТМЕНЯТИНЫ – ОТ СОПЕРНИЧЕСТВА.

«Пострадавший»: немецкий поэт Христиан Моргенштерн.

В стихах игровых, парадоксальных, в которых Моргенштерн жонглирует словами и смыслами, необходимо, следуя его дурачествам, искать нечто подобное, адекватное в русском языке. Именно здесь переводчику на помощь приходят смысловые и словесные отсебятины. Иногда приходишь до того, что начинаешь писать так, как если бы автор это делал по-русски, и, более того, так, как если бы ты сам и есть Христиан Моргенштерн. **Парадокс в том, что переводчику порой здесь приходится отстраниться от автора и даже остраничься для того... чтобы к нему приблизиться. Тот самый случай, когда переводчик – «не раб, а соперник»!** Вот примеры трёх моих отменятин. Стихотворения «Колыбельная», «Шнауцер и мурка» и «Ласка-эстет».

#### КОЛЫБЕЛЬНАЯ (пересказ)

Спи, детка! Слушай сказку,  
как трудно жить барашку.  
Остригли шерсть с барашка,  
и мерзнуть стал бедняжка.  
Один добряк, увидев то,

ему отдал своё пальто.  
Малыш его пальто надел,  
согрелся и повеселел.

Спи, детка! Слушай сказку,  
как повезло барашку.

Автор в финале повторил первые две строки: «Спи, детка! Слушай сказку, как трудно жить барашку». Мне показалось это не логичным, так как всё стихотворение совсем о другом. Остриженному барашку холодно жить, но человек отдал ему пальто и согревшийся барашек повеселел. То есть барашка спасли, а значит, ему повезло: поэтому я позволил себе вмешаться и улучшить, как мне думается эту сказку. **«Спи, детка! Слушай сказку, как повезло барашку».**

### SCHNAUZ UND MIEZ

Ri ra rumpelstiez –  
wo ist der Schnauz? wo ist die Miez?

Der Schnauz – der liegt am Ofen  
und leckt sich seine Pfoten.

Die Miez – die sitzt am Fenster  
und wäscht sich ihren Spenzer.

Rumpeldipumpel, schnaufeschnauf –  
da kommt die Frau die Treppe rauf.

Was bringt die Frau dem Kätzchen?  
Einen Knäul, einen Knäul, mein Schätzchen!

Einen Knäul aus grauem Wollenflaus,  
der aussieht wie eine kleine Maus.

Was bringt die Frau dem Hündchen?  
Ein Halsband, mein Kindchen!

Ein Halsband von besonderer Art,  
auf welchem steht: Schnauz Schnauzebart.

Ri ra rumpeldidaus –  
und damit ist die Geschichte aus.

### ШНАУЦЕР И МУРКА

Трам-та-та, трам-та-та, трам- та-та-таш –  
где наша мурочка? Где пёсик наш?

Пёсик у печки улёгся ничком  
лизет он лапки свои язычком.

Чистит жакетик, присев у окошка,  
наша любимица – юная кошка.

Трам-та-та, трам-та-та, трам-та-та-тайка –  
с лестницы медленно сходит хозяйка.

Что ожидает от женщины кошка?  
Шерсти клубок. – Ты права, моя крошка!

Серый клубочек похожий на мышку,  
очень порадовал мурку-малышку.

Детка моя, а теперь угадай-ка,  
что дарит пёсику наша хозяйка?

Правильно! Новый ошейничек модный  
с надписью: «Пёс – бородатая морда».

Трам-та-та, трам-та-та, трам-огурец –  
тут и истории нашей конец.

В этом стихотворении для детей нужно было вслед за автором включиться в игру и как бы написать его за Моргенштерна, придумав какое-то русское соответствие его непере译имой тарабарщине, всем этим Ri ra rumpelstiez, Rumpeldipumpel, Ri ra rumpeldidaus... На память пришли наши детские потешки и песенки, вроде: «Три-та-тушки, три-та-та! Вышла кошка за кота...» или «Тра-та-та, тра-та-та мы везём с собой кота...» – и дело пошло:

Трам-та-та, трам-та-та, трам- та-та-таш –  
где наша мурочка? Где пёсик наш?

Трам-та-та, трам-та-та, трам-та-та-тайка –  
с лестницы медленно сходит хозяйка.

Трам-та-та, трам-та-та, трам-огурец –  
тут и истории нашей конец.

Строго говоря, замена авторской тарабарщины Моргенштерна моей – никакая не отменятина, а вполне допустимый, распространённый переводческий приём. А вот, каюсь, никакого **огурца** в финале у автора не было и в помине – это моя откровенная отменятина, переводческая шутка, сделать которую мне позволил игровой характер стихотворения и, смею утверждать, – сам Христиан Моргенштерн! Я, кстати, с ним часто «советуюсь»...

С переводом «Ласки-эстета» дело обстоит много сложнее, чем с «Колыбельной» и «Шнауцером и муркой».

Чтобы понятнее было, о чём речь, приведу отрывок из интернетовской статьи **«Поэт и оригинал Христиан Моргенштерн. Умные языковые шутки – фирменный знак поэзии Христиана Моргенштерна (28.03.2014)»** с очень важным для нас подстрочником этого стихотворения.

«Нет такого ребенка в Германии, который не знал бы имени Христиана Моргенштерна. А некоторые и вообще учатся в школах его имени. Помимо школ в честь поэта, чье столетие со дня смерти отмечается 31 марта 2014 г., названы многие общественные институты. Почти каждый ребенок знает это стихотворение:

«Ein Wiesel / saß auf einem Kiesel / inmitten Bachgeriesel. / Wisst ihr / weshalb? / Das Mondkalb / verriet es mir / im Stillen: / Das raffinier- / te Tier / tat's um des Reimes willen».

(«Одна Ласка / сидела на камешках / посреди ручья. / Знаете почему? / Лунный телёнок\* / выдал мне / в тишине: / разбойница / делала это / в угоду рифме»).

«Изысканная ласка» – это во многом символ самого поэта Христиана Моргенштерна, его утонченных языковых шуток и чуткого отношения к языковому материалу, из которого он буквально вылепливает умную, легкокрылую поэзию».

.....

\* Mondkalb здесь – никакой не «лунный телёнок», а идиоматическое выражение, обозначающее - «дурочка», «глупышка», с оттенком наивности. То есть ласка сама же, глупышка, и выдала тайну... (Это важное уточнение подарила мне литературовед Ирина Попова-Бондаренко)

#### DAS ÄSTHETISCHE WIESEL

Ein Wiesel  
saß auf einen Kiesel  
inmitten Bachgeriesel.

Wißt ihr  
weshalb?

Das Mondkalb  
verriet es mir  
im Stillen:

Das raffinier-  
te Tier  
tat's um des Reimes willen.

#### ЛАСКА-ЭСТЕТ (пересказ)

Я речь *поведу*  
об изысканной *ласке*,  
сидящей на камне в *пруду*  
в *водолазке*.  
Такую в при-  
*роде*  
найти *нелегко?*  
Могу рифмы  
*ради*  
я и не *тако...*

При переводе этого стихотворения у меня полно отменятин. Я пошёл на них сознательно и честно признался, что это пересказ. Дело в том, что, если в данном случае строго следовать за автором, то получается довольно скучная история. А ведь стихотворение – весёлое, автор сам дурачится и читателя дурачит. Весь прикол в том, что его ласке по жизни нечего делать в ручье, она примостилась там на камешке исключительно по прихоти поэта – просто потому, что она счастливо рифмуется с камешком и стружкой ручья: „Ein **Wiesel** saß auf einen **Kiesel** inmitten **Bachgeriesel**“.

Это – главное! Посему и я вслед за автором, тоже исключительно рифмы ради, напялил на мою **ласку** нелепую, не свойственную ей **водолазку**, своей волей убрал из стихотворение признание ласки, почему она сидит в пруду на камешке, и поведал миру эту тайну сам. Но в виде извинения перед поэтом за своеволие я по-моргенштерновски разорвал пополам слово «природе» и срифмовал его часть со словом «ради» (*rode – radi*) и, самое главное, в духе Моргенштерна обошёл в конце со словом «такое», обкорнав его заради шуточной рифмы до «*тако*» (рифмы, которыми прошито всё это небольшое стихотворение, я выше для наглядности выделил курсивом). Приём с урезанной рифмой при чтении всегда смешит публику, это говорит о том, что мне не только удалось ухватить и передать суть стихотворения, но и сделать его вслед за поэтом действительно весёлым.

Работа над моргенштерновской «Лаской», на мой взгляд, – наглядный пример того, как, волюнтаристски удалившись от конкретики текста, допустив массу импровизаций на заданную тему, превратив отсебятины в отменятины, можно в итоге в переводе к оригиналу максимально приблизиться.

### В ЗАЩИТУ ТОЧНОСТИ...

В заключение, чтобы ещё раз подтвердить, что, несмотря на всё сказанное, я сторонник переводческой точности, там, где она возможна и необходима, приведу два примера.

В заключение приведу два примера из своей практики, подтверждающие, что, несмотря на всё ранее сказанное, я там, где точность возможна и необходима, – её благодарный сторонник и поборник.

#### **DIE DREI SPATZEN**

In einem leeren Haselstrauch,  
da sitzen drei Spatzen, Bauch an Bauch.  
Der Erich rechts und links der Franz  
und mittendrin der freche Hans.

Sie haben die Augen zu, ganz zu,  
und oben drüber, da schneit es, hu!  
Sie rücken zusammen dicht an dicht.  
So warm wie der Hans hat's niemand nicht.

Sie hör'n alle drei ihrer Herzlein Gepoch.  
Und wenn sie nicht weg sind, so sitzen sie noch.

#### **ТРИ ВОРОБЬЯ**

Зима. Три воробьишки в ряд  
на голой веточке сидят.  
Тот справа – Эрих, слева – Франц,  
а между ними наглый Ганс.

Вплотную, будто в забытьи,  
сидят, прикрыв глаза свои.  
Их холодят мороз и снег,  
но Гансу всё ж теплее всех.

И слышно троим, как сердца их стучат.  
Возможно, они до сих пор там сидят.

Перед нами тёплое, нежное, доброе стихотворение, полное сочувствия к его мёрзнувшим на морозе героям. Сколько раз зимой мы видели птиц на заснеженных ветках и проходили мимо, не задумываясь, каково им... Но вот их заметил поэт и сделал из этого события маленький шедевр, рассказав о них и нарисовав целую картину стихами. Автор очеловечил своих героев, наделив их мальчишескими именами, а одного из них – даже

характером (наглый Ганс). Уже одно это вызывает у нас естественную эмпатию к до того неизвестным, безымянным сереньким птахам... Если подобную историю изложить прозой, то этого было бы вполне достаточно для достижения нужного эффекта. Но перед нами стихи, а у них есть ещё и такое мощнейшее средство эстетического воздействия, как интонация! (Разумеется, и в художественной прозе имеются свои ритмико-интонационные особенности, однако они всё-таки, как правило, не так явны). Я ведь не случайно назвал стихотворение «Три воробья» маленьким шедевром. Рассмотрим, как мастерски Моргенштерн управляется в нём именно с интонацией.

На протяжении двух четверостиший поэт использует дольник с вкраплениями четырёхстопного ямба, но в финале вдруг переходит на двустишие, состоящее из четырёхстопного амфибрахия с элементами дольника. С чего бы это? А с того, что ему понадобилось формально (двустишие) и интонационно (амфибрахий более длинный размер, чем ямб) выделить финал, где речь идёт о стуке воробьиных сердечек (Herzlein).

При переводе стихотворения было важно передать эту замечательную ритмико-интонационную игру, для чего я, пожертвовав органическими для немецкой поэзии дольниками, призвал на помощь близкие к авторским, но более привычные для русского уха четырёхстопный ямб и такой же амфибрахий.

Когда читаешь это стихотворение, то явно ощущаешь в конце перебив ритма, а в последней строфе даже чудится стук воробьиных сердечек:

И слышно троим, как сердца их стучат.  
Возможно, они до сих пор там сидят.

В своей книге «Я вийшла заміж за поета» («Феникс», Киев 2014) Раиса Харитонова, жена Леонида Талалая, написала (перевод мой):

«К слову, не могу не сказать про чудесные русские переводы стихов Талалая Владимиром Авценом. Этому малоизвестному в Украине, но чудесному донецкому поэту, как никому другому из профессиональных переводчиков (так считал Леонид), удалось передать не только все присущие Талалаю нюансы поэзии, а я сказала б, даже тембр его голоса».

А услышав давным-давно мой перевод приводимого ниже стихотворения Талалая, выдала наивысшую для переводчика похвалу: «Володю, у тебе краще, ніж у Льоні!»

## **ФАНТАЗИЯ ЗИМЫ**

Белый снег на ветвях, на балконах, на крышах,  
На чугунном коне и на всаднике снег,  
Загуляла зима, сыплет без передышек,  
Все пути заметя, всё засыпав и всех.

Замечает кусты, вековечные липы  
И газетный киоск, что напротив окна,  
До рассвета зима столько статуй налепит,  
Будто прошлое Рима учила она.

Ей, зиме, всё равно: хоть реальность, хоть сказка,  
Ей лепить всё равно, хоть рабов, хоть богов,  
Хоть Октавии стан, хоть Тиберия маску,  
Хоть Антония бюст... Ей достанет снегов.

Но почудится вдруг, что печальный Аврелий

У дороги с поникшей стоит головой,  
Будто знает уже, что величье империи  
На лопате, что дворник поднимет вот-вот,

Что растают снега, что не вечны хоромы,  
Что в означенный час разольётся река  
Даже шире чем Стикс, где задобрить Харона  
Хватит бедной душе одного медяка.

ИТАК:

1 **«Точность в переводе невозможна. Знаменитый спор о том, что лучше – чтобы было по-русски лучше или точнее – аморален: если по-русски плохо, то и предмета для спора нет. Вначале по-русски должно быть хорошо...».** Эту мудрую заповедь, оставил нам Евгений Владимирович Витковский.

2 Моя скромная переводческая практика и некоторые чужие наблюдения подтверждают, что, на первый взгляд, точные слова на поверку могут оказаться не точными. В этой связи вопрос к друзьям по несчастью. Не кажется ли вам, уважаемые коллеги, **что в работе с художественным текстом мы имеем дело с поиском не столько в буквальном смысле точного слова, сколько слова нужного, подходящего, близкого и, что очень важно, соответствующего данной творческой задаче?**

3 При переводе стихов лирических стремление к максимальной точности естественно. А когда переводчик имеет дело со стихами игровыми, парадоксальными, абсурдными ему на помощь иногда приходят смысловые и словесные отсебятины... **Переводчику здесь даже порой приходится отстраниться от автора и даже острáниться для того, чтобы к нему приблизиться. Тот самый случай, когда переводчик – «не раб, а соперник»!**

4 Справедливо руганные отсебятины так или иначе присутствуют в переводческой практике. Но в одних случаях они вредны и оправдывают свою отрицательную коннотацию, в других могут улучшать перевод, и тогда их, на мой взгляд, следует как-то иначе называть. **Я предлагаю для хорошей отсебятины термин – «отменятина».**

5. Надеюсь, что коллегам-переводчикам понятна некая спорность, даже провокативность моих наблюдений. Буду рад выслушать ваши возражения, а возможно, и согласия по поводу каких-то моих суждений.

## БАЛЛАДА «THE HAUNTED PALACE» Э. ПО В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ XIX ВЕКА

А.В. Кузьмина

*ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

В статье анализируется баллада Э.А. По «The Haunted Palace» («Призрачный замок», 1839) и его переводы на русский язык, созданные в XIX веке. В работе проанализированы роль и функции языковых средств разных уровней в выражении идейно-тематического содержания стихотворения, выявлены черты индивидуального переводческого стиля, отмечены переводческие удачи и потери. Перевод, напечатанный без указания авторства (1885 г.), и вариант Н.А. Энгельгардта (1896 г.) написаны прозой. Переводчикам не удалось передать художественное своеобразие оригинала, расшифровать метафорику баллады. Две поэтические интерпретации К.Д. Бальмонта (1895 г. и 1901 г.) отличаются музыкальностью, вниманием к сложной образности подлинника; переводчик «приближает» к читателю местный колорит и насыщает текст дополнительными эпитетами и романсовыми штампами.

**Ключевые слова:** *баллада, перевод/интерпретация, романтизм, поэтика, компаративный анализ, Эдгар По.*

Падение дома Ашеров (*The Fall of the House of Usher*, 1839) – одна из самых известных новелл Эдгара Аллана По, отличающаяся, по словам Т.Ф. Гостевой, «обманчивой простотой и ясностью, за которыми скрываются глубина и сложность» [2, с. 229]. Мрачный полуразрушенный дом, в котором живут страдающий душевным недугом герой, потомок древнего, но пришедшего в упадок рода Родерик Ашер и его сестра леди Мэдилейн, выступает в новелле важным мифосимволом, тесно связанным, согласно И.В. Шардановой, «с понятием род» и «состоянием человеческой психики» [12]. В новелле присутствует большое количество параллелей между обликом дома и его хозяевами: лишайники и плесень, свисавшие с карнизов дома «будто клочья **паутины**», напоминают волосы Родерика Ашера, которые «даже не падали вдоль щек, а окружали это лицо **паутинно-тонким** летучим облаком». «Безучастно глядящие окна» «рифмуются» с угасшими от душевных и физических мук глазами Родерика и Мэдилейн. Сам Родерик является зеркальным отражением своей сестры-близнеца, равно как и дом отражается в расположившемся у его стен тёмном угрюмом озере. Кроме того, по замечанию



Д.А. Хартер, Родерик и леди Мэдилейн представляют собой «две несамостоятельные половины раздвоенного сознания, так похожими на дом, разделенный на две части едва заметной зигзагообразной трещиной» [13, с. 29]. Неудивительно, что, лишившись своего двойника, Родерик начинает ещё быстрее терять жизненные силы: «Он забыл или забросил обычные занятия. Торопливыми неверными шагами бесцельно бродил он по дому. Бледность его сделалась, кажется, еще более мертвенной и пугающей, но глаза угасли».

Именно в этот период Родерик делится с рассказчиком своей балладой «Призрачный замок» («The Haunted Palace»), которая является главным объектом нашего анализа. Как указывает Д.А. Хартер, «стихотворение может рассматриваться и как история самого дома Ашероу, и как история гибели Мэдилейн, и как история смертельной борьбы Ашера с самим собой» [13, с. 30].

Будучи составной частью новеллы, баллада обладает самостоятельной художественной ценностью. Интересно, что впервые Эдгар По публикует «Призрачный замок» не внутри текста новеллы, а как отдельное стихотворение в журнале «The American Museum» в апреле 1839 г. «Падение дома Ашероу» с включенной в неё балладой будет опубликовано лишь спустя полгода – в сентябре 1839 г.

По сути, баллада представляет собой расширенную метафору и рисует трагедию утраты человеком рассудка в сюжете опустошения величественного замка и свержения царствующего в ней короля.

Первые четыре строфы баллады посвящены описанию зеленой долины («*the greenest of our valleys*»), над которой возвышается прекрасный и величественный замок («*fair and stately palace*»), населенный добрыми ангелами («*by good angels tenanted*») и управляемый славным и мудрым монархом-Разумом (*monarch Thought*). При этом, по наблюдению Д.А. Хартер, эта идиллическая картина «с самого начала пронизана ощущением опасности, осознанием возможной угрозы. Образы мира и согласия перемежаются с описаниями оборонительных сооружений»: замок «вздыхал главу» («*reared its*

*head*)), легкий ветерок «веял у крепостных стен» (*«every gentle air that dallied... along the ramparts»*), а сладостно поющие Отголоски летали «отрядом» (*«a troop of Echoes»*) [13, с. 32].

Очевидна метафорика баллады: облик замка соотносится с чертами человеческого лица, а происходящее внутри него изображает человеческое сознание (т.н. «sustained metaphor»). Так, жёлтые и золотые знамёна на крыше замка (*«banners yellow, glorious, golden»*) напоминают волосы – светлые и золотистые; два ярко освещённых окна (*«two luminous windows»*) обозначают глаза, в которых пока ещё отображается ясная и слаженная работа мысли. Врата – это уста: не случайно указывается, что они украшены рубинами (алыми, подобно устам) и жемчугом (зубами): *«And all with pearl and ruby glowing / Was the fair palace door»*. Внутри замка на троне восседает король Разум, окруженный свитой – добрыми духами. Отголоски, которые вылетают из двери и воспевают мудрость короля, означают здравые и разумные речи.

В финале баллады внезапно наступившее безумие выражается в мотивах бунта и революции, свержения монарха и разрушения замка. Вероятно, здесь отразилось болезненное воспоминание Э. По о Великой французской революции, заставившее благородных предков многих южан в спешке покинуть родину. Король «в подобающей ему славе» (*«in state his glory well-befitting»*) теперь разгромлен (*«assailed»*) и покинут (*«desolate»*). Два светлых ока-окна залиты красным светом (*«red-litten windows»*); уста, как и врата замка, бледны. Плавно покачивающиеся духи (*«spirits moving musically»*) превращаются в странно движущихся огромных существ (*«vast forms that move fantastically»*). Звуки хорошо настроенной лютни (*«a lute's well-tuned law»*) становятся нестройной мелодией (*«a discordant melody»*). Отголоски, ранее певшие голосами непревзойдённой красоты, теперь описываются как чудовища (*«hideous throng»*), которые вылетают из дверей, подобно страшному бурному потоку (*«like a ghastly rapid river»*). Они заливаются сатанинским хохотом, но никогда не смеются, – вот и всё, что осталось от разума и мудрости короля.

Эта образность обыгрывается и на лексическом уровне. Уже в названии баллады заключена некая двусмысленность: прилагательное «*haunted*» может относиться и к зданию, в котором обитают привидения («*believed to be visited by ghosts*» [14]), и к человеку, которого преследуют мысли, видения, сны и т. п. («*if something unpleasant haunts you, it keeps coming to your mind so that you cannot forget it*» [14]).

Новелла «Падение дома Ашеров» и входящая в неё баллада заинтересовали русских переводчиков спустя полвека после появления на свет. Первый из известных нам переводов баллады (и самой новеллы) был напечатан в сборнике «Эдгар По. Необыкновенные рассказы» в 1885 г. **без указания авторства** [10, с. 49-69]. Стихотворение переведено прозой – очевидно, анонимный переводчик стремился не столько передать художественные достоинства стихотворения, сколько познакомить читателя с самим сюжетом баллады, играющей важную роль в раскрытии символики произведения и раскрывающей внутренний мир Родерика Ашера.

К сожалению, переводчику не удалось расшифровать богатую, но вполне очевидную метафорику баллады. Об этом свидетельствует уже название переведённого стихотворения («Гостеприимный дворец»), в котором утрачивается указание на добрых и злых духов, обитавших в здании. Переводчик не упоминает, что окон-глаз во дворце было два; дворец не поднимал главу, как в подлиннике, а просто «*красовался*», вместо белоснежных жемчужин-зубов, которыми была украшена дверь у Э. По, упоминаются совсем неуместные здесь зелёные изумруды. Знамёна, которые развевались над крышей замка, не «жёлтые» и «золотые», как в подлиннике («*banners yellow, glorious, golden*»), а «*золотовато-белые*».

Переводчик вводит в перевод поэтические штампы и эпитеты, отсутствующие в более сдержанном тексте подлинника: «*роскошные растения*», «*небесные звуки дивной лютни*» (вместо хорошо настроенной, «*well-tuned*»), «*ласково улыбаться*». Повышению эмоционального тона способствуют особенности пунктуации: многоточия («*Красота*

его...Достаточно сказать, что никогда серафим не простирал своего крыла над зданием, даже наполовину столь прекрасным»), увеличение количества восклицательных знаков («Увы! Какое печальное зрелище!»).

Ещё одна попытка прозаического перевода была предпринята в 1896 г. **Николаем Александровичем Энгельгардтом** (1867-1942), русским писателем, поэтом и литературным критиком, тестем Николая Гумилева. Как упоминает Д. Бутеев, Н.А. Энгельгардт был сыном «переводчицы, писательницы, редактора «Вестника иностранной литературы» Анны Николаевны Энгельгардт» и уже в юном возрасте «ощутил в себе дар слова и прочно связал свою жизнь с литературой» [1, с. 28]. Ему принадлежит объемное творческое наследие: пьесы, исторические романы и повести, статьи по истории русской литературы, стихотворные и прозаические переводы. Вероятно, интерес к балладе Э. По отчасти был связан с его политическими взглядами: убеждённый монархист, Н.А. Энгельгардт предчувствовал приближающееся крушение Империи. Удивительно, но недуг, поразивший Родерика Ашера и, соответственно, героя баллады «Обитель привидений», коснулся позднее и его самого. По словам Д. Бутеева, с наступлением революции у Энгельгардта «прогрессировала душевная болезнь»: «он не выходил из своей квартиры, пребывая в состоянии, передать или облегчить каковое словами сам был не в силах» [1, с. 30].

Как и предшественник, Н.А. Энгельгардт передаёт стихотворение Э. По прозой. Данный вариант отличается заметно повышенным стилистическим градусом. На синтаксическом уровне это проявляется инверсированным порядком слов, использованием прилагательных и местоимений в постпозиции: «Там стоял он во владениях властелина Мысли!», «толпы Эхо, воспевавшие голосами невыразимо-сладоостными мудрость своего повелителя», «в блеске славы своей», «сказание древности полузабытое». Выбор лексики также указывает на тяготение переводчика к «высокому слогу»: «возвышался», «златотканые знамена», «напоенный благоуханием», «восседал». Однако выдержать единство стиля на протяжении всего произведения переводчику не

удаётся; уже в середине баллады он довольствуется более разговорной лексикой: над замком несколько легкомысленно «*порхает*» ветерок, а читателю предлагается «*пожалеть*» несчастного монарха, а не «воскорбеть» о нём или хотя бы «оплакать» его. В целом, данная версия напоминает литературный подстрочник, неспособный передать всё художественное своеобразие подлинника Э. По.

Первый же полноценный поэтический перевод баллады «The Haunted Palace» принадлежит *Константину Дмитриевичу Бальмонту* (1867-1942), русскому поэту-символисту, известному представителю поэзии Серебряного века. К. Бальмонт известен как переводчик П. Кальдерона, У. Блейка, П.Б. Шелли, Ш. Бодлера, О. Уайльда, Г. Ибсена, Г. Гауптмана. В своих переводах К. Бальмонт всегда стремился сохранить свою поэтическую индивидуальность: В. Брюсов подчеркивает его открыто выраженное нежелание быть «простым пересказчиком чужих стихов» [Цит. по: 4, с. 104]. По словам М. Волошина, «...произведения всех поэтов были для него лишь зеркалом, в котором он видел лишь отражение собственного своего лица в разных обрамлениях» [Цит. по: 4, с. 104]. При переводе близкой по духу поэзии это нередко приводило к блестящим результатам.

Важное место в его переводческом наследии занимало творчество Эдгара По: на русский язык он перевел более сорока его лирических и прозаических произведений. К. Бальмонт считал Эдгара По предтечей символизма и воспринял многие из его поэтических принципов; их сближали интерес к мистической стороне жизни, внимание к музыкальной организации стихотворения. Русский поэт называет Э. По «колумбом новых областей в человеческой душе», так как он «первый сознательно задался мыслью ввести уродство в область красоты и, с лукавством мудрого мага, создал поэзию ужаса. Он первый угадал поэзию распадающихся величественных зданий ..., установил художественную, полную волнующих намеков связь между человеческой душой и неодушевленными предметами, пророчески почувствовал настроение наших дней» [Цит. по: 3, с. 114].

Сохранилось как минимум два варианта перевода К. Бальмонтом баллады «The Haunted Palace». Ранняя версия была напечатана в 1895 г. в книге «Баллады и фантазии» под названием «Дворец, населенный духами» [8]. Данный перевод отличается несколько замедленным темпом повествования, так как переводчик отошёл от стихотворного размера оригинала и использовал не двухсложную стопу – четырёхстопный хорей, как в подлиннике, а трёхсложную – четырёхстопный дактиль. Смена стихотворного размера и удлинение строки даёт причины для появления поэтических вольностей.

Имя, данное американским поэтом монарху (властелин Мысли, «*monarch Thought*») переходит у К. Бальмонта на саму страну: «*Там, где раскинулась Мысли страна...*». Таким образом переводчик решает проблему, связанную с тем, что мысль в русском языке – женского рода и не подходит в качестве мужского имени. В позднем варианте К. Бальмонт находит другое решение, называя хозяина замка «*Умом*». Интересно, что Отзвуки, славословящие монарха, в переводе изображены не как призрачная свита, состоящая из бестелесных духов, а как члены семьи: «*Отзвуков нежных живая семья*». Сохранились эти ассоциации и в поздней версии, где упоминаются духи, «*идущие певучей четой*».

В раннем переводе баллады заметно выражен сказочный компонент: замок К. Бальмонт называет «*чудесным*», былая слава его дома помнится «*смутно, как сказки слова*». В эпизоде утраты монархом власти присутствует элемент тайны, мысль о власти над человеком страшного, неподвластного ему рокового начала: «*Все вдруг померкло, подкралась беда, / Темные силы стеснили царя*». В подлиннике это событие объясняется более рациональными причинами: «*злые создания*» осадили владения монарха («*But evil things, in robes of sorrow, / Assailed the monarch's high estate*»). Упадок царской власти повлиял и на окружающую природу: «*вкруг его дома увяли цветы*». К.Д. Бальмонт излишне драматизирует картину опустошения замка: в оригинале из замка всего лишь доносятся звуки нестройной мелодии («*a discordant melody*»), а в переводе «*звуков скорбящих рыдает волна*»; у Э. По из

дверей вылетают толпы отвратительных чудовищ, которые смеются, но никогда не улыбаются (*«A hideous throng rush out forever, / And laugh—but smile no more»*), в то время как у К. Бальмонта «ужасы», природу которых переводчик не уточняет, *«с хохотом диким идут, / Мчатся, растут и растут»*.

Не лишен перевод и того, что К. Чуковский называл «бальмонтизмами» [11, с. 24], «галантерейным, романсовым стилем» [11, с. 22]: *«В сумерках нежных угасшего дня», «Сладость восторга во взорах тая», «Плыл ветерок, мелодично звеня»*. Над замком *«вечно ... серебрилась луна»*, отсутствующая в подлиннике, а описание серафима, простирающего над замком крылья, у К. Бальмонта напоминает одну из галантных или рокайльных сцен: *«Там – утомясь – серафим отдыхал / И, удивленный, вздыхал»*.

Вторая версия, опубликованная в 1901 г. в первом томе «Собрания сочинений Эдгара По в переводе с английского К. Д. Бальмонта» [9], получила бóльшую известность. Переводчик дал балладе название «Заколдованный замок», сохраняя ассоциации с волшебной сказкой. Ряд строк из версии 1895 г. без изменений перешли в данный перевод: *«В самой зеленой из наших долин», «Все это было в минувшие дни», «В дверь все плыла, и плыла, и плыла...»*. Тем не менее, стилевые особенности, соотношение точности и вольности перевода в этих вариантах отличаются.

Как и ранняя версия, данный перевод баллады выполнен четырёхстопным дактилем. Тем не менее, здесь точнее передаются версификационные особенности подлинника. Если в первой версии К. Бальмонт не изменял первоначальному размеру на протяжении всего стихотворения, то теперь, следуя за оригиналом, К. Бальмонт сохраняет укороченный шестой (а в некоторых случаях и четвёртый) стих в строфе. Подобно Э. По, переводчик прибегает к перекрёстной рифмовке, в то время как прежде им использовалась рифмовка *ababccdd*.

Известно, что К. Бальмонт восхищался редкой музыкальностью стихов Э. По и считал её самым большим открытием американского поэта. «Никто из английских или американских поэтов не знал до него, что можно сделать с

английским стихом – прихотливым сопоставлением известных звуковых сочетаний. Эдгар По взял лютню, натянул струны, они выпрямились, блеснули и вдруг запели всюю скрытою силой серебряных перезвонов», – писал К. Бальмонт [Цит. по: 5, с. 680-681]. В своём позднем переводе ему лучше удалось передать звуковую игру и поэтический синтаксис подлинника, плавное течение стиха, его меланхолию и грусть. Подобно оригиналу, перевод насыщен фонетическими и лексическими повторами, анафорами, синонимическими парами: «*Все это было – в минувшие дни, / Все это было давно*», «*Жила и цвела в обаяньи лучей*», «*Диктуемом дико звучащей струной*». В некоторых случаях стремление добиться эффектной звукописи «затемняет» смысл предложений, приводит к использованию неуместных слов и выражений. Так, ради фонетических повторов и рифмы К. Бальмонт называет монарха находящимся «*в опале*», хотя опала, согласно словарю Д.Н. Ушакова, – это немилость властей по отношению к подданному [6]. Кроме того, нельзя назвать удачным выбор существительного «*область*» для обозначения владений монарха: «*край*» или «*земли*» были бы более уместными вариантами:

*Но злые созданья, в одеждах печали,  
Напали на дивную область царя.  
(О, плачьте, о, плачьте! Над тем, кто в опале,  
Ни завтра, ни после не вспыхнет заря!*

Не лишён перевод и высокопарных выражений и «романсовых красотей», хотя их количество уменьшилось по сравнению с ранней версией. Строки о ветре, который носился среди крепостных стен и наполнял воздух благоуханием, К. Бальмонт «украшает» дополнительными эпитетами, а иногда и несуразными выражениями вроде ветра, полного «воздушных своих перемен»:

*And every gentle air that dallied,            Полный воздушных своих перемен,  
In that sweet day,                                    В нежном сиянии дня,  
Along the ramparts plumed and    Ветер душистый вдоль призрачных*



*pallid,*

*стен*

*A wingèd odor went away.*

*Вился, крылатый, чуть слышно звеня.*

Заметна любовь К. Бальмонта к стихии огня, к яркому, интенсивному свету, сиянию золота. В подлиннике упоминаются прекрасные дворцовые ворота («*fair palace door*»), у К. Бальмонта же встречаем «пышную дверь золотого дворца», в которую «*всё плыла и плыла, и плыла, / Искрясь, горя без конца, / Армия Откликов*». Окна в замке не просто сияющие, освещённые (*luminous*), но «огневые», знамёна «*горят, как огни, / Как золотое сверкая руно*». Сравнение с золотым руном, хоть и является выдумкой К. Бальмонта, помогает подчеркнуть метафорическую связь знамен на башне и волос на голове, чем-то напоминающих руно, овечью шерсть.

В переводе 1901 г. К. Бальмонт чаще прибегает к приёму доместикации, привнося элементы русского колорита: владелец замка у него – не просто монарх («*monarch*»), но «царь» и «самодержец», славить его – не сладкая обязанность («*sweet duty*»), как у Э. По, но «*святой долг*» его призрачной свиты. Духи, его окружающие, идут «*невучей четой*», а не плавно движутся под музыку, как в подлиннике («*Spirits moving musically*»). После свержения властелина остаётся память о нем, которую К. Бальмонт со свойственным ему драматизмом сравнивает со «*стоном панихиды надежде*»:

*And round about his home the glory*

*И вокруг его дома та слава, что прежде*

*That blushed and bloomed*

*Жила и цвела в обаяньи лучей,*

*Is but a dim-remembered story*

*Живет лишь как стон панихиды*

*Of the old time entombed.*

*надежде,*

*Как память едва вспоминаемых дней.*

В целом, в XIX веке можно выделить два основных подхода к переводу баллады Э. По «*The Haunted Palace*» на русский язык: создание прозаического подстрочного перевода (анонимный перевод и версия Н.А. Энгельгардта), в котором балладе отводится второстепенная, служебная роль в раскрытии сюжета новеллы «Падение дома Ашеров», а богатая звукопись, ритмическая организация стихотворения, его сложная образность практически полностью

игнорируются, и вольный поэтический перевод (две интерпретации К. Бальмонта), в котором проявляется не только художественное своеобразие подлинника, но и литературная личность переводчика, его художественная манера и самобытность.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бутеев, Д. Петербуржец из Смоленского Батищева: к 150-летию со дня рождения Н.А. Энгельгардта / Д.Бутеев // *Край Смоленский*. – 2017. – № 2. – С. 28-32.
2. Гостева, Т. Ф. Особенности функционирования пейзажных описаний в «Готических» рассказах Э. По (на материале рассказа «Падение дома Ашеров») / Т.Ф. Гостева // *Омский научный вестник*. – 2006. – №7 (43). – С.228-231.
3. Карпенко, А.А. Бальмонт как переводчик Э. По / А.А. Карпенко // *Уральский филологический вестник*. Серия: Драфт: молодая наука. – 2015. – №5. – С.113-124.
4. Кононова, Ж.А. Переводческая деятельность К. Бальмонта в контексте развития русской переводческой школы / Ж. А. Кононова // *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. Сер. : Літературознавство. – 2015. – Вип. 1. – С. 101-110.
5. Кшицова, Д. К.Д. Бальмонт и Э.А. По / Д. Кшицова // *Гуманитарное пространство*. – 2013. – №4. – С. 675-701.
6. Опала // *Толковый словарь русского языка* / Под ред. Д. Н. Ушакова : в 4 т. – Т.2. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1938. – Стб. 810.
7. По, Э.А. Гибель Эшерова дома / Пер. Н.А. Энгельгардта // *Эдгар По: Собрание сочинений* : в 2 т. – Т.1. – СПб.: изд-во Г.Ф. Пантелеева, 1896. – С. 132-146.
8. По, Э.А. Падение дома Эшер [Электронный ресурс] / Пер. К.Д. Бальмонта // *Баллады и фантазии*. – М.: Изд-во книжного магазина Ф.А. Богданова, 1895. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/p/po\\_e\\_a/text\\_1839\\_house\\_of\\_usher.shtml](http://az.lib.ru/p/po_e_a/text_1839_house_of_usher.shtml)
9. По, Э.А. Падение дома Эшер/ Пер. К.Д. Бальмонта // *Собрание сочинений Эдгара По в переводе с английского К. Д. Бальмонта*. – Т. 1. Поэмы, сказки. – Москва: Книгоиздательство «Скорпион», 1901. – С. 297-320.
10. Поэ, Э. Падение дома Ушеров / Пер. не указан // *Необыкновенные рассказы*. С иллюстрациями. – Кн. 1. – М. : Типография т-ва и Д. Сытина, 1908. – С. 49-69.
11. Чуковский, К.И. Собрание сочинений : в 15 т. – Т. 3 : Высокое искусство; Из англо-американских тетрадей / Сост. Е. Чуковской и П. Крючкова. – М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. – 640 с.
12. Шарданова, И.В. Анализ мифосимвола «Дом» в новелле Э. По «Падение дома Ашеров» [Электронный ресурс] / И.В. Шарданова // *Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина*. – 2008. – №4 (16). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-mifosimvola-dom-v-novelle-e-po-padenie-doma-asherov> (дата обращения: 27.10.2023).
13. Harter, D.A. Divided Selves, Ironic Counterparts: Intertextual Doubling in Baudelaire's "L'Héautontimorouménos" and Poe's "The Haunted Palace" / D.A. Harter // *Comparative Literature Studies*. – Vol. 26. – No. 1. – Penn State University Press, 1989. – Pp. 28-38
14. Oxford Advanced Learner's Dictionary [Electronic resource]. – URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>

## THE BALLAD «THE HAUNTED PALACE» BY E.A. POE IN RUSSIAN TRANSLATIONS OF THE XIX<sup>TH</sup> CENTURY

A.V. Kuzmina

The work is aimed at the comparative linguo-stylistic and poetological analysis of the ballad “The Haunted Palace” and its Russian translations made in the XIX<sup>th</sup> century. In the article the story of creation and translation of the ballad is highlighted, the functions of linguistic means of different levels in expressing conception of the ballad are analyzed, translator’s accomplishments and losses are pointed out. The first two translations of the ballad (made by the anonymous author in 1885 and by N.A. Engelhardt in 1896) are written in prose. These translations do not reflect the artistic uniqueness and rich metaphors of the original ballad. Two poetic translations by K.D. Balmont (published in 1895 and 1901) are characterized by attention to the figurativeness and musicality of Poe’s ballad, the use of domestication strategy and poetic clichés.

Key-words: *ballad, translation/interpretation, comparative analysis, Romanticism, poetics, Edgar Poe.*

УДК 82.091 Шелли

### “Индийская серенада“ П.Б. Шелли в русском звучании

О.В. Матвиенко

ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»

Мелодию, что он играет,  
Никто из нас не выбирает  
Да и не слышит.  
Но Божий Дух — во сне и в яви,  
Где хочет — уж в таком он праве —  
Живет и дышит.  
*Евг. Витковский*

В статье рассмотрены жанрово обусловленные характеристики стихотворения английского романтика, проанализированы приметы индийской экзотики, показано органическое единство стихотворения на тематическом и стилевом уровне с основным корпусом шеллиевской лирики. Предметом пристального изучения являются переводы, выполненные в разных историко-культурных условиях поэтом Серебряного века К.Д. Бальмонтом, русским советским поэтом-классиком Б.Л. Пастернаком и представительницей Санкт-Петербургской/Ленинградской школы перевода Г.С. Усовой, а также талантливыми переводчиками-любителями.

Ключевые слова: *перевод, интерпретация, романтизм, лирика, серенада, индийская экзотика.*

Английский романтик П.Б. Шелли не избалован вниманием отечественных литературоведов: на сегодняшний день существует две монографии, посвященные его творчеству. Одна – совместная работа крупнейшего советско-российского англиста Н.Я. Дьяконовой и её ученика А.А. Чамеева [3]; другая – фундаментальный трёхтомный труд И.Г. Гусманова, профессора Орловского университета [2]. Симптоматично, что обе монографии сочетают исследовательскую часть с переводческой, публикуя новые/малоизвестные (а во втором случае – авторские) интерпретации Шелли. Собственно же переводоведческих исследований лирики Шелли по-прежнему немного.

Шеллиевское стихотворение «*The Indian Serenade*» (1819) принадлежит к числу лирических шедевров, вызывающих неизменное восхищение читателей, пристальный интерес филологов и «милльон терзаний» переводчиков. В Интернете достаточно этому доказательств: Сеть изобилует любительскими прочтениями «Серенады», часто стилистически и стиховедчески слабыми, с массой поэтических «общих мест». Но здесь речь пойдёт о талантливых интерпретациях Шелли, выделяющихся на общем фоне.

Предварим анализ русских переложений замечаниями о потенциальных трудностях перевода, порой неочевидных глазу. Индийская экзотика, открытая благодаря романтическому местному колориту, у Шелли пока не носит системного и последовательного характера, как в случае с Р. Киплингом. Однако у Дж.Г. Байрона, современника и друга Шелли, обнаруживаются «*Стансы на индийскую мелодию*» (“*Stanzas to a Hindoo Air*”, опубл. посмертно в 1832 г.). Сам Шелли, будучи эмигрантом и ведя скитальческий образ жизни, в Индии не бывал, поэтому сведения о стране с древней культурой он, скорее всего, получил из вторых рук. Кроме заглавия, индийский колорит здесь присутствует разве что в названии экзотического цветка – **чампака** (дерева семейства магнолиевых с ароматными белыми цветами, которые используются в парфюмерии и в ритуальных целях). Но пристальное чтение уловит в изображении влюблённой пары эхо индийской мифологии, обычно

представляющей мужское и женское божества, Шиву и Шакти, как двуединое существо [1], в котором шакти как средоточию энергии отводится одухотворяющая роль: «Шива без шакти – шава (труп)». Умиравший от любви герой (*I die*) восстает, воскресает из мертвых (*I arise*) благодаря силе любовного чувства. В переводе Б.Л. Пастернака этот скрытый смысл, эта отсылка прозвучит особенно отчётливо: «Я в огне, я тень, я труп. /К ледяным губам прижми /Животворный трепет губ. /Я, как труп, похолодел».

Песенность английскому тексту придают фольклорные повторы: *I arise from dreams of thee* (дважды), вполне традиционный эпитет *sweet* – «сладкий, милый»: сладостен первый ночной сон (*the first sweet sleep of night*), сладостны мысли в сновидении (*sweet thoughts in a dream*); наконец, возлюбленную лирический герой называет милой (*sweet*). Такая «избыточная сладостность», с одной стороны, выдает романтические штампы, с другой – присуща индийской культуре (в т.ч. кулинарной) с акцентом на сладком вкусе. Как отразить это в русском переводе, не допустив «штамповки», не позволив художественной детали выродиться в банальность?

Интуитивно это чувствуя, все русские переводчики минимизируют сладость или вовсе от неё отказываются. Первый переводчик стихотворения К.Д. Бальмонт оставляет одну фразу «Теплый воздух сладко спит»; Б.Л. Пастернак – только «сладость сна». В тексте Г.С. Усовой вторая строка явно навеяна петраркианством: «Сердце грохает в груди, /Боли сладостной полно». А в раннем переводе Е.Л. Лавровой, как и в двух любительских, нет и намека на сладость.

Жанр стихотворения обозначен Шелли как серенада. В западноевропейской поэзии, согласно традиции, пришедшей из Средневековья, это приветственная песня в честь возлюбленной, её вызов на ночное свидание (от итал. *sera* – вечер). Первоначально это музыкальное произведение, которое исполнялось на открытом воздухе под окном или балконом возлюбленной. Ни у кого из переводчиков нет затруднений с распределением ролей в ухаживании. И только сетевой автор *paleshin* именуется стихотворение «Песней индийской

*девушки*», что немислимо как для европейцев, так и для индийцев: неужели лирическая героиня, презрев предписанную её полу скромность, может прийти крадучись под окно возлюбленного и уговаривать впустить её?

От таланта и убедительности влюблённого певца напрямую зависел результат: попадёт ли он в спальню героини, останется ли там до утра. Именно поэтому чем меньше вычурности, пафоса, словесной мишуры в тексте, тем лучше перевод. Установка тут – не привнести новое в текст, но избавиться от лишнего.

Посмотрим, как эту установку реализуют русские переводчики.

Вот прочтение поэта-символиста, классика Серебряного Века **К.Д. Бальмонта (1868-1942)**. Ему принадлежит честь первооткрывателя Шелли, он автор первой полной русской шеллианы. Помимо этого, индийская культура тоже входила в круг бальмонтских увлечений: он переводил драмы Калидасы (самая известная – «Шакунтала») и был хорошо знаком с мифологией индуизма.

Бальмонтский влюбленный – сын своего времени *fin de siècle*. У него налицо повышенная возбудимость и эмоциональная сверхчувствительность: недаром в переводе трижды звучит глагол *дрожать*. Герой дрожит пробуждаясь, дрожит лёжа в сырой траве, он жалуется: «*В сердце жгучая тоска!*»; он убеждён, что умрёт от тревоги, а не из-за отвергнутой любви, как в оригинале. Другое знаковое слово у Бальмонта связано с дыханием: «*Нежный ветер чуть дышал*» и далее: «*Дышит чампак и молчит...*». Конечно, всей этой утончённой нюансировки, сложной гаммы переживаний у Шелли нет. Бальмонтский герой психологически слаб и не может быть опорой для возлюбленной, поскольку сам нуждается в утешении. А стиль перевода убеждает в правоте К.И. Чуковского, упрекавшего Бальмонта в галантерейной романсовости [4; с. 20].

Иными красками рисует портрет героя преемник Серебряного Века, поэт-классик советской эпохи **Б.Л. Пастернак (1890-1960)**. Как и в других своих немногочисленных переводах из Шелли (например, «*Опошлено слово одно...*»),

он спокойно жертвует фольклорным параллелизмом и дословными повторами: «*В сновиденьях о тебе /Прерываю сладость сна...*» и далее: «*В грезах о тебе встаю...*» (ср. с англ.: “*I arise from dreams of thee...*”). Ноктюрн выписан у него приземлённей и более реалистически: вместо «*нежный ветер чуть дышал*» – «*мерно дышащая ночь*»; вместо «*дышит чампак и молчит*» – «*запах трав, как мысли вслух, носится невдалеке*». А соловьиная песнь, один из постоянно сопрягаемых с любовными свиданиями мотивов, озвучивается утрированно и даже с ноткой иронии: «*Безутешный соловей /Заливается в бреду*».

Любопытно, что оба перевода, Бальмонта и Пастернака, выполнены целиком в мужских рифмах. Но первый не спасают даже мужские клаузулы – настолько отчетливо там проступает нервический темперамент героя. Напротив, у Пастернака это цельный мужской характер: романтик, поэт, влюблённый, личность. Его речь чужда банальностей-бальмонтизмов, а любовь его – земная и чувственная:

*«Подыми меня с травы.  
Я в огне, я тень, я труп.  
К ледяным губам прижми  
Животворный трепет губ.  
Я, как труп, похолодел.  
Телом всем прижмись ко мне,  
Положи скорей предел  
Сердца частой стукотне».*

Магнетизм пастернаковского текста таков, что фразы из него подхватываются другими переводчиками, так сказать, «уходят в народ». Например, призыв «*«Подыми меня с травы*» дословно повторён Усовой и paleshin. Последнее же слово *стукотня* в речи влюблённого резко диссонирует своей просторечной окраской с прочей лексикой строфы, книжной и нейтральной, – и поневоле врезается в память.

Обратимся теперь к двум женским прочтениям. Одно, датированное 1966 г., принадлежит литературоведу, переводчице и писательнице, горловчанке **Е.Л. Лавровой (род. 1945)**. Уроженка Красноярска, она получила образование и жила в Иркутске, где окончила аспирантуру и докторантуру.

Незадолго до распада СССР была приглашена в Горловский институт иностранных языков в качестве преподавателя мировой литературы, где проработала много лет. С 2014 г. свободный художник, по-прежнему живёт во фронтовом городе Горловке (ДНР).

Технически перевод выполнен на высоком уровне; трудно поверить, что его автор – студентка. Однако стилистически он иной, чем исходник: подчеркнуто литературный, более изощрённый, даже витиеватый. Е.Л. Лаврова расцвечивает в общем-то минималистский оригинал новыми, отчасти необычными, отчасти общеромантическими образами и подробностями (в цитате ниже они подчеркнуты): *«Я воскрес по повелению /Лёгких снов твоих в тот час, /Когда ветер нежит землю, /Не смыкает месяц глаз». «Я жажду /Книгу снов твоих прочесть». «Тихо на воду ложится /Огоньков блудящих блик». И финальное: «В сердце молот тяжкий бьёт!».*

Характер лирического героя Лавровой ближе пастернаковскому, чем бальмонтскому. Его переполняет энергия юности и мощь земных стихий («Я пришёл с дыханьем ветра, /С нежным духом чампака...»), он готов умереть от любви, но при этом уверен в своём бессмертии, повторяя как заклинание: *«Я не сгину!»*. Его уверенная, страстная речь отмечена словами *жажду, торопись, скорей!*

Лаврова прибегает к приблизительной (ассонансной) рифме *здесь-прочесть* – это узнаваемая черта поэзии XX века. Сбившееся от быстрого бега дыхание героя передано целым каскадом анжабеманов, что несколько непривычно для английской романтической лирики:

*«Я воскрес, и ноги сами  
Принесли меня. Я – здесь,  
Под окном твоим. Я жажду  
Книгу снов твоих прочесть».*

А вот решение перемежать мужские клаузулы в нечётных строках женскими в чётных себя не оправдало: оно некстати «выпячивает» мажорную, оптимистическую природу хорей, вопреки минорному ладу серенады.



Показательно, что в анонимном переводе 2019 г. то же сочетание использовано в зеркальном варианте: женские окончания находятся в чётных строках, т.е. в ритмически сильной позиции. Это позволяет смягчить бодрую воодушевлённость хорea до элегически мечтательной задумчивости.

Перевод представительницы петербургской/ленинградской школы перевода **Г.С. Усовой (1931-2020)** возвращает нас к Пастернаку с его простотой и внятностью, чёткой дикцией, но без узнаваемых, пленяющих своей свежестью и неожиданностью оборотов и тропов. Усовский текст сработан на совесть – ровный и гладкий, без словесных заусенцев, но и без пронзительных образных откровений, которые сами собой впечатываются в сознание. Рифмы сплошь мужские и традиционные – точные, во вкусе XIX столетия. И только в последней строфе прозаизм «*Сердце грохает в груди*» перекликается с «*сердца частой стукотней*» Пастернака.

В заключение несколько слов о любительских прочтениях. Мы выбрали два наиболее удавшихся. Перевод *paleshin* технически сделан весьма добротню; автор, единственный среди прочих русских переводчиков, уловил и воспроизвел рифмовку третьей и седьмой строк в каждой строфе (*мрак-как, кругом-потом, травы-увы*) и окказиональную рифму в первой и четвёртой строках второй строфы (*ручья-соловья*). У остальных, как мы видим, доминирует обычная балладная рифма. Правда, пристрастный взгляд отметит неумение переводчика выделять семантически значимые слова для рифм («*Умираю, вяну тут!*»), неестественный порядок слов («*Поцелуй пусть твои / На меня дождем падут*»), лексические промахи (*звезды* не могут *разгонять мрак*, у них слишком слабый свет). Однако главный недостаток перевода, сводящий на нет его несомненные достоинства, – это произвольная «смена пола» героя на героиню. И это грех непростительный.

Второй любительский текст, завершающий наш сопоставительный ряд, выдаёт одарённого ученика Бальмонта. На это указывает фирменный «галантерейно-романсовый» лексикон: манерное обращение «*мой друг*» (повторено дважды), вычурный оборот «*дождь лобзаний*», эпитеты,

передающие экзальтированность героя, и др. Центральная строфа выглядит сплошным бальмонтовским заимствованием:

*«Как бессильный ветерок  
Над тенистой долиной,  
Как бесчувственный цветок,  
Хладный к песне соловьиной,  
Как безжизненные сны  
Перед явью светлою,  
Так и я умру, мой друг,  
На груди твоей высокой».*

«Индийская серенада» Шелли манит переводчиков крылатой легкостью слога, простотой и ясностью. Однако передать это впечатление по-русски не всегда по силам мастерам перевода, не говоря уже о любителях. Трудно достичь желанной золотой середины, не прибегая к штампам и в то же время не заслоняя Шелли, не подверстывая его стиль под собственный. Вольный дух, который живёт и дышит в стихотворении, словно насмешничает над стараниями поэтов и переводчиков уловить его, облечь в русское слово. Это миссия почти невыполнимая, но, как мудро заметил С.Я. Маршак, всякий раз в случае удачи – это исключение.

## Percy Bysshe Shelley. The Indian Serenade

I arise from dreams of thee  
In the first sweet sleep of night,  
When the winds are breathing  
low,  
And the stars are shining bright:  
I arise from dreams of thee,  
And a spirit in my feet  
Hath led me—who knows how?  
To thy chamber window, Sweet!

The wandering airs they faint  
On the dark, the silent stream —  
The Champak odours fail  
Like sweet thoughts in a dream;

**П.Б. Шелли.**  
**Индийская мелодия**

Я проснулся, задрожал,  
Мне во сне явилась ты,  
Нежный ветер чуть дышал,  
Ночь светила с высоты;  
Я проснулся, задрожал,  
И не знаю почему,  
И не знаю, как попал  
Я к окошку твоему!

Теплый воздух сладко спит  
На замедлившей волне,  
Дышит чампак и молчит,  
Как видение во сне;  
Укоризны соловья  
Гаснут, меркнут близ куста,  
Как умру, погасну я  
Близ тебя, моя мечта!

В сердце жгучая тоска!  
Я в сырой траве лежу!  
Холодна моя щека,  
Я бледнею, я дрожу.  
Пробудись же и приди,

The Nightingale's complaint,  
It dies upon her heart;—  
As I must on thine,  
Oh, belovèd as thou art!

Oh lift me from the grass!  
I die! I faint! I fail!  
Let thy love in kisses rain  
On my lips and eyelids pale.  
My cheek is cold and white,  
alas!  
My heart beats loud and fast; —  
Oh! press it to thine own again,  
Where it will break at last.

**П.Б. Шелли.**  
**Индийская серенада**

В сновиденьях о тебе  
Прерываю сладость сна,  
Мерно дышащая ночь  
Звездами озарена.  
В грезах о тебе встаю  
И, всецело в их плену,  
Как во сне, переношусь  
Чудом к твоему окну.

Отзвук голосов плывет  
По забывшейся реке.  
Запах трав, как мысли вслух,  
Носится невдалеке.  
Безутешный соловей  
Заливается в бреду.  
Смертной мукою и я  
Постепенно изойду.

Подыми меня с травы.  
Я в огне, я тень, я труп.  
К ледяным губам прижми  
Животворный трепет губ.  
Я, как труп, похолодел.

Мы простимся поутру, —  
И, прильнув к твоей груди,  
От тревоги я умру!  
*Перевод К. Д. Бальмонта*  
(1903 г.)

### П.Б. Шелли. Серенада

Я воскрес по повеленью  
Лёгких снов твоих в тот час,  
Когда ветер нежит землю,  
Не смыкает месяц глаз.  
Я воскрес, и ноги сами  
Принесли меня. Я – здесь,  
Под окном твоим. Я жажду  
Книгу снов твоих прочесть.

Тихо на воду ложится  
Огоньков блудящих блик.  
Я – не сгину, я – не сгину,  
Я явился не на миг.  
Соловей рыдает. Песня  
Сон тревожит твой слегка.  
Я пришёл с дыханьем ветра,  
С нежным духом чампака.

Торопись! Я умираю!  
Я хочу тебя любить!  
Только ливень поцелуев  
Может жизнь мою продлить!  
О, скорей! Чело бледнеет!  
В сердце молот тяжкий бьёт!  
У твоей груди любимой  
Сердце пусть моё умрёт!  
*Перевод Е.Л. Лавровой*  
(30.09.1966 г., г. Иркутск)

### Песня индийской девушки I

Я проснулась вдруг в ночи –  
Ты во сне явился мне.  
Звезды разгоняли мрак,

Телом всем прижмись ко мне,  
Положи скорей предел  
Сердца частой стукотне.  
*Перевод Б.Л. Пастернака*  
(1966 г.)

### Строки на индийскую мелодию

О тебе мне снились сны  
В ранней трепетной ночи,  
Ветры дышат в темноте,  
Светят ярких звезд лучи.  
О тебе мне снились сны..  
Встал я, не поверив сну, –  
Дух ночной меня привел  
Прямо к твоему окну.

Тихий звук прозрачных вод  
Замер в чуткой тишине;  
Аромат в ночи стоит  
Утонченный, как во сне.  
На груди своей любви  
Умирает соловей;  
Мне же, видно, умереть  
Надо на груди твоей.

Подыми меня с травы,  
Я умру – мне вышел срок!  
Поцелуев опрокинь  
На лицо мое поток.  
Сердце грохает в груди,  
Боли сладостной полно,  
К своему прижми его –  
Разорвется пусть оно.  
*Перевод Г. С. Усовой (опуб.*  
*2015 г.)*

### Индийская серенада

Ты приснилась мне сейчас,  
И проснулся я послушно:  
Пахло чампаком вокруг,

Ветер веял в тишине.  
Я проснулась вдруг в ночи,  
И повел меня одну  
Некий дух – не знаю, как –  
Милый, к твоему окну!

II

Замечтавшись у ручья,  
Ветер стих. Он сном объят.  
Льет, как грезы сон, кругом  
Чампака свой аромат,  
Слышит стоны соловья,  
Состраданье чуждо ей; –  
Так и я умру потом,  
Милый, на груди твоей!

III

Подними меня с травы –  
Умираю, вяну тут!  
Поцелуй пусть твои  
На меня дождем падут.  
Холодна, бледна, увы!  
Сердце выпрыгнет вот-вот –  
К своему его прижми,  
И оно навек замрет.

*paleshin*

Плыли звёзды равнодушно.  
Ты приснилась мне сейчас,  
И не знаю, как случилось,  
Но окно твоё, мой друг,  
Предо мною очутилось.

Как бессильный ветерок  
Над тенистою долиной,  
Как бесчувственный цветок,  
Хладный к песне соловьиной,  
Как безжизненные сны  
Перед явью светлоокой,  
Так и я умру, мой друг,  
На груди твоей высокой.

Помоги мне встать с травы!  
Я без сил, без чувств, без жизни!  
Пробудись же и приди  
И дождём лобзаний брызни!  
Мне так холодно, увы!  
Только сердце гулко бьётся,  
Припадёт к твоей груди,  
Припадёт и разорвётся.

*Анонимный перевод (2019 г.)*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Альбедиль М. Шакти / М. Альбедиль. // Словарь по индуизму, джайнизму и сикхизму. – [Электронный ресурс]. – URL : <https://gufo.me/dict/hinduism/%D0%A8%D0%90%D0%9A%D0%A2%D0%98> (дата обращения 03.11.2023 г.)
2. Гусманов И. Лирика Шелли (1804-1811) / И. Гусманов. – Орел : Орлик, 2007. – 256 с.; Гусманов И. Лирика Шелли (1811-1817) / И. Гусманов. – Орел : Орлик и К., 2007. – 280 с.; Гусманов И. Лирика Шелли (1818-1820) / И. Гусманов. – Орел : Издатель Александр Воробьев, 2007. – 252 с.
3. Дьяконова Н.Я. Чамеев А.А. Шелли / Н. Дьяконова, А. Чамеев. – СПб. : Наука, 1994. – 228 с.
4. Чуковский К.И. Высокое искусство // К. Чуковский. Собр. соч.: в 15 тт. – Т.3. – М. : Терра: Книжный клуб, 2001. – С. 3-370.

## **“THE INDIAN SERENADE” BY PERCY BYSSHE SHELLEY IN RUSSIAN PERFORMANCE**

**O. V. Matvienko**

**The article considers genre-dependent features of the English Romantic poem, suggests analysis of Indian exoticism, shows the essential integrity of the poem on the thematic and stylistic level with the bulk of Shelley's lyrics. The translations made under various historical and cultural conditions by the Silver Age poet Konstantin Balmont, Russian Soviet classical poet Boris Pasternak and the representative of St. Petersburg/Leningrad school of translation Galina Usova, as well as interpretations made by talented amateurs., have been scrutinized.**

**Key words:** *translation, interpretation, Romanticism, lyric, serenade, the Indian exoticism.*



## ГРАФИЧЕСКИЕ АДАПТАЦИИ АНТИУТОПИИ ДЖ. ОРУЭЛЛА «1984»

А.И. Шищенко

*Многопрофильный лицей-интернат ФГБОУ ВО «ДонГУ»  
Научные руководители – к. филол. н., доцент И.А. Попова-Бондаренко,  
ст. преподаватель кафедры зарубежной литературы ФГБОУ ВО «ДонГУ»  
А.В. Кузьмина*

Антиутопия Дж. Оруэлла «1984» акцентирует проблему кризиса гуманизма, переживаемого современной цивилизацией, и его социальных и культурных последствий. Антиутопия вдохновила многих художников на создание графических адаптаций, которые и являются объектом нашей работы. В статье рассматривается символика цветов в графических романах таких художников, как Фидо Нести (2022), Ксавье Костэ (2021), Жан-Кристофер Деррьерен (2021).

**Ключевые слова:** *постгуманизм, антиутопия, графический роман, визуальный нарратив, комикс, символ, колористика, Оруэлл.*

Постгуманизм — это течение, последователи которого сомневаются в представлении о человеке как венце эволюции и стремятся понять, что вообще значит быть человеком в современном мире. По словам Е.Л. Яковлевой, «в отличие от гуманизма постгуманизм не принимает антропоцентризма, подчёркивая, что человек представляет собой эволюционирующую часть природы, постоянно преобразаясь и изменяясь. Итогом продолжающегося эволюционного процесса станет преобразованный путём передовых технологий постчеловек, получившийся при соединении с машиной» [7]. В постгуманизме нет места состраданию. Человек не является главной ценностью, наоборот, он выступает орудием для политических целей.

Постгуманические позиции можно продемонстрировать не только вербально, но и графическим способом, через визуальный нарратив. Данный термин, как отмечает П.В. Дедюхина, «часто применяется к жанрам последовательного искусства (современным комиксам, манга, графическим романам, детским книжкам-картинкам), которые строятся на основе взаимодействия двух типов коммуникации: визуальном и вербальном» [1].



К.В. Полякова определяет комикс следующим образом: «комикс – это открытая семиотическая система, включающая в себя набор лингвистических знаков и элементов визуального ряда» [5]. Одним из форматов комиксов является графический роман. Комиксы в классическом понимании имеют периодичность: например, несколько номеров рассказывают истории про одного персонажа. Графические романы являются самостоятельными, то есть законченными произведениями. Более того, они, как правило, гораздо объёмнее, чем комиксы.

Наша работа посвящена графическим романам, вдохновлённым антиутопией Джорджа Оруэлла «1984». В исходном произведении главным героем является Уинстон Смит. Он работает в министерстве правды, в отделе документации. На работе он часто видится с Джулией, темноволосой девушкой, к которой у него неприязнь и недоверие. Со временем эти чувства перерастают во влюблённость. Самым ужасным в романе выступает тотальная несвобода, проявляющаяся не только в разрушении старых канонов, но и в подавлении личности. Множество пыток было совершено О'Брайеном над подопытным. Океания – вымышленная автором страна-государство, здесь нельзя никому доверять, потому что именно самые близкие люди способны на предательство.

В графических адаптациях романа Джорджа Оруэлла «1984» обесценивание человека изображается с помощью иллюстраций, то есть интермедиально. Фидо Нести — бразильский художник, создатель комиксов, иллюстраций к журналам. Роман «1984» Нести впервые прочитал в 1984 году, ещё в колледже, и тот произвёл на него огромное впечатление. В своей графической адаптации, опубликованной в 2022 году, художник использует чёрно-красную гамму [4]. В иллюстрациях Нести механизм подавления передаётся красным цветом. Красный цвет имеет как позитивную символику, так и негативную. С одной стороны, данный цвет обозначает любовь, страсть, силу и активность, а с другой — вражду, войну, месть. Как указывает словарь символов Д. Тресиддера, «красный — эмблематический цвет как богов солнца, так и богов войны и власти в целом. В символизме присутствует и негативный

аспект – его иногда связывали со злом» [6]. Красный используют в качестве символа общественно-политических движений и явлений. Он ассоциируется с известными революциями: Французской 1848 года, Февральской и Октябрьской; массовыми протестами и восстаниями, коммунизмом, мировыми и гражданскими войнами, Красной армией. В графическом романе красный соотносится с тоталитаризмом и диктатурой Большого Брата в Океании. Повсюду в городе висят плакаты с надписью «Большой Брат смотрит за тобой». Внешность Большого Брата у Нести — абсолютная копия Гитлера. Персонаж имеет такие сходные черты, как форма ушей и головы, причёска, а особенно усы. пытки над главным героем со стороны тоталитарной власти сходны с гитлеровскими.

Сцена, где главный герой, Уинстон Смит (у которого боязнь крыс), увидел крысу в арендованной комнате, нарисована красным. В переломный момент в жизни Смита, когда мыслеполиция схватила Уинстона и Джулию, показан через самый яркий оттенок красного — алый. Эпизод, где Уинстона пытаются, изображается в этом же оттенке. Власть хотела добиться от героя полного подчинения. После всех пыток личность Уинстона разрушается. Последняя встреча влюблённых не передаёт уже никаких чувств, создаётся ощущение, будто жизнь ушла. Ушла и любовь между героями, поэтому они теперь друг для друга абсолютно никто [4].

Повседневная жизнь героя окрашена в мрачные тона. Весь задний план изображён в тусклом свете, с использованием серого. Сцены, связанные с работой, преимущественно поданы в тёмно-синей гамме. Первое появление Джулии в романе показано чёрным и серым. Д. Тресиддер так объясняет значение чёрного цвета: «чёрный почти повсеместно предстаёт как цвет негативных сил и печальных событий. Он символизирует тьму смерти, невежество, отчаяние, горе, желание, скорбь и зло, низшие уровни или ступени мироздания и зловещие предсказания» [6]. Серый цвет по значению сходен с чёрным. «Отречение, смирение, меланхолия, безразличие и, в современной терминологии, сравнение для скучной рассудительности – возможно, несмотря

на его тонкую красоту, это цвет, который наиболее часто означает бесцветность», – делает заключение Тресиддер [6]. Вероятно, выбор данных цветов связан со стремлением передать безысходность и отчаяние. С самого начала герой находится в тревожном состоянии, боится быть пойманным и старается держать свои мысли при себе. Уинстон совершает отчаянный поступок, он начинает вести дневник. На так называемом «новослове», т.е. на языке, изобретённом идеологами Партии, «контролем над реальностью» называлось «двоемыслие», которое могло привести к ссылке в трудовой лагерь или к смерти, если заметят что-то сомнительное в поведении. В комнате 101 над Джулией издевались, оказывали на неё психологическое давление. В итоге власть смогла сломить волю девушки угрозами. Героиня согласилась предать Уинстона, чтобы спастись самой.

Ксавье Костэ – французский иллюстратор и автор комиксов – в 2021 году издаёт графическую адаптацию главного романа Джорджа Оруэлла. Задний план сходен с Нести, он тоже мрачный. По сравнению с предыдущим художником Ксавье Костэ использует более разнообразные цвета: свёкольный, кровавый, синий и жёлтый. Преобладающими цветами у французского иллюстратора являются красный и жёлтый. Д. Тресиддер так описывает символику жёлтого цвета: «жёлтый может означать предательство. Связь между жёлтой кожей и страхом и болезнью объясняет, почему жёлтый стал цветом трусости и карантина – жёлтый крест ставили на чумных домах» [6]. В данном графическом романе жёлтый цвет может быть связан с предательством Джулии, потерей доверия к мистеру О'Брайену, разрушением личности [3].

Жан-Кристоф Деррьерен — французский иллюстратор, художник и сценарист комиксов. Он получил степень магистра кино, но увлечение комиксами привело к тому, что он стал главным редактором журнала для фанатов Rainbow Warrior. Его графическая адаптация произведения Оруэлла вышла в 2021 году. У Жана-Кристофа Деррьерена вся работа выполнена в черно-белых тонах. Сцены с Джулией и Уинстоном наполнены жизнью, они

единственные нарисованы в цвете. В эти моменты герои в безопасности и испытывают нежные чувства к друг другу [2].

Сравнивая антиутопию Дж. Оруэлла и графические романы, можно сделать вывод, что передать идею произведения и атмосферу антиутопии лучше всего удалось Фидо Нести. Удачным оказался выбор красно-чёрно-белой гаммы; вполне уместными можно назвать аллюзии, отсылающие к фашистской Германии и её вождю.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дедюхина, П.В. Проблема визуального нарратива в искусстве Европы и США конца XIX – первой половины XX века. / П.В. Дедюхина. – [Электронный доступ]. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/problema-vizualnogo-narrativa-v-iskusstve-evropy-i-ssha-kontsa-xix-pervoi-poloviny-xx-veka> (дата обращения: 15.09.2023 г.)
1. Деррьерен, Ж.К. 1984. / Дж. Оруэлл. – [Электронный доступ]. – Режим доступа: <https://www.labyrinth.ru/books/814459/?ysclid=lp402qo2qv96635167> (дата обращения: 15.09.2023 г.)
2. Костэ, К. 1984. / Дж. Оруэлл [Электронный доступ]. – Режим доступа: <https://www.labyrinth.ru/books/793984/?ysclid=lp3zz93cl9724561314> (дата обращения: 15.09.2023 г.)
3. Нести, Ф. 1984. / Дж. Оруэлл. – М. : Эксмо, 2022. – 224 с.
4. Полякова, К.В. Становление семиотической системы американского комикса и японского манга. / К.В. Полякова. – [Электронный доступ]. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/stanovlenie-semioticheskoi-sistemy-amerikanskogo-komiksa-i-yaponskogo-manga> (дата обращения: 15.09.2023 г.)
5. Тресиддер, Д. Словарь символов / Д. Тресиддер. – [Электронный доступ]. – Режим доступа: [https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder\\_d/slovar\\_sim/11.htm](https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/11.htm) (дата обращения: 15.09.2023 г.)
6. Яковлева, Е.Л. Вектор Движения: Постгуманизм / Е.Л. Яковлева. / Балтийский журнал. – № 2. – 2014. – С. 40-42.

## GRAPHIC ADAPTATIONS OF GEORGE ORWELL'S DYSTOPIA "1984"

A. I. Shischenko

**George Orwell's dystopia "1984" emphasizes the problem of the crisis of humanism our civilization undergoes today, as well as its social and cultural consequences. In the article graphic adaptations of the dystopia "1984" by J. Orwell are analyzed. The symbolism of different colours used by Fido Nesti, Xavier Coste, Jean-Christopher Derrien is investigated, their functions in implementing the novel's conception are characterized.**

**Key words:** *posthumanism, dystopia, visual narrative, graphic novel, comic, symbol, coloristics, Orwell.*

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

❖ **Авцен Владимир Михайлович**

*Филолог, журналист, поэт, переводчик; член Международной гильдии писателей. Редактор русскоязычного альманаха «Семейка» и трёхязычного (русский, немецкий, английский) альманаха «На перекрёстке культур»*

**E-mail:** vam1947@mail.ru

❖ **Бабий Алина Васильевна**

*Старший лаборант кафедры зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

**E-mail:** pasadena1994@mail.ru

❖ **Коваленко Екатерина Витальевна**

*Аспирант кафедры зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

**E-mail:** kovalenkoEck@yandex.ru

❖ **Кузьмина Александра Викторовна**

*Старший преподаватель кафедры зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

**E-mail:** a.shersh@bk.ru

❖ **Кулишкина Ольга Николаевна**

*Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ*

**E-mail:** olgakulishkina@mail.ru

❖ **Матвиенко Ольга Викторовна**

*Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

**E-mail:** matvizar@gmail.com

❖ **Митина Евгения Александровна**

*Кандидат филологических наук, МНИЛ «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации», старший преподаватель Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова (НГЛУ); преподаватель кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета (МПГУ)*

**E-mail:** 27jenni270@mail.ru

❖ **Полубояринова Лариса Николаевна**

*Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ*

**E-mail:** larpolub@hotmail.com

❖ **Попова-Бондаренко Ирина Анатольевна**

*Кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

**E-mail:** bondkn@yandex.ru

❖ **Сапегина Лилия Вячеславовна**

*Кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

**E-mail:** lilsapeg18@mail.ru

❖ **Теличко Татьяна Георгиевна**

*Кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

**E-mail:** telitan903@gmail.com

❖ **Чуванова Ольга Игоревна**

*Кандидат филологических наук, доцент зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

**E-mail:** lambent87@gmail.com

❖ **Шищенко Алёна Ивановна**

*11 АФ, Многопрофильный лицей-интернат ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»*

**E-mail:** alyonashischenko@gmail.com

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ОТ РЕДАКЦИИ</b> .....	<b>3</b>
<i>Полубояринова Л.Н., Кулишкина О.Н.</i> Конструирование лагерного homo sacer в романе Г. Мюллер «Качели дыхания» .....	<b>4</b>
<i>Митина Е.А.</i> Религиозный код в сборнике «Поэзия русского лета».....	<b>13</b>
<i>Бабий А.В.</i> Звуковая поэтика сказки Дж. Рёскина «Король Золотой реки».....	<b>23</b>
<i>Коваленко Е.В.</i> Трансгуманизм, постгуманизм и проблема отчуждения в зарубежной литературе (к постановке проблемы).....	<b>28</b>
<i>Сапегина Л.В.</i> Человек глазами чудовища в романе Джона Гарднера «Грендель».....	<b>35</b>
<i>Теличко Т.Г.</i> Человек и пределы человеческого в фантастической новелле Э.М.Форстера «Машина останавливается» .....	<b>48</b>
<i>Чуванова О.И.</i> К вопросу о симуляции: роман А. Картер «Адские машины желания доктора Хоффмана» .....	<b>57</b>
<i>Авцен В.М.</i> Неточные точности в переводе: отсебятины и отменятины.....	<b>68</b>
<i>Кузьмина А.В.</i> Баллада «The Haunted Palace» Э. По в русских переводах XIX века.....	<b>84</b>
<i>Матвиенко О.В.</i> «Индийская серенада» П.Б. Шелли в русском звучании .....	<b>95</b>
<i>Попова-Бондаренко И.А., Шищенко А.И.</i> Графические адаптации антиутопии Дж. Оруэлла «1984».....	<b>107</b>
<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ</b> .....	<b>112</b>

Научное издание

**АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ  
(ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)**

**СБОРНИК НАУЧНЫХ РАБОТ  
ВЫПУСК VIII**

Компьютерная вёрстка

*О.И. Чуванова*

Оформление сборника

*Д.О. Подоприхин*

ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»

283001, г. Донецк, ул. Университетская, 24.

Свидетельство про внесение субъекта  
издательской деятельности в Государственный реестр  
серия ДК №1854 от 24.06.2004 г.



